

KATIA APARECIDA DA SILVA OLIVEIRA

PALIMPSESTOS:

a memória, a mulher e a construção ficcional em Montserrat Roig

ASSIS

2016

KATIA APARECIDA DA SILVA OLIVEIRA

PALIMPSESTOS:

a memória, a mulher e a construção ficcional em Montserrat Roig

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista
para a obtenção do título de doutora em Letras (Área
de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

ASSIS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada por Juliana Almeida dos Santos – CRB8/8796

O48p Oliveira, Katia Aparecida da Silva
Palimpsestos: a memória, a mulher e a construção ficcional em
Montserrat Roig / Katia Aparecida da Silva Oliveira. Assis, 2016
310 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

1. Memória 2. História das mulheres. 3. Feminismo. 4.
Metaficção historiográfica. 5. Montserrat Roig. 6. Transição
espanhola. I. Título.

CDD 860.9

KATIA APARECIDA DA SILVA OLIVEIRA

PALIMPSESTOS: a memória, a mulher e a construção
ficcional em Montserrat Roig

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis
para obtenção do título de Doutora em
Letras. (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 12/09/2016

COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROF. DR. ANTONIO ROBERTO ESTEVES - UNESP/Assis


MEMBROS: PROFA. DRA. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI - UNESP/Assis


PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA A. DE OLIVEIRA MARCARI - UNESP/Assis


PROFA. DRA. MARIA DOLORES AYBAR RAMÍREZ - UNESP/Araraquara


PROFA. DRA. JACICARLA SOUZA DA SILVA - UEL/Londrina

Para todos aqueles que lutam
para que o passado não seja perdido.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves por ter acreditado nesse trabalho, pela orientação precisa e carinhosa e pela amizade que fomos construindo.

À Prof. Dra. Helena González Fernandez pela recepção calorosa, os sábios conselhos e pela orientação no período em que estive no *Centre Dona i Literatura*, na *Universitat de Barcelona*.

Às professoras Dra. Cleide Antonia Rapucci e Dra. Maria de Fatima A. O. Marcari, pela leitura cuidadosa e pelas importantes sugestões feitas no exame de qualificação.

Ao Alan, pelo amor, paciência e carinho ao longo desses anos.

À minha mãe, à Giselle e ao Felipe, por fazerem parte de minha vida e estarem sempre ao meu lado.

À Rosângela, pela amizade e apoio nos momentos difíceis.

Aos amigos que estiveram ao meu lado e àqueles que mesmo à distância torciam por mim.

Aos funcionários do *Arxiu Nacional de Catalunya*, por toda gentileza e apoio no momento da pesquisa.

À família de Montserrat Roig, por permitir o acesso ao seu fundo documental.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação pela atenção e cuidado com que sempre me atenderam.

À CAPES pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), sem a qual esse trabalho não teria sido possível.

*Hija y nieta del silencio, poco a poco mi clamor se convierte en
palabra. Bruja que se mece en lo conocido, busco la voz precisa para
dar figura a lo que nunca se ha expresado.*

Montserrat Roig

OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. **Palimpsestos: a memória, a mulher e a construção ficcional em Montserrat Roig**. 2016. 310 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

A trilogia de romances da escritora catalã Montserrat Roig (1946-1991) composta por *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1978) e *L' hora violeta* (1980) (traduzidos para o espanhol como *Ramona, adiós, Tiempo de cerezas* e *La hora violeta*) pode ser compreendida como a representação de seu projeto literário, colocando em evidência sua visão sobre o papel da literatura e a importância do registro e preservação da memória. Considera-se que tais obras, que concentram suas narrativas no período que compreende o final do século XIX até os primeiros anos da transição espanhola, recuperam memórias coletivas (HALBWACHS, 1990) relacionadas a esses anos da história barcelonesa, dando visibilidade a um passado silenciado durante a ditadura e voz a grupos marginalizados, em especial as mulheres. A trilogia integra, assim, junto a um passado que havia sido emudecido, a história das mulheres, reivindicada a partir dos movimentos feministas como forma de empoderamento. Da mesma forma que a recuperação do passado permite que o povo reconheça sua própria história e se veja nela, a escrita da história das mulheres permite reconhecer a sua participação histórica, revelando protagonismos e promovendo o auto-conhecimento. Às manifestações da memória inscritas nas obras, soma-se a memória literária (SAMOYAUT, 2008), representada a partir da intertextualidade que compõe os romances. A trilogia revela também um processo de construção que se insere na definição de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), um processo de revisão da história a partir da literatura, que promove a autorreflexão sobre o passado e sobre a própria obra literária. Ademais, Roig insere nos romances elementos autoficcionais, evidenciando o processo de elaboração literária e a relação do autor com sua produção. Dessa forma, pretende-se demonstrar que a trilogia é formada por uma complexa rede de sentidos que representa o projeto literário de Roig, destacando sua preocupação com a preservação da memória e sua visão da literatura como um instrumento social, capaz de representar, preservar e propagar a identidade, o passado e as leituras de mundo criadas pelo ser humano, promovendo a reflexão sobre a realidade e inspirando mudanças sobre ela.

Palavras-chave: Memória coletiva. História das mulheres. Feminismo. Metaficção historiográfica. Montserrat Roig.

OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. **Palimpsestos: memory, women and fictional construction in Montserrat Roig.** 2016. 310 f. Thesis (Doctorate in Letters – Area: Literature and Social Life). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

ABSTRACT

The Catalan writer Montserrat Roig's trilogy composed by *Ramona adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1978) and *L'hora violeta* (1980) (translated into Spanish as *Ramona, adiós, Tiempo de cerezas* and *La hora violeta*) can be understood as the representation of her literary project in order to highlight her vision about the role of the literature and the importance of the record and preservation of the memory. These literary works, which focus their narratives in the period that comprehends the end of the 19th century until the first years of the Spanish transition, recover collective memory (HALBWACHS, 1990) related to these years of the Barcelona's history, providing visibility to a silenced past during the dictatorship and giving voice to marginalized groups, especially the women. The trilogy integrates, thus, with a silenced past, the history of women claimed from the feminist movement as a form of empowerment. In the same way that the recovery of the past allows people to recognize their own history and see themselves in it, the writing of the women's history allows to recognize their participation in history, which reveals protagonism and promotes self-knowledge. To the manifestations of memory registered in the work is added the literary memory (SAMOYAUT, 2008) represented from the intertextuality that compounds the novels. The trilogy also discloses a process of construction which is inserted in the historiographical metafiction definition (HUTCHEON, 1991), a process of history view from the literature, which provides the self-reflection about the past and the literary work itself. Moreover, Roig inserts in the novels self-fictional elements, which evidences the literary elaboration process and the writer relation with her production. In this way, it is intended to evince that the trilogy is formed by a complex web of meanings that represents Roig's literary project, highlighting her concern about the preservation of the memory and her vision about literature as a social instrument, able to represent, preserve and propagate the identity, the past and the world's readout created by a human being, providing the reflection about the reality and inspiring changes about it.

Key-words: Collective memory. Women's history. Feminism. Historiographical metafiction. Montserrat Roig.

OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. **Palimpsestos: la memoria, la mujer y la construcción ficcional** en Montserrat Roig. 2016. 310 f. Tesis (Doctorado en Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMEN

La trilogía de novelas de la escritora catalana Montserrat Roig (1946-1991) compuesta por *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1978) e *L' hora violeta* (1980) (traducidos al español como *Ramona, adiós*, *Tiempo de cerezas* y *La hora violeta*) puede ser comprendida como la representación de su proyecto literario, evidenciando su mirada sobre el papel de la literatura y la importancia del registro y preservación de la memoria. Se considera que tales obras, que concentran sus narrativas en el periodo que se extiende desde el final del siglo XIX hacia los primeros años de la transición española, recuperan memorias colectivas (HALBWACHS, 1990) relacionadas a esos años de historia barcelonesa, dando visibilidad a un pasado silenciado durante la dictadura y voz a grupos marginalizados, en especial las mujeres. La trilogía integra, así, junto a un pasado que había sido enmudecido, la historia de las mujeres, reivindicada a partir de los movimientos feministas como forma de empoderamiento. De la misma manera, como la recuperación del pasado permite que la población reconozca su propia historia y se mire en ella, la escritura de la historia de las mujeres permite reconocer su participación histórica, revelando protagonismos y promoviendo el auto-conocimiento. A las manifestaciones de la memoria inscritas en las obras, se suma la memoria literaria (SAMOYAUT, 2008), representada a partir de la intertextualidad que compone las novelas. La trilogía revela también un proceso de construcción que se insiere en la definición de metaficción historiográfica (HUTCHEON, 1991), un proceso de revisión de la historia a partir de la literatura, que promueve la autorreflexión sobre el pasado y sobre la propia obra literaria. Además, Roig insiere en las novelas elementos autoficcionales, evidenciando el proceso de elaboración literaria y la relación del autor con su producción. De tal manera, se pretende demostrar que la trilogía es formada por una compleja red de sentidos que representa el proyecto literario de Roig, destacando su preocupación con la preservación de la memoria y su visión de la literatura como un instrumento social, capaz de representar, preservar y propagar la identidad, el pasado y las lecturas de mundo creadas por el ser humano, promoviendo la reflexión sobre la realidad e inspirando transformaciones para ella.

Palabras-clave: Memoria colectiva. Historia de las mujeres. Feminismo. Metaficción historiográfica. Montserrat Roig.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 – A história como um quebra-cabeças.....	27
1.1 O esquecimento, o silêncio, a memória.....	27
1.2 O Fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX.....	49
1.3 Da ditadura à transição.....	85
Capítulo 2 – O Feminino em vitral.....	112
2.1 Montserrat Roig e a mulher na literatura.....	112
2.2 Reinventando o feminino.....	135
2.3 A mulher no centro da ação.....	165
Capítulo 3 - Atelier literário.....	212
3.1 Montserrat Roig e a escrita em espiral.....	212
3.2 Intertextualidade: a memória da literatura.....	239
3.3 Metaficção e autoficção.....	267
Palavras Finais.....	291
Referências.....	300

INTRODUÇÃO

Porque estudar a obra de Montserrat Roig (1946-1991)? Esta pergunta se impõe quando a proposta desta tese é apresentada. A questão, na verdade seria por que não estudá-la. A obra de Montserrat Roig é pouco conhecida no Brasil, seja pelo fato de que a literatura catalã não chega com facilidade ao país ou pelo desconhecimento da língua na qual a autora escreveu a maior parte de seus textos, o catalão, entre outros motivos. O fato é que encontrar os textos de Roig, mesmo em bibliotecas universitárias, é quase impossível.

Com uma obra extensa, tanto literária como jornalística, Roig foi uma escritora atuante na vida cultural catalã. Como diz Christina Dupláa (2005, p. 305) “*Roig dedicó veinticinco años de su corta vida a la creación de un complejo universo literario compuesto de ensayos feministas, ficciones, centradas en la mujer, la presencia constante de su ciudad natal, Barcelona, y su lengua minoritaria, el catalán*”. Mas embora seja evidente e amplamente conhecido o seu comprometimento com a cultura, história e identidade catalã, ademais da defesa de seus valores em sua obra, deve-se reconhecer que sua produção, se por um lado tem um aspecto regional, por outro, tem elementos de alcance universal, que ultrapassam as fronteiras da Catalunha e que se comunicam com todos, independentemente de sua origem.

Esta característica universal que dá o tom de sua criação artística, insere a obra de Roig no rol das grandes obras literárias. A memória, o feminismo e as relações humanas ou entre pessoas de grupos ideológicos e sociais distintos, além da afirmação e defesa de uma identidade, que a princípio pode parecer algo local e excludente em relação a outras culturas, mas que se mostra capaz de promover a reflexão sobre a importância da preservação da identidade, dos valores de um povo e da tolerância frente à diferença, são temáticas que frequentam todo o seu projeto literário e que, de certa forma, por estarem sempre presentes no pensamento humano, conferem-lhe um caráter de atualidade, apesar de seus textos estarem profundamente relacionados com o momento em que vivia.

Tendo importante participação na produção literária catalã e espanhola da segunda metade do século XX, essencialmente entre os anos 70 e 90, Roig contribuiu significativamente para a reflexão acerca do processo de transição espanhola que se instaurou após o fim do regime franquista em 1975, para a recuperação das memórias acerca do passado do Estado espanhol, ao longo do século XX e para a discussão acerca dos direitos da mulher, além de promover profundas reflexões sobre outros temas atuais para a época.

Boa parte da crítica que trata da literatura catalã do século XX defende que Montserrat Roig pode ser considerada como parte de um grupo de escritores denominado “*generación de los 70*”. Esta geração, segundo Cabanyes e Graells (2004), embora não se considerasse como tal, apresentava uma série de características comuns, que vão além do fato dos autores que a compõem terem nascido por volta da década de 50.

Para os autores, que elencam uma série de motivos para que este grupo de escritores seja considerado uma geração literária, esta geração é formada por escritores que nasceram no pós-guerra e vivenciaram as dificuldades dessa realidade, como a censura aos meios de comunicação, o racionamento e a existência de diversas restrições, de natureza material ou moral. Esses artistas, já na juventude, começam a ver o surgimento de alguns acontecimentos que marcam a abertura de políticas na Espanha no que se refere ao turismo, à imprensa e mesmo, gradativamente, à política.

Além disso, esses escritores eram, em certa medida, autodidatas e, em anos de ditadura com a proibição do uso de outras línguas no território espanhol que não o castelhano e com censura instaurada pelo Estado, tiveram acesso à sua cultura catalã de formas alternativas.

Por outro lado, ainda para Cabanyes e Graells (2004), estes artistas estavam profundamente marcados e influenciados pelos meios de comunicação com os quais sempre conviveram, além de reconhecerem a imposição de uma sociedade de consumo, que muitos criticam. Vivenciaram também o *boom* editorial dos anos 60 e se beneficiaram dele, sendo um grupo que começa a se profissionalizar no campo literário.

Alonso (2003) denomina essa geração como a de 75, algo não muito distante do que haviam proposto Cabanyes e Graells, e a define com as seguintes palavras:

La generación del 75 está integrada por aquellos novelistas que, salvo excepciones, nacen entre 1939 y 1949, viven su infancia en la posguerra, comienzan a publicar en la década de 1970, la mayoría después de la muerte de Franco, protagonizan el cambio narrativo de la Transición y llegan a su madurez en la década de 1980. Son escritores que se educan, por tanto, en el realismo social y, sobre todo, en la renovación narrativa de los 60, tendencia que sin duda les seduce en un principio. Sin embargo, poco duran sus adhesiones a la experimentación, ya que pronto reaccionan contra ella en un intento de moderar sus excesos y clarificar sus estructuras narrativas (ALONSO, 2003, p. 44)

Acrescentando algo à definição de Cabanyes e Graells, Alonso defende que essa geração não só tem vivências históricas comuns, mas influências literárias e tendências estéticas inovadoras, que, de certa maneira conferem-lhes uma identidade. Ademais, a produção literária dessa geração estaria, segundo Rosselló Bover (2000, p. 33), muito influenciada pela ideologia marxista e representaria o inconformismo da época, de forma que em “*su novelística se puede*

observar una constante reivindicación de la libertad y una revisión crítica de los principales ejes de la sociedad: la familia la religión, el sexo, el poder político y económico, etc”.

Neste sentido, pode-se considerar que tais escritores, fruto de sua época, filhos e sobreviventes da ditadura, imprimem em seus escritos não só sua visão de mundo como também seu desejo de revisão da organização social e de poder em um país onde, por muitas décadas, a liberdade, num sentido amplo, foi negada. Fazem da literatura um instrumento de denúncia, de representação de uma leitura crítica da realidade e de valorização da cultura local.

Pensando, ainda, na produção desses artistas, Alonso agrega que a inovação presente em suas obras, especialmente no que se refere à narrativa, estaria relacionada, a princípio, à recuperação de técnicas narrativas tradicionais associadas às renovações promovidas pelas gerações que os antecederam, adicionando a elas sua própria contribuição, suas próprias experimentações estéticas. Para ele

Los novelistas se ponen como meta ante todo “contar” una historia, con una actitud y una finalidad específicamente literarias, bien mediante la actualización (sic) del realismo, renovado con la introducción de elementos oníricos, subjetivos, imaginativos o fantásticos que también forman parte de la realidad, bien a través de la fantasía y la imaginación, e incluso el humor. (ALONSO, 2003, p. 45)

Essa renovação estética muitas vezes se visualiza na fragmentação narrativa; na introspecção e subjetividade dos personagens; na inserção de paisagens oníricas – influenciadas pela psicanálise que na segunda metade do século XX se popularizou –; ou pela incorporação de ideologias políticas e sociais, além da valorização da cultura catalã, silenciada por décadas, e da proposta de recuperação da memória dos anos cinzentos da Guerra Civil e da ditadura.

Essas formas de narrar diferenciadas fazem recordar o pensamento de Adorno (2003), que ao discutir o romance contemporâneo a partir da figura do narrador, considera que já não é possível narrar como antes. Para ele, o romance, fruto do pensamento burguês, precisa da narração, mas paradoxalmente, o narrador já não pode narrar como o fazia anteriormente, buscando representar artisticamente um universo que parecesse recriar o real.

Adorno considera que “do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (2003, p. 55). Assim, a objetividade narrativa, para ele, já não tem mais espaço em um mundo onde nem tudo é objetivo e claro. Narrar algo vai além de narrar o óbvio e a narrativa transforma-se no espaço para narrar aquilo que não pode ser representado por um simples relato.

Experiências traumáticas como a guerra, vivências de violência em geral, principalmente depois dos acontecimentos da primeira metade do século XX, não podem simplesmente ser relatadas e mesmo a sua tentativa, como diz o autor, seria encarada com ceticismo pois “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). Frente a uma realidade entendida de forma subjetiva, novas formas estéticas devem ser desenvolvidas. Já não há tantas certezas sobre a realidade e essa visão diferenciada sobre o mundo se reflete na arte. As formas antigas não são esquecidas, mas adaptadas a outras maneiras de narrar.

A discussão proposta por Adorno, de certa maneira, coincide com a proposta por Benjamin (1994) em seu famoso texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, no qual, ao analisar a obra do escritor Nikolai Leskov, considera que a habilidade de narrar está em vias de extinção. O que ele afirma é que as experiências da violência, especialmente da guerra, não são passíveis de serem narradas como antes: essas experiências traumáticas precisariam de outras formas de representação que não a tradicionalmente realista.

Essa impossibilidade de narrar como antes, apontada por Adorno e Benjamin, gera a necessidade de desenvolvimento de outras formas de narrar, como as que se desenvolvem ao longo do século XX. Pensando especificamente na obra de Montserrat Roig, o que se observa é a construção narrativa fragmentada e polifônica, frente à qual o leitor deve se posicionar, não somente dando ordem ao discurso, mas também lhe dando sentido a partir de suas experiências, inclusive as literárias.

Roig é dessas escritoras que vivenciam as suas crenças. Nascida em junho de 1946 em uma família de classe média em Barcelona, na juventude se envolve com o teatro e se licencia em Filosofia e Letras na *Universitat de Barcelona*. Nessa época se envolve com grupos políticos de esquerda – *Universitat Popular* (UP) – e participa de diversas manifestações contra a ditadura franquista.

Filia-se, em 1968, ao *Partit Socialista Unificat de Catalunya* (PSUC) e tem nele participação ativa e significativa defendendo e discutindo questões relacionadas à organização política do país, à anistia e nova constituição – após a morte de Franco –, além de pautas feministas, defendendo os direitos das mulheres e uma outra visão do seu lugar na sociedade catalã e espanhola. Abandona o PSUC um ano e meio depois e volta a afiliar-se ao partido em 1972, mantendo-se nele até 1978. O fato de não estar filiada ao PSUC, porém, não significa que não mais atuasse politicamente: segue militando pela causa das mulheres e pela

conscientização histórica e política da população durante toda a sua vida. Seus escritos, em geral, refletem seus posicionamentos ideológicos e sua visão de mundo.

Em uma entrevista dada em dezembro de 1978 ao jornal *La Vanguardia* (p.19), respondendo a uma questão sobre seu êxito em um mundo machista e militância em um partido político dirigido por homens, comenta:

Milito en un partido, pero asumo las contradicciones. Creo que las feministas íntegras que sólo militan en el feminismo, tienen gran parte de razón al denunciar el poco caso que les han hecho los partidos de izquierda ante el problema de la liberación de la mujer. Pero yo no puedo liberarme de otros tipos de solidaridad. Mi militancia es un proceso continuo, me cuestiono sobre él continuamente y temo, por otra parte, los fanatismos. Sé que no tengo la verdad, la única verdad. Pero lo que me apasiona es su búsqueda, más que la verdad en sí. (ROIG, Montserrat, entrevista concedida a GUARDIA, 1978, p.19)

Além da escrita literária, a autora trabalha e colabora como jornalista em diversos periódicos da Espanha, dirige e apresenta programas de televisão, leciona em universidades na Inglaterra (Bristol), na Escócia (Glasgow) e nos Estados Unidos (Arizona). Vale ressaltar que ainda em vida Roig, tanto por suas obras quanto por sua participação nos meios de comunicação, é uma escritora reconhecida e muito popular. Escreve essencialmente em catalão, sua língua materna, e afirma que escrever em castelhano é para ela como escrever em uma língua alheia, na qual não se sente confortável. Comenta:

Amigos de boa-fé querem me convencer de que sou bilíngüe. Diria, mais acertadamente, que sou esquizofrênica, uma doente das línguas. Escrevo em castelhano e sou uma, escrevo em catalão e sou outra. Mas talvez seja mais eu quando falo a língua dos meus, quando escolho a minha fala. Em castelhano, sinto-me como se estivesse do outro lado da peneira, o ofício me limita e me salva. As palavras chegam a mim peneiradas pelos dicionários – como agradeço à santa María Moliner! –, amparam-me, mas não me conquistam... se não, me convence disso um grande escritor em língua castelhana. Porém a minha avó não queria me convencer, envolvia-me falando comigo em catalão. Não a perdi totalmente quando morreu, ficava comigo a sua língua. (ROIG, 2001a, p. 47 – tradução minha)¹

E escrevendo em catalão recebeu prêmios literários importantes como o *Premi Victor Català*, em 1970, por *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* (traduzida ao castelhano como *Aprendizaje sentimental*), seu primeiro livro de ficção; o *Premi Sant Jordi de novel·la*, em 1976, por *El temps de les cireres* (publicada em castelhano como *Tiempo de*

¹ Texto original em catalão:

Amics de bona fe em volen convèncer que sóc bilingüe. Més aviat diria que esquizofrènica, malalta de llengües. Escric en castellà i en sóc una, escric en català i en sóc una altra. Però potser sóc més jo quan enraono la llengua dels meus, quan n'elegeixo la parla. En castellà, em sento com si fos a l'altra banda del sedàs, l'ofici em limita i em salva. Les paraules m'arriben tamisades pels diccionaris – com ho agraeixo a santa María Moliner! –, em receren però no m'enamoren... si no me'n convenç un gran escriptor en llengua castellana. Però l'àvia no em volia convèncer, m' envaïa tot parlant-me en català. No la vaig perdre del tot quan es va morir, me'n quedava la llengua.

cerezas); o *Premi Crítica Serra d'Or*, em 1978, por *Els catalans als camps nazis* (traduzida ao castelhano como *Noche y niebla. Los catalanes en los campos nazis*) e o *Premi Nacional de Literatura Catalana*, em 1985, por *L'agulla daurada* (traduzida ao castelhano como *La aguja dorada*); entre outros.

Montserrat Roig faleceu, prematuramente, em novembro de 1991, vítima de um câncer de mama, contra o qual lutou por alguns anos. Vale destacar que como mulher intensa que era, escreveu sempre, tendo publicado o seu último texto, um artigo para o jornal *Avui*, na véspera de sua morte.

Deitando o olhar sobre a obra de Roig, pode-se dizer que ela adota uma mirada muito específica para o cotidiano, dando um lugar central a personagens comumente marginalizados. Dessa forma, as mulheres são o foco a partir do qual se ilumina um retrato da sociedade catalã, especialmente de classe média. Esse retrato, construído por palavras, busca registrar uma realidade que não costuma ser registrada pelo discurso historiográfico. O dia-a-dia de famílias, hábitos familiares, memórias de tempos difíceis, histórias que se desenvolvem à margem dos grandes acontecimentos históricos, a vida de gente comum que sobrevive, apesar de tudo, são transformados em palavras que não deixam que se percam e os immortalizam.

Seria possível considerar que, nesse sentido, a obra de Roig trata de registrar aquilo que Miguel de Unamuno (1979) denominou *intrahistoria*, algo que guardaria em si as histórias das pessoas que não figuram nos livros de história, mas que a cada dia fazem a história da Espanha ao desenvolverem suas atividades. As pessoas que vivem e constroem o seu cotidiano carregam consigo os valores e a cultura do país.

Claro está que Roig não defende a ideia de Espanha enquanto nação. Ao contrário, como defensora de sua cultura, Roig busca defender e representar uma identidade distinta daquela tipicamente castelhana. Mas a ideia de representar as pessoas, em especial as mulheres catalãs – muitas vezes esquecidas e ignoradas nos discursos da história – que, por um lado se encontram em um lugar vulnerável pelo simples fato de terem o sexo feminino e, por outro, contraditoriamente, podem desenvolver um papel importante no meio em que se encontram, busca recuperar memórias de um grupo que, embora por muito tempo silenciado, desenvolve um papel importante na construção do presente e da história. É como comenta Dupláa:

Como en el caso de otras mujeres, la participación de Roig en el movimiento feminista de los años setenta modeló su respuesta al discurso androcéntrico. Ella fue siempre plenamente consciente de su condición marginal como mujer y catalana en la sociedad patriarcal y castellanocentrista de la España del siglo XX. Roig sabía que las mujeres están minusvaloradas en la cultura dominante y que el catalán, al igual que otras lenguas minoritarias de la nación (como el gallego y el vasco), está desplazado a los márgenes de la cultura española dominante. La solidaridad de Roig

con los marginados la llevó a enfrentarse con la necesidad de recuperar la memoria de las mujeres que vivieron su propia realidad en función de unos mitos y modelos sociales creados precisamente para usurpar a las mujeres la libertad en su cotidianidad. Tales modelos sociales y tradiciones culturales relegaron a la mujer a la esfera doméstica y al silencio absoluto. (DUPLÁA, 2005, p. 305)

Assim, a obra de Roig, que abrange romances, contos, ensaios, artigos jornalísticos, entrevistas e programas de televisão, estaria, segundo Maria Àngels Francés-Díez (2012, p.97 – tradução minha), dividida em três grandes eixos: “Feminismo, memória e testemunho são os três eixos transversais através dos quais é possível reunir não só a sua obra ensaística e jornalística, como também a literária”². Porém, discordando parcialmente de Francés-Díez e ampliando sua ideia, pode-se dizer que seria possível considerar que a obra de Roig está mais centrada no que se pode denominar como eixos feminista, memorialístico/histórico e de reflexão sobre a literatura. A diferença, neste caso, se refere à ideia de que o segundo eixo abarcaria não somente a memória, como também o testemunho e a própria história, num processo de recuperação e reflexão sobre o passado, que não deixa de incluir a discussão e a reafirmação da identidade catalã sufocada pelo regime franquista. Além disso, percebe-se ao longo de toda a produção da autora uma preocupação pelo processo de produção literária, que se reflete, muitas vezes, inclusive, dentro das próprias obras.

É possível considerar, também, que esses eixos, definidos mais como um meio de organizar as leituras das obras, misturam-se e dialogam de forma intermitente: a discussão do passado, da memória e mesmo da memória coletiva não anula a reflexão sobre o lugar da mulher na família e na sociedade. Além disso, a identidade catalã está intimamente relacionada à memória, à língua e aos papéis sociais desempenhados pelos que se consideram parte dessa herança. E finalmente, a literatura acaba ocupando um lugar de prestígio ao propor revisitar essas temáticas, o que geraria questionamentos sobre sua capacidade e meios de representação.

Esse processo de recuperação do passado a partir de um ponto de vista diferenciado, retira o foco dos “grandes personagens” e dá voz àqueles que se encontram à margem, promovendo a reflexão sobre história, diferentes papéis sociais e literatura. A representação do passado é alvo de diferentes pensadores das áreas de filosofia, história e literatura, entre outras, e o modo como o passado é representado, em forma narrativa, quando analisado mais de perto, demonstra a fragilidade e vaporosidade das fronteiras entre saberes. Até que ponto a história

² Texto original em catalão:

Feminisme, memòria i testimoni són els tres eixos transversals a través dels quals podem embastar no solament la seua obra assagística i periodística, sino també la literària.

tem algo de literatura, se a literatura pode ser documento histórico, são questionamentos que se impõem atualmente.

Nesse sentido, pode-se inserir a obra de Roig no que se costuma denominar como pós-modernismo. Linda Hutcheon (1991), tratando da temática, tão controversa no meio da crítica, afirma que o pós-modernismo “é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19), tendo, para ela, um caráter histórico e político que promoveria uma reelaboração crítica do passado. Para a autora, o pós-modernismo também pode estar muito relacionado à cultura de massa, que desafia e, a partir desse desafio, promove a diferença. Na literatura, o romance é um gênero que pode manifestar o pós-modernismo a partir do que denomina “metaficção historiográfica”, que para ela são obras auto-reflexivas que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos na ficção, promovendo a reflexão sobre o passado e inclusive sobre suas formas de representação.

Assim, este trabalho se organizou de maneira a verificar como se concretizam os eixos temáticos da obra de Roig nos romances: *Ramona, adéu*, publicado em 1972, *El temps de les cireres*, publicado em 1977 e *L'hora violeta*, publicado em 1980 (obras traduzidas ao castelhano respectivamente como *Ramona, adiós*, *Tiempo de cerezas* e *La hora violeta*). A seleção desses romances não foi aleatória, uma vez que considero que formam uma trilogia, um projeto da autora focado na memória, tanto do passado da Espanha, especialmente da Catalunha, no século XX, até o fim da ditadura franquista, como da história das mulheres, ou da própria literatura, transformando os eixos que compõem a obra de Roig em um emaranhado que forma um todo significativo.

A defesa de que estas obras formam uma trilogia se dá por vários motivos: a existência de histórias de personagens que se desenvolvem entre as três obras; acontecimentos históricos recuperados que têm um retrato completo somente com a leitura do conjunto de romances e, finalmente, o comentário de Roig publicado, junto à árvore genealógica das duas famílias de personagens dos romances, antes do início de *L'hora violeta*, última obra da trilogia, que diz: “Alguns dos personagens de *L'hora violeta* aparecem também em *Ramona, adéu*, ou em *El temps de les cireres*. A fim de ajudar o leitor, organizei a árvore genealógica das duas principais famílias que aparecem nelas” (ROIG, 1981, p. 9 – tradução minha)³. Parece-me que o comentário da autora é mais um convite para a leitura das obras anteriores que um apoio para a leitura do romance, pois a existência dessa árvore genealógica pouco interfere em sua leitura.

³ Texto original em catalão:

Alguns dels personatges de *L'hora violeta* surten també a *Ramona, adéu*, o bé a *El temps de les cireres*. Per tal d'ajudar el lector, he confeccionat l'arbre genealògic de les dues principals famílies que hi tenen un paper.

Percebe-se na leitura dos romances em bloco uma continuidade das histórias e, embora seja importante ressaltar que cada obra pode ser lida separadamente sem prejuízo para seu sentido, a leitura das três evidencia um projeto literário organizado no qual cada uma delas se imbrica e se completa na outra. Assim, eventos são observados a partir de pontos de vista de personagens diferentes ou histórias de personagens são fragmentadas entre os romances, trazendo à sua leitura uma complexidade instigante.

Em *Ramona, adéu*, são narradas as histórias de três “Ramonas”, três gerações de mulheres de uma mesma família de origem burguesa, que discorrem sobre suas ambições, sucessos amorosos, medos, enfim, sobre suas vidas, seu cotidiano. Em meio às suas narrativas se desenvolvem acontecimentos importantes em três etapas da história catalã e, em alguns momentos, espanhola – o fim do século XIX e início do século XX, a década de 1930 e a de 1960. Cada um desses momentos é observado e vivenciado por uma das personagens chamadas “Ramona” (embora, no caso das mais jovens, eventualmente suas antecessoras participem de suas histórias como personagens secundários). Tais acontecimentos são tratados e apresentados sob o olhar individual das protagonistas, um olhar comprometido com o meio e lugar que elas ocupavam como mulheres.

Quanto à forma, pode-se dizer que o romance aparentemente se organiza como um diário, o da Ramona avó, no qual se indicam datas e onde esse gênero tenta ser reproduzido. Porém, em meio ao discurso de Ramona, inserem-se, sem uma ordem determinada, as histórias das duas outras Ramonas: a sua filha e sua neta. Assim, em meio ao diário e a voz que o conduz, se apresentam duas narrativas que, de forma fragmentada, vão se construindo. Desta maneira, cabe ao leitor organizar, como em um quebra-cabeças os discursos apresentados pelas narrativas. Organizando tais discursos e relacionando-os, percebe-se que cada um deles, embora trate de uma história individual, se completa no outro e forma, com isso, uma perspectiva que é capaz de recuperar a memória histórica de Barcelona, a memória do cotidiano e das mulheres do fim do século XIX à segunda metade do século XX. Dentro do projeto de Roig, esse romance é o que mais se preocupa por apresentar e recuperar o passado. Ele abre caminho para os próximos romances que têm um aspecto mais reflexivo acerca das memórias relacionadas à Barcelona do período pré e pós franquismo.

Em *El temps de les cireres* é apresentada a personagem Natàlia, da família Miralpeix, que também forma parte de *L'hora violeta*. Nesse romance, a personagem retorna a Barcelona depois de muitos anos fora do país e se depara com a realidade ditatorial que pouco muda após o período que vive no exterior. Essa obra parece representar o início do processo

reflexivo que chega ao auge em *L' hora violeta*. Observa-se que Natàlia, com seu retorno, além de ter de se readaptar à realidade que a cercava, também tem de se reconciliar com o passado doloroso que a fez deixar o país. Desse passado, que representava o início de sua tomada de consciência social e política, também sobressaía uma relação complicada com a família, principalmente com os pais.

Os pais de Natàlia, que se conheceram no início do século XX, tiveram suas vidas marcadas de forma violenta pela Guerra Civil, o que modificou sua relação com o mundo e com a família permanentemente. O percurso de Natàlia para reconciliar-se com a família e com seu passado obrigatoriamente passa pela necessidade de conhecer o passado dos pais – algo que se inicia nesse romance e que termina somente em *L' hora violeta*. Nesse sentido, poder-se-ia pensar essa obra como uma representação da necessidade de rever o passado para compreender e transformar o presente.

L' hora violeta, último romance da trilogia, é a obra na qual a autora como já se disse, indica, ainda que sutilmente, a existência de uma relação entre os três romances. Assim, como parte de um projeto maior e como obra que o encerra, em *L' hora violeta* pode-se perceber que os temas que se desenrolaram nos romances anteriores se unem e possibilitam desenvolver uma visão mais completa do projeto literário de Roig. A narrativa é construída em torno de um fio condutor – um pedido de Natàlia a Norma – no qual a primeira pede à amiga que escreva, a partir de algumas cartas e outros documentos, a história de sua mãe Judit e de sua amiga Kati, que se conheceram durante o início da Guerra Civil.

Em meio a tantas histórias, organizadas de forma não-linear, desenha-se novamente o panorama da história de Barcelona ao longo do século XX. Desde a vida de Judit e Kati, no início e ao longo da Guerra Civil, à vida de Natàlia e Norma, no final da ditadura, a obra mantém seu compromisso de recuperar as pequenas histórias do cotidiano que contribuem com a construção do passado. Nessa obra percebe-se também um discurso feminista mais claro que nas outras obras e, ao mesmo, tempo questionamentos sobre o lugar da mulher na sociedade e acerca do próprio movimento feminista.

A estrutura da obra é complexa e fragmentada. Sua narrativa é composta por uma grande interlocução de vozes e de gêneros literários, além de um diálogo explícito com outras obras da literatura universal – como, por exemplo, a *Odisseia*, de Homero –, fazendo com que o leitor seja obrigado a unir fragmentos para dar sentido à leitura. Essa fragmentação, que povoa não só essa obra, como também as outras da trilogia, mais que apenas um recurso literário, parece ser uma representação do estado em que se encontram as memórias e a própria história

do passado recente: fragmentos que devem ser reunidos para que tal passado seja compreendido e recordado. Pensando especialmente no caso da história das mulheres, a questão é mais séria, pois não há uma história que trate delas, que as considere, e esses fragmentos podem representar essa necessidade de recuperação, organização e de conhecimento dessa história.

Outro elemento abordado é o “problema” da criação literária. A questão da possibilidade e da habilidade de representação dos acontecimentos e do passado faz parte das reflexões de Norma e de Natàlia. Vale recordar que o eixo em torno do qual se estrutura *L’hora violeta* é a escrita de um romance, que no contexto da narrativa acaba recebendo como título “*L’hora violeta*”. O fato de que o romance que está escrevendo Norma tenha o mesmo título da obra de Montserrat Roig, abre caminho para a interpretação do romance desde a perspectiva da metaficção: *L’hora violeta* traz dentro de si o processo de escritura dela mesma, ainda que ficcional. É como se toda a obra representasse a necessidade de recuperar as memórias do passado e, ao mesmo tempo, se questionasse acerca da possibilidade de fazê-lo.

Com isso, a busca de Natàlia, e depois também a de Norma, por representar o passado de sua mãe é uma tentativa de revisar, compreender e reconciliar-se com um passado que não é registrado de forma oficial e que está guardado com os que vivenciaram outra época. Essa busca acaba sendo uma extensão de suas ações iniciadas em *El temps de les cireres*.

Mas *L’hora violeta* traz em si algo que a distingue das outras obras da trilogia: um olhar para o futuro. Sua ação se desenvolve no final do franquismo e nela é possível perceber uma espécie de tentativa de representar o quanto muitos estavam perdidos com a mudança que se imprimia na realidade do território Espanhol e o quanto era importante recuperar e não esquecer o passado para seguir adiante. *L’hora violeta* representa o fim de uma época e aponta para um futuro que se construirá a partir disso.

Dessa forma, pode-se dizer que este trabalho propõe uma leitura dos três romances de Roig considerando-os uma trilogia que representa a concretização de um projeto literário. Esse projeto estaria constituído por uma defesa da valorização da memória, tanto relacionada ao passado cotidiano, como à história das mulheres, promovendo uma visão revisionista e uma proposta de reflexão sobre história catalã do século XX, concentrada na representação das mulheres e do olhar feminino e feminista sobre a sua própria história e realidade.

Buscou-se demonstrar, assim, que as relações que se estabelecem entre literatura e memória, nesse conjunto de obras de Roig, contribuem para a reconstrução ficcional de um período importante do passado catalão. Pode-se afirmar que essas obras formariam aquilo que Hutcheon (1991) define como romances de metaficção historiográfica. Mais especificamente,

é possível dizer que a ideia de que a ficção, nesse contexto, transforma-se num meio de recuperar, preservar e reavaliar momentos históricos importantes considerando o ponto de vista do cotidiano, representado pelo olhar das mulheres.

Ao considerar a ótica do cotidiano pelo olhar feminino, é possível dizer que ressalta nas obras um foco diferenciado: o passado é revisitado e apresentado desde um ponto de vista feminino e/ou feminista, transferindo para a mulher a capacidade de avaliar e reconstituir a realidade presente e passada. Essa recuperação do passado das mulheres, construída por um viés feminino, permite que se contribua para a arqueologia e escrita de uma história das mulheres por elas mesmas, algo reivindicado pelo pensamento feminista até os dias atuais.

Ademais, este trabalho analisou também a construção dos romances no que se refere ao seu entramado estrutural. A utilização da metaficção, da autoficção, da intertextualidade e da polifonia, além da forma como são construídos a narrativa e os personagens, foram elementos observados a fim de compreender a complexidade estética da trilogia, que acredita-se, está associada a uma ideia de literatura mais aberta, que delega ao leitor a responsabilidade pelos sentidos de sua leitura, transformando a obra em uma espécie de jogo de quebra-cabeças, no qual as peças podem ser ordenadas de formas diversas, dependendo de quem as lê.

Para o desenvolvimento das análises, além da bibliografia selecionada, também se contou com outras obras de Roig, de caráter ensaístico ou não, como *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), *¿Tiempo de mujer?* (1980), *El feminismo* (1981), *Els catalans als camps nazis* (1977) e *L'autèntica Historia de Catalunya* (1990), entre outros⁴. O uso dessas obras contribuiu para uma leitura dos romances associada ao projeto literário da autora.

O trabalho está organizado em três capítulos, cada um analisando os romances com foco em uma das temáticas centrais da obra de Roig: o primeiro trata da questão da recuperação e reavaliação do passado; o segundo da representação da mulher e do feminismo; e o terceiro trata da construção estética das obras. Com essa organização temática se teve por objetivo analisar os romances de forma mais completa, inserindo-os não só no projeto literário da trilogia, mas no projeto literário de toda a vida de Montserrat Roig.

O primeiro capítulo intitulado “A história como um quebra-cabeças”, discute as relações entre literatura e memória, passando pelo conceito de memória coletiva, de romance histórico e de metaficção historiográfica para então verificar de que maneira o passado é representado e recriado nos romances.

⁴ Os títulos em português para essas obras seriam: *Diga que me ama, ainda que seja mentira*, *Tempo de mulher?*, *Mulheres em busca de um novo humanismo*, *Os catalães nos campos nazistas* e *A autêntica história da Catalunha*. (a tradução é minha)

Para isso, a princípio se fez uma breve discussão sobre o período de transição espanhola, em que foi escrita trilogia, discutindo o lugar da memória e de sua preservação na obra de Roig. Em seguida, foram apresentadas discussões sobre as relações entre memória coletiva, história e literatura a partir das quais se apoiaram as análises dos romances. Finalmente foram apresentadas as análises dos romances, observando como o passado foi representado neles, assumindo um sentido revisionista, a partir do cotidiano em foco. Neste capítulo, o passado foi visto como material inspirador da ficção, como objeto avaliado criticamente e como elemento que constrói o presente e promove a reflexão a partir da criação ficcional.

Assim, as análises dos períodos e acontecimentos históricos representados nas obras foram organizadas e apresentadas em dois momentos: o primeiro trata de observar o período histórico que compreende a história catalã e espanhola a partir do fim do século XIX e as três décadas do início do século XX até a Guerra Civil espanhola (1936-1939); e o segundo analisa os acontecimentos que se desenvolvem da ditadura franquista (1939-1975) até o início do período de transição (1975-1978). Embora os acontecimentos não apareçam nos romances organizados de forma cronológica, a opção por organizá-los cronologicamente nesse capítulo possibilitou que se desenvolvesse uma análise histórica mais clara, evidenciando-se o posicionamento crítico da trilogia frente ao discurso histórico corrente.

O segundo capítulo, denominado “O feminino em vitral”, discute, partindo principalmente dos estudos feministas, a forma como as personagens mulheres foram representadas e atuam no seu meio social ou familiar, de acordo com a época retratada nos romances. Além disso, foi analisada a forma como se (re)construiu um universo simbólico em torno ao feminino ao longo da trilogia.

A princípio se discutiu a história das mulheres, relacionando-a à forma como se organizaram ações feministas pontuais, especialmente no começo do século XX, e como se organizou o movimento feminista na Espanha, a partir dos anos 60. A apresentação desse histórico é importante porque situou os romances historicamente e possibilitou uma interpretação mais contextualizada das narrativas, tanto no que se refere ao momento em que foram escritos, como em relação ao conteúdo das obras, que, como se disse, concentram-se na narrativa da história de personagens mulheres do fim do século XIX até a transição, especialmente nos primeiros anos após a morte de Franco.

Depois, foi analisada a forma como se constrói um universo simbólico feminino próprio ao longo da trilogia. Foi possível observar como mitos advindos das culturas greco-latinas ou judaico-cristãs são lidos a partir de olhos femininos, rechaçando a tradicional leitura

patriarcal propagada por séculos. Assim, mitos femininos como Circe ou Eva são compreendidos como a representação de mulheres independentes e transgressoras, livres e inteligentes, a ponto de se negarem a simplesmente obedecer. Ademais, essas mulheres míticas são apresentadas como indivíduos que têm desejos – inclusive sexuais – e que se permitem vivenciá-los, buscando a satisfação. Além desses mitos clássicos, a trilogia explora também as figuras míticas que foram surgindo com o passar dos anos e que já ocupam um bom lugar em nosso imaginário, como Greta Garbo e Coco Chanel no âmbito internacional, ou a Pasionaria, no âmbito da Espanha. Essa leitura acerca da subversão da visão tradicional dos mitos femininos impressa por Roig nos romances permitiu que se reconhecesse como essa imagem simbólica da mulher, construída em feminino, permite o fortalecimento, a conquista da autoconfiança e a luta pela independência das mulheres.

A última parte do capítulo se concentrou na própria história da mulher, suas relações com os homens e com a sociedade em geral que se observa na trilogia. Com isso, pretendia-se reconhecer o percurso histórico do “lugar” da mulher na sociedade catalã ao longo do século XX e compreender como a revisão da imagem simbólica feminina contribui para uma visão e construção da mulher fortalecida ao longo das narrativas. O que se buscava era identificar o olhar crítico sobre o lugar social da mulher na sociedade catalã e espanhola da época, detectando as relações entre o passado e o presente – do momento em que se escreveram as obras –, considerando as discussões e reivindicações relacionadas aos direitos da mulher.

O desejo feminino, nesse contexto é um espaço de liberdade, poder e transgressão feminina. Assim, ao observar a representação da mulher no âmbito social, observou-se também a forma como as personagens expressam e vivenciam os seus desejos, algo que, paradoxalmente, mostra-se como um espaço de poder sobre si mesmas, o mesmo poder que lhes era negado socialmente em diferentes momentos históricos.

Essa leitura permitiu deslocar a mulher de um espaço periférico na literatura para um lugar central. Considerando a função social que a literatura pode desenvolver, neste caso, pode-se dizer que a trilogia de Roig desenvolve um papel conscientizador no sentido de que promove a discussão e reflexão sobre o feminino e o feminismo, mesmo porque os próprios romances podem ser lidos uma representação da história das mulheres e do feminismo na Catalunha.

O terceiro capítulo, que tem como título “Atelier literário”, analisa a forma como são construídos os romances considerando a utilização de diferentes técnicas narrativas como a intertextualidade, a metaficção e a autoficção. O objetivo deste capítulo era analisar como a

forma estética adotada por Roig contribui para a realização de seu projeto literário, promovendo a reelaboração do passado, a revisão do lugar das mulheres na história e a reflexão sobre o papel da literatura e seu alcance nesse contexto.

A primeira parte do capítulo apresenta a visão de Roig sobre a literatura, seu papel político e social e a forma como seu projeto literário está intimamente ligado a uma visão de literatura centrada em um compromisso com a sociedade. Nesse sentido, a construção da trilogia foi interpretada como um projeto estético intimamente relacionado com o projeto ideológico de Roig. Para essa análise, então, foram considerados diferentes textos da escritora, além da crítica feita sobre sua obra.

A segunda parte do capítulo analisou a forma como a intertextualidade compõe a trilogia. Partindo do trabalho de Tiphaine Samoyault (2008) sobre a intertextualidade, no qual a autora aponta para a relação da literatura com a memória e para a ideia de que o fazer literário é parte de um eterno processo de rememoração, tinha-se o objetivo de desenvolver uma análise dos romances considerando as alusões e diálogos das narrativas com outras obras da tradição literária. Nesse sentido, o que se defendeu é que a trilogia foi composta a partir de uma relação íntima com a tradição literária e artística que a antecede, definindo a impossibilidade de dissociação da literatura de sua própria memória, construída coletivamente, assim como a memória coletiva acerca do passado silenciado pela ditadura. O que se crê é que na trilogia, essas duas memórias convivem, interagem e contribuem para dar sentido ao passado, à literatura e às suas relações com o ser humano.

A terceira parte do capítulo trata do uso da metaficção e da autoficção nas obras. Entendeu-se que essas técnicas narrativas atuam como uma forma de evidenciar o processo criativo da obra de arte, criando um jogo autorreflexivo em relação à trilogia, à literatura, à autoria e à própria possibilidade de representação da realidade. Os grandes temas abordados pela trilogia, a recuperação da memória silenciada e a revisão da história das mulheres, assumem outra perspectiva ao se considerar a reflexão proposta pela metaficção e pela autoficção, já que a construção ficcional se mostra como parte de um projeto literário complexo que reúne diferentes temáticas sob um mesmo teto. Assim, a memória demonstrou ser o eixo central das obras - a memória sobre o período anterior ao fim do franquismo, a memória das mulheres e a memória da literatura – mas frente a esta proposta de representação surgia o questionamento metaficcional. No fim das contas, notou-se que a resposta a esse questionamento é a própria existência da trilogia, ou seja, a literatura, a arte, é capaz de criar mecanismos para representar a memória, o que para Roig é um dever ético.

Dessa forma, finalmente, pode-se dizer que este trabalho buscou reconhecer e comprovar o fato de que os romances de Montserrat Roig *Ramona, adéu, El temps de les cireres* e *L' hora Violeta*, formam uma trilogia, que representa o projeto literário de Roig. Considerou-se que esse projeto defenderia dois preceitos essenciais, o primeiro seria a necessidade de representação da memória, seja ela relacionada ao passado de um povo ou das mulheres, dando voz a grupos marginalizados e à memória coletiva, ou da própria literatura, como algo que faz parte do imaginário de leitores e escritores. O segundo seria a ideia de que a literatura como expressão artística é capaz de produzir obras que representem essas memórias. Assim, pôde-se afirmar que o projeto literário de Montserrat Roig apresenta a literatura como uma manifestação artística que é capaz de revisar, reelaborar e propor reflexões sobre o passado, sobre sua representação e, sobretudo, sobre o próprio processo de representação literária.

CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA COMO UM QUEBRA-CABEÇAS

[...] El pasado es inaprensible. La historia es como la ceniza de un incendio. No es el incendio, ni siquiera un resto del fuego, sino tan solo un vestigio de los efectos del incendio. El viento sopla constantemente, dispersándola. (La invención del pasado, Miguel-Anxo Murado)

La veritat, no la sabràs mai. (“A verdade, não a conhecerás jamais”.) (L’hora violeta, Montserrat Roig)

1.1 O ESQUECIMENTO, O SILÊNCIO, A MEMÓRIA

A obra de Montserrat Roig dá um tratamento especial ao passado. Isto não acontece sem motivo, já que o momento desde o qual escrevia, a transição do regime ditatorial franquista para um possível sistema democrático de poder no Estado espanhol, demandava uma significativa recuperação e reflexão acerca do passado recente, sufocado pelo regime autoritário que se manteve no poder por tantas décadas.

O regime franquista se inicia imediatamente ao final da Guerra Civil espanhola, em 1939, e se estende, oficialmente, até a morte do general Francisco Franco, em 1975. No entanto, pode-se ressaltar que o regime ditatorial se instala já no início da Guerra Civil nas zonas nacionalistas, que apoiavam o golpe militar, e pouco a pouco, no desenrolar da guerra, nos territórios que foram sendo conquistados por Franco. Tal regime adotou uma política de silenciamento e esquecimento em relação ao passado, utilizando-o frequentemente de acordo com seus interesses políticos e ideológicos. Nesse sentido, para Lizundia (2015, p. 110)

Es uno de los aspectos menos evidentes del franquismo y, sin embargo, es una parte de las cuestiones que ha recibido una mayor atención por parte de los jefes de la dictadura y que ha contado con la colaboración de las fuerzas de la oposición. Se trata de la política de olvido, aunque tal vez fuese más atinado hablar de operación de borrado y alteración de la historia, porque la dictadura actuó como lo hacía el Ministerio de la verdad en la novela 1984, de George Orwell, borrando y reescribiendo la historia, para que se adecuase a su cosmogonía de la hispanidad.

Essa clara política de esquecimento e, inclusive, manipulação histórica, muitas vezes declarada pelo próprio Franco – que assumia mudanças e apagamentos históricos a fim de defender a soberania de uma identidade puramente espanhola – embora não fosse divulgada abertamente, parecia envolver grande parte do interesse daqueles que sustentavam o sistema. Um exemplo dessa política pode ser observado nas palavras do próprio general Franco em 1950:

El siglo XIX, que nosotros hubiéramos querido borrar de nuestra historia, es la negación del espíritu español, la inconsecuencia de nuestra fe, la denegación de nuestra unidad, la desaparición de nuestro imperio [...], algo extranjero que nos dividía y nos enfrentaba entre hermanos y que destruía la unidad armoniosa que Dios había puesto sobre nuestra tierra. (FRANCO apud PÉREZ LEDESMA, 2009, p. 221)

Por outro lado, a censura e a perseguição àqueles que pensavam de forma diferente daquela professada pelo Estado, criavam uma atmosfera de insegurança que fatalmente silenciava as vozes que porventura buscassem soar. Pierre Vilar (2013, p. 20) comenta que ao optar por retornar à Espanha para suas investigações, depois do início da ditadura franquista, teve de enfrentar olhares reprovadores que lhe perguntavam “¿Cómo se puede ir a vivir chez Franco?”, sobre o que diz: “Cuando llegué a Cataluña calibré la estupidez de semejante fórmula: vivir bajo Franco no era lo mismo que vivir en casa de Franco. Era vivir en el seno de las miserias, de las represiones, de las amenazas, de la mentira”.

Diante desse tipo de política, não é de estranhar que após a morte do ditador o esquecimento em relação ao passado se mantivesse em efetivo exercício. Dissipar o passado parece ter sido um tipo de ação prática para a manutenção do poder e os políticos que sucedem a ditadura o perceberam.

Com a morte de Franco, inicia-se um período conhecido como transição, no qual o Estado espanhol viveria uma transposição do regime autoritário-ditatorial para o democrático, representado por uma monarquia parlamentar. Segundo Gómez-Montero (2007, p. 8), o marco temporal da transição estaria situado no período compreendido entre a morte de Franco, em 20 de novembro de 1975 e a integração da Espanha na União Europeia, em 1º de janeiro de 1986. A autor complementa que, por outro lado, algumas discussões e processos de mudanças sociais e econômicas já despertavam anteriormente, em especial a partir do emblemático ano de 1968.

Nesse período partidos políticos de diferentes orientações ideológicas organizaram-se para efetivar o trânsito entre sistemas de governo, porém, em meio a esse processo aparentemente a favor de uma transformação, encontravam-se ainda, políticos representantes do pensamento autoritário e egressos do sistema anterior. Vale recordar também que muitos daqueles que se beneficiaram do sistema ditatorial e que, inclusive, o mantiveram por vias não necessariamente pacíficas, ainda eram vivos e intimamente relacionados ao poder. As relações que se estabeleceram, então, no momento da transição, não poderiam ser mais instáveis, o que gerou, de certa forma, um acordo extraoficial de silêncio.

Esse pacto de silêncio e esquecimento fez com que não se buscasse trazer à tona denúncias de violência praticadas na ditadura franquista ou antes dela, na Guerra Civil.

Ademais, tal silêncio, herdeiro da política franquista de esquecimento, impedia o acesso de novas gerações ao conhecimento de sua própria história, de seus antepassados e sua identidade.

Contraditoriamente, em uma época de transformação do país, a instituição de um tratado dessa natureza acaba por refletir a tendência da manutenção de um ideal político que está fixado nos interesses de quem detém o poder. A transformação democrática demonstra estar submetida ao proveito de poucos, ignorando as necessidades de muitos dos que haviam sido prejudicados pelo regime anterior.

É claro que houve, e ainda há, defensores desse pacto de esquecimento, argumentando que o esquecimento do passado seria a única maneira de estabelecer a paz e construir o futuro do país, como o faz Pérez (2011, p. 313)

La transición se hizo por consenso: de común acuerdo, los partidos decidieron enterrar el pasado. Los vencedores de 1936 comprendieron que se había cerrado una época y aceptaron el regreso de los vencidos y su reintegración en la comunidad nacional; las víctimas no pidieron venganza ni reparaciones. No hubo ajustes de cuentas ni depuraciones en el ejército, la policía, la administración. Aquella actitud fue probablemente el precio a pagar para reconciliar a los españoles entre sí. La mayoría no trató de imponer su ley a la minoría; la convenció en algunos aspectos; se dejó convencer en otros. Los artífices de la transición dieron en aquella ocasión un ejemplo de sensatez y madurez.

Esse discurso quase romântico de que o esquecimento foi uma escolha comum, capaz de estabelecer a paz e o desenvolvimento nacional, foi corrente e ainda permanece vivo. É um discurso que ignora vítimas e familiares daqueles que sofreram algum tipo de violência ou até desapareceram por influência do Estado e que concede o direito à voz somente a vencedores, nunca aos vencidos.

Por outro lado, a visão de que esse pacto de esquecimento não poderia ser em nenhum momento positivo e de que a história recente da Espanha precisa ser recuperada foi se tornando cada vez mais popular, já que como diz María Grazón (2015, p. 13) “*acabar con la memoria de un pueblo con la estrategia sibilina de dejar pasar el tiempo es la manera más burda que tienen nuestros gobernantes de mostrar su desprecio por nuestras víctimas, por los ciudadanos y ciudadanas y por la democracia*”.

Frente ao desprezo evidente dos governantes para com as vítimas de guerra e da ditadura, a busca por respostas e o intento de recuperar e preservar o passado não deixou de existir, embora as vozes que se levantavam com esta finalidade encontrassem muitos obstáculos não só para fazer-se ouvir, mas também para encontrar as peças do quebra-cabeças que compunha o passado.

Para Montserrat Roig a preservação da memória é fundamental para a consciência de si e para a identidade de um povo. Na introdução de seu livro *Els catalans als camps nazis* (1977), a escritora comenta algo relacionado à questão:

Todos aqueles que nascemos depois de 1939 tivemos de ir escavando o nosso passado recente, um passado que nos deixou demasiadas imperfeições para poder restituir totalmente a nossa saúde histórica. Somos ignorantes, com consciência ou sem consciência. Se temos consciência disso, sentimos rancor e mau humor. Quem gostaria, se não o foi, de ter sido educado como um ou uma infeliz? Ao lado da atração que sinto pelo mundo da ficção, sempre me senti atraída pela história do meu país. O silêncio que fizeram pairar sobre os catalães, os republicanos, os vencidos da guerra, pareceu-me, muito frequentemente, que era um silêncio que queriam fazer pairar por cima dos meus e de mim mesma. Via que se não devolvêssemos a palavra àqueles que deveriam tomá-la quando lhes tocava, não a teríamos nunca na sua totalidade. (ROIG, 1991, p. 11 – tradução minha)⁵

Posicionar-se contrariamente ao silêncio que ocultava o passado recente da Espanha, especialmente da Catalunha, e fazer ecoar as vozes que haviam sido emudecidas por décadas, acaba sendo um dos principais eixos que caracterizam a obra de Roig. Tanto em sua produção literária como em sua produção periodística, ensaística ou mesmo nas entrevistas que elabora, a questão histórica e o resgate de memórias sobre os períodos silenciados da história espanhola – Segunda República, Guerra Civil e ditadura – e da história mundial, considerando sempre a participação de seu povo em grandes eventos como a Segunda Guerra Mundial, forma parte das preocupações e interesses da escritora.

Tendo nascido no regime ditatorial franquista, Roig conviveu desde sempre com os valores impostos pelo Estado e com as memórias silenciadas daqueles que já eram vivos antes do sistema autoritário. Além disso, quando jovem, conheceu pessoas que se opunham ao regime e reivindicavam uma outra ordem política e social. O contexto no qual Roig ingressa na escrita literária é, assim, povoado de discussões políticas e ideológicas dos mais diferentes grupos e, segundo Francés Díez, pode-se dizer que

O ponto de partida de Roig, quando decide se dedicar à literatura, é uma guerra que persiste na memória dos vencidos, silenciados pelo ambiente hostil da pós-guerra; uma licenciatura na Universidade de Barcelona (em Filologia Românica) e a

⁵ Texto original em catalão:

Els qui vam néixer després de 1939 hem hagut d'anar desbrossant el nostre passat recent, un passat que ens ha deixat massa tares per a poder restituir del tot la nostra salut històrica. Som ignorants, amb consciència o sense consciència. Si en tenim consciència, patim de rancúnia i malhumor. A qui li agrada, si no, haver estat educat com un beneit o una beneita? A banda l'atracció que sento pel món de la ficció, sempre m'he sentit atreta per la història del meu país. El silenci que han fet planar per damunt dels catalans, dels republicans, dels vençuts de la guerra, m'ha semblat, tot sovint, que era un silenci que volien fer planar per damunt dels meus i de mi mateixa. Veia que si no retornàvem la paraula als qui l'havien de tenir quan els pertocava, nosaltres no la tindríem mai en la seva totalitat.

militância ideológica no Partido Socialista Unificado da Catalunha (PSUC) e os movimentos antifranquistas da época. (2012, p.20 – tradução minha)⁶

O cotidiano de Roig na juventude e as influências que recebe contribuem para começar a estruturar um projeto literário audacioso para a época. Ao propor a discussão do passado, por um lado, e a questão da mulher, por outro, sem contar a defesa da identidade Catalã, Roig escancara algumas feridas escondidas pelo discurso de paz e de esquecimento.

Mais que uma simples curiosidade, um dos projetos de Roig como escritora é trazer à tona, num período em que muitos silenciaram, memórias traumáticas, relatos de violência ou experiências cotidianas de um passado ignorado por muitos. Algumas décadas haviam transcorrido desde os anos 30, quando acontecimentos como a Guerra Civil determinaram o destino dos povos da Espanha, e os anos da ditadura estavam ainda muito vivos na memória de todos, embora não houvesse, na maior parte dos casos, o seu registro. Com isso, as memórias e história que não havia sido documentada corriam o risco de se perder com a morte daqueles que foram testemunhas e personagens do passado.

Montserrat Roig é uma das poucas escritoras que se alça e, contrapondo-se ao pacto de silêncio imposto politicamente, evoca o passado e as memórias daqueles que o vivenciaram, organizando-os em sua obra escrita, literária e jornalística. Além disso, Roig opta por escrever sua obra literária em catalão, assumindo uma explícita posição política e ideológica: assume-se catalã e catalanista, reivindicando sua identidade cultural e linguística que havia sido negada durante todo o regime franquista – que havia proibido a utilização de outras línguas do território espanhol que não o castelhano.

Em uma entrevista dada à revista *Guia del Ocio* (1978, p. 9), ao ser questionada sobre o uso do catalão na televisão como um tipo de resistência, comentou Roig: “[...] *Debemos tener claro que no eres menos catalán porque no hables sólo de las cosas de tu país, y que ser catalán debería ser tan normal como ser francés o inglés, lo que pasa es que durante muchos años nos lo hemos tenido que repetir constantemente a nosotros mismos*”.

Utilizar a língua catalã era uma maneira de reivindicar uma identidade que fora negada ao povo catalão e era também uma reivindicação da história que havia sido silenciada por décadas. O emprego da língua demonstra ser também um meio de acessar o passado, pois sendo um veículo cultural, não deixa de ser um meio de acessar as memórias desse povo.

⁶ Texto original em catalão

El punt de partida de Roig, quan decideix dedicar-se a la literatura, és una guerra que perdura en la memòria dels vençuts, silenciats per l'ambient hostil de la postguerra; una llicenciatura a la Universitat de Barcelona (en Filologia Romànica) i la militància ideològica en el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) i els moviments antifranquistes de l'època.

Ao observar o caso de Roig, não se pode pensar, porém, que é por acaso que uma mulher tem a coragem de posicionar-se contra um pensamento dominante: após o fim da ditadura, muitos cidadãos, geralmente do gênero masculino, como diz Buckley (1996), se viam contemplados em seus interesses políticos com a democracia que começava a se esboçar, dotando de um caráter masculino e patriarcal, a transição; por outro lado, no entanto, as mulheres ainda se encontravam em disputa por direitos que lhes eram fundamentais, como os direitos civis e laborais, o divórcio, a contracepção, etc. Como comenta Buckley (1996, p. XIV)

La mujer – o, por lo menos, aquellos grupos que actuaban como sus portavoces – no estaba ni dentro ni fuera del marco político de la transición. No estaban fuera en el sentido de que no propugnaban un nuevo sistema político o un nuevo estado, o la desaparición misma del estado como hacían los anarquistas; pero tampoco estaban dentro, en el sentido de que aquel proceso político no había asumido el amplio espectro de las reivindicaciones feministas: las mujeres podían erigirse así en árbitros de la transición misma.

Desde este lugar marginal, Roig tem liberdade para levantar a voz e discutir tanto a realidade que se impunha, como o silenciamento sobre o passado e o próprio lugar e papel desenvolvido pela mulher nessa história. No campo da política, ela atuou no PSUC por anos, mas mesmo depois de deixar o partido se manteve fiel aos seus ideais e atuante na vida pública.

Como mulher e escritora, Roig afronta um pacto silencioso que não trazia benefícios significativos aos que acabaram sendo marginalizados pelo sistema político e social. Sua preocupação com o passado e com o resgate da identidade dos catalães e dos espanhóis em geral, perpassa a recuperação de um passado esquecido e que representa os motivos pelos quais se chegou à realidade vivida na transição. Conhecer o passado, é, assim, conhecer a si mesmo, mas também conhecer a sua origem social, cultural e política; é ter o conhecimento necessário para desenvolver uma consciência reflexiva sobre quem fomos e sobre quem queremos ser.

A literatura e as artes, a linguagem, de modo geral, ocupariam para Roig um importante lugar de discussão essencial componente para a formação humana. A literatura tem a função social de provocar a reflexão nos seres humanos, de representar identidades culturais e de preservar o passado, a memória coletiva dos povos. Não significa escrever história, como um historiador, mas registrar, por meio de histórias ficcionais, memórias e experiências vividas por muitos. Como ela mesma diz: “*Creo en el poder nostálgico de la literatura, te permite algo que no te ofrecen otras opciones: el poder del recuerdo. No hay que sublimar el pasado, pero sí vivir también de ese pasado en su nostalgia, recuerdo, recuperación.*” (CLAUDÍN, 1980)

Porém, ao mesmo tempo em que sentia a responsabilidade de preservar o passado estampado nas memórias daqueles que lhe confiaram suas experiências, seja aqueles com quem

tinha uma convivência próxima, seja aqueles que conheceu a partir de pesquisas ou entrevistas para livros, como *Els catalans als camps nazis* ou para periódicos e televisão, a artista percebia a fragilidade do momento histórico em que vivia. As tecnologias já disponíveis a fins do século XX, como a televisão, por exemplo, pareciam fazê-la questionar até que ponto a escrita, literária ou não, o passado e a história poderiam interessar às pessoas que conviviam com a efemeridade do cotidiano moderno, no qual a rapidez e a superficialidade de conteúdos e relações se sobrepunham a atividades que exigem tempo e reflexão como a leitura. Para ela a memória:

A memória pode ser derrotada, não é que queira ser pessimista, dentro de vinte e cinco anos poderíamos conversar. Acredito, sinceramente, que a memória é uma arte e que é uma arte que deve ir sendo cultivada pouco a pouco, não somente a partir de certa idade, mas desde a escola, desde a infância. Quando me refiro à memória como arte, evidentemente não me refiro a memorizar listas ou parágrafos inteiros, embora não seja tão ruim porque essa é uma técnica para aprender a recordar, mas que a nossa sociedade cada vez mais desvaloriza e desprestigia a arte da memória em benefício de outras coisas. Porque no fundo o que querem é que não nos lembremos, que não evoquemos, que nos afastemos cada vez mais da arte, porque se a arte é liberdade, se a criação é liberdade, uma maneira de nos manterem dominados é que não possamos nos imaginar outros mundos. Ou seja, que não possamos exercer o direito à fantasia. (ROIG, 1992, p. 21 – tradução minha⁷)

A literatura, assim, desenvolve um papel de resistência em um meio que lhe é hostil, segue persistindo e recuperando a memória que já não se cultiva. Ao possibilitar que o ser humano reconheça seu passado e a si mesmo e ao proporcionar uma liberdade de pensamento e imaginação, a literatura se mostra como um elemento transgressor em uma realidade alienada.

Esse pensamento de Montserrat Roig sobre a memória aparece mais profundamente desenvolvido em seu último livro, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991). Tido por Dupláu (1996) como uma espécie de testamento literário da autora, o livro ensaístico apresenta as principais temáticas abordadas por ela em sua obra:

[...]Este texto, calificado de testamento literario-vivencial de la escritora, es, como ella misma indica, el resultado de diversos apuntes, escritos paralelamente a la publicación de sus libros, en los que medita y analiza lo que llegaron a ser sus tres grandes patrias: la vida (su compromiso con la sociedad), los libros (la función ética y estética de la literatura) y su ciudad natal (Barcelona y la cultura catalana). A través de ellas – donde se trasluce su propia concepción de la vida – Montserrat Roig opta por construir un discurso que le permita recuperar la memoria histórica de los

⁷ Texto original em catalão:

La memòria pot ser derrotada, no és que vulgui ser pessimista, dintre de vint-i-cinc anys en (sic) podríem parlar. Jo crec, de debò, que la memòria és un art i que és un art que cal anar cultivant poc a poc, no solament a partir de certa edat, sinó des de l'escola, des que ets petit. Quan em refereixo a la memòria com a art, evidentment no em refereixo a memoritzar llistes o paràgrafs sencers, encara que no va tan malament perquè això és una tècnica per aprendre a recordar, sinó que la nostra societat cada vegada desvalora i desprestigia més l'art de la memòria en benefici d'altres coses. Perquè en el fons el que volen és que no recordem, que no evoquem, que ens allunyem cada vegada més d'art, perquè si l'art és llibertat, si la creació és llibertat, una manera de tenir-nos dominats és que no puguem imaginar-nos altres mons. O sigui, que no puguem exercir el dret a la fantasia.

débiles, de los oprimidos, de las ignoradas, de todos aquéllos y aquéllas con quienes se comprometió como escritora y como intelectual. (DUPLÁA, 1996, p. 36)

Sendo uma obra mais madura, *Digues que m'estimes* apresenta uma visão elaborada das principais ideias representadas em sua produção. Nela um conjunto de ensaios intitulado “*Els ulls de la ment*” (Os olhos da mente) se dedica à representação da memória e à dificuldade de mantê-la viva na atualidade. Esta parte do livro tem um percurso no qual o leitor é convidado a refletir sobre as relações estabelecidas entre a memória, as formas de representação e a capacidade de a literatura se estabelecer como meio de preservação do passado.

São seis os ensaios que compõem essa parte da obra: os dois primeiros discutem as formas de representação nos meios de comunicação (de massa) atuais – especialmente da televisão, do cotidiano, do lugar do escritor e de sua forma de observar a realidade; os dois seguintes tratam da memória – individual e coletiva – e da possibilidade de ser transformada em palavras; e os dois últimos voltam a pensar as relações entre a representação televisiva, a memória e a literatura, a partir do olhar do escritor.

A discussão nos primeiros ensaios é a da banalização da realidade, das experiências humanas e da própria memória. Referindo-se à televisão, os textos abordam como a superficialidade dos assuntos tratados pelos programas veiculados por ela podem transformar a realidade em algo esvaziado de sentido. A brevidade das relações e a falta de sentido de certas produções televisivas mostram que algo mudou nas formas de representação. Hobsbawm (1995, p. 485) concorda que a tecnologia mudou a forma de percepção das artes:

[...] a tecnologia não apenas tornou as artes onipresentes, mas transformou a maneira como eram percebidas. Dificilmente será possível recapturar a simples linearidade ou sequencialidade de percepção anteriores aos dias em que a alta tecnologia tornou possível percorrer em alguns segundos toda a gama de canais de televisão existentes, para alguém criado na era em que a música eletrônica e mecanicamente gerada é o som padrão ouvido na música popular ao vivo e gravada, em que qualquer criança pode congelar fotogramas e repetir um som ou trecho visual como antes só se podiam reler trechos textuais, quando a ilusão teatral não é nada em comparação com o que a tecnologia pode fazer em comerciais de televisão, inclusive contando uma história dramática em trinta segundos. A tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das “grandes artes”, sobretudo mais tradicionais.

A visão de que o desenvolvimento tecnológico, especialmente no que se refere às tecnologias de informação, fizeram com que o conhecimento e as artes ocupem outro lugar na sociedade contemporânea está, para Roig, intimamente ligada à memória na atualidade. A busca pela praticidade e pela rapidez relegam as artes a um lugar secundário na vida moderna e, nesse contexto, Roig se volta para a questão do lugar do escritor e de seu papel na contemporaneidade.

Pensando na evolução do narrador literário e concebendo-o como criação e elemento narrativo capaz de transpor o olhar de quem escreve para a obra artística, os textos argumentam que partindo de uma perspectiva onisciente e onipresente, com o passar do tempo, o narrador, aos poucos, foi perdendo o poder que possuía e as narrativas literárias começam a se fragmentar.

Com isso, cria-se a hipótese de que a fragmentação presente na literatura atual seria um reflexo da dificuldade que tem o autor de observar a realidade. O olhar criativo do escritor, através do qual não só a realidade objetiva é captada, mas também a subjetividade de situações, pessoas e histórias seriam integrados à sua criação e, o narrador, assim, transformar-se-ia no porta-voz do olhar que espia e compreende a realidade à sua maneira. Porém, com as novidades da tecnologia e com a televisão ocupando um espaço importante na vida atual, encontra-se nos ensaios o questionamento sobre se ainda é possível encontrar algo para espiar, para representar:

“A arte tem valor porque nos tira daqui”, escreveu Pessoa. Existe um mais adiante, um lugar que nos é ainda misterioso. O escritor “via” – ou espiava. Desvendava em uma epifania constante, positiva ou negativa, mas ainda assim, epifania. Descompunha, ou atomizava, como no caso de Virginia Woolf. E sonhava. A sua visão o levava à fantasia e, esta, ao mito. Não poderia ser que, neste momento, o êxito de certa literatura denominada minimalista, ou melhor, do “realismo bruto”, se dá porque se para por aqui, uma vez que o misterioso, o oculto, deixou de intrigar, de preocupar? (ROIG, 2001a, p. 128 – tradução minha)⁸

A fugacidade e brevidade das representações produzidas pelos meios de comunicação atuais criam a ilusão de que podem reproduzir todo tipo de informações a ponto de parecer não haver nada mais além do que apresentam. O mistério, o intrigante e o diferente que formariam a matéria da arte literária parecem perder o sentido diante da banalização das informações veiculadas.

Os ensaios seguem com a argumentação de que a ideia de “verdade” e a busca por ela povoa as preocupações de quem tem acesso a algum tipo de representação – televisiva, jornalística, literária – mas a própria veracidade que se busca é questionável e superficial: não se quer compreender a verdade, mas saber se o acontecimento ocorreu ou não. Nesse contexto, a ficção e a arte como forma de interpretação e representação do mundo são desvalorizadas.

⁸ Texto original em catalão:

“L’art té valor perquè ens treu d’aquí”, va escriure Pessoa. Existeix l’enllà, el que encara ens és misteriós. L’escriptor “veia” – o espiava. Desvetllava en epifania constant, positiva o negativa, però tanmateix epifania. Descomponia, o atomitzava, com en el cas de Virginia Woolf. I somniava. La seva visió el duia a la fantasia i, aquesta, al mite. ¿(sic) Pot ser que, a hores d’ara, l’èxit de certa literatura anomenada minimalista, o bé del “realisme brut”, és perquè s’atura a l’aquí, donat que el misteriós, l’ocult, ha deixat d’intrigar, de preocupar?

Com essa ideia de incerteza e de suspeita em relação à representação, os ensaios buscam estabelecer relações e distinções entre a fotografia, como uma tecnologia de registro de imagens que participa da vida de muitas pessoas, e a memória, como habilidade que preserva e perpetua o passado. Discutindo e comparando a fotografia, o olhar e a memória se apresenta:

[...] John Berger escreveu que tanto a lente da câmera como o olho, devido à sensibilidade que têm à luz, registram imagens a uma grande velocidade e de forma imediata ao evento que têm diante de si. Ainda assim, o que faz a câmera, e o olho não pode fazer jamais, é *fixar* a aparência do acontecimento. Extrai sua aparência do fluxo de outras imagens e o conserva, talvez não para sempre, mas ao menos enquanto existir o filme. Antes da invenção da câmera fotográfica não havia alguém que o pudesse fazer, exceto pelos olhos da mente, da faculdade da memória. A escritora precisa da memória para escrever e a sua máquina fotográfica são os olhos da mente. Memória que ilumina o tempo perdido e os espaços desaparecidos [...] Memória, enfim, que persegue um pouco de verdade. (ROIG, 2001a, p. 131 – tradução minha)⁹

Ao comparar a foto e o olhar, percebe-se uma desvantagem do olhar, incapaz de fixar, fisicamente em um filme ou em uma impressão como a fotografia, imagens de um acontecimento. O olhar recebe as mesmas imagens, mas não é capaz de fixá-las da mesma forma que a fotografia, ele somente é capaz de guardar a imagem de um acontecimento a partir da memória, representada pela metáfora dos olhos da mente.

O olhar, assim, é relacionado aos olhos da mente e, conseqüentemente, à memória. Os olhos da mente seriam os responsáveis pela capacidade de fixar eventos e imagens e de dar-lhes significado. É mais do que só guardar e conservar o passado, é refletir sobre ele e compreendê-lo, entendendo o presente como uma forma de desdobramento do que já aconteceu:

Os nossos olhos, os olhos da mente, a nossa memória, vão selecionando, vão esquecendo e vão recordando. Muito mais que a fotografia, muito mais que a imagem, a nossa memória é uma combinação, uma combinação viva, uma combinação que ao mesmo tempo temos de saber escutar. Uma combinação que os criadores que escrevem convertem em palavras e é uma combinação de tudo o que sentimos, de tudo o que vimos, de tudo o que lembramos e também de tudo o que imaginamos. (ROIG, 1992, p. 16 – tradução minha)¹⁰

⁹ Texto original em catalão:

[...] John Berger ha escrit que tant la lent de la càmera com l'ull, a causa de la sensibilitat de la llum, enregistren imatges a una gran velocitat i de forma immediata a l'esdeveniment que tenen al davant. Tanmateix, el que fa la càmera, i l'ull no pot fer mai, és *fixar* l'aparença de l'esdeveniment. Extreu l'aparença d'aquest del flux d'altres aparences i ho conserva, potser no per sempre, però si més no mentre existeixi la pel·lícula. Abans de la invenció de la càmera fotogràfica no hi havia res que ho pogués fer, tret, dins els ulls de la ment, de l'facultat de la memòria. L'escriptora necessita de la memòria per a escriure i el seu aparell fotogràfic són els ulls de la ment. Memòria que il·lumina el temps perdut i els espais desapareguts [...] Memòria, en fi, que persegueix una mica de veritat.

¹⁰ Texto original em catalão:

Els nostres ulls, els ulls de la ment, la nostra memòria, van seleccionant, van oblidant i van recordant. Molt més que la fotografia, doncs, molt més que la imatge, la nostra memòria és una barreja, és una barreja viva, és una barreja que al mateix temps hem de saber escoltar. Una barreja que els creadors que escrivim convertim en paraules i és una barreja de tot el que hem sentit, de tot el que hem vist, de tot el que hem recordat i també de tot el que hem imaginat. (ROIG, 1992, p. 16)

Nesse sentido, as palavras se transformam numa forma de vencer o tempo e preservar a memória. A literatura desenvolve um papel importante como meio de preservação e de propagação da memória, propiciando a reflexão e a construção de significados.

A metáfora dos olhos da mente, contudo, pode ser ampliada e ultrapassar os limites do indivíduo. Apreende-se a ideia de que a memória individual pode abrigar as memórias e experiências daqueles que nos antecederam, assim, o contato com relatos de outrem faz com que estes relatos passem a integrar a memória de alguém. Dessa forma, as experiências e memórias registrados pela literatura ou pela história passam a fazer parte das memórias de quem as lê. A memória, os olhos da mente, então, mostram-se, diferente da fotografia, ilimitados.

A literatura, ao partir da memória do escritor, não tem a força da palavra falada presente na televisão, por exemplo, mas realiza um diálogo mudo entre memórias. Frente à efemeridade e falta de significado de boa parte da produção dos meios de comunicação atuais, o olho do escritor que é capaz de modificar, selecionar, transgredir e idealizar a realidade, pode perder força e sofrer com a otimização do tempo e dos meios de informação.

Considerando as influências outras que sofre a literatura, os ensaios direcionam-se para a pintura e o cinema, observando-os como formas artísticas elaboradas que também podem representar o que veem os olhos da mente. Reunindo a memória, o conhecimento e diversas experiências acumuladas, essas artes se manifestam e influenciaram a literatura.

A comparação entre pintura, cinema e televisão evidencia a distância entre as formas suas de representação. A pintura e o cinema seriam formas de representação dos olhos da mente do artista, capazes de comunicar-se com as memórias do seu público, enquanto a televisão estaria focada na efemeridade, na superficialidade e, conseqüentemente, no esquecimento, de forma a não proporcionar a experiência da reflexão e fixação de informações.

A literatura e os olhos da mente, representando a memória, estariam, assim, em um momento de crise. Podendo sofrer influências das novas tecnologias de informação, a arte literária pode perder a capacidade de representar o que é significativo para o ser humano, por outro lado, resistindo, pode ser cada vez menos atrativa aos novos leitores. O comentário final do último ensaio do conjunto diz: “talvez haja novos olhares que não admitirão a derrota da mãe das musas, Mnemosine, que simboliza a memória. Talvez a busca pela perfeição continue e agora só estejamos sob a urgência de um mundo em transformação que nos fascina e assusta ao mesmo tempo” (ROIG, 2001a, p. 154 – tradução minha)¹¹.

¹¹ Texto original em catalão:

O caminho percorrido ao longo dos ensaios presentes em *Digues que m'estimes* demonstra a consciência de Roig sobre o lugar da literatura e da memória frente a uma realidade em transformação. Ela chama a atenção para o fato de que as inovações tecnológicas mudam o estilo de vida da modernidade e que estas mudanças poderiam de alguma forma atingir a literatura e a própria forma como o ser humano é capaz de lidar com o passado, com a memória.

A preocupação de Roig, porém, não significou que como escritora, como aquela que transforma em palavras o que vê com os olhos da mente, deixasse de fazer literatura. Ao contrário, dedicou toda a sua vida a transformar a memória em arte. Essa memória que a escritora busca registrar e que, como explica nos ensaios, não é só individual, não se restringe a experiências próprias, trazendo um elemento coletivo forte. Suas obras representam as memórias de muitos, as experiências daqueles que experimentaram a guerra, que vivenciaram a repressão, que estiveram presentes em grandes acontecimentos, ou que conhecem costumes que estão se perdendo, que têm uma vida comum, mas que não por isso desinteressante.

Resgatar e registrar, de alguma maneira essa memória coletiva é para Roig um dever. Considerando o fato de que nasceu e cresceu em um momento histórico conturbado, a ditadura franquista, ela assume para si a responsabilidade de preservar um conhecimento importante para a identidade de seu povo, conhecimento este que a cada dia corria o risco de se perder com a morte das testemunhas do passado.

Ao pensar na memória coletiva na obra de Roig, vale considerar que as definições acerca desse tipo de memória são muitas. Pode-se dizer que o conceito de memória coletiva começa a ser popularizado a partir do trabalho de Maurice Halbwachs na década de 1950. Seu livro, *A memória coletiva* (1950), busca definir os espaços da memória coletiva, diferenciando-a da memória individual e da história. Para ele (HALBWACHS, 1990), a memória coletiva é formada coletivamente, a partir da colaboração individual de pessoas que pertencem a um determinado grupo social. É importante o fato de que este grupo se reconheça como tal, compartilhando uma afetividade e identidade comuns, já que as memórias individuais que contribuem para a construção de uma memória comum, coletiva, são compartilhadas e se integram a partir da interconfiança e reconhecimento dos membros dessa comunidade.

A confiança entre os membros do grupo permite que mesmo que um membro não tenha participado de um determinado evento que compõe as memórias coletivas do grupo, possa sentir que essas memórias fazem parte das suas. A identificação com o grupo e sua história

Potser hi haurà noves mirades que no admetran la derrota de la mare de les muses, Mnemosine, que simbolitza la memòria. Potser la recerca de la perfecció continua i ara, només, vivim sota la urgència d'un món en canvi que ens fascina i espanta alhora.

faria, assim, com que o indivíduo reconhecesse essa memória coletiva como verdadeira e como sua, não necessariamente como sua vivência, mas como um relato constituinte de sua memória.

Porém, como diz Ana Luengo (2004, p. 20), comentando o pensamento de Halbwachs:

La creencia de la existencia de una memoria colectiva no significa para Halbwachs que todos los miembros de un grupo posean recuerdos idénticos sobre un acontecimiento histórico – es importante hacer hincapié en la distinción –. Para él, los recuerdos de cada individuo se estructuran de una forma u otra dentro de un grupo; sea por la relación con los demás, sea por imágenes, documentos y objetos que sirven como portadores de la memoria tanto autobiográfica como colectiva; sea por festividades, por ejemplo de carácter religioso, o actos conmemorativos de diversa índole ya asumidos como propios por un grupo social. Compartiendo esos puntos de referencia con otros individuos, cada persona sigue vinculada al grupo y se afianza su sentido de identidad como sujeto social. Sin embargo, en este punto hay que recordar que cada individuo forma parte de diferentes colectivos que se entrelazan en sus propias experiencias y emociones. Si se desarrolla esta idea, se puede considerar que la identidad del individuo en cuestión es el punto medio de pertenencia a todos los grupos con los cuales se identifica: la familia, el colegio, el trabajo, el barrio, la religión, la región geográfica o administrativa y otros; así como con su propia identificación crítica e ideológica.

Pode-se pensar, então, que um indivíduo sendo capaz de participar de diferentes grupos sociais, pode contribuir para a construção de memórias coletivas diversas, por exemplo: em um grupo religioso pode contribuir para a memória coletiva de um evento de intolerância e em um grupo profissional, colaborar para a memória de eventos de disputa política, entre outros. A memória coletiva é compreendida uma maneira de preservar experiências e eventos pelos quais passaram os membros de um grupo. Construída coletivamente expressaria aspectos dos costumes e acontecimentos compartilhados por uma comunidade e se mantém viva enquanto os membros dessa comunidade viverem ou enquanto esses relatos fizerem sentido para o grupo.

Aproximando-se da teoria de Halbwachs, Ana Luengo (2004, p. 15) considera que “*por memoria colectiva se entiende una construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de la pertenencia dentro del grupo*”. A memória coletiva assume um papel importante na constituição do sujeito, fazendo-o reconhecer-se como ser social, parte de um grupo que tem uma história. Da mesma forma que tem esse papel social, a memória coletiva também seria composta a partir do social: “*los recuerdos no sólo se configuran a partir de la vivencia y percepción personal de cada individuo, sino que también lo hacen según los recuerdos de otras personas del entorno o de objetos y lugares conmemorativos de la sociedad en la que el individuo vive*” (LUENGO, 2004, p. 15).

Nesse sentido, as visões acerca da memória coletiva de Maurice Halbwachs e Ana Luengo coincidem, porém, apoiando-se na teoria de Winter e Sivan (1999), Luengo considera que o conceito de memória coletiva pode ser ampliado. Para Luengo, a proposta de interpretação de Halbwachs deixa questões em aberto, especialmente no que se refere à grande influência do social na esfera individual da memória e à propagação ou ao papel que desenvolve a memória coletiva em uma sociedade mais ampla que sua comunidade de origem.

Winter e Sivan (1999), tratando, em seu livro, de memórias relacionadas às guerras do século XX e situações de violência que atingiram os seres humanos ao longo desse período, preferem a denominação recordação coletiva (*collective remembrance*) em lugar de memória coletiva, a fim de não ocorrer uma simplificação da ideia de rememoração, que estaria relacionada a experiências de alguns grupos, e não “ao que todo mundo pensa” sobre uma situação traumática. As lembranças coletivas são construções públicas, formadas a partir de um grupo que recolhe “peças”, partes do passado, que juntas têm sentido para essa mesma comunidade, que no fim das contas, a produz, reproduz e consome.

Tal definição não se distingue demasiado das apresentadas por Halbwachs, mas o interessante no trabalho desses autores, não está necessariamente na definição de memória coletiva em si, mas na classificação das memórias. Eles defendem a organização das memórias em três grupos: a do *homo psychologicus*, a do *homo sociologicus* e a do *homo agens*.

Apresentando em poucas palavras os tipos de memória apresentados por Winter e Sivan (1999), pode-se dizer que o *homo psychologicus* estaria relacionado à memória individual e autobiográfica. Seria composto por memórias concernentes aos acontecimentos do passado do indivíduo, organizando sua autobiografia. De qualquer forma, como já apontava Halbwachs (1990), como seres sociais, aspectos da vida em sociedade e da convivência com outras pessoas participam da construção das memórias de cada indivíduo, entretanto, ainda que o elemento social componha, inevitavelmente, as memórias de alguém, não se poderia negar a possibilidade de uma consciência individual, a partir da qual se encontraria a individualidade de cada um. O *homo psychologicus* representaria, assim, as memórias formadas por essa individualidade e que têm profunda relação com a autobiografia marcada pelo meio social.

Por sua vez, o *homo sociologicus* representaria as memórias construídas coletivamente a partir de memórias individuais. Formadas por contribuições de diferentes pessoas e incluindo aspectos culturais e manifestações das mais distintas da comunidade, representa uma construção não apenas comunitária, como também reflexiva, uma vez que é preciso desenvolver uma avaliação e seleção das recordações que a compõem.

Finalmente, o *homo agens*, seria aquele indivíduo que, portador das memórias construídas coletivamente, é capaz de mantê-las vivas socialmente, seja a partir de relatos, de festividades ou outro tipo de representação. O *homo agens* seria responsável por conectar o privado ao público, contribuindo não só para a divulgação do passado, como também para uma consciência crítica acerca das vivências de uma comunidade.

As três dimensões de memórias propostas por Winter e Sivan agregam à teoria de Halbwachs a discussão acerca da propagação das memórias coletivas. Essas memórias constituídas por um grupo, especialmente em situações de violência, relações de desigualdade ou reivindicação de direitos, precisariam ser expostas e receberem o reconhecimento de que necessitam, legitimando suas reivindicações e reforçando sua identidade.

Para Le Goff (2003, p. 470), “a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”, já que é capaz de preservar experiências e identidade de um grupo, além de poder funcionar como um discurso reivindicativo. Para ele

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422)

O empoderamento que permite o conhecimento da memória coletiva de um grupo, o conhecimento crítico dessa memória, leva o indivíduo a reconhecer-se não só como parte desse grupo e do passado rememorado, como também parte de grupos e sociedades maiores, identificando o seu lugar e sua comunidade no meio em que estão inseridos, sendo competente para avaliar, discutir e questionar o seu lugar e de seu grupo nesse sistema, já que como diz Le Goff (2003, p. 471), “Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. Conhecer o passado, assim, contribui para a construção do presente.

As relações entre a memória coletiva e a literatura são próximas, uma vez que, muitas vezes, é a esse conhecimento a que recorrem os escritores. No caso de Roig, como já se disse, a memória coletiva é parte importante de sua obra e, a metáfora dos olhos da mente, criada por ela, engloba as experiências que teve o escritor e aquelas que tiveram outras pessoas – outra forma de definir a memória coletiva. A escrita literária, para ela, seria o registro criativo do que observam esses olhos, perpetuando um conhecimento construído coletivamente. A memória coletiva, mais que inspiração, é uma das matérias constitutivas de obras literárias, fazendo com que os limites entre ficção, memória e história sejam tênues e discutíveis.

Discutir as relações da memória coletiva e da literatura significa entrar em um campo de estudos dos mais complexos e controversos. Em primeiro lugar, pode-se afirmar isso porque ao discutir a representação memorialística na literatura, percebe-se que a maior parte dos estudiosos trata a memória como história – o que é problemático, porque ao mesmo tempo, se defende que memória e história são conhecimentos distintos –, em segundo lugar, ao considerar a proximidade da literatura e da história, observa-se a dificuldade em estabelecer fronteiras entre esses campos do saber, se é que há alguma.

Para Halbwachs, a memória coletiva se diferencia da história por preservar características e relatos muito particulares de diferentes grupos sociais, enquanto a história buscaria “a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens” (HALBWACHS, 1990, p.80). A história trataria, dessa maneira, de preservar acontecimentos históricos selecionados, de organizá-los e classificá-los segundo períodos históricos, esquematizando-os, enquanto a memória coletiva, ou memória em geral, manifesta-se sem ordens predeterminadas e sem esquemas cronológicos.

Completando as distinções que aponta entre a memória coletiva e a história, o autor comenta que existem muitas memórias coletivas, uma vez que existem muitos grupos sociais. Diferente da história, que busca uma uniformidade, as memórias coletivas representam grupos de diferentes origens, histórias e motivos para se constituírem como tal.

Seguindo, de certa forma, esse raciocínio, Winter e Sivan (1999, p. 8), acreditam que ainda que historiadores e a historiografia contribuam para a disseminação e conhecimento do passado, da história ou da memória, isto não é o mesmo que memória coletiva. Para eles, a memória coletiva não é aquilo que os historiadores dizem sobre o passado e nem o mesmo que memória histórica, por mais que as duas possam se sobrepor às vezes, assim, embora haja pontos de contato entre a memória coletiva e a história, as duas são diferentes.

Talvez sejam esses pontos de contato os que dificultam a diferenciação entre esses dois tipos de conhecimento do passado. Talvez seja nesse ponto de intersecção, também, onde se insere a representação literária do passado.

Considerando que o discurso historiográfico, assim como o ficcional, se apropria da forma narrativa para se constituir (RICOEUR, 2007), poder-se-ia afirmar que o mesmo ocorre com o discurso da memória coletiva. Ainda que na maioria das vezes a memória coletiva se propague por meio da oralidade, a organização do seu relato se dá no nível narrativo. Como diz Paul Ricoeur (2007, p. 138)

Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros. Ora, essa elevação da lembrança à palavra não se dá sem dificuldades. [...] Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente.

A forma narrativa pode ser, desta maneira, o espaço onde se encontram esses três tipos diferentes de conhecimento. A partir da narrativa, acontecimentos históricos, memorialísticos e literários se materializam e alcançam o espaço público. O que diferenciaria esses tipos de narrativa, seria, segundo Ricoeur (2007, p. 274), o pacto que se firma com o leitor/ouvinte da narrativa, pois esses discursos “distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora formulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor”.

Feitos narrados pela historiografia, pela literatura e, inclusive, pela memória coletiva de um grupo podem coincidir no âmbito do acontecimento, ou seja, no âmbito temporal, porém, diferenciam-se pela forma que recebem a partir da narração e pela perspectiva que é adotada por quem narra. Dessa maneira, embora coincidam no conteúdo, no tempo e no tipo de forma a partir da qual são representados, as intenções dos autores desses tipos de texto e de seus leitores ou ouvintes são distintas, ademais do fato de que o discurso historiográfico busca firmar-se a partir de documentos, materiais e outros recursos que não somente a memória, diferenciando-se, um pouco, dos outros dois tipos de discurso.

A representação do passado na literatura é algo recorrente desde a antiguidade – basta recordar que Aristóteles (2005), em sua *Poética*, já propunha uma diferenciação do discurso historiográfico em relação ao literário –, mas é somente no decorrer do século XIX, durante o romantismo, que se desenvolve um gênero literário específico para esse tipo de representação artística.

Denominado romance histórico, este gênero tem seu surgimento pelas mãos de Walter Scott, impulsionado pelos grandes acontecimentos da época, como revoluções e disputas das mais diversas, buscava representar acontecimentos ficcionais em um contexto histórico verídico e significativo para um povo ou comunidade. Assim, entre personagens que existiram e outros ficcionais, desenvolvem-se ações que poderiam ter acontecido em um quadro histórico que pode ser comprovado, de acordo com os relatos historiográficos. Esteves, retomando o clássico estudo de Lukács (2011) sobre o romance histórico, escrito entre 1936 e 1937, comenta:

O esquema do romance histórico criado por Scott, que acabou por se impor como modelo, obedece a dois princípios. O primeiro deles é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente

rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico. (ESTEVEES, 2010, p. 31)

Esses romances tinham um compromisso intrínseco com a história. Como diz Trouche (2006, p. 37), a matéria narrada nesses romances “devia ser rigorosamente histórica, isto é, precisava apresentar elementos passíveis de registro documental, que pudessem ser facilmente reconhecidos como tal por seus virtuais leitores e sistemas de leitura”. A ficção, nesse caso, ocupava um importante papel, mas estava submetida aos registros históricos, que não poderiam ser contraditos.

Posteriormente, na década de 1970, surge o que se definiu como Novo Romance Histórico. Mais comum nas produções latino-americanas, essa manifestação literária é definida por Menton (1993, p.42) como um tipo de romance que trata, assim como o romance histórico tradicional, de um evento histórico significativo integrado a elementos ficcionais; porém, que apresenta, segundo ele, seis características distintivas daquele que o antecede: a primeira seria a impossibilidade de conhecer a história real ou a realidade, destacando o caráter cíclico da história e, ao mesmo tempo, indicando sua imprevisibilidade; a segunda seria a distorção da história, por meio de omissões, exageros e anacronismos; o terceiro seria a ficcionalização de personagens históricos; o quarto a metaficção; o quinto a intertextualidade e o sexto, o uso do dialogismo, da carnavalização, da paródia e da heteroglosia.

A reviravolta na tradição do romance histórico demonstra, segundo Esteves (2010, p. 35), que a visão romântica do mundo cedeu lugar ao questionamento do fato histórico e à busca de sua identidade, construída na ficção. Assim, aqueles que escrevem romances históricos da segunda metade do século XX em diante “orientam-se por concepções mais abrangentes desse gênero, até mesmo no que se refere às possibilidades de exploração do signo poético, tentando relatar o passado com plena autonomia de invenção” (ESTEVEES, 2010, p. 40).

As mudanças que surgem no novo romance histórico podem estar ligadas a uma nova forma de avaliar a realidade, algo que se desenvolveu amplamente na segunda metade do século XX. Alguns teóricos partem da ideia de pós-modernidade para explicar tais mudanças e essa nova forma de posicionar-se frente ao mundo. Embora o pós-modernismo seja formado por um conceito complexo e de difícil definição, pode-se partir da interpretação de Compagnon (2010), que considera que além do termo pós-moderno indicar uma ruptura ou reação contrária ao moderno, traz em si o paradoxo, afinal o termo *pós* que antecede a palavra *moderno*, indicaria

algo que vem depois, mas, como é possível que seja posterior ao moderno, que por si só já é inovador? Como ele mesmo diz, como seria possível conceber “o tempo depois do tempo?” (COMPAGNON, 2010, p. 107). Ademais, a própria ideia de ruptura com o moderno parece ser uma contradição, já que a ruptura era um dos pressupostos do modernismo. Assim, o pós-modernismo representaria, para o autor, “a operação moderna por excelência” (p. 109).

Especialmente pensando no caso da literatura, para Compagnon, as obras pós-modernas, distantes do elitismo que os artistas consideravam ser promovido pelo modernismo, “se preocupam com o bem-estar de seus leitores, assim como as construções pós-modernas pensam em seus habitantes” (COMPAGNON, 2010, p. 117), de forma que esse tipo de manifestação artística acaba desenvolvendo um interesse pelo social bastante significativo. Os leitores, assim como o meio em que se está inserido socialmente, passaram a ser de interesse da arte pós-moderna. Muito associado à cultura de massa, porém, o pós-modernismo não representaria, para o autor, a simplificação exagerada e sem sentido, uma vez que seu sentido paradoxal se expressa de diversas maneiras em suas manifestações artísticas.

Já Linda Hutcheon (1991), ao discutir as relações entre o pós-modernismo e a literatura, considerando especialmente o gênero romance, também defende o aspecto contraditório do pós-modernismo. Para a autora, além de ser profundamente contraditório, o pós-modernismo é “deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p.20) e esse fenômeno, como expressão do pensamento, acaba nutrindo uma profunda relação com o social e o passado, mas “não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Sobre essa relação com o passado, de acordo com a autora, pode-se dizer que o pós-modernismo questiona a separação entre literatura e história, apontando particularmente para o que esses dois saberes têm em comum. Hutcheon (1991) propõe, inclusive, uma denominação para os romances considerados pós-modernos que estabelecem essa entranhada relação com o passado: metaficção historiográfica. Para ela, os romances que podem ser identificados como metaficção historiográfica são aqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (1991, p. 21). Esses romances seriam capazes de se apropriar do aspecto paradoxal do pós-modernismo, relacionando aspectos do passado a uma natureza auto reflexiva e crítica. Nas palavras de Hutcheon

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua

autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (1991, p.22)

A metaficção historiográfica poderia, assim, a partir de conhecimentos teóricos dos mais diversos, mas especialmente da literatura e da história, propor um posicionamento crítico-reflexivo sobre o passado, o presente e a própria literatura. O que se propõe, então, é em lugar de buscar uma visão transcendente do passado, reavalia-lo em diálogo e a partir do presente.

Esse aspecto profundamente crítico proposto por tal definição, leva a que a relação próxima que se estabelece entre o pós-modernismo e as culturas de massa, não seja de simples aceitação ou negação, mas de confronto e desafio. Como diz Hutcheon, a “cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” (1991, p. 22).

Desafiando visões uniformes da realidade, da sociedade e até de identidades, as representações pós-modernas, a partir de seu aspecto contraditório, podem contestar tanto a cultura dominante, como posicionamentos liberais ou progressistas. Sendo paradoxal em sua essência, as manifestações pós-modernas, propõem a promoção de olhar crítico-reflexivo, não a tomada de partido.

A posição reflexiva incentivada pelas produções pós-modernas, acabam por valorizar a diferença. Com isso, ao produzir um discurso da diferença, essas obras incorporaram em si discursos de gênero e de movimentos étnicos. A diferença incorporada, porém, não deixa de ser reflexiva e crítica sobre si mesma, pois “todos eles são discursos teóricos originados numa reflexão sobre a verdadeira práxis, e continuam a extrair sua força crítica de sua associação com essa prática social e estética” (HUTCHEON, 1991, p. 35).

Outra característica importante dessas produções é, segundo Hutcheon (1991, p. 28), a utilização do recurso da paródia. Para a autora, a paródia acaba sendo um registro pós-moderno por excelência, pois pode incorporar e desafiar aquilo que parodia ao mesmo tempo.

[...] quando falo em “paródia”, *não* estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural [...] (HUTCHEON, 1991, p. 47)

A paródia, assim, não atua ridicularizando o conteúdo a que se refere. É uma releitura crítica e, eventualmente, irônica desse conteúdo, do passado que é reinterpretado. A seriedade do processo de produção literária pós-moderna se mostra de forma elaborada ao

propor uma reflexão sobre a história e o presente, e a paródia é só mais um recurso para esse objetivo, que não diminui o valor do texto construído sob a metaficção historiográfica.

A complexidade do discurso pós-moderno e, conseqüentemente da metaficção historiográfica, se realça a partir das representações de diversas vozes que pode representar. Esse tipo de discurso comumente é polifônico, dialógico e intertextual (HUTCHEON, 1991, p.165); resultando em um texto multifacetado, composto por vários fios emaranhados de referências e sentidos. Cabe ao leitor tentar dar-lhes ordem e construir sua(s) leitura(s).

Observa-se, finalmente, que as discussões que envolvem a literatura e as representações do passado são diversas e complexas. Trouche (2006), já apontava para a questão e questionava a variedade de termos usados a fim de definir os romances que estabelecem essas relações. Entre romance histórico, novo romance histórico e metaficção historiográfica, citando somente algumas nomenclaturas apresentadas aqui, Trouche considera que seria mais produtivo utilizar somente uma denominação para esses tipos de obra e propõe a adoção da definição “narrativas de extração histórica” para abordá-los.

Finalmente, pode-se dizer que a proposta de Trouche acompanha a tendência atual de denominar como “narrativas de fundo histórico”, “narrativas históricas” ou mais especificamente “romance histórico”, todas essas formas literárias que se ocupam de construir uma revisão do passado. Como comentam Esteves e Zandanel (2010, p. 115), ainda que existam diferentes denominações para as obras ficcionais que dão tratamento ao passado, a obra que cria uma discussão ou revisão do passado é a mesma. Tratam-se de diferentes denominações para um mesmo objeto literário.

A trilogia de romances de Montserrat Roig formada por *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977) e *L' hora violeta* (1980), ao resgatar o passado e revisar a história da Catalunha e da Espanha do século XX, apresenta uma visão crítica dos fatos e propõe a reflexão acerca do que aconteceu e do presente, aproximando-se, sobremaneira, da visão de Linda Hutcheon de metaficção historiográfica.

Vale considerar que, o que dá competência a Roig para recolher essas memórias e escrever sobre elas é o fato de que era também membro da(s) comunidade(s) que tentava(m) manter vivas memórias que, pela violência praticada pela ditadura, tiveram de ser ocultadas e preservadas por décadas. Assim, como depositária dessa memória coletiva, Roig pôde assumir a responsabilidade de registrar essas memórias que poderiam desaparecer com o tempo.

Sobre como essas memórias são registradas nos romances, pode-se dizer que não estão organizadas cronologicamente. As narrativas são fragmentadas e acontecimentos de

diferentes momentos históricos são apresentados alternadamente. Assim, a Guerra Civil pode aparecer antes da Segunda República e, em seguida, acontecimentos da década de 1970 são narrados sem, necessariamente, uma indicação temporal clara. São as referências espaciais, artísticas e a aparição de alguns personagens e/ou acontecimentos narrados, entre outros, os meios pelos quais o leitor pode se situar temporalmente nos romances, a maioria das vezes.

É interessante pensar, também, que as referências e a representação do passado, apresentadas sem ordem cronológica, se apresentam como memórias, que diferente dos relatos historiográficos, não seguem uma ordem cronológica. Com isso, as narrativas dos romances realçam ao mesmo tempo seu aspecto memorialístico e sua natureza ficcional e artística.

1.2 O FIM DO SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Ao longo dos anos que antecedem a Guerra Civil diversos acontecimentos políticos e sociais se desenrolaram e atingiram a vida dos cidadãos que viveram essa época. Nos romances da trilogia, esses acontecimentos são abordados de diferentes maneiras. Alguns, são apresentados de forma muito sutil, a ponto de que somente os conhecedores da história da Espanha da época os identificam, e outros aparecem nas narrativas de forma clara e declarada.

Antes de tratar especificamente do século XX, é importante frisar que em fins do século XIX, alguns acontecimentos atingiram fortemente o cotidiano da Espanha. A segunda metade do século XIX foi marcada pelo período conhecido como “*Sexenio Revolucionario*” ou “*Sexenio Democrático*”, de 1868 a 1874, no qual se estabeleceu a Primeira República em 1873 e sua queda em 1874, dando início ao período conhecido como “*La Restauración*”, que, segundo Martínez Cuadrado (1973, p.12), se estende até 1923.

Além da República e posterior retomada do poder pelos liberais-conservadores com o retorno da monarquia, no século XIX, o Estado espanhol foi perdendo o controle sobre suas colônias, sendo que as três últimas Cuba, Porto Rico e Filipinas, deixam o domínio espanhol em 1898, após a vergonhosa derrota frente aos Estados Unidos na guerra Hispano-Americana. Com esse cenário, é possível perceber o clima de instabilidade com o qual a Espanha ingressava no século XX. Os eventos do século XIX, particularmente de sua segunda metade, evidenciam um panorama político e econômico frágil e inconstante, além de uma crise social e ideológica.

Tomando o caso catalão, segundo Agustí (2014a, p. 151), nas últimas décadas do século XIX sua economia tem um grande crescimento, as ideias liberais e seu partido são fortes, especialmente em Barcelona. Porém, a partir de 1882 começa uma crise econômica e industrial, aumentando o poder e a disputa econômica britânica no mercado espanhol e conseqüentemente catalão. Com isso, os discursos catalanistas ganham força e conquistam boa parte da burguesia. Esse catalanismo político “*se basa en defender que Cataluña posee una estructura social distinta a la de España, una lengua propia, unos derechos y tradiciones característicos, una historia diferenciada y unas instituciones que han albergado gobiernos propios*” (AGUSTÍ, 2014a, p. 152). O pensamento catalanista estará presente, posteriormente, durante todo o século XX.

É esse, então, o contexto no qual se desenvolvem os primeiros acontecimentos representados nos romances. Uma leitura atenta mostra que é em *Ramona, adéu* que os acontecimentos do início do século XX, na verdade, a partir de 1894, são mais presentes.

Embora todos os romances abordem o que ocorreu na década de 1930, até a Guerra Civil, somente na primeira obra da trilogia o que acontece antes desse período é retratado diretamente.

As três protagonistas de *Ramona, Adéu*, cujos nomes são Ramona, com o apelido Mundeta, já tinham aparecido em outra obra de Roig, o seu primeiro livro publicado, que teve como título *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* (1971). Nesse livro de contos, vencedor do prêmio Víctor Català em 1970, Roig apresenta pela primeira vez, em contos diferentes, as personagens Ramona Jover, Ramona Ventura e Ramona Claret. Esses contos são como uma prévia do que posteriormente se apresenta dois anos depois em *Ramona, adéu*.

A história de Ramona Jover, a mais velha das Ramonas, surge em *Molta roba...* no conto que tem como título *Breu historia sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions* (Breve história sentimental de uma madame Bovary barcelonesa nascida em Gràcia e educada segundo os nossos melhores princípios e tradições). Nele, a história da personagem é abordada no dia de seu velório e é construída a partir das memórias de outros personagens, adiantando alguns eventos contados depois no romance. Porém, diferente do que acontece no conto, onde a narrativa assume diferentes pontos de vista sobre a senhora que seria enterrada, no romance a história de Ramona é contada em primeira pessoa, a partir de seu diário.

Em *Ramona, adéu*, encontra-se um panorama do fim do século XIX nas páginas do diário de Ramona Jover. Em seu diário ela registra os preparativos de seu casamento, da celebração do casamento em si, da lua de mel e dos primeiros anos de boda; são citados, no decorrer do dia a dia da personagem, alguns acontecimentos do período que, às vezes, são comentados. Vale ressaltar que entre os eventos mencionados, alguns são exclusivamente catalães e de difícil localização no discurso historiográfico, inclusive entre textos sobre a história da Catalunha, evidenciando o resgate da memória coletiva entre essa comunidade.

O primeiro evento do fim do século XIX, recuperado na narrativa de *Ramona, adéu*, aparece já nas primeiras três linhas da primeira página do diário Ramona Jover apresentada no romance: “Depois de amanhã me caso com o sobrinho da viúva Climent, Francisco Ventura, que me salvou na noite da bomba do Liceu” (ROIG, 2007, p. 63 – tradução minha)¹². A data marcada no diário é seis de dezembro de 1894. A partir dessa referência temporal, é possível identificar que a bomba a que se refere a narrativa se trata da bomba que estoura no teatro Liceu no dia sete de novembro de 1893. Como diz Agustí (2014a, p. 159) “Barcelona se ve asolada

¹² Texto original em catalão:

Demà passat em caso amb el nebot de la vídua Climent, em Francisco Ventura, que em va salvar la nit de la bomba al Liceu.

por una plaga de trágicos sucesos: el 7 de noviembre de 1893, el anarquista Santiago Salvador lanza una bomba en el teatro del Liceo causando una veintena de muertos y numerosos heridos”.

A referência presente no diário de Mundeta, aproxima a narrativa dos eventos que compõem o que Balcells (2006, p.647) denomina “triênio terrorista” em Barcelona. Segundo o autor, entre os anos de 1893 e 1896, a cidade sofreu três ataques terroristas: um atentado frustrado contra o general Martínez Campos, em 1893; a bomba do Liceu, em 1893; e uma bomba lançada contra a procissão de Santa Maria del mar, em 1896. Esses atentados, atribuídos aos grupos anarcosindicalistas, estavam ligados às reivindicações de melhores condições de trabalho e a críticas ao estilo de vida da burguesia barcelonesa, entre outras questões.

A inscrição da bomba do Liceu denuncia a situação de luta de classes que se havia instaurado em Barcelona. A bomba que explode no Liceu expressa uma situação na qual os trabalhadores, explorados, encontram no terrorismo a última alternativa para lutar por seus direitos e, por outro lado, a burguesia presente no Liceu, representa um grupo social que sobrevive da exploração da força de trabalho e que se recusa a repensar a relação com os trabalhadores e sua forma de vida.

A personagem, pelo contexto de ter sido salva da explosão, demonstra ser parte dessa burguesia. A jovem não demonstra envolvimento com o acontecimento, ao contrário, ele lhe rendeu o casamento. É esse grupo social, a burguesia, ou uma classe média que vai se formando, o grupo representado nos romances. O interessante pela opção desse grupo é o fato de que a partir dele é possível veicular acontecimentos e relações das personagens com grupos da classe operária e da alta burguesia, criando um quadro complexo de relações sociais.

Há, também, no início do diário de Ramona, a informação de que sua família enriqueceu graças à agricultura: “Papai me disse, olha menina, é preciso ter consciência de que nós viemos do campo, que enriquecemos graças à exportação de avelãs de Siurana, mas talvez amanhã a sorte nos abandone.” (ROIG, 2007, p. 63 – tradução minha)¹³. Tal referência recupera a ideia de que a atividade agrícola foi muito importante em terras catalãs e espanholas e dela sobreviviam, segundo Martínez Cuadrado (1973, p. 129), dois terços da população do país até 1900. Mas com o fim do século XIX e a industrialização, em especial na Catalunha, além da concorrência com exportações da América e da África, muitos produtores rurais começaram a perceber que os tempos de esplendor da atividade rural já tinham entrado em crise.

¹³ Texto original em catalão:

El papà m’ha dit, mira, nena, has de pensar que nosaltres venim de pagès, que ens hem fet rics gràcies a l’exportació d’avellanes de Siurana, però potser demà la sort se’ns girarà de trasantó.

O quadro pintado no romance representa diferentes grupos sociais: os trabalhadores, que insatisfeitos por suas condições de trabalho, recorrem ao terrorismo, a velha burguesia rural e a nova burguesia urbana. Esse quadro social permite compreender as referências históricas e memorialísticas que esse romance e os outros representam e ressignificam. Além disso, ao representar diferentes grupos, os romances demonstram diferentes perspectivas sobre a realidade, dependendo do grupo a que pertence um personagem.

Na página do diário da personagem 16 de julho de 1898, é mencionada a guerra pelas últimas colônias espanholas. Reclamando que o clima instaurado era ruim, “Francisco não vive por culpa da guerra das colônias” (ROIG, 2007, p. 97 – tradução minha)¹⁴, Ramona comenta:

Passa todo o dia na Bolsa ou com uns senhores, prestamistas como ele, no salão de verão. [...] Gritam muito, exaltam-se, e os gritos chegam até a galeria. Quando entro a servir-lhes o chá com biscoitos, noto que Francisco está nervoso, que o repreenderam e que ele não tem coragem de enfrenta-los. Parece-me que os outros prestamistas o dominam. Francisco não quer me contar como estão as coisas, diz que não entenderia. Eu tento escutá-los, o Banco Hispano-Colonial retira os créditos, se isso da Bolsa se acaba, se o dinheiro catalão não interessa a ninguém, pior ainda, aos catalães, honrados e trabalhadores. Parece-me que chegam a um acordo. Uns dizem que é preciso acabar com os rebeldes o outros opinam que a culpa é de Martínez Campos, que é um desgraçado, e que é necessária a mão forte, como a do general Weyler. [...] (ROIG, 2007, p. 97 – tradução minha)¹⁵

Embora Ramona não consiga compreender a gravidade da situação política vivida em 1898, o relato do cotidiano do marido aproxima o leitor dessa crise. A guerra nas colônias que se estendia desde 1895, anunciava um panorama econômico, especialmente para aqueles que operavam o mercado financeiro, sombrio. Como diz Jutglar (1984, p. 263), em 1896 a situação econômica da Catalunha começava a ficar instável e sua situação precária evidenciou-se mais ainda com a quebra da Bolsa em 1898. A discussão política, assim, desponta. Críticas a governantes, aos rebeldes, preferências políticas diversas. Não é difícil notar que esses homens de finanças, pensando em seus negócios, têm um posicionamento claro: são contra a

¹⁴ Texto original em catalão:

En Francisco no viu per culpa de la guerra de les colònies.

¹⁵ Texto original em catalão:

Tot el dia és a la Borsa o amb uns senyors, prestadors com ell, al saló d'estil. [...] Criden molt, s'exalten, i els crits arriben a la galeria. Quan entro a servir-los el te amb galetes, noto que en Francisco està nerviós, que l'han escridassat i que ell no gosa enfrontar-s'hi. Em sembla que els altres prestadors el dominen. En Francisco no em vol explicar com van les coses, diu que no les entendria. Jo procuro escoltar-los, els del Banco Hispano-Colonial retiren els crèdits, que si això de la Borsa s'acaba, que si el diner català no aprofita a ningú, menys encara, als catalans, honrats i treballadors. Em sembla que no en treuen l'entrellat. Els uns diuen que cal picar el crostó als rebels i els altres opinen que, la culpa, la té en Martínez Campos, que és un infeliç, i que és necessària la mà dura, com la del general Weyler. [...]

independência das colônias. A questão é manter um sistema financeiro como estava antes das guerras de independência, sem considerar as realidades coloniais.

Nas narrativas da trilogia o que se encontra não são descrições históricas. As alusões aos acontecimentos do passado estão na narrativa, mas o que se evidencia são as sensações dos personagens, a apreensão, o desespero e o medo da crise econômica. O que faz Roig é trazer à tona não só que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Memórias de um passado de crise, que atingiu a todos na Catalunha e na Espanha. A literatura, neste caso, busca transmitir mais que os fatos passados, uma memória relacionada às vivências desses fatos.

No trecho do diário de Ramona também se percebe o distanciamento das mulheres de assuntos financeiros e de outros, reconhecidos masculinos. Ao dizer “Francisco não quer me contar como estão as coisas, diz que não entenderia” (ROIG, 2007, p. 98 – tradução minha), nota-se que o lugar da mulher nessa sociedade, nesse momento, era bem marcado. O universo doméstico deveria ser a preocupação feminina, enquanto o ambiente externo e social era masculino. Porém, embora se apresentem como universos distintos, o masculino e o feminino, é evidente que a mulher quer acessar o espaço desse outro que lhe é tão próximo. Ramona busca ouvir as conversas dos homens e compreender a sua realidade não só a partir do meio a que está restringida, mas também desde outra perspectiva. A visão de mundo feminina se constrói assim, com a aproximação de duas percepções, a do contexto doméstico e a externa, construída pelos fragmentos a que consegue ter acesso pelas frestas de onde observa a experiência masculina.

A inauguração do primeiro bonde elétrico de Barcelona também é mencionada por Mundera. É um evento social, representado no diário em 24 de fevereiro de 1899:

Toda Gracia estava em festa. Tinham enfeitado as ruas com fitas e bandeirinhas como na Festa Maior. Nós estávamos no palco principal. Comparado com o das mulas, o bonde elétrico parece um carro de corrida. Alguns de nossos amigos têm medo de subir nele. Dizem que circula não sei que história, pela Itália, que aqueles que pisam no trilho morrem no ato. São histórias de camponeses, sem fundamento. Aqui todos gostam de fofocas, de críticas, vivem disso. E ninguém faz nada para ter mais cultura, para saber ler, para ser mais educado. Muitos dos que vivem em Gracia não se esquecem dos costumes da vida de camponeses e são ridículos. Queria ver o papel que fariam no Liceu! Empenham-se em viver como porcos, grosseiros, sem refinamento. (ROIG, 2007, p. 121 – tradução minha)¹⁶

¹⁶ Texto original em catalão:

Tot Gràcia era en festa. Havien adornat els carrers amb garlandes de flors com per la Festa Major. Nosaltres vam estar a la llotja de presidència. Comparat amb el de les mules, el tramvia elèctric sembla un bòlid. Algunes de les nostres amistats tenen por de pujar-hi. Diuen que corre no sé quina història, per Itàlia, que els qui trepitgen el rail moren a l'acte. Són històries de pagesos, sense fonament. Aquí tothom s'engresca amb les xafarderries, les crítiques, tothom en viu. I ningú no fa res per tenir més cultura, per saber llegir, per ser més educat. Molts dels qui viuen a Gràcia no obliden els costums de la vida de pagès i són ridículs. M'agradaria veure el paper que farien al Liceu! S'entesten a viure com a porcs, grollers, sense finejar. (ROIG, 2007, p. 121)

A chegada do bonde elétrico a Barcelona se deu realmente em 1899, mas o que mais chama a atenção no trecho apresentado é a forma como se organiza a sua recepção. A festa com as ruas enfeitadas é comparada à “Festa Maior”, um tipo de festa em um bairro ou cidade, onde se reverencia o santo patrono da localidade ou algum grande acontecimento. Esse tipo de festa é muito importante para a comunidade que a realiza e, a comparação da inauguração do bonde elétrico a ela, demonstra que esse evento, além de apresentar um elemento dotado de modernidade, pode ter tido também a capacidade de agregar a comunidade.

Esses tipos de festa, como ritos, são, segundo Halbwachs (1990), além de um espaço de convivência uma comunidade, um ambiente para preservar e multiplicar a memória coletiva. No romance, alguns hábitos de diferentes grupos sociais são apontados. Mas o que se observa é uma descrição carregada de preconceitos, fruto de alguém que faz parte de um grupo social privilegiado, urbano, em relação a um grupo subalterno de origem rural.

A partir da fala de Mundeta, o comportamento do grupo dominante é tido como adequado, enquanto o do grupo subalterno seria capaz de somente produzir comportamentos inadequados socialmente. Esse grupo, inclusive, é visto como inferior, ignorante e de certa forma preguiçoso por não buscar o conhecimento. Essa postura reproduz um olhar elitista, típico do grupo burguês da época, que, por um lado, estabelecia normas de comportamento, e por outro, reproduzia padrões e modismos importados, essencialmente, da França.

Ainda no âmbito das disputas de poder nos meios de produção, mais uma vez os atentados anarquistas são mencionados no diário de Ramona, no dia três de junho de 1899: “Barcelona, a exceção de algum atentado anarquista e, graças a Deus, cada dia há menos, vive em meio a uma calma exemplar” (ROIG, 2007, p. 146 – tradução minha)¹⁷. A diminuição desses atentados, conforme o comentário de Ramona, pode ser explicada, segundo Agustí (2014a, p. 159) pela repressão do governo e pelo Processo de Monjüic que em 1896 julga 87 pessoas e é conhecido por seus métodos de tortura e falta de apoios e garantias aos acusados.

Esse é o cenário político do fim do século apresentado no romance: por um lado a crise política e econômica, resultado da perda das colônias americanas e do conflito entre operários e burguesia, e por outro, o desenvolvimento tecnológico, representado pelo bonde elétrico. Observa-se um sistema em colapso, que de certa maneira contribui para os motivos que posteriormente influenciam a Guerra Civil.

¹⁷ Texto original em catalão:

Barcelona, tret d’algun atemptat anarquista i, gràcies a Déu, cada dia n’hi ha menys, viu enmig d’una placidesa modèlica.

O século XX aparece no diário de Ramona com interessantes referências ao ano de 1909: a atriz aragonesa Francisca Márquez, conhecida como Raquel Meller, as atrizes Fornarina e Bella Chelito, lugares populares frequentados pela burguesia, além de acontecimentos como a guerra da África ou incêndio do convento da *Ronda de San Pablo*. Essas referências aparecem em anotações do diário de Ramona no dia 28 de julho de 1909, data importante, já que se encontra em meio aos acontecimentos violentos das manifestações da greve geral que se deu a partir de 26 de julho e marcaram a história barcelonesa com a denominação de Semana Trágica.

Antes de tratar da Semana Trágica, é interessante reconhecer as referências culturais do período. As atrizes que menciona Ramona fizeram bastante sucesso no começo do século XX. Comenta a personagem:

Sinto falta dos dias em que íamos ao Liceu quando tocavam Wagner. Agora o Francisco deu para gostar do *cuplé*. Vimos atuar uma tal de Francisca Márquez, que quer ser chamada de Raquel Meller. Ela é aragonesa, como os anarquistas que fazem barulho, e não acho que terá sucesso. O Francisco prefere esta Raquel à Fornarina, principalmente quando canta no Arnau [...] (ROIG, 2007, p. 222 – tradução minha)¹⁸

O *cuplé* é um gênero musical que foi extremamente popular no começo do século XX. Com letras centradas no cotidiano, esse gênero, segundo Barreiro (2007, p. 87), acaba funcionando como uma distração das preocupações do país, ocupando o espaço de outros espetáculos tradicionais na cultura espanhola como as corridas de touros e o teatro. Seu sucesso marca uma transformação do espaço artístico, que se torna mais popular com a canção cantada por mulheres, que até então não tinham acesso a esse universo, e pelas temáticas que abordavam acontecimentos da atualidade e do cotidiano.

A Fornarina, chamada Consuelo Vello Cano (1885-1915), foi uma das primeiras espanholas a atuar como cantora no país. Fez sucesso na Espanha e em outros países europeus, como Alemanha, Inglaterra, França e Rússia, entre outros. Gravou canções em discos e, mesmo com uma carreira curta, já que morreu aos 31 anos, teve um papel importante na consolidação do *cuplé* como um gênero musical. Barreiro (2005, p. 28) diz que, além de símbolo sexual “*ella fue la primera de las que hoy llamaríamos ‘famosas’, cuyo arte trascendió las tablas y se imbricó en el mundo de los intelectuales, del periodismo, también, del chismorreo*”.

Outra importante intérprete do *cuplé* foi Raquel Meller (1888-1962), também mencionada pela personagem pelo sucesso que fez em seus espetáculos no teatro *Arnau*. Meller

¹⁸ Texto original em catalão:

Enyoro els dies que anàvem al Liceu, quan feien Wagner. Ara en Francisco s’ha encaterinat amb el *cuplé*. Hem vist actuar una tal Francisca Márquez que es fa anomenar Raquel Meller. És aragonesa, com els anarquistes que fan soroll, i no crec que tingui fortuna. Em Francisco prefereix aquesta Raquel a la Fornarina, sobretot quan canta a l’Arnau [...]

foi muito famosa como atriz e cantora, sendo uma estrela do cinema mudo. Algumas das canções que gravou são bastante conhecidas, como *La Violetera* e *El relicario*. Ela é quem chama a atenção de Francisco: “A Meller fez Francisco esquecer Wagner. Eu a acho grosseira, ordinária, vulgar, não tão *cocotte* como a Bella Chelito” (ROIG, 2007, p. 223 – tradução minha)¹⁹. Essa atração de Francisco, que era conservador, talvez se deva ao fato de que Meller fez muito sucesso não só pelo *cuplé* ou por seu trabalho no cinema, mas também por contribuir para diminuir a exploração da imagem da mulher. Como diz Barreiro (2007, p. 98), ela contribuiu para o “*adecentamiento*” do *cuplé* e, com isso, poderia ser mais “adequada” ao gosto da elite conservadora de Barcelona.

Diferente de Raquel Meller foi Bella Chelito, mais “*cocotte*” que a primeira, segundo Ramona Jover. Consuelo Portela (1885-1959), *La Chelito*, de origem cubana, conquistou a Espanha com espetáculos dotados de sensualidade e de um tom pícaro, chegando a ser comparada a um Satanás libidinoso pelos periódicos conservadores, segundo Rodríguez Martínez (2015, s/p). Ainda segundo o jornalista, a Bella Chelito era tão conhecida que também teve sua imagem associada a diferentes produtos, como cigarros ou fósforos.

A presença dessas três artistas no romance de Roig demonstra o início de uma transformação no sistema cultural e artístico da época que não se restringe à popularização de um gênero musical que se afasta da tradição erudita, mas que também integra a mulher no universo artístico e social, do qual até então estava excluída, salvo nos casos de prostituição.

O quadro da época vai ficando mais detalhado com a menção à cidade de Barcelona e a lugares que faziam sucesso no início do século XX entre a elite:

Barcelona não é a mesma. Não sei se envelhece, apesar de que as muralhas destruídas a fariam mais aberta e mais europeia. Parece a irmã pobre de Madrid, a eterna pedinte, a estropeada. Nem quando vamos ao Suís ou à Maison Dorée, vejo algo do antigo encanto de uma cidade civilizada. (ROIG, 2007, p. 222 – tradução minha)²⁰

O trecho do diário de Ramona descreve um cenário contraditório no qual Barcelona é pintada como uma cidade em decadência e ao mesmo tempo conta com espaços de luxo como o café *Suís* (Suíço) ou a *Maison Dorée*. A decadência de Barcelona nos primeiros anos do século se dá em decorrência das perdas econômicas que teve a Catalunha com a independência das

¹⁹ Texto original em catalão:

La Meller ha fet oblidar en Wagner a en Francisco. Jo la trobo esqueixada, ordinària, vulgar, no tan *cocotte* com la Bella Chelito

²⁰ Texto original em catalão:

Barcelona no és la mateixa. No sé si envelleix, tot i que les muralles derruïdes l’haurien de fer més oberta i més europea. Sembla la germana pobra de Madrid, l’eterna pidolaire, l’esguerrada. Ni quan anem al Suís o a la Maison Dorée, hi veig res de l’antic encant d’una ciutat civilitzada.

colônias americanas da Espanha e com a guerra de Marrocos que chega ao auge em 1909. Tais eventos acabam conseqüentemente atingindo a classe operária que já vinha há algum tempo reivindicando melhorias em suas condições de trabalho e em seus salários. O descontentamento operário se apoia nos sindicatos e partidos de esquerda que se organizam nesse momento, levando aos acontecimentos da Semana Trágica em julho de 1909.

Um reflexo desse conflito são as manifestações populares de julho de 1909 que desembocam na Semana Trágica. Nesse momento, além da difícil situação vivida pelos barceloneses, o governo espanhol convoca os reservistas para atuarem na guerra do Marrocos, gerando o desagrado popular. Assim, “*Reivindicaciones pregonadas por anarquistas, sindicalistas y socialistas se funden con las quejas por la guerra en una huelga general que adquiere tintes sangrientos y anticlericales en la Semana Trágica de Barcelona*” (GARCÍA DE CORTÁZAR; GONZÁLEZ VESGA, 2011, p. 521).

Essa greve, que se propunha pacífica e que tinha o apoio de grande parte da população, logo desencadeou ataques à propriedade privada e à Igreja. Ramona comenta:

Em um passe de mágica vimos um alvoroço de homens e mulheres que se jogavam contra uns guardas que protegiam a Audiência. Os cavalos não se fizeram esperar. Dispersaram a turba a golpes de sabre. Quando tudo acabou, o aspecto da rua era desolador. Havia dois feridos que se arrastavam para não receber mais golpes. Um rapazinho, quase um menino, tinha uma orelha partida. E dois filetes de sangue sujavam a sua camisa. (ROIG, 2007, p. 224 – tradução minha)²¹

A cena de violência revela o caos instalado na cidade, onde pessoas comuns se rebelam contra o Estado, e os guardas, como repressores em um contexto de desordem sem limites, atuam com agressividade e força. À população que se encontra com os guardas não resta muito a fazer, já que o combate normalmente resultava em ferimentos e mortes, assim jovens, velhos e senhoras, ainda que resistissem e se mantivessem brigando pelo que acreditavam, fatalmente seriam calados pela impetuosa ação dos agentes do Estado.

A descrição do romance continua com “O senhor Forns viu como incendiavam o convento dos padres esculápios da *Ronda de San Pau*. A Guarda Civil, armada, vigiava a *Rambla* e o seu entorno. A multidão os atacava desde o *Pla da Boqueria* e as ruas de *San Pau* e do Hospital” (ROIG, 2007, p. 224 – tradução minha)²². As ações da Semana Trágica atingiram

²¹ Texto original em catalão:

Per art de màgia vam veure un avalot d’homes i dones que es llançaven contra uns guàrdies que vigilaven l’Audiència. Els cavalls no es feren esperar. Dispersaren la xusma a cops de sabre.[...] Quan tot es va acabar, l’aspecte del carrer era desolador. Hi havia dos ferits que s’arrossegaven per no rebre més cops. Un xicotet, gairebé un nen, tenia una orelha partida. I dos filets de sang li embrutaven la camisa.

²² Texto original em catalão:

diversos edifícios eclesiásticos e, como comenta Barcells (2006, p. 688), entre Barcelona e Sabadell foram incendiados 40 conventos e escolas religiosas, 12 igrejas e morreram três clérigos. Entre mortos e feridos pode-se dizer que houve nove mortos e 125 feridos entre as forças armadas, além de 104 mortos 216 feridos entre os civis.

Observa-se, porém, que frente a essa situação conflituosa, Ramona, como parte de uma elite, não se sente atingida, já que para ela “é triste que a guerra sirva para matar as pessoas mais jovens, mesmo que sejam pobres” (ROIG, 2007, p. 224 – tradução minha)²³. A burguesia barcelonesa, embora pudesse estar incomodada com a chamada dos soldados e reservistas da cidade para o conflito na África, não se sente ameaçada, pois seus filhos não precisariam atuar na guerra. Como disseram García de Cortázar e González Vesga (2011, p. 521), os filhos das elites podiam comprar a sua exclusão da guerra, mas os dos pobres, fatalmente deveriam lutar.

Os acontecimentos relacionados à Semana Trágica ou os comentários que aludem às artistas e lugares da época mencionados na narrativa, recuperam uma visão do passado que normalmente não figura no discurso historiográfico, que se foca nos fatos registrados em documentos. O sucesso de determinados artistas e as preferências do público por uns e outros, além de lugares que fazem sucesso em algum momento, começa a chamar a atenção de historiadores da cultura, mas dificilmente aparecem nos livros. Pode-se afirmar que esse tipo de conhecimento que é registrado pela memória coletiva de alguns grupos, segue vivo enquanto essa memória existir. O trabalho de Roig de recuperar esse passado entre aqueles que vivenciaram ou conheceram esse passado a partir de memórias compartilhadas, registra uma visão do que se passou menos fundada em documentos, como no discurso historiográfico, e mais embasada em experiências humanas.

O diário de Ramona Jover, em seis de dezembro de 1918, trata de outra greve geral:

Durante a greve geral foi por terra o negócio de construção, as pessoas já não confiam nos prestamistas particulares. Tudo deve ser feito em companhias, em sociedades. Com a guerra, ninguém lhe pedia créditos e ele não dissimulava a sua antipatia pela Inglaterra. O comercio com os aliados, dizia, não pode nos favorecer em nada. Para mim, tanto fazia que ganhasse a Inglaterra, a França, a Alemanha ou o imperador da Argentina. Mas tive de penhorar as joias de casada e não as vi mais. (ROIG, 2007, p. 231 – tradução minha)²⁴

El senyor Forns ha vist com incendiaven el convent del (sic) pares escolapis de la Ronda de San Pau. La Guàrdia Civil, armada, vigilava la Rambla i el seu entorn. La multitud els atacava des del Pla de la Boqueria i els carrers de Sant Pau i de l'Hospital. (ROIG, 2007, p. 224)

²³ Texto original em catalão:

És trist que la guerra serveixi per matar la gent més jove, encara que sigui pobra.

²⁴ Texto original em catalão:

Durant la vaga general se n'anà a l'aigua el negoci de la construcció; la gent ja no se'n fia, dels prestadors particulars. Tot s'ha de fer en companyies, en societats. Amb la guerra, ningú no li demanava crèdits i ell no dissimulava la seva antipatia per Anglaterra. El comerç amb els aliats, deia, no ens pot afavorir gens. A mi, tant

Pela data da inscrição no diário, como não há indicação da data da greve geral, pode-se inferir que a greve a que se refere a personagem seria a que se deu em agosto de 1917. Essa greve não se restringiu à Catalunha, como a da Semana Trágica, mas a todo o país. Segundo Tuñon de Lara (2000, p. 67), iniciando-se em Valência, com uma greve de ferroviários, que após sofrer represálias e demissões, recebe o apoio de entidades sindicais e partidos de esquerda de todo o país, que convocam uma greve geral para o dia 30 de agosto.

Essa greve, ainda segundo Tuñon de Lara (2000, p. 68), mais que apoiar os ferroviários valencianos, amplia seu leque de reivindicações, buscando além de defender os direitos dos trabalhadores, uma nova situação política. Nesse momento a Espanha vivia as consequências de sua posição de neutralidade na Primeira Guerra Mundial, as quais se configuram por um grande investimento na indústria do país, no desenvolvimento do comércio legal e ilegal, além de uma inflação descontrolada e nenhuma ou insignificantes adequações dos salários dos trabalhadores.

A decadência da situação econômica de Francisco e Ramona é resultado dessa crise. Como prestamista particular, Francisco não podia competir com grandes bancos ou outras instituições financeiras, assim, a família que antes podia se inserir na burguesia catalã e participar da vida da elite, nesse momento se encontra em uma condição difícil a ponto de penhorar e perder as joias que possuía. A crise que antes se restringia ao cotidiano de camadas mais pobres, agora havia chegado à classe média, transformando sua realidade.

A notícia da decadência financeira de sua família depois da greve geral de 1917 e da Primeira Guerra Mundial no diário de Ramona Jover representa o último momento de sua escrita, que dialoga e anuncia eventos do fim do século XIX e início do século XX. As outras referências ao século XX na trilogia aparecem essencialmente nas falas de outras personagens.

É pela voz de Ramona Ventura, filha de Ramona Jover, que temos acesso às memórias de outro personagem: um senhor já de idade avançada, que conhece no hospital enquanto busca seu marido, que pensa que ter sido vítima do atentado ao cine *Coliseum* em março de 1938, em plena Guerra Civil. Esse senhor comenta sua participação em manifestações e greves no início do século. Ele trata de três diferentes situações de conflito vivenciadas por ele, sendo que a sua primeira experiência desse tipo aconteceu ainda na infância:

Tinha doze anos, era aprendiz de tipógrafo e fui a uma manifestação porque tinham aumentado cinco centavos o pão. As patas dos cavalos, encorpadas e enormes, e os

me feia que guanyés Anglaterra, França, Alemanha o l'emperador de l'Argentina. Però vaig haver d'empenyorar les joies de casada i no les he vistes més.

sabres dos soldados voavam por cima da minha cabeça e eu disse a mim mesmo, garoto, vão te partir ao meio, mas mesmo que te partam você tem de correr por entre a multidão, e eu não sabia se já estava partido em dois, uma parte do meu corpo num canto e a outra um pouco mais longe. E eu achei que já não poderiam juntar mais o meu corpo. Tinham colocado as mulheres e as crianças na primeira fila porque diziam que os soldados não iriam disparar se vissem mulheres e crianças na frente, mas até parece! Atiraram. Escutei um barulho seco, como um estampido, e vi que muita poeira se levantava e as pessoas com a cara suja de terra, e correrias e gemidos, e orelhas partidas, cabeças abertas, um homem que caía, um outro mais para lá, braços que sangravam, a rua húmida do nosso sangue, as mulheres que gritavam e os pequenos que gemiam. Armou-se um alvoroço de mil demônios... (ROIG, 2007, p. 60 – tradução minha)²⁵

A manifestação mencionada pelo personagem, considerando que ele era um ancião em 1938, podem ter acontecido no fim do século XIX. Houve uma série de manifestações e greves nesse período, sendo difícil identificar a qual especificamente é referida, ademais, quase não há descrições desses movimentos no discurso historiográfico. O que se sabe é que alguns anos após a restauração do poder monárquico, em 1888, se funda em Barcelona, a *Unión General de los Trabajadores* (UGT) e se refunda o *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), organismos que colaboravam para a integração de trabalhadores.

Assim, ainda que não se possa saber de qual manifestação participou o ancião, pode-se considerar que a manifestação de sua experiência represente uma memória comum a todos os que participaram de atividades de reivindicação de melhores condições de vida e de trabalho na época. O velho com quem conversa Ramona Ventura se converte em uma espécie de depositário do passado ou um guardião de memórias coletivas de uma comunidade, que detém a sabedoria daquele que não só conheceu uma realidade, mas que também a experimentou. Este sábio homem passa adiante seu conhecimento, fazendo com que os mais jovens reconheçam o passado e o tomem como seu.

O que se destaca em seu relato é a violência descomedida que sofrem os manifestantes. Ninguém era poupado, apesar do intento de colocar mulheres e crianças na linha de frente para evitar o derramamento de sangue. Esse tipo de experiência, esquecida por quem detém o poder e promove a violência, mantém-se viva em quem sobrevive ao evento e sua preservação contribui para a identificação de um grupo como tal.

²⁵ Texto original em catalão:

Tenia dotze anys, era aprenent de caixista i vaig anar a una manifestació perquè havien apujat cinc cèntims el pa. Les potes dels cavalls, gruixudes i enormes, i els sabres dels soldats, volaven per damunt del meu cap i em vaig dir, xicot, et partiran per la meitat però encara que et parteixin has de córrer per entre la multitud, i no sabia si ja estava partit en dos, una peça del meu cos per un cantó, l'altra peça una mica més lluny. I em vaig creure que ja no me l'adobarien més, el meu cos. Havien posat les dones i les criatures a primera fila perquè deien que els soldats no disparaven, si veien dones i petits al davant, però ca, van tirar. Vaig sentir un soroll sec, com un espetec, i vaig veure molta pols que s'aixecava i gent amb la cara enfarinada, i corredisses i gemecs, i orelles partides, caps oberts, un home que queia, un altre més enllà, braços que sagnaven, el carrer humit de la nostra sang, les dones que escridassaven i els marrecs que xisclaven. Es va armar un mullader de mil dimonis...

Continuando sua narração, o velho conta outra experiência em uma greve, mas dessa vez, a situa cronologicamente:

[...] no ano treze, eu já era tipógrafo e fizemos uma greve geral porque não queríamos trabalhar a preço feito. A gente cortava um dobrado quando tinha de compor em catalão, era como se tivéssemos que fazer isso em latim. E os burgueses nos disseram que éramos uns maus patriotas, que por quê tínhamos de cobrar a mais para o catalão, e nós lhes dissemos que eles não eram cristãos nem nada porque não se davam conta de que os tipógrafos castelhanos não entendiam nem um pouquinho de catalão. É que os burgueses nunca foram cristãos, mas uns hipócritas, isso sim. (ROIG, 2007, p. 61 – tradução minha)²⁶

Essa greve geral de tipógrafos de 1913 referenciada pelo ancião, talvez tenha acontecido juntamente à greve têxtil que se desenvolveu nesse ano. Barcells (2006, p. 691) comenta que nesse ano as operárias da indústria têxtil conseguiram, a partir de uma greve geral, o cumprimento da legislação de 1900, entre outras conquistas. Sobre uma greve de tipógrafos, não há referência, ao menos na bibliografia consultada, porém, a narrativa do personagem representa um embate nas relações entre a burguesia e a classe trabalhadora.

Ademais, expõe-se a hipocrisia da burguesia que defende determinados ideais somente se obtém alguma vantagem deles. É o que acontece com o catalanismo, que é defendido e evocado ao receber valores superiores pelo trabalho dos tipógrafos nessa língua. O discurso que se cria é o de que os tipógrafos são maus catalães por cobrarem a mais por seu trabalho em sua língua, já que deveria ser todo o contrário para assegurar a soberania da nação, porém, não se considera o maior trabalho do profissional que tem de escrever em catalão em um equipamento produzido para outra língua.

Esse catalanismo burguês, como comenta Balcells (2006, p.677), a partir do fim do século XIX vive um período inicial de afirmação “*de los derechos nacionales de los catalanes*” (BALCELLS, 2006, p. 677), no qual se produz uma certa idealização das características do povo catalão em oposição à cultura castelhana. Balcells comenta, ainda, que “*los catalanistas declaraban que los catalanes eran diferentes y presentaban el éxito de la industrialización como la prueba que les equiparaba a la Europa avanzada y les diferenciaba de la mayor parte del resto de España*” (2006, p. 677). A defesa da língua catalã e seu uso era promovida como

²⁶ Texto original em catalão:

[...] a l'any tretze, jo ja era tipògraf i vam fer una vaga general perquè no volíem treballar a preu fet. La ballàvem magra quan ens tocava compondre en català, era com si ho féssim en llatí. I els burgesos ens van dir que érem uns mals patriotes, que per què havíem de cobrar un sobrepreu amb el català, i nosaltres els vam dir que ells no eren cristians ni res perquè no s'adonaven que els tipògrafs castellans no entenien ni un borrall de català. I és que els burgesos no han estat mai cristians, sinó uns hipócrites, això.

uma forma de valorização, resistência e afirmação dessa cultura que buscava o seu reconhecimento.

A discussão sobre o uso da língua catalã e a relação da Catalunha com o castelhano é mencionada por Roig em diversos momentos de sua obra. Em uma entrevista feita por Maria Aurèlia Capmany, por ocasião de um livro que reunia as duas escritoras, Roig comenta: “são os outros, os que nos fazem bilíngues. Sempre existe uma diferença de registros entre as línguas que dominam, ou acreditam que dominam. E é uma sorte quando a sua língua materna é, ao mesmo tempo, a sua língua literária” (CAPMANY; ROIG, 2001, p. 138 – tradução minha)²⁷.

No momento em que viviam as escritoras, a língua catalã, proibida durante a ditadura, vivia um processo de valorização e revitalização e tanto Roig como Capmany a assumiram como língua literária, reforçando uma clara posição de reafirmação identitária e política frente à castelhanização que tinha ganhado força entre a população ao longo dos anos de repressão. Em sua entrevista a Roig, Capmany comenta:

Admito o bilinguismo como uma solução, evidentemente, e este país é bilíngue, é claro, porque tem uma língua oficial, que é a catalã, e uma língua oficial, que é a castelhana. Agora, eu, não sou bilíngue e escrevo em catalão por uma razão tão simples como esta, que não o sei de outra forma. A outra língua a posso utilizar, evidentemente. Agora acabo de escrever um livro em língua castelhana. A minha editora castelhana me disse: “*Está muy bien escrito*”, e eu lhe respondi: “Não, não, mulher; bem, não está, mas, enfim, entende-se”. Isso é claríssimo... (CAPMANY; ROIG, 2001, p. 138 – tradução minha)²⁸

A relação dos catalães com a língua castelhana, ao longo de sua história, tem se mostrado conflituosa, sobretudo, quando o castelhano lhes é imposto como língua oficial. O contato entre as línguas sempre existiu e considerando o passado dos dois territórios, percebe-se que o conhecimento mútuo entre falantes naturais de cada uma, muitas vezes era comum e necessário para atividades comerciais, bélicas e até artísticas. A necessidade de reafirmação do catalão está historicamente ligada a momentos de imposição do castelhano, como ocorre no momento da transição e no início do século, com o movimento catalanista.

O caso do ancião mostra como esse movimento catalanista buscava se firmar e garantir o uso do catalão como língua nacional, mesmo que o espanhol ainda fosse imposto (a

²⁷ Texto original em catalão:

Són els altres, es que ens fan bilingües. Sempre hi ha un diferència de registres entre les llengües que dominem, o creiem dominar. I és una sort quan la teva llengua materna és, alhora, la teva llengua literària.

²⁸ Texto original em catalão:

Admeto el bilingüisme com una solució, evidentment, i aquest país és bilingüe, és clar, perquè hi ha una llengua oficial, que és la catalana, i una llengua oficial, que és la castellana. Ara, jo, no sóc bilingüe, i escric en català per una raó tan senzilla com aquesta, que no sé d'altra. L'altra la puc utilitzar, evidentment. Ara acabo d'escriure un llibre en llengua castellana. La meua editora castellana em va dir: “*Está muy bien escrito*”, i li vaig dir: “No, no, dona; bé, no n'està, però, en fi, s'entén”. Això és claríssim...

imposição do espanhol se dá ao fim da Guerra de Sucessão, de 1702 a 1715) e promovesse um bilinguismo forçado na Catalunha. A greve dos tipógrafos, exigindo maiores pagamentos para textos escritos em catalão, dentro dos romances pode discutir o fato de que catalão e espanhol são línguas distintas, reafirmando uma identidade por meio das especificidades da língua; mas pode discutir, também, a exploração desse pensamento pela burguesia, que sem abrir mão da exploração da mão de obra trabalhadora, buscava satisfazer objetivos políticos e econômicos.

A única manifestação da qual participa o velho e que pode ser menos dificilmente encontrada no discurso historiográfico é a conhecida como *Canadenca* (Canadense):

[...] se você tivesse me ouvido na praça das *Arenes*, quando aconteceu aquilo da Canadense. Eu estava a três metros do *Noi del Sucre* e fiquei com a garganta seca de tanto gritar e animá-lo. Todos na praça bradávamos como um só homem. E ele nos dizia, calma, muita calma, que nós tínhamos de voltar ao trabalho e demonstrar que sabíamos cumprir a nossa palavra de homens e que assim a autoridade libertaria os companheiros aprisionados. E voltamos ao trabalho, mas os nossos companheiros não saíram da prisão. E nós outra vez à greve, já que não tinha acontecido nada. (ROIG, 2007, p. 62 – tradução minha)²⁹

A “Canadense” era, segundo Agustí (2014b, p. 176), uma grande empresa de energia elétrica, que em 1919 tinha abaixado os salários de oito empregados que tinham buscado o apoio sindical e que, depois, foram despedidos. A greve durou 44 dias, começou no final de janeiro e, no final de fevereiro desse ano, tinham aderido totalmente à greve os setores elétrico, de água e de gás, em março aderiram à greve os bondes. O governo estabeleceu estado de guerra em Barcelona e posteriormente, após um discurso acalorado do secretário geral da *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT), Salvador Seguí, o *Noi del Sucre* (rapaz do açúcar), na praça Arenas, acaba chegando-se a um acordo. Ainda segundo Agustí, (2014b, p. 177), semanas depois, no entanto, o governo ainda não havia soltado os presos políticos, o que acarretou um novo estado de greve.

As experiências relatadas pelo personagem ancião, assim como as relatadas no diário de Ramona Jover, atingiram a vida de diversos grupos da população, contudo, o que se observa nesses dois discursos é uma distância social entre cada uma das perspectivas. Ramona Ventura e o ancião são provenientes de grupos muito distintos e cada um vivenciou a realidade a partir seu meio, a primeira, da burguesia, entre os patrões, e o segundo, entre os trabalhadores.

²⁹ Texto original em catalão:

[...] m’haguessis sentit a la plaça de les Arenes, quan allò de la Canadenca. Jo era a tres metres del Noi del Sucre i em vaig quedar amb la gargamella eixuta de tant cridar i animar-lo. Tots, a la plaça, bramàvem com un sol home. I ell ens deia, calma, molta calma, que nosaltres haviem de tornar al treball i demostrar que sabíem complir la nostra paraula d’homes i que així l’autoritat deixaria anar els companys empresonats. I vam tornar al treball, però els nostres companys no van sortir de la presó. I nosaltres altre cop a la vaga, que no ha estat res.

Essa diferença entre o ponto de vista dos personagens enriquece o quadro que vai se produzindo, mesmo porque, como as memórias coletivas se formam a partir de grupos diversos, o que se representa é essa multiplicidade de visões sobre a realidade e em consequência sobre o passado.

A crise que se manteve após a Primeira Guerra Mundial e os conflitos sociais que se desenvolveram ao longo das duas primeiras décadas do século XX, não só na Catalunha, mas em toda a Espanha, além da guerra do Marrocos, que se estendia de forma desastrosa, acabaram tendo como desenlace um golpe de estado, que resultou no estabelecimento de uma ditadura que tinha como governante o general Miguel Primo de Rivera, em 1923.

A ditadura militar de Primo de Rivera (1923-1930), segundo Barcells (2006, p. 717), se apresentou como um estado de exceção que tinha como objetivos acabar com a ideia de separatismo, colocar fim à corrupção às administrações locais, findar a guerra do Marrocos (que terminou em maio de 1926) e suprimir a violência nos conflitos sociais. No que se refere à Catalunha, além do desmantelamento de organizações políticas regionais, houve a perseguição a instituições catalanistas. De certa forma, após a tomada do poder por Primo de Rivera, a situação de crise social e econômica se conserva e talvez seja por isso que o período de sete anos do governo do militar não seja representado nos romances.

A Segunda República espanhola é proclamada em abril de 1931. Depois de um cenário de ditadura, estabelecida, segundo Buades Juan (2011, p. 89), a partir do modelo fascista de Mussolini, a instauração da República pareceu uma possibilidade de reestruturar o país. A República propunha a promoção de mudanças profundas no sistema político e social da Espanha e tais mudanças atingiam diferentes instituições e grupos sociais, desde a Igreja até os grandes proprietários de terras, de forma que “*esas reformas abrieron un abismo entre la Iglesia y el Estado, los propietarios y los trabajadores, los defensores del orden tradicional y los que apoyaban la República*” (CASANOVA; GIL ANDRÉS, 2012, p. 83). Ações que propunham a reforma agrária ou a defesa de direitos de operários ou de trabalhadores do campo geraram o descontentamento da burguesia, de donos de terras e de antigos dirigentes e, ao mesmo tempo, contaram com o apoio ações populares.

A convergência do cenário de oposições instaurado e a crise econômica e social que já vinha se desenvolvendo há décadas, é responsável por uma série de conflitos, como greves e protestos diversos, que permearam os curtos anos do sistema republicano, levando à Guerra Civil. De qualquer maneira, a Segunda República, a princípio, foi recebida pela população com celebrações populares, nas quais multidões saíram às ruas comemorando a revolução pacífica

que havia sido alcançada, segundo Casanova e Gil Andrés (2012, p. 86). Isso é o que está representado em *Ramona, adéu*:

A mãe chegou excitada, nervosa, repetia somente ai, Senhor, desde que não haja sangue. [...] Atravessaram ruas, mãe e filha, desde *San Pere Més Baix*, onde estava a *Cultura de la Dona* – taquigrafia, bordar, ortografia, costurar –, até que chegaram ao Núria. Pelo caminho encontraram muitos grupos. Ouvia-se gritos, bramidos de todo tipo. Via-se alguma bandeira. [...] Os carros, parecia que voavam por cima da multidão, todos provocavam um tumulto incrível. Enquanto atravessavam *Clarís* em direção à *Rambla*, Mundeta notou que desciam da praça de *Urquinaona* uma avalanche de vozes roucas que alvoroçavam os pombos. A mãe estava reclamando e passavam caminhões cheios de trabalhadores que gritavam não sei o quê sobre o Cambó e não sei o quê sobre o Macià. O que dizem, mamãe? Mas as vozes se perdiam por entre a confusão. [...] Os caminhões passavam rápido e faziam tremer o chão de pedras. Longe, cantavam o hino de *Riego* e “*Els Segadors*”. Mamãe, poderíamos ir ao Núria logo e enquanto tomamos o chocolate e molhamos nele os *melindros*³⁰, com calma, você pode me explicar o que está acontecendo. A mãe não a escutava, caminhando cada vez mais rápido, exasperada pela correria. Alucinada, repetia, ai, Mundeta, sabia que isso ia acontecer. Todos diziam, é um fato consumado, isso vai mudar. Não podia acabar de outra maneira. A Mundeta, mamãe, você está nervosa, espere um pouco, diga-me, de que você tem medo? Medo, você diz?, dizia a sua mãe. O que eu tenho é pânico! Pânico?, pânico de quê? Temos que ir falar com o padre Pere, Mundeta, ele nos esclarecerá a situação. E o chocolate, mamãe, mas a mãe não a escutava, criatura, você não percebe nada? Não vê o que está acontecendo? Mamãe, a Mundeta com muito trabalho acompanhava o passo da sua mãe, está me deixando preocupada, explique-me de uma vez, espere, não corra tanto. Mas, menina, a República, proclamaram a República! (ROIG, 2007, p. 86 – tradução minha)³¹

O trecho, além de representar a celebração e a apreensão vivenciadas em Barcelona na proclamação da Segunda República, traz à tona uma série de instituições e manifestações culturais que faziam parte do cotidiano barcelonês da época. O que se observa é um quadro em que um importante acontecimento é pintado, mas não é distanciado da vida cotidiana, de forma que a República é proclamada e no romance sua comemoração é representada dentro de um

³⁰ Os *melindros* são um tipo de biscoito típico.

³¹ Texto original em catalão:

La mare arribà excitada, nerviosa, repetia nomes ai, Senyor, mentre no vessin sang. [...] Trencaren carrers, mare i filla, des del Sant Pere més baix, on hi havia la Cultura de la Dona – taquigrafia, brodar, ortografia, cosir –, fins que arribaren al Núria. Pel camí toparem amb molts grups. Se sentien crits, brams de tota mena. Es veia alguna bandera. [...] Els autos, semblava que voessin pel damunt de la multitud, tots feien un aldarull increïble. Mentre travessaven *Clarís* camí de la *Rambla*, la Mundeta notà que baixava de la plaça d’*Urquinaona* una allau de veus ronques que esvalotaven els coloms. La mare s’esgargamellava i passaven camions plens de treballadors que cridaven no sé què d’en Cambó i no sé què d’en Macià. Què diuen, mamà? Però les veus es perdien entre el brogit. [...] Els camions passaven ràpids i feien trontollar l’empedrat. Lluny, cantaven l’himne de *Riego* i “*Els Segadors*”. Mamà, podríem anar al Núria de seguida mentre bevem la xocolata i hi suquem els melindros, amb calma, m’ho expli (sic). La mare no l’escoltava, caminant cada vegada més de pressa, arborada per la correidissa. Acalorada, repetia, ai, Mundeta, que m’ho veia venir. Tothom ho deia, és un fet consumat, això canvia. No podia acabar d’alta manera. La Mundeta, mamà, estàs nerviosa, atura’t una mica, digues, de què tens por? Por, dius?, deia la seva mare. El que tinc és pànic! Pànic?, pànic de què? Hauriem d’anar a parlar amb mossèn Pere, Mundeta, ell ens aclarirà la situació. I la xocolata, mamà, però la mare no l’escoltava, criatura, que n’ets, de ben nada! Que no veus el que passa? Mamà, la Mundeta amb prou feines si agafava el pas de la seva mare, m’atabales, explica-m’ho d’una vegada, atura’t, no corris tant. Però, nena, la República, han proclamat la República!

espaço verossímil e real: ruas, café, hinos dão o tom factual à narrativa. A memória representada aqui reflete um contexto real e passível de comprovação histórica, assumindo um ar confiável.

O caos das comemorações pela proclamação da República vai sendo desenhado na geografia da cidade. Como em uma tela, a narrativa vai sendo construída evocando ruas e diferentes lugares, situados no centro da cidade, como se um mapa fosse pintado. Junto à ação, a descrição da população, de instituições, dos gritos e bandeiras, forma uma imagem detalhada de como poderia ter sido esse momento.

A *Cultura de la Dona*, que na época era denominado *Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona* (Instituto de Cultura e Biblioteca Popular para a Mulher – hoje denominado *Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison*), referida por Mundeta Ventura, é uma instituição que ainda está em funcionamento. Fundado em 1909, o Instituto de Cultura para a Mulher tinha por objetivo oferecer às mulheres o acesso a conhecimentos científicos, artísticos e manuais, fomentando o seu bem-estar material e moral.³² Ademais, segundo a *Gran Enciclopedia Catalana* “a criação do Instituto respondia às necessidades reais do momento – integração das mulheres da pequena burguesia ao processo produtivo –, ao mesmo tempo que oferecia uma formação cultural às mulheres e lhes possibilitava o acesso a novas atividades fora do lar” (tradução minha)³³.

O Instituto era um centro importante para a formação de mulheres na época. Oferecendo formação profissional e cultural, contribuía para o acesso feminino a diferentes tipos de conhecimento, participando, posteriormente, da memória coletiva não somente das mulheres que participaram de suas atividades, como também de boa parte da sociedade, que pôde conviver com os benefícios proporcionados pela instituição. Roig recupera, assim, a memória de uma instituição que participou do cotidiano e da história de diversas mulheres, inserindo-a em meio a um evento histórico de relevância e de certa forma, atribuindo-lhe na narrativa, por aproximação e destaque, o significado e valor que tem social e historicamente.

O café *Núria*, que ainda se encontra aberto, por outro lado, ainda que não seja uma instituição que proporcione algum tipo de formação, foi um ponto de encontro social no começo do século. A memória que evoca o lugar e as pessoas que ali estiveram, faz com que o passado seja recordado e presentificado, o seu espaço acaba evocando o passado, como um museu.

³² Informação disponível na *homepage* da instituição: << <http://labonne.org/about/el-llegat-francesca-bonnemaison/>>>

³³ Disponível em: << <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0033708.xml>>>, texto original em catalão: La creació de l’Institut responia a unes necessitats reals del moment —integració de les dones de la petita burguesia al procés productiu—, alhora que acomplia una tasca de culturalització de les dones i els possibilitava l’accés a noves activitats fora de la llar.

O mesmo acontece com os “*melindros*” que ansiava comer Mundeta. Sendo um biscoito típico da região, a alusão a ele remete a um lugar cultural, a uma identidade que se forma na efemeridade do dia a dia, no costume de produzir e comer determinado tipo de alimento, algo que diferencia e causa empatia entre os membros um povo. A sua lembrança traz à tona um lugar comum, uma memória coletiva e emotiva que faz com que o leitor que faz parte dessa cultura se identifique com a narrativa e reconheça os lugares, estabelecimentos e fatos históricos mencionados no romance como algo que também é seu.

O trecho citado também menciona Cambó e Macià, duas personalidades importantes da política catalã do momento. Os posicionamentos de Francesc Cambó (1876-1947) fizeram com que fosse visto como um traidor do pensamento catalanista, diferente da visão que se tinha de Francesc Macià (1859-1933) que, de posicionamento esquerdista, defendia a reorganização social do povo e a independência do Estado catalão. Para Pierre Vilar (1989, p. 19), eram características de Macià “um patriotismo místico, uma total pureza moral, uma boa vontade social ingênua (ele teria desejado para todo catalão uma “casinha com jardim”) faziam de Macià uma figura ao mesmo tempo carismática e familiar (o *Avi*, avô)” .

Essa relação de oposição entre Cambó e Macià gera os gritos que a jovem Ramona Ventura ouve na rua e não parece identificar. São esses mesmos gritos que Pierre Vilar diz ter reconhecido na proclamação da República em Barcelona: “em 14 de abril de 1931, nas ruas de Barcelona, eu ouvi ressoar o grito “Morte a Cambó, viva Macià”. (VILAR, 1989, p. 19). A rejeição a Cambó e o apreço por Macià é algo que povoa as recordações daqueles que viveram a época da República ou para aqueles que chegaram a conhecer o passado catalão, seja por meio do acesso às memórias de grupo a que pertence, seja pelo conhecimento preservado pela historiografia, porém, os gritos nas ruas e a apreensão de quem viveu essa época, conforme tenta representar Roig, é algo que foi preservado pela memória coletiva e propagado entre os membros das comunidades que viveram esses fatos.

Mas além dos gritos, Ramona Ventura ouviu nas ruas também dois hinos importantes para a República e para a cultura catalã. Os hinos de *Riego* e *Els Segadors*, ecoam na cidade como a celebração da democracia. Adotados como símbolos associados à conquista de uma política democrática, no caso do hino de *Riego*; e da reivindicação da identidade catalã e de sua capacidade de resistência ao domínio castelhano, no caso do *Els Segadors*, estes hinos são entoados na proclamação da República como demonstração da perseverança e desejo de conquista de autonomia da região.

O primeiro hino, o *Riego*, foi criado no início do século XIX quando, segundo Agustí (2014a, p. 125), ao fim da guerra contra Napoleão, em 1813 o rei Fernando VII é reconduzido à coroa espanhola. Negando-se a jurar a constituição de 1812 instaura um sistema de governo absolutista, que consegue manter por alguns anos, quando começa a enfrentar rebeliões, como a comandada pelo coronel Quiroga e pelo comandante Riego, que proclamaram a constituição em 1820, em Cabezas de San Juan, e tentam continuar fazendo-o em outras cidades. Embora o golpe militar fracasse, a notícia do intento se propagou gerando o desconforto do monarca e forçando-o a jurar a constituição. O hino é criado nesse contexto e acaba se popularizando a ponto de sobreviver e ser entoado em vários momentos posteriores, como as guerras Carlistas e a Segunda República.

A guerra de *Els Segadors* é o nome dado a uma revolução de cunho político e popular que se deu na Catalunha em 1640. Sua origem é explicada por décadas de relações instáveis e deterioradas entre a coroa espanhola e a Catalunha, que chegaram ao limite pois, como diz Simon (2006, p. 450), as imposições da monarquia tinham, para os catalães, levado a região a situações extremas relacionadas à guerra entre Espanha e França, como a instalação obrigatória de soldados castelhanos, causando distúrbios sociais e econômicos à população.

O povo que se viu obrigado a lidar com uma realidade caótica se rebelou e invadiu cidades, perseguiu autoridades, especialmente as relacionadas à monarquia espanhola, estabelecendo uma guerra que com o tempo gerou enfrentamentos sociais múltiplos como vinganças de classe, disputas de bandos e regionais, etc (SIMON, 2006, p. 448). O hino de *Els Segadors* surge, assim, em um contexto de reivindicação de autonomia nacional, na qual a população, se posicionou e lutou contra as imposições econômicas, políticas e militares de um governo que não reconhecia como seu.

O canto desses dois hinos tinha profundo significado na proclamação da Segunda República, pois sua evocação sugere a persistência de valores que não deixariam de existir no âmago dos cidadãos que sobrevivem a políticas injustamente impostas e que muitas vezes lutam para tentar alcançar seus ideais. Sua representação literária evoca um passado que dialoga com o momento da proclamação da República, os cidadãos acreditavam defender a democracia e a justiça. A alusão aos hinos de *Riego* e de *Els Segadors* no momento da proclamação da República na narrativa recupera uma memória coletiva importante, parte da identidade catalã e capaz de fazer com que os membros dessa sociedade se reconheçam como parte da história.

Mas após o primeiro impacto causado pela proclamação da Segunda República, não se pode dizer que o país encontrou as soluções para os seus problemas. Embora a República

tenha sido iniciada com uma grande carga de esperanças, segundo Buades Juan (2011, p. 90), o grupo político à frente do regime não foi capaz de colocar em prática as mudanças propostas. Irritando os conservadores com políticas socialistas, como, por exemplo, a proposta da reforma agrária, e com ações ineficazes para a diminuição do vandalismo contra a Igreja no início de seu governo, os gestores da República ganharam a animosidade de boa parcela da população.

A falta de confiança e apoio ao governo republicano fizeram com que em novembro de 1933 fossem convocadas eleições, nas quais foram eleitos candidatos conservadores e de direita. Foram vencedores o *Partido Radical* e a *Confederación Española de Derechas Autónomas* (CEDA), fundada em fevereiro de 1933, meses antes do pleito. A manutenção dos problemas que se arrastavam desde antes da República e as disputas entre grupos políticos levaram a uma revolução em outubro de 1934, na qual uma greve geral foi chamada pelos socialistas e atingiu boa parte do país.

Essa revolução na Catalunha acaba tendo dimensões inesperadas para o governo espanhol em Madrid. Aderindo à greve chamada para o dia seis de outubro, o governo de Lluís Companys em Barcelona toma uma atitude radical contra o governo do país, que considera traidor da República. Assim, como diz Agustí (2014b, p. 185 – tradução minha) “às oito da noite Companys sai à sacada da *Generalitat* e proclama o Estado catalão da República Federal Espanhola e ordena a Batet, capitão geral da Catalunha, que se submeta às suas ordens”³⁴. A República Catalã de Companys durou 10 horas. O capitão Batet, recusando-se a receber ordens da nova República, segue as ordens do governo nacional e acaba com a revolução. Como comenta Balcells (2006a, p. 746), foram registrados atos de violência fora de Barcelona e na manhã de sete de outubro a República é desfeita e o governo de Companys encarcerado.

Os acontecimentos dessa breve revolução aparecem em *Ramona, adéu* a partir do relacionamento de Ramona Ventura e do personagem Ignasi Costa. Percebe-se que a princípio os acontecimentos narrados não são associados a uma data direta, mas a eventos citados indiretamente. Somente muitas páginas depois é que o ano de 1934 é citado:

Na tarde que tinha de ir ao Tostadero, apesar de que clima era instável graças ao Companys e o governo da Generalitat, isso é o que diziam, a Patrícia saiu para ver A rainha Cristina da Suécia. Cristina, a rainha mais querida, mais lembrada, mais sublimada, mais desejada da história, graças à Greta, a divina, o mito. (ROIG, 2007, p. 195 – tradução minha)³⁵

³⁴ Texto original em catalão:

A les vuit de la tarda, Companys surt al balcó de la Generalitat i proclama l'Estat català de la Republica Federal Espanyola, i ordena a Batet, capità general de Catalunya, que se sotmeti als seus manaments.

³⁵ Texto original em catalão:

La tarda que havia d'anar al Tostadero, malgrat que els aires eren enterbolits per culpa d'en Companys i el govern de la Generalitat, això és el que deien, entabanà la Patrícia per anar a veure La reina Cristina de Suècia. Cristina,

A referência a Companys e ao governo da *Generalitat* associam os eventos da narrativa aos acontecimentos históricos dos dias seis e sete de outubro de 1934, mas esses não são os únicos elementos capazes de situar temporalmente o momento histórico evocado pela narrativa, outro elemento seria a referência ao filme *Rainha Cristina*, de 1933, que teve como protagonista a atriz Greta Garbo. A descrição de Ramona sobre o clima nas ruas também contribui para o reconhecimento temporal do momento:

Não percebia que hoje cidade estava tomada pelo ar de uma espera insólita, tensa, de calma desconfiada. Não percebia que muito pouca gente passeava e, os que o faziam, olhavam para trás a cada dois passos, continham-se a cada porta que se abria ou fechava, não dissimulavam o seu medo. Era um ambiente de incerteza, como se os ponteiros de um relógio arrastassem o passo, como se o tempo esperasse um motivo para voltar atrás. O silêncio que tomava conta da cidade parecia o prelúdio de um grande estrondo final. (ROIG, 2007, p. 215 – tradução minha)³⁶

O narrador anuncia aquilo que a personagem não vê: um cenário de apreensão e instabilidade, graças aos eventos que se desenvolviam no início de outubro. Nesse cenário é possível observar o medo de boa parte da população, já que a proclamação da República catalã não seria recebida pacificamente pela capital espanhola. Esse medo figura na ficção como uma alusão aos sentimentos que sobreviveram nas memórias de quem viveu esse momento histórico.

Mas os acontecimentos desses dias são descritos não só a partir de Ramona Ventura: o rapaz com quem ela tem um envolvimento romântico participa de outros eventos relacionados à República catalã, mais violentos do que os que cercaram a jovem. Ignasi se envolve com os grupos de resistência que lutariam pela República e presencia o ataque da guarda civil – em favor do governo em Madrid – a um caminhão que levava reforços a Sabadell, onde estavam concentrados alguns grupos rebeldes. Os eventos vivenciados por Ignasi são assim descritos:

O caminhão estava cheio de mulheres, Mundeta, vai dizer a ela. Havia também dois rapazes, e o Ignasi repetia que eram muito jovens. Era preciso chegar a Sabadell. Eram reforços. As mulheres não tinham armas. E vi que o caminhoneiro percebeu tarde demais que a estrada de Arrabassada é íngreme e muito difícil de subir. Eu via que se atrasaria, imaginava que o caminhoneiro devia estar contando as voltas que faltavam para chegar a terreno plano. Em uma volta vai se encontrar com a guarda civil. [...] os

la reina més estimada, més recordada, més sublimada, la més desitjada de la història, gràcies a la Greta, la divina, el mite.

³⁶ Texto original em catalão:

No s'adonava que avui la ciutat havia pres un caire d'espera insòlita, tensa, de quietud desconfiada. No percebia que hi passejava molt poca gent, i els qui ho feien, miraven al darrera cada dues passes, s'aturaven a cada portalada, no dissimulaven la seva por. Era un ambient d'incertesa, com si les agulles d'un rellotge alentissin la marxa, com si el temps esperés un motiu de capgirament. El silenci que empenava la ciutat semblava el preludi d'un gran soroll final.

tricórnios avançavam e o caminhão não podia acelerar mais ainda. (ROIG, 2007, p. 216 – tradução minha)³⁷

Estabelecido o suspense da cena, a descrição de Ignasi continua:

E as mulheres e os juvenzinhos carregavam somente duas carabinas, entende, Mundeta? As *mausers* brilhavam, seu cintilar chegava ao caminhão duas ou três curvas mais adiante. Acelerava, não podia, ronquejava. Ouvi dois tiros. E o caminhão, mais depressa, mais depressa. E eu apertava tão forte os punhos que tinha os nós dos dedos sem uma gota de sangue. Um projétil vai acertar algo. Vi como um dos meninos caía. Depois ouvi um gemido que me apertou o coração. Um silêncio de morte. O caminhão parou quando acabaram as curvas, bem diante de mim. Aproximei-me dele. O caminhoneiro me olhou com os olhos esbugalhados, quem é você, de onde saiu? Eu murmurei que os esperava com quatro *mausers* que tinham me incumbido de. E ele me interrompeu, e até agora não apareceu? Eu somente queria saber quantos feridos e lhe perguntei. Ele me disse que nenhum e eu respirei aliviado. E ele cuspiu, não sorria tão rápido, filhinho de papai, morreram dois. (ROIG, 2007, p. 217 – tradução minha)³⁸

O ataque a esse caminhão na estrada de Arrabassada não aparece em grande parte dos textos historiográficos relacionados aos acontecimentos do início de outubro de 1934. Algumas referências aparecem em relatos jornalísticos ou páginas de internet relacionadas a grupos ou partidos políticos de esquerda. O que se observa nessas fontes³⁹ é a alusão a dois mortos no incidente, corroborando o descrito no romance, e o fato de que essa estrada foi comumente usada, especialmente na Guerra Civil, como lugar para fuzilamentos.

Essa cena de violência mostra a precariedade das organizações rebeldes e o fato de que a participação das mulheres, jovens ou idosos em suas ações era efetiva. Desconstrói-se a imagem que para muitos é comum de que batalhas ou guerras são travadas somente, ou na maior

³⁷ Texto original em catalão:

El camió era ple de dones, Mundeta, li va dir. Hi anaven, també dos nois, i l'Ignasi, repetia eren molt joves. Calia arribar a Sabadell. Eren reforços. Les dones no tenien armes. I vaig veure que el camioner s'adonava massa tard que la carretera de l'Arrabassada és costeruda i molt difícil de remuntar. Jo veia que s'endarreria, m'imaginava que el camioner devia comptar els revolts per arribar a terreny pla. En una volta es va topar amb els civils. [...] els tricornis avançaven i el camió no podia accelerar més del compte.

³⁸ Texto original em catalão:

I les dones i els dos juvenets només duien dues carrabines, ho entens, Mundeta? Els màusers brillaven, feien la rateta al camió, dos o tres revolts enllà. Accelerava, no podia, esbufegava. Vaig sentir dos trets. I el camió, més de pressa, més de presa. I jo estrenyia tan fort els punys que tenia els nusos dels dits sense uns gota de sang. Un projectil va encertar. Vaig veure com un dels nois queia. Després vaig sentir un dol que em va desfibrar el cos. Un silenci de mort. El camió es va aturar quan s'acabaren els revolts, just al meu davant. M'hi vaig acostar. El camioner em va mirar amb ulls de fura, qui ets, d'on surts? Jo, i vaig mormolar que els esperava amb quatre màusers, que m'havien encarregat de. I ell em va interrompre, i fins ara no dónes la cara? Jo solament volia saber quants ferits i li ho vaig preguntar. Ell em va dir que cap i jo vaig respirar, alleugerit. I ell em va escopir, no somriguis tan aviat, fill de papà, que n'han mort dos.

³⁹ Pode-se consultar, por exemplo, o site da *Esquerra Independentista* <<<https://www.llibertat.cat/2013/10/sis-d-octubre-de-1934-morts-i-empresonats-en-la-lluita-per-la-independencia-23326>>>, o site de José Fernando Mota Muñoz, que trata de eventos históricos <<<http://www.nodo50.org/casc/mota/Els-fets-d-octubre-de-1934-i-la-seva-repressio#nb2-15>>>, o site de notícias *El món* <<<http://www.mon.cat/cat/notices/2015/10/els-comunistes-i-el-6-d-octubre-de-1934-152083.php>>> ou o site da *Acción Comunista* <<<http://www.forocomunista.com/t7614-biografias-de-mujeres-socialistas>>>.

parte das vezes, por soldados. O que se observa é a participação popular em conflitos travados por motivos ideológicos e políticos, como um anúncio do que aconteceria na Guerra Civil.

No episódio, nota-se que os acontecimentos apresentados de forma cronológica fazem com que o leitor quase possa assisti-los como Ignasi o fez. Tem-se um relato de tom cinematográfico do ataque da guarda civil ao caminhão que transportava rebeldes, no qual são descritos sons, movimentos ou detalhes da paisagem que aproximam essa situação do leitor, transformando-o em um espectador que também se sente parte da cena. Não há uma indicação do tempo que duraram os eventos, mas a forma como a cena é construída, a rapidez com que tudo acontece, permite que adquira a sensação de movimento que o cinema teria.

Com isso, as memórias recuperadas dessas batalhas travadas por civis e soldados parecem ganhar vida aos olhos de quem lê. O recurso da descrição cinematográfica faz com que o leitor desenvolva uma empatia pelos personagens, a ponto de sentir as emoções que estão descritas e como se vivessem os acontecimentos narrados, assumindo essas memórias como se fossem suas – e acabam sendo.

Os acontecimentos que se desenvolveram entre o fim do século XIX e início do século XX apresentados na trilogia demonstram o percurso histórico que desencadeou a Guerra Civil e posteriormente a ditadura franquista. As experiências dos personagens ao longo desses anos revelam como o cotidiano na Espanha foi afetado por eventos nacionais e internacionais, por desavenças políticas e ideológicas e crises econômicas. A forma sutil como são apresentados, sem transformar as narrativas em um tratado historiográfico e oferecendo ao leitor a possibilidade de ter acesso a memórias coletivas significativas para a compreensão das comunidades catalãs, dão registro a um passado que em boa parte dos acontecimentos narrados, só sobreviviam na tradição oral.

Os eventos trágicos que aparecem na trilogia como uma síntese do que aconteceu em outubro de 1934, abrem espaço para a reconstrução dos acontecimentos que levaram à Guerra Civil espanhola. Vale considerar que a Guerra Civil é o único período abordado nos três romances, como uma espécie de eixo central para a trilogia. A importância dada a esse conflito é evidente, já que a partir dele tomam forma os fatos que se produzem até os anos 70, agindo como um divisor de águas que gera uma realidade problemática.

O período de quase dois anos entre os acontecimentos de outubro de 1934 e a Guerra Civil não é apresentado nos romances a partir de referências a algum evento, atividade cultural ou lugar. Considerando o curto espaço de tempo que aproxima os fatos de outubro à

Guerra Civil, além do fato de que os diversos problemas de ordem social, econômica e política do país se mantinham, o salto narrativo para julho de 1936 é justificável.

Vale considerar que a deterioração do regime republicano, graças à polarização política que havia se instaurado, além, como diz Romero Salvadó (2008, p. 81), de uma contrarrevolução que perseguiu republicanos e socialistas, da retirada da autonomia catalã e indicação de um *governador-general* de Madrid para seu governo, da retomada da ordem no campo e das ações de empregadores visando a “vingança” contra empregados e sindicatos; acabou gerando, após uma série de escândalos financeiros e crises entre os grupos de direita, a necessidade da chamada de novas eleições para o início de 1936.

As eleições de 1936 contaram com o empenho tanto dos grupos de direita, como dos de esquerda, já que, segundo Romero Salvadó (2008, p. 83), “para a esquerda, sua causa representava a defesa da República de 1931 contra a ameaça do fascismo. Para a direita, era uma luta para sustentar valores tradicionais cristãos contra o perigo da desintegração revolucionária”. Mas por mais que ambos os grupos tenham trabalhado para ter êxito nas eleições, foram os grupos de esquerda, conhecidos como Frente Popular, os vencedores.

O contexto internacional do momento era problemático também, pois organizações fascistas e nazistas ganhavam força e a crise econômica influenciava diretamente os sistemas de governo mundiais. Como comenta Tamames (2011), nesse contexto de crise internacional se dá o levantamento militar na Espanha que gera a Guerra Civil. O país, que era uma espécie de “*microcosmos representativo de los diversos grupos ideológicos europeos*” (TAMAMES, 2011, p. 58) foi como um laboratório e uma prévia do que seria a Segunda Grande Guerra. Com isso, grupos nazistas e fascistas, representados especialmente pela Alemanha de Hitler e a Itália de Mussolini, apoiaram os militares que se alçaram e foram posteriormente conhecidos como Nacionais, sob o comando dos generais Mola, Franco e Yagüe, entre outros. Da mesma maneira, grupos de esquerda tiveram a ajuda das Brigadas Internacionais e da União Soviética.

Nos romances, a Guerra Civil é retratada de forma fragmentada e sem ordem cronológica. O início da guerra é representado em *L'hora violeta*, primeiro por uma breve menção ao início do conflito por uma personagem que aparece rapidamente na narrativa e comenta: “Não sabe da última notícia? [...] Parece que alguns militares se sublevaram na África. Vai ser uma confusão, *mon chérie*” (ROIG, 1981, p. 129 – tradução minha)⁴⁰. Não há outras considerações sobre o início da guerra até o comentário seguinte:

⁴⁰ Texto original em catalão:

No saps la notícia?[...] Sembla que uns quants militars s'han sublevat a l'Àfrica. Hi haurà merder, *mon chérie*

Era uma tarde do mês de setembro de 1936, uma tarde tranquila, a terra irradiava calor e humidade, por todas as partes se estendia um silêncio de inquietude e de espera. De vez em quando o falso repouso era quebrado por grupos de milicianos e milicianas que desfilavam com o punho levantado ou por pelotões de polícia que impunham a lei e a ordem. Aconteceram algumas batalhas na cidade, entre trabalhadores e militares insurgentes, mas fazia alguns dias que havia tranquilidade. O rádio dizia que, por enquanto, o levantamento dos generais traidores estava sufocado. (ROIG, 1981, p. 129 – tradução minha)⁴¹

Percebe-se que há um salto na narração relacionada à Guerra Civil do mês de julho a setembro, quando o conflito começa realmente a atingir o cotidiano de Barcelona. A referência aos milicianos ou aos pelotões de polícia, além das batalhas que ocorreram na cidade, se contrapõe ao aparente clima de tranquilidade e calor do fim do verão. O silêncio “de inquietude e de espera”, como a calma antes da tempestade, criam um clima de instabilidade para a população que dificilmente seria esquecido e que, permanece vivo a partir da literatura.

Porém, mesmo com o clima aparente de tranquilidade, muitos catalães se alistaram para os exércitos republicanos, com o objetivo de contribuir para uma guerra que consideravam também ser sua. Há de se recordar que esses homens e mulheres, muitas vezes não tinham treinamento militar e optaram por lutar a fim de defender seus ideais. É o que acontece com Joan Miralpeix, esposo de Judit e pai de Natàlia, duas das protagonistas da trilogia: “[...] Mas o Joan quer se alistar para ir ao front. Todos os seus amigos vão, como voluntários” (ROIG, 1981, p. 129 – tradução minha)⁴². Assim como seus amigos, Joan se alistou e participou de situações bárbaras, onde lutou, ao lado de outros republicanos e de soldados das Brigadas Internacionais, contra o bando nacionalista.

As notícias a que se tinha acesso no início da guerra demonstravam a violência com que os povoados da Espanha eram tratados pelos sublevados, fazendo com que aqueles que pretendiam defender a república buscassem se organizar. Sobre as ações dos nacionais, tem-se o comentário de Judit: “Contam coisas horripilantes dos sublevados, saqueiam os povoados da Andaluzia e matam a todos, crianças e tudo – disse a Judit –. O Joan diz que a República corre perigo de verdade, que isso é pior que os acontecimentos de outubro” (ROIG, 1981, p. 130 – tradução minha)⁴³.

⁴¹ Texto original em catalão:

Era una tarda del mes de setembre de 1936, una tarda de calitja, el terra llampegava de xafogor i humitat, i per tot arreu s’estenia un silenci d’inquietud i d’espera. De tant en tant, els fals repòs era trencat per grups de milicians i milicianes que desfilaven amb el puny enlaire o per escamots de mossos d’esquadra que imposaven la llei i l’ordre. Hi van haver algunes batalles a la ciutat, entre obrers i militars sublevats, però feia dies que hi havia tranquil·litat. La ràdio deia que, de moment, la insurrecció dels generals traïdors havia estat ofegada.

⁴² Texto original em catalão:

Però en Joan vol allistar-se per anar al front. Tots els seus amics se n’hi van, voluntaris.

⁴³ Texto original em catalão:

De fato, as ações dos militares sublevados no sul da Espanha foram das mais violentas e bárbaras, conforme comenta Paul Preston (2013), torturas, assassinatos sem julgamento, perseguições, saques e corrupção de diversos tipos, figuravam entre as ações dos rebeldes. Quanto às mulheres, ao comentar o caso da escritora e dramaturga feminista Carlota O'Neill, presa em Melilla em julho de 1936, depois de os sublevados assassinarem seu marido, o capitão Virgílio Leret Ruiz, piloto e engenheiro aeronáutico, diz Preston:

La detuvieron y separaron de sus hijas Carlota y Mariela, junto a otras muchas mujeres e hijas de republicanos capturadas, violadas y torturadas por los falangistas. [...] A finales de septiembre, un numeroso grupo de falangistas acudió a la prisión con la intención de acabar con la vida de todas las mujeres detenidas para celebrar la toma de Toledo por los rebeldes. El director del penal les reprendió, diciendo: “¡Es una barbaridad acabar con todas en montón! ¡Cuando quieran matar a mujeres, vengán a buscarlas pero de una en una!”. Se llevaron a varias mujeres, de las que nunca más volvió a saberse. Tras dieciocho meses en prisión, Carlota O'Neill fue juzgada por un tribunal militar, acusada de hablar ruso, de ser subversiva y responsable de los actos de su marido, el 17 de julio de 1936. Pese a todo, la condenaron “solo” a seis años. (PRESTON, 2013, p. 196)

As notícias da barbárie instaurada no sul do país no início da guerra se propagaram rapidamente. Nota-se que as palavras de Judit refletem um relato que embora fosse divulgado pelos meios de informação, provavelmente foi propagado a partir da oralidade. Esse relato não só comunica a brutalidade promovida no início da guerra, como também anuncia que o conflito será violento e dificilmente resolvido, já que, segundo seu companheiro Joan, a República corria perigo e a guerra seria pior que os acontecimentos de outubro. O temor implícito nas palavras de Judit seria o mesmo que atingiria a todos naquele momento, construindo um imaginário de violência que se manteve vivo na memória de quem sobreviveu à época. Da mesma forma, o alistamento de Joan recupera a memória de todos os homens e mulheres comuns que se alistaram para defender a República.

Assim, em meio a situações de selvageria e miséria, muitos se sentiram impelidos a escolher um lado na batalha e se envolveram conforme puderam com a realidade que se impunha. A transformação vivida por diversas pessoas foi evidente e, tal mudança é representada nas obras a partir de três personagens: Kati, Judit e Ramona Ventura.

A leitura dos romances indica um posicionamento claro acerca desse conflito, já que em sua maioria, são as vozes dos personagens que se associam aos grupos de esquerda as que mais se destacam. A defesa da República, em detrimento do golpe militar, é a preocupação dos personagens que se envolvem na guerra, de alguma maneira. Nesse sentido, observa-se na

Dels sublevats contenen coses esgarrifoses, entren a sac als pobles d'Andalusia i maten tothom, criatures i tot – féu la Judit – . En Joan diu que la República perilla de debò, que això és més fort que els Fets d'octubre.

trilogia de Roig a retomada das vozes e memórias silenciadas dos vencidos na Guerra Civil, que por meio de personagens fictícios se projetam e alcançam um lugar de destaque.

A personagem Kati, que antes da guerra tinha uma vida confortável, representa em si toda a transformação que viveram muitos dos que acreditaram na defesa da República e lutaram por ela em Barcelona:

Kati iniciou a sua guerra como uma aventura compartilhada, a aventura de muitos que queriam fazer um mundo bem diferente. Kati mudou como quem muda de roupa, doou as suas casas para as colônias infantis, ingressou na da Aliança da Mulher Jovem e envolveu Judit nisso, não percebe que as coisas mudarão?, dizia-lhe, entusiasmada. Kati sempre tinha lido muito mas durante aquele tempo devorou toda a literatura soviética que chegava às suas mãos, sabe?, dizia para a Judit, acho que encontrei o meu caminho. (ROIG, 2014, p. 220 – tradução minha)⁴⁴

Para Kati, o que estava em jogo na guerra era muito mais que um sistema político, era um estilo de vida e de justiça social. Como mulher, atuou como pôde, contribuindo com o acolhimento de crianças vítimas da guerra, trabalhou na *Aliança Nacional de la Dona Jove* (Aliança Nacional da Mulher Jovem), um grupo de jovens mulheres antifascistas e catalanista, teve contato com a Federação Anarquista Ibérica (FAI) e com grupos comunistas e socialistas. Sua participação na guerra reflete a organização dos grupos genericamente tratados de “*rojós*” para o amparo das crianças órfãs e outras vítimas, além de colocar em foco a contribuição feminina no contexto do conflito.

Colocando em perspectiva a participação feminina na guerra, os romances permitem a invocação de memórias ligadas a vivências diferentes das do front, mas conhecidas dos sobreviventes e resistentes nas cidades. Kati representa as mulheres que se empenharam por fazer resistir um ideal: ela não é a dama que espera o marido em casa e ignora o que acontece fora do lar. Kati encarna a mulher que pode atuar na guerra e que luta por seus ideais.

Judit, amiga de Kati, a acompanha nas ações para socorrer e cuidar das crianças órfãs que chegavam de regiões de conflito ou conquistadas pelos Nacionais. Por seus olhos é possível apreender o estarrecimento frente aos horrores da guerra e posteriormente, compreender a forma como esse tipo de experiência de violência se enraíza no ser humano, evidenciando a impossibilidade de esquecer o passado doloroso.

⁴⁴ Texto original em catalão:

La Kati va iniciar la seva guerra com una aventura compartida, l'aventura de molts que anaven a fer un món ben diferent. La Kati canvià com un mitjó, donà totes les seves cases per a colònies infantils, es féu de l'Aliança de la Dona Jove i hi embrancà la Judit, no t'adones que les coses canviaran?, li deia, entusiasmada. La Kati sempre havia llegit molt però durant aquell temps s'empassà tota la literatura soviètica que arribava a les seves mans, saps?, deia a la Judit, crec que he trobat el meu camí.

Pode-se observar isso, por exemplo, quando, na narrativa se tem o episódio no qual Kati e Judit encontram nas colônias de crianças um menino que não tinha o pênis. O episódio é narrado pelas duas personagens, no caso de Kati, encontra-se uma descrição mais completa do caso, no caso de Judit, a representação de um diálogo entre as duas, no qual a sua surpresa e indignação diante do horror da guerra é apontado. Kati comenta:

[...] Aqui novamente há um bombardeio. É meia-noite. As crianças dormem, é muito difícil fazê-los esquecer todo o horror que viram. Trazem isso nos olhos, são crianças que mal sorriem. Hoje veio um outro grupo do Norte, têm o olhar velho. Nesse grupo havia um que não dizia nada e estava agachado em um canto. Chamamos por ele diversas vezes porque tínhamos organizado uma pequena festa com chocolate quente, mas se escondia cada vez mais. Por fim, uma menina maior me disse, ele não dirá nada, os outros riem, porque esse menino não é menino nem menina, ele não tem pintinho. Sim, Patrick, o menino não tinha sexo. Era filho da miséria das regiões mineiras e ninguém, antes, tinha se preocupado. Veja só: entre as crianças da guerra ainda há os que são mais desgraçados... Judit não pôde suportar isso, para mim foi difícil entender. Com a guerra já não temos o suficiente? (ROIG, 1981, p. 140 – tradução minha)⁴⁵

A cena descrita por Kati representa algumas das injustiças a que estão sujeitos os envolvidos em uma guerra. As crianças órfãs levadas para as colônias onde as personagens contribuía, embora sobreviventes, carregam em si a morte e a violência que vivenciaram. Seu olhar tinha envelhecido pelo sofrimento a que foram expostas e o caso do menino sem órgão sexual só contribui para a construção de um cenário de caos e miséria, já que até o momento em que ingressa nessa colônia, ninguém tinha se ocupado de compreender e tratar seu problema.

A partir da narrativa se Kati – e depois de Judit –, não se pode saber o motivo pelo qual o menino apresentado na cena não tem o órgão sexual. De qualquer forma, seja por ter nascido sem o órgão, seja por tê-lo perdido na guerra, a problemática que se apresenta expõe a precariedade da vida e a fragilidade humana no contexto da guerra. Como observa Kati, ninguém tinha se ocupado daquele menino, sua jovem vida tomada pelas adversidades causadas pelo cenário em que vivia denuncia a tragédia da guerra, onde não há tempo, recursos, pessoas ou tempo para o amparo ao próximo.

⁴⁵ Texto original em catalão:

[...] Hi torna a haver bombardeig. És mitjanit. Els nens dormen, costa molt de fer-los oblidar tot l'horror que han vist. El duen als ulls, són uns nens que a penes riuen. Avui ha vingut un altre grup del Nord, tenen la mirada vella. N'hi havia un que no deia res i s'estava arraulidet en un cantó. L'hem cridat diverses vegades perquè havíem organitzat una petita festa amb xocolata desfeta però s'amagava cada vegada més. Per fi, una nena més gran m'ha dit, no li dirà res, els altres se riuen, perquè aquest nen no és nen ni nena, aquest nen no té titola... Sí, Patrick, el nen no tenia sexe. Era fill de la misèria de les conques mineres i ningú, abans, se n'havia preocupat. Ja ho veus: entre els nens de la guerra encara n'hi ha que són més desgraciats... La Judit no ho ha pogut suportar, a mi m'ha costat d'entendre-ho. És que amb la guerra no n'hi ha prou?

Assim como o menino representado, a guerra não tem sexo e atinge a todos, embora para alguns as suas consequências possam ser mais atrozes. Judit não descreve a cena como o faz Kati. O que ficou em suas memórias foram as sensações e impressões daquele dia:

Eu tinha o coração apertado porque nas Colônias tinha visto um menino que não tinha sexo. A Kati comentou, entre tanta guerra e sujeira, ainda é possível pensar na beleza. E eu lhe respondi, incomodada, como posso pensar na beleza, depois de ter visto essas crianças mortas de medo, com os olhos cheios de horror, as cabeças raspadas, depois de ter visto aquele menino que não tinha sexo? (ROIG, 1981, p. 102 – tradução minha)⁴⁶

Judit, com o coração apertado depois de conhecer o menino sem sexo, representa em suas palavras o assombro e a comoção causados pela visão das crianças que chegavam às colônias. Essas emoções promovem um processo quase catártico no leitor, e funcionam no texto como um chamamento às memórias coletivas que dialogavam com esse momento trágico do passado. Esse registro acaba sendo capaz de recuperar, no público leitor, memórias relacionadas não só a ele, como também a outras situações de guerra ou violência.

Às sensações expressas por Judit, une-se a experiência de Ramona Ventura no fatídico março de 1938, quando em meio aos bombardeios em Barcelona dos dias 16 a 18, uma bomba aérea caiu em um caminhão cheio de explosivos em frente ao cine *Coliseum*, no dia 17, deixando um grande número de mortos. Esse momento foi um dos mais trágicos da Guerra Civil em Barcelona, já que como diz Preston (2013, p. 599), os bombardeios desses três dias deixaram cerca de 1000 mortos e 3000 feridos. Somente a explosão em frente ao cine *Coliseum*, no centro da cidade, destruiu diversos edifícios e deixou algumas centenas de mortos.

É retratando esse momento, inclusive, que se inicia a trilogia. Não é por acaso que a narrativa começa com Ramona Ventura indo em direção ao que restara do cine *Coliseum*, em busca de seu marido, pois ao evocar um dos momentos mais catastróficos da história de Barcelona na Guerra Civil, demonstra-se o papel central que a guerra assume na trilogia.

Ramona Ventura, grávida nesse momento da narrativa, arrisca-se pelas ruas em caos, entre pessoas perdidas e desesperadas, entre a miséria e a destruição da guerra, para encontrar seu marido que imaginava ter sido vítima da bomba. Mais que somente o cenário da explosão, a personagem pinta um quadro do que deve ter sido o cotidiano da guerra:

⁴⁶ Texto original em catalão:

Jo tenia el cor petit perquè a les Colònies havia vist un nen que no tenia sexe. La Kati em va comentar, entre tanta guerra i tanta brutícia, encara es possible pensar en la bellesa. I jo li vaig contestar, enfadada, com puc pensar en la bellesa, després d'haver vist aquestes criatures mortes de por, amb els ulls plens d'esglai, els caps pelats, després d'haver vist aquell nen que no tenia sexe?

Sentia o bafo das bocas do metrô, cheiro de laranjas fermentadas, e segurava a respiração quando passava ao lado de suas escadas. Mas ainda me dava mais nojo o cheiro de pés, de suor dos pés, das pessoas refugiadas que ficavam na borda dos buracos, ou nos subterrâneos porque não tinham nenhum tipo de casa. Tremiam, meio mortos de medo a cada bombardeio. (ROIG, 2007, p. 35 – tradução minha)⁴⁷

A descrição de odores, da destruição de construções – a ponto de haver tantas pessoas que não tinham moradia –, e de pessoas em situação de pânico em meio aos bombardeios de março, contribuem para que a leitura conte não só com um quadro composto de imagens, como também de cheiros e sensações, aproximando-a mais do contexto descrito e dotando-lhe de complexidade.

A miséria e o medo vão se complementando em outros momentos por Ramona como, por exemplo, ao descrever a fome: “Encontrei muita gente, sobretudo velhos e crianças, que remexiam o lixo. Procuravam nele o que comer” (ROIG, 2007, p. 40 – tradução minha)⁴⁸. Ou: “Um cachorro começou a roer o meu sapato. Era um cachorro esquelético, era possível contar todas as costelas do seu corpo, e tinha o rabo quebrado, uns olhos tristes” (ROIG, 2007, p. 41 – tradução minha)⁴⁹. A referência à fome que acomete a tantos reflete como os mais pobres sentem na pele as consequências da guerra, além de apontar para o fato de que são aqueles que têm mais dificuldades de cuidar de si, os mais vulneráveis, como velhos e crianças, os que mais sofrem nesse momento, já que os jovens e adultos que deveriam ser responsáveis por eles estariam em luta ou teriam morrido. O cão esquelético a que se faz menção, frágil e triste, assume uma função quase metafórica, representando todos os que sofriam então.

A triste realidade da guerra é complementada com a descrição da confusão depois da explosão da bomba na frente do cine *Coliseum*, contribuindo para a imagem de deterioração que tomava conta da cidade. Diz Ramona:

Quando soube que havia explodido um caminhão de TNT no bombardeio da manhã fiquei muito assustada. [...] Saí à rua como uma louca e não sabia para onde ir. Passei umas duas horas nos arredores do Colisèum, de um lado para o outro, mas uma multidão de soldados rodeava o local e nos fazia circular. As pernas me desfaleciam e eu não me atrevia a perguntar se alguém sabia o nome dos mortos. Um velho cheio de chagas, com a cara muito enrugada e suja me tocou. Comecei a correr porque me angustiou. Caminhava pelas ruas desorientada. [...] Estremecia-me ver Barcelona

⁴⁷Texto original em catalão:

Sentia el tuf de les boques del metro, d'olor de taronges fermentades, i m'aguantava la respiració quan passava pel costat de les escales. Però encara em feia més angúnia la bafarada de peus, de suor de peus, de la gent refugiada que s'arreglava vora els forats, o als soterranis perquè no tenien casa de cap mena. Tremolaven, mig morts de por a cada bombardeig.

⁴⁸ Texto original em catalão:

Vaig topar amb molta gent, sobretot vells i criatures, que furgaven les escombraries. Hi buscaven menjar.

⁴⁹ Texto original em catalão:

Un gos va començar a rosegar la meua sabata. Era un gos escanyolit, se li podien comptar totes les costelles del cos, i tenia la cua partida, uns ulls tristos.

cheia de restos, de lixo, em estado de putrefação. Tudo tinha cheiro de ovos podres e de couve fervida. Havia muitas casas derrubadas e entre as ruínas apareciam cadeiras, mesas, às vezes berços e bonecas de trapo. (ROIG, 2007, p. 39 – tradução minha)⁵⁰

Pessoas perdidas e preocupadas com seus entes queridos, casas destroçadas, soldados, pessoas feridas, cheiros e ruínas que lembram as vítimas da guerra transformam o discurso de Ramona em um testemunho – ainda que ficcional – do cotidiano caótico da guerra. A cena apresentada reflete o que podem ter sido os acontecimentos que sucederam à explosão da bomba e do caminhão. Como uma forma de representar uma memória que insiste em sobreviver no imaginário coletivo de Barcelona, Roig cria uma cena que expressaria a confusão de eventos e de emoções que atingiram centenas de pessoas, eternizando na literatura um episódio conhecido do passado da cidade, porém pouco cultivado pelo discurso historiográfico.

A cena do caos da explosão se completa com o que a personagem diz encontrar no hospital, quando procura seu companheiro. Em meio a muitas pessoas desesperadas por informações acerca de seus conhecidos, Ramona acaba chegando ao necrotério:

Havia muita gente e todos falavam. Faziam um barulho estranho, como um enxame de abelhas. Senti o cheiro de morte e por pouco não desmaio, mas fechei bem forte os punhos e caminhei até o outro lado, onde tinha um monte de macas com gente estendida em cima. Eram os mortos. Todos tinham etiquetas presas com um alfinete à roupa ou penduradas por um cordão em volta do pescoço. Li a primeira, que dizia “Homem não identificado. Encontrado na Gran Via, esquina com a rua Balmes. Entrada em 17 de março de 1938”. Li três vezes e as letras se tornavam redondas e saltavam do papel. Não me atrevia a alçar a vista e olhar o rosto do homem da etiqueta. Estava destroçado. Era como uma massa gelatinosa, a sua cara. Ao seu lado havia uma menina, pequenininha como uma boneca, em uma caixinha. Ela não tinha os olhos arregalados, como o homem da etiqueta, nem a testa perfurada, nem lhe saíam dois dentes, por sobre o lábio superior, dois dentes agressivos e quietos, nem a boca aberta em uma carranca de agonia. Era uma menina que dormia, não como o homem da etiqueta, que quem sabe poderia ser o Joan. (ROIG, 2007, p. 53 – tradução minha)⁵¹

⁵⁰ Texto original em catalão:

Quan vaig saber que havia explotat un camió de trilita al bombardeig del matí em vaig espantar molt. [...] Vaig sortir al carrer com una boja i no sabia cap a on anar. Em vaig passar dues hores pels voltants del Colisèum, d'un costat a l'altre, però hi havia una munió de soldats que l'encerclaven i ens feien circular. Les cames em defallien i no m'atrevia a preguntar si algú sabia els noms dels morts. Va tocar-me un vell ple de nafres, amb la cara molt arrugada i bruta. Vaig començar a córrer perquè em va fer angúnia. Caminava pels carrers desorientada. [...] M'esgarrifava veure Barcelona plena de deixalles, d'escombraries en estat de putrefacció. Tot feia olor d'ous podrits i de col bullida. Hi havia moltes cases esfondrades i d'entre les ruïnes sortien cadires, taules, de vegades bressols i nines de drap.

⁵¹ Texto original em catalão:

Hi havia molta gent i tothom parlava. Feien una remor estranya, com un eixam d'abelles. Vaig sentir l'olor de mort i de poc que no em desmaio, però vaig tancar ben fort els punys i vaig caminar fins a l'altra banda, on hi havia una munió de lliteres amb gent estesa a sobre. Eren els morts. Tots portaven etiquetes agafades amb una imperdible a la roba o penjades d'un cordill al voltant del coll. Vaig llegir la primera, que deia “Home sense identificar. Trobat a la Gran Via, cantonada del carrer de Balmes. Ingressat el 17 de març de 1938”. Vaig llegir-la tres vegades i les lletres es tornaven rodones i saltaven del paper. No m'atrevia a alçar la vista i mirar la cara de l'home de l'etiqueta. Vaig tornar a tancar els punys vaig clavar ben fort els peus a terra. I vaig mirar la cara de l'home de l'etiqueta. La tenia destrossada. Era com una massa gelatinosa, la seva cara. Al seu costat hi havia una nena, menudeta com una nina, en una caixeta. Ella no tenia els ulls esbatanats, com l'home de l'etiqueta, ni el front

O ambiente tétrico no qual se vê Ramona transfere o leitor para uma realidade não só difícil de imaginar, como também capaz de provocar aversão e perturbação. O choque causado pela cena, que não poupa detalhes, atua como uma aproximação da realidade traumática daquele momento. Os cadáveres desfigurados recuperados da explosão ou o corpo da criança pequena, escancaram as injustiças da guerra, denunciam a morte de inocentes e inspiram emoções que sobrevivem na memória. A arte assume a função de dar registro a experiências que além de subjetivas, são difíceis de transpor em palavras.

A abordagem do episódio da explosão no cine *Coliseum* no romance demonstra ser capaz de captar diversos aspectos do cotidiano da Guerra Civil que dificilmente seriam compreendidos ou mencionados de forma objetiva na historiografia. A memória do passado recebe um tipo de registro, a partir da construção literária, que a apresenta de forma artisticamente trabalhada para que seja capaz de ser compreensível para o leitor e para que possa ser reconhecida como parte da identidade de um grupo social.

Mas Ramona não trata somente do que observa nas ruas. A personagem recorda as orientações dadas por seu marido Joan Claret, antes de se ausentar para averiguar os avanços da guerra e aproximar-se dos nacionais, que pareciam ser os futuros vencedores do conflito. Tais recomendações são importantes no contexto dos romances porque contribuem para a construção do panorama que era vivenciado no período da guerra.

Joan tinha ido a San Sebastián, região que já sob o controle do bando nacional, para se encontrar com um amigo que lhe conseguiria crédito no banco de Burgos. Segundo Tamames (1977, p.317), o banco de Burgos foi criado pelos nacionais, como uma nova central do *Banco de España*, que em Madri era controlado pelos republicanos, assim, com a ida a San Sebastián e o acesso ao crédito disponibilizado pelo banco de Burgos, o esposo de Ramona assumia a tomada de partido junto aos rebeldes e contra os republicanos que ainda tentavam resistir.

Além disso, vale mencionar que Joan Claret sabia se arranjar nos momentos de crise: “Joan me dizia que ficaríamos ricos e que deveríamos aproveitar a situação” (ROIG, 2007, p. 37 – tradução minha)⁵². Ao comprar produtos confiscados pelas milícias para revendê-los, entre outras atividades, ele soube enriquecer em meio à guerra. Uma das recomendações que deixa a Ramona, diz respeito especialmente ao dinheiro: “Joan me disse que continuasse com as anotações das séries das notas que valem. Nós, as que valiam, comprávamos,

foradat, ni li sortien dues dents, per sobre del llavi superior, dues dents agressives i quietes, ni la boca se li obria en una ganyota d'angúnia. Era una nena que dormia, no com l'home de l'etiqueta, que qui sap si era en Joan.

⁵² Texto original em catalão:

En Joan em deia que ens faríem rics i que calia aprofitar la situació.

esperávamos a oportunidade a as tornávamos a vender três vezes mais caras” (ROIG, 2007, p. 36 – tradução minha)⁵³.

A menção às notas de dinheiro que “valiam” recupera um aspecto da economia do período. Segundo Martín Aceña (1985, p. 121), em novembro de 1936 o banco de Burgos decretou que só seriam válidas as notas impressas pelo *Banco de España* antes de 18 de julho do mesmo ano, marcando-as com um selo. Dessa forma, o dinheiro produzido e em circulação nas zonas republicanas não era considerado válido nas zonas nacionais, que passaram a produzir as suas próprias notas. A mesma atitude tiveram os republicanos que não consideravam o dinheiro produzido nas zonas nacionais e as notas marcadas pelo selo do banco de Burgos.

O que faz o marido de Ramona é comprar notas válidas e revendê-las com lucro, já que o contexto de guerra o permitia. Muitas pessoas souberam aproveitar a situação e enriqueceram como Joan Claret ao longo da guerra e essa memória não se perdeu com o tempo, nos romances, essa forma de sacar benefício da crise recebe registro.

Outra evidência da vantagem do bando Nacional naquele momento da guerra se evidencia quando a narrativa menciona a retirada das Brigadas Internacionais do conflito, deixando o grupo republicano, que estava em desvantagem, mais fragilizado. A referência a esse acontecimento é feita por Kati:

Tinham feito uma festa de despedida para os brigadistas internacionais. Serviam vinho rançoso e biscoitos. Todos dissimulavam estar contentes, embora ninguém que tinha ido à festa ignorava que a retirada dos brigadistas era o início da derrota. Ela o viu em um canto. *Un coup de foudre?*, talvez. Depois o descreveria à Judit como um homem alto e loiro, de bochechas salientes e queixo decidido. Por fim soube que se chamava Patrick O'Brian, que tinha terminado a faculdade de medicina em Dublin, que tinha sido vinculado ao Sinn Fein, que o seu pai tinha morrido no dezessete de Dublin contra os ingleses e que ele tinha vindo à guerra da Espanha porque não suportava a crueldade e, além disso, porque acreditava em uma palavra denominada liberdade. (ROIG, 1981, p. 139 – tradução minha)⁵⁴

As Brigadas Internacionais, formadas por combatentes de diversas nacionalidades, começaram a chegar à Espanha em 1936 e lutavam ao lado dos republicanos. Segundo Alpert

⁵³ Texto original em catalão:

En Joan em va dir que continués amb les anotacions de les sèries dels bitllets que valen. Nosaltres, els que valien, els compràvem, esperàvem l'oportunitat i els tornàvem a vendre tres vegades més cars.

⁵⁴ Texto original em catalão:

Havien fet una festa per acomiadar els brigades internacionals. Servien vi ranci amb galetes. Tots feien veure que estaven contents, encara que ningú dels que havien anat a la festa ignorava que la marxa dels brigades era el començament de la derrota. El va veure en un cantó. *Un coup de foudre?*, potser. Després el descriuria a la Judit com un noi alt i ros, de pòmuls sortits i barbata decidida. Per fi va saber que es deia Patrick O'Brian, que havia acabat la carrera de medicina a Dublín, que havia estat vinculat amb el Sinn Fein, que el seu pare havia mort el setge de Dublín contra els anglesos, i que ell havia anat a la guerra d'Espanya perquè no suportava la crueltat i, a més, perquè creia en una paraula anomenada llibertat.

(1999, p.237), em 29 de outubro de 1938, depois de lutar nas grandes batalhas da Guerra Civil, as brigadas foram desfeitas. Isso ocorreu porque o presidente Negrín, acreditou que com essa atitude contribuiria para que o bando Nacional tivesse a mesma atitude, o que faria com que os soldados italianos que os apoiavam voltassem ao seu país de origem, o que não aconteceu.

De qualquer maneira, a partida dos brigadistas da Espanha parecia ser, para quem acompanhava o conflito, um anúncio de sua conclusão, com vantagem para os nacionais. Nota-se que a presença dos estrangeiros dispostos a lutar pela República inspirava os resistentes para as investidas dos rebeldes, criando a sensação de que se lutava por algo justo, pelo qual homens de diferentes origens eram capazes de lutar. A luta pela liberdade, como anuncia o personagem Patrick O'Brian, parecia ser o verdadeiro motivo da resistência nas zonas republicanas. É nesse sentido que se dá a caracterização de O'Brian, descrito como idealista, inimigo de crueldades e defensor da liberdade. Tal caracterização demonstra uma visão romântica dos brigadistas, como homens idealizados, dispostos a tudo, inclusive a abrir mão de suas vidas pela justiça.

Esse foi o destino de Patrick O'Brian, que se recusou a deixar o país e “mudou de nome quando os seus companheiros das Brigadas Internacionais se foram porque ele queria continuar a guerra. Foi um dos últimos mortos da batalha do Ebro” (ROIG, 2014, p. 222 – tradução minha)⁵⁵. Sua morte na batalha do Ebro, uma das últimas antes do fim da guerra, idealiza ainda mais a figura dos brigadistas na trilogia. Essa mitificação, talvez seja o resultado de um processo de valorização tal dos brigadistas que os eleva à categoria de heróis, já que, lutando ao lado dos republicanos, demonstravam o interesse de contribuir para a construção de um mundo mais justo, colocando os interesses coletivos à frente dos pessoais. Isso acabaria fazendo com que se mantivessem presentes na memória coletiva dos sobreviventes da Guerra Civil mesmo depois de décadas do fim do conflito.

Mas, embora a Guerra Civil esteja presente nas três obras, esse momento histórico não é descrito com muitos detalhes. Não são abordadas as conquistas de diferentes cidades ou os diversos confrontos que ocorreram entre nacionalistas e republicanos. Foram selecionados só alguns acontecimentos importantes para a memória dos barceloneses, como o início da guerra, o acolhimento das crianças órfãs na Catalunha, os eventos de março de 1938 e a retirada das Brigadas Internacionais do país. É o cotidiano na cidade em guerra o descrito. A forma como sobreviviam seus cidadãos, as relações humanas, os medos e esperanças são retratados de forma a recuperar discursos e memórias normalmente sem registro. Ademais, como se nota,

⁵⁵ Texto original em catalão:

Canvià de nom quan se n'anaren els seus companys de les Brigades Internacionals perquè ell volia continuar la guerra. Fou un dels darrers morts de la batalla de l'Ebre

diferente do que acontece na menção a outros acontecimentos históricos na trilogia, que são apresentados ao leitor por um ou outro personagem, a Guerra Civil é representada a partir de diferentes pontos de vista, construindo uma visão multifacetada do momento.

A Guerra Civil, assim, demonstra ser o acontecimento que atinge a todos indiscriminadamente, aproximando pessoas de diferentes origens e definindo não só as suas vidas, como também o futuro do país. O fato de ser retomada nos três romances e de contar com perspectivas tão diferentes, faz com que se perceba a importância desse momento da história do país para a construção da contemporaneidade. O que se observa é que todos os acontecimentos que sucedem a guerra são definidos por ela, como a ditadura, a intolerância e a censura, entre outras questões que povoavam o fim do século XX e o momento da escrita das obras. Todos são marcados pelo resultado da disputa ideológica vivida no fim dos anos 30.

1.3 DA DITADURA À TRANSIÇÃO

O fim da guerra, marcado pela vitória dos nacionais, inicia um período difícil para os republicanos, mas não só para eles, já que os defensores das culturas regionais do país, os grupos de esquerda ou simplesmente os que não concordavam com as ações da ditadura, também sofreram represálias do Estado autoritário que se havia instaurado. Talvez os primeiros a sofrer as ações do Estado tenham sido os republicanos que não deixaram o país e que foram aprisionados em campos de concentração mantidos pelo governo ditatorial.

O companheiro de Judit, Joan Miralpeix, que se alista como voluntário para lutar na guerra ao lado dos republicanos, é um dos soldados que acaba aprisionado no campo de concentração de Betanzos, na Galiza. A experiência da guerra, no front e no campo de concentração, é representada através dele como devastadora, a ponto de que o personagem nunca volta a ser quem era antes do conflito. Sobre sua estadia e retorno a casa, comenta Judit:

Me disseram que, por fim, amanhã libertarão o Joan. Quase quatro anos no campo, três anos e dez meses. Sinto-me fatigada, e não sei se o nosso corpo não deve ter se transformado em um inimigo. Tenho que estar preparada para tudo, para encontrar um homem mais velho, com os olhos talvez impermeáveis. Já os vi em outros presos. Todos retornam da mesma forma, sem ânimo para viver. Me disseram, não se preocupe, Judit, ele é o mesmo de sempre. Nunca renunciou a..., a quê? Não podia renunciar porque não tinha nada. Nada. (ROIG, 1981, p. 98 – tradução minha)⁵⁶

A experiência nos campos de concentração para os republicanos não é descrita, mas isso não é necessário, pois o estado em que se encontram os prisioneiros ao sair deles é capaz de fazer com que se imagine o tipo de violência que se vivia ali. Envelhecidos, sem vontade de viver e com olhos intransponíveis, os sobreviventes desses campos retornavam a seus familiares quebrados como o companheiro de Judit: “Joan, que veio desfeito do campo de Betanzos, somente me dizia, você não sabe como era aquilo...” (ROIG, 1981, p. 99 – tradução minha)⁵⁷.

A destruição do ser humano processada nos campos de concentração espanhóis atuava sobre os prisioneiros de forma complexa, praticando a violência física e psicológica até

⁵⁶ Texto original em catalão:

M'ho han dit, per fi demà alliberaran en Joan. Quasi quatre anys al camp tres anys i deu mesos. Em sento fatigada, i no sé si el nostre cos no es deu haver convertit en un enemic. He d'estar preparada per a tot, per a trobar un home més vell, amb els ulls potser impermeables. N'he vistos d'altres, de presos. Tots tornen de la mateixa manera, sense esma per viure. M'han dit, no et preocupis, Judit, és el mateix de sempre. Mai no ha renunciat a..., a què? No podia renunciar perquè no tenia res. Res.

⁵⁷ Texto original em catalão:

[...]en Joan, que va venir fet una desferra del camp de Betanzos, i que només em deia, tu no saps com era allò...

levá-los a seu limite. Sua identidade era desconstruída e aqueles que provinham de regiões que falavam línguas diferentes do castelhano eram proibidos de utilizá-las. Comenta Joan:

Tinha chegado uma época degenerada e ele tinha tentado retirar do corpo tudo o que havia antes. Joan e Judit tentaram mudar de rosto, de mãos, de pés, de braços... e Joan não mudou de língua porque já não podia. Desde o front enviava postais “*Judit, estimada, com t’enyoro...*” (Judit, amada, como sinto tua falta). Mas tudo começou a mudar quando, prisioneiro do campo de concentração de Betanzos, tinha que escrever com uma língua que não era a sua: “*Querida Judit, recibí noticias de lo que le sucedió a Esteban en Gualba, ¡cosas de los rojos! Afortunadamente, les queda poco para sus fechorías...*” (Querida Judit, recebi notícias do que aconteceu a Esteban em Gualba, coisas dos vermelhos! Afortunadamente, falta pouco para que acabem suas ações...) Seria bom deixar para trás os ares que lhes haviam trazido tantas desgraças. Era importante reorganizar o pensamento, devia começar a falar de uma outra maneira, vestir-se como eles queriam, trancar-se em casa, dormir, dar uma longa e compacta dormida, não devia sair à rua porque a rua era deles – a única revanche possível: fazer dinheiro –, devia saudar como eles diziam para fazer, ir à igreja, “e ainda assim, é claro que há Deus”. Tinha que ir comungar e não rir abertamente – tampouco chorar abertamente –, queimar os livros que não lhes agradava, devia comprar e ir à Alemanha, ter a casa limpa e não escutar “sabe quantos fuzilaram no Campo da Bota?” e ir ao cinema e levantar o braço... Joan Miralpeix tinha voltado muito cansado daquela guerra tão suja. (ROIG, 2014, p. 200 – tradução minha)⁵⁸

A obrigação de usar uma língua que não era a sua por imposição de um sistema político-ideológico autoritário e intolerante era mais um elemento que dilacerava o personagem. Joan, como muitos sobreviventes da Guerra Civil e de campos de concentração espanhóis, tinha que lidar com as recordações de violência que tinha vivido e devia, ainda, aceitar conviver com uma série de condutas arbitrárias decretadas por uma ditadura, contra a qual tinha lutado.

As feridas da guerra e da experiência do campo de concentração ficam abertas no personagem, assim como ocorreu com os sobreviventes dessas realidades, que com dificuldades expressaram suas vivências, inserindo-as nas memórias coletivas de alguns grupos. A experiência traumática desses sobreviventes, muitas vezes dificulta sua expressão, mas a importância de seus relatos é clara, não só como parte do passado que deve ser preservado, mas também como uma forma de evitar que isso se repita no presente.

⁵⁸ Texto original em catalão:

Havia vingut un època embordonada i ell havia procurat esbandir del cos tot el que havia estat abans. En Joan i la Judit intentaren canviar de rostre, de mans, de peus, de braços... i en Joan no canvià de llengua perquè ja no podia. Des del front enviava postals: “Judit, estimada, com t’enyoro...”. Però tot començà a capgirar-se quan, empresonat al camp de concentració de Betanzos, havia d’escriure amb una llengua que no era la seva: “*Querida Judit, recibí noticias de lo que le sucedió a Esteban en Gualba, ¡cosas de los rojos! Afortunadamente, les queda poco para sus fechorías...*” Calia deixar ben endarrere els aires que els havien dut tantes desgràcies. Calia regirar el pensament, calia començar a parlar d’una altra manera, vestir-se com ells volien, tancar-se a casa, dormir, fer-hi una llarga i compacta dormida, calia no sortir al carrer perquè el carrer era d’ells – l’única revenja possible: fer diners –, calia saludar com ells deien, anar a l’església, “i tanmateix, és clar que hi ha Déu”. Calia anar a combregar i no riure obertament – tampoc no plorar obertament –, cremar els llibres que no els agradaven, calia comprar i anar als Alemanyans, tenir la casa neta i no escoltar “saps quants n’han afusellats, al Camp de la Bota?” i anar al cinema i aixecar el braç... En Joan Miralpeix havia tornat molt cansat d’aquella guerra tan bruta.

A recuperação das memórias da Guerra Civil e dos acontecimentos que a sucederam, como o encarceramento de republicanos catalães nos campos de concentração nazistas, é uma parte importante da obra de Montserrat Roig, que se dedica a registrar o que diziam as vozes silenciadas pelo Estado, trazendo à tona relatos desconhecidos de boa parcela da população. Como a própria autora diz:

Olhos de espanto e ais de calafrios se deram quando fiz em público alguma conferência sobre os catalães que passaram pelos campos de extermínio nazistas. O ex-deportado Joan Pagès às vezes não pode reprimir um riso irônico quando, nas conferências e mesas redondas para as quais é convidado como testemunha de primeira ordem, tem de responder perguntas que ninguém faria em um país bem informado. Estamos ainda na cartilha sobre essa questão – e sobre tantas outras – e, não obstante isso, quando comecei a arranhar a superfície surgiram pilhas e pilhas de nomes catalães que conheceram o nazismo. (ROIG, 1991, p. 11 – tradução minha)⁵⁹

A amnésia imposta por tanto tempo resultou na formação de gerações que desconhecem o passado, ignorando sua história e os eventos que levaram à formação da realidade que habitavam. Nesse sentido, a trilogia de romances de Montserrat Roig aborda esta questão, dando visibilidade às memórias de um passado emudecido e contribuindo para a preservação e revisão dos discursos sobre o que já aconteceu. A ficção, assim, atua como um meio de veicular conhecimentos sem o compromisso severo da ciência, mas com a responsabilidade de perpetuar memórias que poderiam ser apagadas se não tivessem registro.

Dessa maneira, ao tratar da experiência de Joan Miralpeix, as narrativas dos romances abordam a experiência de muitos homens que vivenciaram situações como as descritas como vividas pelo personagem. É por isso, também, que as histórias de outros homens, amigos de Joan, que lutaram na guerra e tiveram destinos diferentes do seu, são mencionadas no discurso ficcional, uma vez que representariam simbolicamente os destinos de homens e mulheres que participaram dos conflitos da guerra:

“Morreu o Lluís, que queria ser catedrático e fuzilaram o Antoni, que acreditou na República até o último momento. Aos outros, o que aconteceu?” Joan Miralpeix soube logo que os amigos do grupo do *Enciclopèdic Popular*, Francesc e Emili – e Xavier – tinham conseguido passar a fronteira. Invejou-os durante um tempo, durante o tempo em que viveu dentro do medo mais obscuro. Depois, soube que Xavier foi à Argélia e que tinha ido ao México onde tinha feito fortuna, Emili ficou na França e morreu em um bombardeio alemão, em cima, dizem, da Ponte de Orleans. Francesc morreu em um campo de extermínio, os que se lembram dele em seus últimos dias ainda veem

⁵⁹ Texto original em catalão:

Ulls astorats i ais d'esgarrifança s'han succeït quan he fet en públic alguna conferència sobre els catalans que van passar pels camps d'extermini nazi. L'ex-deportat Joan Pagès no pot reprimir alguna vegada un somriure irònic quan, a les conferències i taules rodones on és invitat com a testimoni de primer ordre, ha de contestar preguntes que ningú no faria en un país ben informat. Som a les beceroles sobre aquesta qüestió – i sobre tantes altres – i, això no obstant, quan he començat a gratar la superfície han sorgit piles i piles de noms catalans que van conèixer el nazisme.

os seus olhos alucinados em um rosto cadavérico: parece que os nazistas o assassinaram porque tinha ficado louco. Ele, Joan Miralpeix, tinha sido o mais esperto, tinha salvado a pele. Mas ele somente queria dormir, como quando era pequeno e o seu pai lhe puxava as orelhas até deixá-las vermelhas porque o tinha achado perdido em seus pensamentos. (ROIG, 2014, p. 201 – tradução minha)⁶⁰

Fatidicamente a morte é o destino da maior parte dos companheiros de Joan: seja em bombardeios na Segunda Grande Guerra ou em um campo de extermínio nazista, a morte, nesses tempos difíceis acabou sendo um desfecho certo para a vida de ex-combatentes. Mas não se pode negar que mesmo os que sobreviveram à violência, viviam como mortos, Joan é um exemplo disso, pois não podia voltar a ser quem era antes da guerra e, depois do que viveu só queria dormir, fugir e esquecer a realidade e o passado.

Porém a trilogia não trata somente da experiência na Guerra Civil e nos campos de concentração espanhóis, ela expande seu discurso e aborda outra realidade traumática: a estada de catalães em campos de extermínio nazistas. Recuperando sua pesquisa e sua obra sobre os catalães nos campos nazistas, Roig transfere para a ficção os relatos dos sobreviventes desses campos e dá às suas memórias outro tipo de registro, não tão objetivo como o registrado em seu outro livro, porém mais artística e capaz de alcançar a subjetividade permitida através da arte.

Francesc, amigo de Joan, é o primeiro personagem a ser associado ao contexto dos campos de extermínio nazistas. Seus olhos de terror, alucinados, presentes eternamente na memória de seus companheiros de cativeiro, revelam uma realidade de excessiva violência, representada pela loucura a que foi levado pelo contexto inimaginável ao que foi submetido.

Essa realidade desumana é recuperada em *L' hora violeta*, pela personagem Norma que, como alter-ego, ou mais acertadamente como representação autoficcional de Montserrat Roig, escreveu, como a autora, um livro sobre os catalães nos campos de concentração nazistas. Rememorando as entrevistas que fez a sobreviventes, lembra do contato que teve com um velho senhor ex-deportado:

O ex-deportado colocou, como um burocrata consciente do seu trabalho, as listas dos mortos em cima da mesa de mármore. Não faltava nada: o nome, data de entrada ao campo, data de traslado ao campo anexo, número de matrícula, data da morte. Nome

⁶⁰ Texto original em catalão:

“Va morir en Lluís, que volia ser catedràtic i afusellaren l’Antoni, que va creure en la República fins al darrer moment. Dels altres, què se n’ha fet?” en Joan Miralpeix va saber ben aviat que els amics de la pena de l’Enciclopèdic Popular, en Francesc i l’Emili – i en Xavier – havien pogut passar la frontera. Els envejà durant un temps, durant el temps en què ell visqué dins de la por més fosca. Després, va saber que en Xavier s’evadí d’Argelers i que havia anat a Mèxic on havia fet fortuna, l’Emili es quedà a França i morí en un bombardeig alemany, damunt mateix, diuen, del Pont d’Orleans. En Francesc morí en un camp d’extermini, els que el recorden els darrers dies encara veuen els seus ulls al·lucinats en un rostre cadavèric: sembla que els nazis l’assassinaren perquè s’havia tornat boig. Ell, en Joan Miralpeix, havia estat el més llest, havia salvat la pell. Però ell només volia dormir, com quan era petit i el seu pare li estirava les orelles fins a deixar-les-hi color vinaci perquè l’havia trobat badant a les golfes.

após nome, dezenas, centenas, milhares de nomes que haviam nascido e vivido durante os primeiros anos, até a juventude, em uma série de lugares da Catalunha. E que tinham de morrer em um pequeno povoado da Áustria, em um dos lugares mais bonitos do vale do Danúbio. Nomes desconhecidos que não existiam para a história. Ninguém os reclamaria. Não tinham corpo, não tinham cadáver. Não teriam um nicho onde seriam enterrados, nem lápide individual. Nem flores. Nada. O silêncio depois da morte, que é o silêncio total. Nomes que talvez ficavam em uma presença perdida, de alguém que os teria amado e ainda os recordava. Depois, com a desapareição dessa presença, o vazio. (ROIG, 1981, p. 192 – tradução minha)⁶¹

O trecho citado não traz os detalhes da vida concentracionária, mas é capaz de chocar pela forma como a morte de milhares de prisioneiros é apresentada. Os nomes apresentados pelo velho sobrevivente anunciavam vidas, indicavam a existência de pessoas que acabaram encarceradas, mas que tinham uma história, que haviam nascido em algum lugar e que se envolveram na Guerra Civil por motivos que nunca serão conhecidos, porque suas vidas foram ceifadas. A vida anunciada pelas listas contrastava diretamente com a morte que tinha levado diversas pessoas, esquecidas e ignoradas pela história.

O relato ficcional se dispõe a anunciar a experiência devastadora dos campos de extermínio, mas como o personagem sobrevivente repete diversas vezes “A verdade, não a conhecerão jamais” (ROIG, 1981, p. 193 – tradução minha)⁶². O personagem, com essa afirmação, deixa claro que as experiências dos campos de extermínio podem ser descritas, mas a verdade, o que se viveu, o que se sentiu, o que marcou a cada um dos que estiveram naquela situação de prisioneiros, não será alcançada em sua totalidade por ninguém. A experiência testemunhada, a que se sobreviveu não é alcançada por palavras:

Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entavada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46)

⁶¹ Texto original em catalão:

L'ex-deportat va col·locar, com un buròcrata conscient de la seva feina, les llistes dels morts damunt de la taula de marbre. No hi faltava ningú: el nom, data d'entrada al camp, data de trasllat al camp annex, número de matrícula, data de la mort. Nom darrera nom, desenes, centenars, milers de noms que havien nascut i viscut durant els primers anys, fins a la joventut, en una pila d'indrets de Catalunya. I que havien de morir en un petit poble d'Àustria, en un dels llocs més bells de la vall del Danubi. Noms desconeguts que no existien per la història. Ningú no els reclamaria. No tenien cos, no tenien cadàver. No tindrien un nínxol on serien enterrats, ni làpida individual. Ni flors. Res. El silenci després de la mort, que és el silenci total. Noms que quedaven potser en alguna presència perduda, d'algú que els hauria estimat i encara els recordava. Després, amb la desaparició d'aquesta presència, el buit.

⁶² Texto original em catalão:

La veritat, no la sabreu mai.

A “verdade”, de que fala o personagem deportado, nesse sentido, é inatingível. A ruptura entre a experiência e a linguagem decorrente do extremo das vivências concentracionárias fazem com que a arte ocupe um papel primordial na tentativa de apreender o trauma que se viveu, uma vez que a subjetividade que pode ser promovida esteticamente por ela, o espaço para a interpretação e a capacidade da conquista da empatia do público, fazem com que essa “verdade” inapreensível seja intuída por aqueles que tem acesso à obra de arte.

É importante notar que a construção desse personagem deportado demonstra ser inspirada nas figuras dos deportados que conheceu Montserrat Roig quando escreveu *Els catalans als camps nazis*. Contribuições de diferentes sobreviventes dos campos de concentração, o contato pessoal e amizade que teve com eles⁶³, se condensam nesse personagem que representa, quase simbolicamente, todas as vítimas dos campos nazistas e, em especial, todos os homens e mulheres que a escritora conheceu. No Prólogo de *Els catalans...*, Roig fala de Joaquim Amat-Piniella, autor de *K.L. Reich* (1963), um dos deportados que conheceu:

Conheci muitos ex-deportados catalães, entre eles vi reações e atitudes diversas diante da deportação nazista e as suas consequências, mas foram os olhos terrivelmente cansados de Amat-Piniella aqueles que mais coisas souberam me dizer do que tinha significado o inferno nazista. [...] Amat, porém, tinha decidido morrer. E nada, nem a fidelidade de Planes, nem a esperança de mudança, fizeram-no reviver. [...] Disse-lhe que queria fazer um livro sobre os catalães nos campos nazistas e durante umas semanas, a ideia o animou. Começou a me dar dados, endereços de amigos seus em Paris, nomes de publicações, mas ele me profetizou que seria um trabalho longo e duro e que, talvez, não traria águas claras. “Os ex-deportados estamos todos meio perturbados”, dizia-me frequentemente. Também me dizia, com um sorriso um pouco irônico, que a verdade, a verdade, não a conheceria nunca. Agora vejo que tinha toda razão. (ROIG, 1991, p. 12 – tradução minha)⁶⁴

Um pouco de Amat-Piniella forma o personagem sobrevivente dos campos em *L’hora violeta*; nota-se que as conversas que Roig teve com ele são como as que Norma tem com o personagem. O ex-deportado do romance reproduz a certeza de Amat-Piniella sobre a impossibilidade de alcançar a verdade sobre o que se viveu nos campos nazis e percebe-se nele,

⁶³ Muitas das cartas trocadas entre Montserrat Roig e os sobreviventes que contribuíram para a obra *Els catalans als camps nazis*, fazem parte do acervo da autora, guardado hoje pelo *Arxiu Nacional de Catalunya*.

⁶⁴ Texto original em catalão:

He conegut molts ex-deportats catalans, hi he vist reaccions i actituds diverses davant de la deportació nazi i les seves romanalles, però foren els ulls terriblement cansats de l’Amat-Piniella allò que més coses em van saber dir del què havia significat l’infern nazi. [...] L’Amat, però, havia decidit morir-se. I res, ni la fidelitat d’en Planes, ni l’esperança de canvi, el feren revifar. [...] Li vaig dir que volia fer un llibre sobre els catalans als camps nazis i durant unes setmanes, la idea el va animar. Em va començar a donar dades, adreces d’amics seus a Paris, noms de publicacions, però ell em va profetitzar que seria un treball llarg i dur i que, potser, no en trauria l’aigua clara. “Els ex-deportats estem tots tocats”, em deia sovint. També em deia, amb un somriure una mica irònic, que la veritat, la veritat, no la sabia mai. Ara veig que tenia tota la raó.

também, um ar soturno que provavelmente remete à maioria dos sobreviventes. Ademais, Amat e o personagem coincidem em dizer que “estão meio perturbados”.

Além de Amat-Piniella, a construção do personagem ex-deportado parece se inspirar em Casimir Climent, outro sobrevivente que, em atos de extrema coragem, atuando em um espaço mais burocrático do campo de Mauthausen, além de preservar documentos sobre os presos do campo, também contribuiu para a sobrevivência de muitos⁶⁵:

A lista dos republicanos mortos em Mauthausen e os seus Kommandos é talvez uma das mais completas de todas as listas de mortos nos campos nazistas. Graças ao trabalho de formiga que Casimir Climent fez no Politische Abteilung hoje podemos saber quantos republicanos em geral e catalães em particular lá morreram. (ROIG, 1991, p. 319 – tradução minha)⁶⁶

Climent oferece a Roig diversos documentos que consegue preservar do campo de Mauthausen, onde estiveram presos muitos republicanos. O personagem do romance, assim como Climent, preservou listas com registros de chegada de novos prisioneiros, suas origens, profissões e datas de morte, e os ofereceu à personagem Norma, para contribuir com o seu livro. Ele “somente falava de listas, arquivos, expedientes, que guardava há tempos na pasta. E a pasta, tinha-a guardada dentro de um armário, com fechadura e chave. Sofria da mania de fidelidade histórica, dizia, e o demonstrava corrigindo qualquer dado minúsculo de outro ex-deportado” (ROIG, 1981, p. 192 – tradução minha)⁶⁷ e essas características dadas ao personagem o aproximam do homem que verdadeiramente viveu a violência da guerra, trazendo as memórias que ele guardava para o universo ficcional e perpetuando-as.

A mania de fidelidade histórica do personagem, provavelmente herdada de Climent e de outros sobreviventes, demonstra o desejo de preservar o passado, de manter viva a memória não só dos sobreviventes, mas também daqueles que perderam a vida. A mania de fidelidade histórica é como um compromisso ético com o passado e com os que se foram. Essa questão é a que subjaz as palavras de algum sobrevivente, que na narrativa, junto à Norma e ao ex-

⁶⁵ Mais informações sobre os sobreviventes catalães dos campos de concentração nazistas e sobre sua experiência concentracionária podem ser encontradas na obra de Roig *Els catalans als camps nazis*. Algo específico sobre as mulheres nos campos nazistas também pode ser consultado em seu livro *¿Tiempo de Mujer?* ou no artigo “Mujeres em campos nazis”, também escrito por Roig e publicado na revista *Vindicación Feminista*, nº11, de 01/05/1977, cuja edição fac-símile está disponível em: <<<http://www.unizar.es/sites/default/files/revistavindicacion/Vindicacion11.pdf>>>, Acesso em 08 mai. 2016.

⁶⁶ Texto original em catalão:

La llista dels republicans morts a Mauthausen i els seus *Kommandos* és potser una de les més completes de totes les llistes de morts als camps nazis. Gràcies al treball de formiga que en Casimir Climent va fer al *Politische Abteilung* avui podem saber quants republicans en general i catalans en particular hi van morir.

⁶⁷ Texto original em catalão:

Només parlava de llistes, arxivadors, expedients, que desava des de feia temps a la cartera. I la cartera, l’havia guardada dins d’un armari, sota pany i clau. Patia la mania de la fidelitat històrica, deia, i ho demostrava en corregir qualsevol dada minúscula d’un altre ex-deportat.

deportado na inauguração do cemitério, em Paris, dos republicanos que morreram no exílio, diz: “você veem, esta bandeira é a nossa. Pela bandeira republicana morreu muita gente. Agora, quem se lembra disso? Quem se recorda, Norma? (ROIG, 1981, p. 212 – tradução minha)⁶⁸.

O esquecimento imposto por anos do franquismo impedia que o passado vivido por muitos republicanos fosse conhecido. A preservação dessa memória por parte dos sobreviventes era uma forma de resistir a uma época difícil, que lhes tinha imposto o exílio, e um meio de manter vivos os sacrifícios daqueles que já não podiam falar. O testemunho desses sobreviventes e seu respectivo registro, permite que esse passado não seja apagado e que apresente, como diz Selligman-Silva (2003, p. 57), seus fragmentos, ruínas e cicatrizes, mantendo o passado, de alguma forma, ativo no presente.

É nesse sentido que Roig comenta “O nosso dever, o dos jornalistas, dos escritores, dos artistas, é aclarar as zonas foscas da memória coletiva dos nossos povos, restituir aos Republicanos exilados a parte heroica que tiveram na luta heroica e sangrenta dos povos livres contra o fascismo” (ROIG, 1991, p. 5 – tradução minha)⁶⁹. Fazer com que as zonas foscas da memória coletiva fossem iluminadas e, em especial, essa memória relacionada à Guerra Civil e suas consequências, compôs grande parte da obra da autora, fazendo com que os seus leitores frequentemente se encontrassem com essa temática e que a vissem como parte de si mesmos.

Ainda em *L' hora violeta*, sobre essa questão dos republicanos exilados, Roig insere em meio à narrativa um conto “Mare no entenc els salmons”, que tinha sido publicado, primeiramente, em 1979 na revista *Els Marges*. Esse mesmo conto, anos depois, é adicionado ao seu livro de contos *El cant de la joventut* (1989). Com poucas variações entre suas diferentes publicações – somente ajustes mais voltados para sua estética –, esse conto desenvolve uma narrativa que representa metaforicamente a vida dos republicanos espanhóis após a Guerra.

Nesse conto, em que Norma conta a seu filho a história dos salmões, tem-se a narrativa em que os salmões, depois do inverno, voltam aos rios onde nasceram, enfrentando adversidades capazes de os matarem, mas mesmo assim buscam retornar ao seu lugar de nascimento. A narrativa da história dos salmões é intercalada com a história de Norma participando da inauguração do cemitério de republicanos espanhóis em Paris. No cemitério, alguns republicanos, como fantasmas, participam da cerimônia, carregando o peso de suas

⁶⁸ Texto original em catalão:

veus, aquesta bandera és la nostra. Per la bandera republicana ha mort molta gent. Ara, qui ho recorda? Qui se'n recorda, Norma?

⁶⁹ Texto original em catalão:

“La nostra tasca, la dels periodistes, dels escriptors, dels artistes, és aclarir les zones fosques de la memòria col·lectiva dels nostres pobles, restituir-los la part heroica que els Republicans exiliats van tenir en la lluita heroica i sagnant dels pobles lliures contra el feixisme.”

memórias e a saudade de seu país. Como os salmões, eles lutam para retornar, para reencontrar suas raízes, mas muitos morrem sem consegui-lo. Contraditoriamente, também, muitos lutam pelo retorno, mas quando isso é possível, não conseguem fazê-lo seja porque construíram novas vidas em outros países, seja porque não têm coragem de enfrentar a realidade que tinha transformado o país pelo qual lutaram.

Republicanos e salmões “têm muita memória” (1981, p. 210 – tradução minha)⁷⁰, nenhum deles esquece o passado e o passado define o seu presente. Assim, se os salmões nadam à contracorrente para retornar ao lar, os republicanos têm no exílio o resultado de sua luta por um lar para o qual anseiam retornar. O fim trágico de alguns salmões que têm “os seus cadáveres levados pela corrente e lançados de novo ao mar” (ROIG, 1981, p. 213 – tradução minha)⁷¹, também é assemelhado ao fim dos republicanos no exílio, que ou acabam morrendo longe da pátria e têm seus corpos espalhados em outras terras, ou muitas vezes se transformam em fantasmas, mortos-vivos que lutaram por toda a vida, mas não alcançam o que buscavam: “e os fantasmas caminhavam sem ânimo ao seu redor, peles curtidas, secas, escurecidas, sulcos profundos nas bochechas. Faziam a dança da morte” (ROIG, 1981, p. 213 – tradução minha)⁷². Essa representação dos republicanos sobreviventes cria a imagem de pessoas como cadáveres secos, escurecidos, perdidos, sem rumo e longe de casa, como os salmões.

Esse conto inserido no romance consegue recriar a partir da ficção, uma imagem dificilmente traduzível em palavras. Os republicanos sobreviventes e exilados vivem uma realidade particular, quase incompreensível para as gerações que os sucedem, mas a metáfora dos salmões pode contribuir para aproximar o leitor de seus infortúnios, crenças e esperanças. Nesse conto se realiza aquilo que os teóricos do testemunho afirmam: a arte pode criar uma linguagem capaz de fazer com que o leitor tenha uma ideia do que foi a experiência dos sobreviventes de situações de violência.

De qualquer maneira, é possível afirmar que a realidade vivida na Espanha depois da guerra foi condicionada aos seus resultados e é isso o que se observa nos romances. Como diz Joan era necessário viver como “eles” queriam, com seus valores e normas. Essa realidade é representada de forma metafórica pelo nascimento do filho caçula de Judit e Joan. Pere, filho da guerra, segundo Judit, tinha síndrome de down e outros problemas de saúde:

⁷⁰ Texto original em catalão:
tenen molta memòria.

⁷¹ Texto original em catalão:
Els seus cadàvers són arrossegats pel corrent i llançats de nou al mar.

⁷² Texto original em catalão:
I els fantasmes caminaven sense esma pel seu voltant, pells colrades, seques, renegrides, solcs profunds a les galtes. Feien la dansa de la mort.

Não se move para nada, não quer tomar as sopas. Cai-lhe a baba. Joan sai antes do trabalho, senta-se diante do menino e começa a chorar. Ouço como Sixta diz que sou uma orgulhosa. Todos pensam que muito é melhor que ele morra. Há de viver, quero que viva. Você o ama mais que aos outros, disse Patricia. É um amor inútil, pensam. Amo-o precisamente por isso, porque é um amor inútil. Ninguém o tomará de mim. É um filho da guerra, o meu pequeno Pere. (ROIG, 1981, p. 101 – tradução minha)⁷³

O menino, que nasce doente e que deveria ter pouco tempo de vida, segundo os médicos, é para Judit um fruto da guerra, problemático e frágil. Para ela o filho representa o que viveu ao lado de Kati que se suicidou ao final do conflito, representa também a resistência e o sofrimento frente às injustiças, além da capacidade de sobrevivência e a inocência de muitos que lutaram sem compreender, ao certo, porque o faziam. Com isso, Judit ama o pequeno Pere e o que ele representa, embora aqueles que a cercavam não conseguissem vê-lo como ela o via.

Judit, que assim como o marido não pôde voltar a ser quem era antes da guerra, somente conseguia se alegrar estando junto a seu Pere, somente tocava o piano para ele, interessava-se só por ele. A vida tinha sentido para ela junto à recordação representada pelo pequeno enfermo e, quando o pequeno morreu, aos cinco anos de idade, Judit, que já não era capaz de suportar a realidade, encerrou-se mais ainda dentro de si mesma, com seus pensamentos e seu diário. Convivia com a família, mas vivia como se estivesse alheia a tudo.

Ela assume uma postura de rejeição ao estilo de vida que se delineava depois da guerra com a ditadura. Sua atitude de exílio interior era como uma forma de resistência ao sistema político e ideológico contra o qual havia lutado. Judit tinha deixado muito de si na guerra, em seu trabalho com as crianças órfãs, em sua amizade com Kati – de quem nunca superou a perda – e na esperança de um mundo mais justo, que não chegou a vingar. Por isso, a Judit de depois da guerra era meio morta, incapaz de aceitar a realidade que se impunha à vida de todos e os retrocessos sociais que a ditadura determinava. Como diz Patrícia: “sim, acredito que a Judit de depois da guerra somente nos dava o seu corpo, a sua figura, com se fizesse muito tempo que tivesse deixado de existir” (ROIG, 1981, p. 113 – tradução minha)⁷⁴.

Depois de anos nessa vida alheia à realidade, meio morta, Judit tem um ataque e fica paralisada. Na cama, em estado vegetativo, seu estado físico representa seu estado interior.

⁷³ Texto original em catalão:

No es mou per res, no vol prendre les sopas. Li cau la bava. En Joan surt abans de la feina, seu al davant del nen i arrenca a plorar. Sento com la Sixta diu que sóc una orgullosa. Tots pensen que és molt millor que es mori. Ha de viure, vull que visqui. Te l'estimes més que els altres, ha fet la Patricia. És un amor inútil, pensen. Me l'estimo precisament per això, perquè és un amor inútil. Ningú no me'l prendrà. És un fill de la guerra, el meu petit Pere.

⁷⁴ Texto original em catalão:

Sí, crec que la Judit de després de la guerra només ens donava el seu cos, la seva figura, com si fes molt de temps que hagués deixat d'existir.

Seus olhos, como diz Patrícia “ eram vazios, uns olhos que não olhavam para lugar nenhum” (ROIG, 1981, p. 114 – tradução minha)⁷⁵. Nesse sentido, Judit é, como Joan, um retrato do resultado da guerra na vida e no íntimo de seus sobreviventes. A dificuldade de esquecer o sofrimento vivido impede que eles vivam plenamente o presente. Como mortos em vida, os personagens representam a persistência da memória e a força que ela tem sobre quem não consegue esquecer.

Por outro lado, o estado vegetativo de Judit pode ser compreendido como uma metáfora dos anos de ditadura, uns anos sem acontecimentos importantes ou sem a “vida” que existia nos anos que a precederam. Pode-se pensar que a ditadura, com sua política agressiva e opressora, impôs uma inércia ao país que durou pouco mais de duas décadas. Somente a partir do fim da década de 50 começam a se manifestar alguns ares de mudança.

Na trilogia, a inércia desses anos se revela pela ausência de referência a eventos acontecidos antes da década de 1960, apresentando somente uma ou outra menção ao conservadorismo da ditadura e de outras instituições, como a Igreja. É como se todo o país caísse em uma letargia, graças à repressão do regime franquista.

Essa é a realidade encontrada, por exemplo, por Max Aub em 1969 quando retorna à Espanha por três meses, depois de décadas de exílio. O autor registrou em seu livro *La gallina ciega* (1971), uma espécie de diário literário, o que observou nesse retorno e evidenciou em seu relato a existência de um ambiente tomado pela repressão e alienação. Descrevendo as palavras de um antigo conhecido que se manteve no país, o autor apresenta:

Vivimos de contrastes, el sol no existe sin sombras más que en el desierto inhabitable. España es hoy un país sin contraste – sólo ricos y pobres, que son cosas naturales –, pero el contraste del que piensa bien – y acertarás – y el que piensa mal – y te romperás la cabeza – no existe. Todos piensan igual, todos leen el mismo periódico, aunque, a veces, con titulares distintos; todos oyen lo mismo, todos piensan igual y todos rezan al Santísimo al unísono. (AUB, 1995, p.123)

A falta de contrastes denunciada coloca em evidência um país no qual a falta de liberdade de seus cidadãos é promovida pela violência de Estado. O desconhecimento do passado, graças à censura, e a alienação causada pelo controle do Estado aos meios de comunicação formaram uma geração sem memória: “*Hubo un tajo y todo volvió a crecer, se curaron las heridas, lo destrozado se volvió a levantar, ni ruinas quedaron. La gente se acostumbró a no tener ideas acerca del pasado*” (AUB, 1995, p. 130).

⁷⁵ Texto original em catalão:
eren buits, uns ulls que no miraven enlloc.

É importante considerar que embora a Espanha desse momento contasse com essa política repressiva e alienante, o país começava a viver, desde meados dos anos 50, uma espécie de milagre econômico⁷⁶. Abrindo seu mercado comercial, teve um desenvolvimento econômico, que lentamente afastava a lembrança dos anos de miséria do pós-guerra. Nesse momento, a *Opus Dei*, um grupo católico surgido no início do século XX na Espanha, ocupava importantes posições no governo de Franco e implantava um sistema econômico de cunho liberalista. A menção a esse grupo aparece brevemente na trilogia com “estes são os que agora ganham” (ROIG, 2014, p. 94 – tradução minha), ou seja, são eles os que detêm o poder.

A participação da *Opus Dei* no poder é mencionada também em outra obra de Roig que discute a história da Catalunha: *L'autèntica història de Catalunya* (1990), composto pelo texto da escritora e pelos desenhos e charges do cartunista Cesc. Assim, sobre a participação de membros do grupo religioso no governo, tratados pela autora como tecnocratas, tem-se:

No ano de 1957, o ano do primeiro satélite artificial, o Sputnik, entravam os tecnocratas no Governo franquista. Os novos ministros e os comissários do Plano de Estabilização de 1959, que significava liberdade de comércio e entrada de investimentos estrangeiros, e os do primeiro Plano de Desenvolvimento dos anos 1964-1967, eram muito mais apresentáveis diante do grande capital europeu do que os velhos falangistas, que não sabiam manter a compostura como deveria ser. Os da Opus usavam o mesmo perfume que os banqueiros europeus. Somente eles podiam reinar no reino das aparências, oferecer o disfarce da liberalização depois do Pacto de Munique e das grandes greves da primavera de 1962, somente eles podiam ajudar a Espanha a entrar no Mercado Comum. (ROIG, 1990, p. 48 – tradução minha)⁷⁷

Percebe-se que as políticas liberais adotadas pelos membros da *Opus Dei* permitiram não só o desenvolvimento econômico do país e a abertura de suas fronteiras comerciais, como também, a atuação dessas pessoas abria caminho para a entrada da Espanha no Mercado Comum Europeu, já que seu pensamento econômico se alinhava ao dos países vizinhos. Esse liberalismo econômico professado pelos membros da *Opus Dei*, porém devia “apagar” os problemas sociais do país como a pobreza e a falta de acordo entre trabalhadores e

⁷⁶ Em 1959 foram lançadas na Espanha uma série de medidas econômicas e fiscais que acabaram sendo conhecidas como “Plano de Estabilização”. Essas medidas diminuía a ação do Estado sobre a economia, começava a abrir o mercado para investimentos do exterior e permitia que os empresários repensassem sua atuação no mercado e com os seus funcionários. Posteriormente, em 1964, foi lançado o Plano de desenvolvimento econômico e social, que também contribuiria para a economia do país.

⁷⁷ Texto original em catalão:

L'any 1957, l'any del primer satèl·lit artificial, l'Sputnik, entraren els tecnòcrates al Govern franquista. Els nous ministres i els comissaris del Pla d'Estabilització de 1959, que significava llibertat de comerç i entrada d'inversions estrangeres, i els del primer Pla de Desenvolupament dels anys 1964-1967, eren molt més presentables davant del gran capital europeu que els vells falangistes, els quals no sabien guardar les formes com calia.

Els de l'Opus usaven el mateix perfum que els bankers europeus. Només ells podien regnar en el regne de les aparences, oferir la disfressa de la liberalització després del Pacte de Munic i de les grans vagues de la primavera de 1962, només ells podien ajudar que Espanya entrés al Mercat Comú.

empregadores, que levava a greves como a de Asturias em 1962, uma vez que o país deveria demonstrar ser atrativo e com as crises sociais resolvidas, para o investimento estrangeiro.

No que se refere à Catalunha, é somente entre os anos 1960 e 1970 que, segundo Balcells (2006a, p.798), começa a ter um grande crescimento econômico e populacional, que de certa maneira, impulsionou a recuperação do seu desenvolvimento cultural. Com um relativo afrouxamento das políticas que proibiam o uso do catalão, foi permitido em meados dos anos 1950 que voltasse a ser utilizado em novas edições de clássicos da literatura catalã e em novas obras literárias, além disso, seu uso começou a ser usado por alguns artistas na música.

Vale recordar também que durante a década de 1960 sucederam alguns acontecimentos importantes para a história mundial e, conseqüentemente, para a história espanhola. Alguns dos eventos que se desenvolveram nessa época em outros países, de forma direta ou indireta, chegaram a atingir a Espanha sob o domínio franquista, assim, movimentos populares como o famoso “maio francês de 1968”, a propagação do pensamento feminista, a liberação sexual, algumas correntes de pensamento professadas por filósofos, sociólogos ou psicanalistas, entre outros, começaram a chegar ao conhecimento de muitas pessoas.

O período que vai da década de 1960 até a morte de Franco são marcados na trilogia de Roig por manifestações políticas, especialmente estudantis, e pela perseguição do Estado a quem discordasse do seu regime político. Além disso, importantes questões para a compreensão do lugar da mulher nesse cenário começam a ser levantadas. Os acontecimentos, novamente, se desenvolvem em Barcelona, mas há menção a eventos ocorridos em outras partes do país.

Há duas grandes manifestações estudantis recuperadas pelas obras nesse período: a manifestação da Faculdade de Economia da Universidade de Barcelona, em 1962, e a manifestação conhecida como *Caputxinada*, em 1966. As duas manifestações engendradas no meio estudantil acompanhavam eventos sociais que se desenvolviam no país, como greves ou ações sindicais. A manifestação dos estudantes em 1962, organizada em solidariedade ao movimento grevista dos mineiros de Astúrias, acompanhava uma greve geral de trabalhadores proclamada na Catalunha que, segundo Agustí (2014a, p. 203), contou com a participação de 20.000 trabalhadores. Sobre a manifestação estudantil, observa-se em *El temps de les Cireres*:

Em um canto do pátio, concentrava-se um grupo de estudantes, os panfletos flutuaram um instante por cima de suas cabeças, uns levantavam as mãos para pegá-los, outros se agachavam porque já tinham chegado ao chão, alguém começou a cantar *Asturias, patria querida...*[...] Os estudantes se amontoaram ao redor da faixa e começaram um cortejo até o jardim. Havia somente uma porta aberta e alguns estudantes forçaram o portão para que todos pudessem passar. Deixaram a faixa pendurada na grade que

dava na praça da Universidade. Natàlia viu um verdadeiro exército cinzas⁷⁸ diante de si, nas esquinas, havia *jeeps* que esperavam. Pareciam tanques a ponto de entrar em uma batalha. [...] Dizem que tem cavalos esperando na praça Castela, disse o amigo de Emilio, que se chamava Joan [...] Da escada do primeiro andar descia um homem vestido de escuro seguido de uns quantos bedéis, é o Linés, filho da puta!, gritou o Emilio. Natàlia perguntou, quem é o Linés?, o espião do reitor. O Linés fez um sinal aos policiais que esperavam nas portas e uma avalanche de cinzas adentrou pelo vestíbulo. Natàlia já não podia ver tudo como um filme porque estava em meio a aquilo, por um momento perdeu a mão do Emilio, começou a buscá-lo entre gemidos e golpes de cassetete, a torna a encontrar, uma mão suada que a empurrava para um canto do vestíbulo, longe dos cinzas, corre, corre, gritava o Emilio, mas ela não podia correr, [...] somente via tufo de cabelo ao seu redor, rostos contorcidos, olhos de terror, mãos que se agarravam onde podiam, corpos que saíram disparados e que voltavam, entre os gemidos e as blasfêmias, e o choro das garotas. [...] (ROIG, 2014, p. 162 – tradução minha)⁷⁹

A truculência representada na cena oferece um quadro do momento político que se vivia. Nota-se que a construção da cena privilegia a sensação de movimento e a criação de imagens que parecem se embaralhar, representando a confusão e a violência contra os estudantes, realiza-se como uma tela que consegue reter o conflito preservando a sua riqueza de detalhes e complexidade.

Nessa cena, a falta de liberdade de expressão, a violência do Estado aplicada sobre os cidadãos, a censura e o medo de quem fatalmente enfrentou a “*guardia civil*” (um corpo policial espanhol), revelam o tipo de vivência a que eram submetidos aqueles que lutavam por direitos civis e políticos. A ação covarde da polícia realça a política de silenciamento e pânico impostas politicamente, mas ao mesmo tempo, a cena da manifestação estudantil descortina um panorama de descontentamento e esgotamento de, pelo menos, parte da população frente a isso.

A inserção desse tipo de relato na trilogia não representa somente a violência da ditadura franquista nesse específico evento ou momento histórico. A inclusão desse tipo de cena parece recuperar memórias relacionadas ao tipo de intimidação e agressividade comumente

⁷⁸ A cor cinza é uma referência à cor do uniforme da “*guardia civil*”.

⁷⁹ Texto original em catalão:

En una cantonada del pati, s’hi agombolà una pila d’estudiants, les octavilles voleiaren un instant pel damunt dels caps, s’aixecaren mans per agafar-les, altres s’ajupiren perquè ja havien tocat a terra, algú començà a cantar *Asturias, patria querida...* [...] Els estudiants s’arplegaren al voltant de la pancarta i iniciaren un seguici fins al jardí. Només hi havia la portella oberta i uns quants estudiants forçaren la portalada perquè hi poguessin passar tots. Deixaren la pancarta penjada al reixat que donava a la plaça de la Universitat. La Natàlia veí un veritable exèrcit de grisos al seu davant; a les cantonades, hi havia *jeeps* que esperaven. Semblaven tancs a punt d’entrar en una batalla. [...] Diuen que hi ha cavalls a la plaça Castella, va dir l’amic d’Emilio, que es deia Joan. [...] De l’escala del primer pis baixava un home vestit de fosc seguit d’uns quants bidells, és en Linés, fill de puta!, cridà l’Emilio. La Natàlia preguntà, qui és en Linés?, l’espia del rector. En Linés féu un senyal als policies que esperaven al llindar i una allau de grisos s’endinsà pel vestíbul. La Natàlia ja no podia veure-ho com una pel·lícula perquè era al mig, per un moment va perdre la mà de l’Emilio, el començà a buscar entre els xiscles i els cops de porra, la tornà a trobar, una mà suada que l’empenyia cap a un cantó del vestíbul, lluny dels grisos, corre, corre, cridava l’Emilio, però ella no podia córrer, [...] i només veia manyocs al seu voltant, rostres esbarrellats, ulls de terror, mans que s’arrapaven on podien, cossos que sortien disparats i que hi tornaven, entre els xiscles i els renecs, i els plors de les noies. [...]

utilizadas pelo Estado ao longo de toda a ditadura, algo difícil de esquecer entre aqueles que viveram essa época. A violência exibida nesse episódio, aliás, expande-se para outro tipo de violência praticada pelo Estado como o encarceramento por motivos políticos e a tortura:

Passou um longo tempo, longuíssimo, e começaram a descer alguns dos que eles tinham chamado. Um deles tinha a cara cheia de sangue e o outro o cabelo teve mechas do cabelo arrancadas. Depois, Natàlia viu como desciam um homem carregado por dois guardas. Ouviu em um murmúrio, arrancaram a barba dele, esses calhordas! E outra vez o silêncio. (ROIG, 2014, p. 171 – tradução minha)⁸⁰

A prisão dos manifestantes da universidade e a tortura insinuada no trecho citado denuncia uma prática comum da ditadura para obter informações ou somente para, de forma sádica, “castigar” homens e mulheres que se opunham ao regime. A descrição do estado das vítimas da tortura promovida pela polícia mostra como o posicionamento contra o sistema estabelecido poderia ser prejudicial e até fatal a qualquer um que representasse uma ameaça às normativas e valores em vigor. Assim, tanto a tortura como o medo dela constituíam mais um elo da corrente de violência que aprisionava e silenciava a maior parte da população do país.

Ainda relacionada às manifestações em apoio à greve de Astúrias, a trilogia trata da experiência da prisão por motivos políticos. Dois personagens de *L’hora violeta*, Ferran e Germinal, acabam sendo encarcerados por defender os trabalhadores em greve: “quando os agarraram por aquilo da greve de Astúrias e eles pegaram quatro anos de prisão, Ferran não disse nada na delegacia. Aguentaram os dois como se fossem um só homem... (ROIG, 1981, p. 164 – tradução minha)⁸¹.

É possível considerar que o encarceramento desses personagens permite que a trilogia aborde não só a questão da repressão a opositores políticos do governo, mas possibilita que se toque também na discussão acerca do papel das “mulheres de preso” nesse contexto político. As “mulheres de preso” eram as companheiras de presos políticos que se encontravam, após a prisão de seus homens – esposos, filhos, netos, etc –, sem o amparo do Estado para prover suas famílias e que, no caso das mais politizadas, organizavam-se para buscar alternativas para a soltura de seus presos ou para o afrouxamento das penas.

⁸⁰ Texto original em catalão:

Passà una llarga estona, llarguíssima, i començaven a baixar alguns dels qui havien cridat. L’un d’ells duia la cara tota plena de sang i l’altre el cabell que feia manyocs. Després, la Natàlia va veure com baixaven un home que dos grisos aguantaven. Sentí, en un xiuxiueig, *¡le han arrancado la barba, los muy brutos!* I altra vegada el silenci.

⁸¹ Texto original em catalão:

Quan els van agafar per allò de la vaga d’Astúries i els van cauré quatre anys al damunt, en Ferran no va dir res a comissaria. Van aguantar tots dos com un sol home...

A companheira de Ferran, Helena, e sua mãe assumem o papel de mulheres de preso e buscam apoiá-lo no cárcere: “Helena cuidava da comida e das assinaturas dos bispos. A mãe chorava e lavava a sua roupa [...]” (ROIG, 1981, p. 165 – tradução minha)⁸². As duas mulheres se empenhavam em criar condições para que Ferran sobrevivesse ao cárcere e para que pudesse ser solto o mais rápido possível. Helena recolhia assinaturas de religiosos e pessoas importantes para o *Estatuto del Preso Político*, uma iniciativa que, segundo Irene Abad Buil (2008, p. 145), abriria caminho para a anistia, uma vez que consistia em suavizar esse processo. Seria possível dizer, assim, que as mulheres ocuparam um importante papel no contexto das prisões por motivos políticos, mesmo que o estatuto do preso político nunca tenha sido aprovado.

Após sua soltura, Germinal se envolve com outros grupos opositores ao governo e acaba sendo novamente preso, com uma pena de 40 anos. Esse personagem, acaba sendo o meio pelo qual a questão da anistia foi inserida nos romances, já que é solto na anistia dada após a morte de Franco. É importante considerar, porém, que a questão da anistia foi muito problemática no período de transição, sendo inclusive um tema bastante abordado por Roig.

Sabe-se que a anistia de presos políticos era uma das principais reivindicações pós-ditadura e que, de fato, tardou muito a acontecer, a ponto de que diversos prisioneiros políticos foram mantidos no cárcere ainda por anos após a morte de Franco. Para Roig a anistia era tema essencial para a constituição de uma nova realidade política, ademais, o fato de os presos políticos continuarem encarcerados era uma evidencia clara de que a memória do passado recente continuava sendo negada, já que libertar presos políticos poderia significar assumir as ações de autoritarismo e violência do passado.

A outra manifestação política protagonizada por estudantes representada na trilogia de Roig, a *Caputxinada*, é descrita ficcionalmente da seguinte maneira:

A noite de nove de março de 1966 representou, para aqueles que a souberam viver com lucidez, o instante não recuperável, supremo, em que se juntam os anelos mais primários e obscuros com a vontade de se reafirmar coletivamente. Nem a propaganda que a imprensa fez mais tarde aludindo não sei que histórias de “conspirações” podia apagar de sua mente a íntima inutilidade dos seus atos. (ROIG, 2007, p. 67 – tradução minha)⁸³

⁸² Texto original em catalão:

L’Helena es preocupava del menjar i de les signatures dels bisbes. La mare plorava i li rentava la roba [...]

⁸³ Texto original em catalão:

La nit del nou de març de 1966 representà, per a aquells qui la saberen viure amb lucidesa, l’instant no recuperable, suprem, en què s’ajunten els anhels més primaris i obscurs amb la voluntat de reafirmar-se col·lectivament. Ni la propaganda que la premsa féu més tard al·ludint no sé quines histories de *contubernios* li’n podia esborrar, de la ment, l’íntima inutilitat dels seus actes.

A *Caputxinada* foi uma reunião de estudantes universitários em março de 1966 em um monastério capuchinho, na qual, segundo Agustí (2014a, p. 204), reuniram-se 500 delegados universitários de todo o país, junto a jornalistas e intelectuais. Nesse ato decidiu-se pela criação do *Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona* (SDEUB). Após o término da assembleia de estudantes, percebeu-se que a polícia havia rodeado o edifício e que estava prendendo os participantes da reunião conforme saiam. Apesar dos apelos dos intelectuais as prisões continuaram e os estudantes que não tinham sido aprisionados decidiram ficar encerrados dentro do monastério, mantendo-se lá por três dias, até que a polícia invadiu o lugar.

A importância desse sindicato de estudantes está no fato de que era uma organização estudantil sem vínculo com as instituições franquistas, como o *Sindicato Español Universitario* (SEU), mantido até então como um órgão puramente burocrático. Nos romances, a menção à criação do SDEUB indica uma mudança de ares no que se refere aos rumos da ditadura. Uma organização estudantil forte, capaz de unir-se a outras organizações sindicais demonstra a retomada de um debate político que havia sido silenciado e de um franquismo que, de certa forma, começava a dar indícios de enfraquecimento.

Nos romances e fora deles a *Caputxinada* talvez possa ser entendida como um marco na história do período, como o início de uma organização popular em função da implementação de mudanças políticas e sociais. Nesse sentido, esse evento acaba tendo assegurado o seu lugar na memória de vários coletivos.

Montserrat Roig foi uma das que participou, quando ainda era estudante, da *Caputxinada*. Em um artigo publicado por ela em 1976, intitulado “*La Capuchinada*”, a autora comenta que “*El 9 de marzo, pues, de aquel 1966 se constituyó nuestro sindicato, efímero, fugaz, pero que quedó grabado en nuestra experiencia vital y en nuestra memoria. [...] La Capuchinada fue la primera manifestación ciudadana de una sociedad herida que empezaba a perder el miedo*” (ROIG, 1976, p. 32). Como se percebe, o comentário de Roig, escrito 10 anos depois do evento, retoma a sua importância não só socialmente, como também na esfera da memória, como mais uma peça que contribui para a reconstrução e registro do passado.

Os acontecimentos desenvolvidos na França em maio 1968 também são aludidos nas narrativas e, embora não sejam descritos ou tratados com muitos detalhes, são vistos pelos personagens como um momento importante da época, como um evento que influenciou acontecimentos em diversos países. Os protestos ocorridos na França desse momento, iniciados por uma série de greves de trabalhadores e manifestações estudantis deflagraram uma greve

geral que, conforme aponta Thiollent (1998, p. 67), geraram negociações que beneficiaram os trabalhadores, a reforma universitária e promoveram uma eleição para a assembleia legislativa.

Acerca desse momento, em *El temps de les cireres*, a personagem Natàlia recorda que “tinha aprendido muito quando ao se refugiar nos *Champs Elysées* depois de um ataque da CRS, durante o maio de 68, Sergio lhe havia dito como era preciso lutar para fazer o mundo um pouco melhor” (ROIG, 2014, p. 148 – tradução minha)⁸⁴. Como se nota, o maio francês é aludido, mas não é abordado com detalhes. Porém, a informação dada acerca do que vivenciou Natàlia nesse momento é suficiente para que o leitor compreenda que se desenvolveram acontecimentos violentos entre o povo e o Estado, especialmente pela participação da CRS – *Compagnie Républicaine de Sécurité*, uma tropa de choque do governo francês.

Natàlia, que viveu esses eventos na França, tinha se exilado voluntariamente da Espanha por 12 anos. Quando retorna, encontra uma realidade pouco mudada:

Como vão as coisas aqui, perguntou a Arcadi. Mais ou menos, tal como as deixou. Vi grandes cartazes que anunciavam fascículos sobre a revolução... E também vai encontrar livros marxistas nas bancas de jornal, explicou a Arcadi, mas o que se pode fazer se tudo continua igual? Você foi embora quando mataram o Grimau, não é? Um pouco antes, respondeu a Natàlia, por volta de julho de 1962. E agora mataram o Puig Antich, agregou [...] (ROIG, 2014, p. 147 – tradução minha)⁸⁵

As transformações econômicas dos anos 60 e 70 são percebidas nos carros, na cidade, nos cartazes e numa aparente abertura ideológica – representada por cartazes sobre a revolução ou pela venda de obras marxistas –, porém, a execução de Puig Antich demonstra que nada mudou. Doze anos antes da conversa que tem com Arcadi, Natàlia deixava o país e Grimau era preso, para ser executado no ano seguinte, em 1963, e ao retornar, em 1974, vê que a realidade do país não tinha mudado, já que nesse momento executavam Puig Antich.

Tanto Grimau como Puig Antich eram militantes de esquerda. O primeiro, Julián Grimau, era membro dirigente do *Partido Comunista Español* (PCE) e foi condenado à morte pelos tribunais franquistas por sua atuação na Guerra Civil. Salvador Puig Antich, por sua vez, era militante do grupo de extrema esquerda *Movimiento Ibérico de Liberación* (MIL) e foi condenado à morte pelo assassinato de um policial em um tiroteio. Embora uma série de

⁸⁴ Texto original em catalão:

Havia après molt quan, tot refugiant-se als Champs Elysées després d’una carrega de la CRS, pel maig del 68, en Sergio li havia dit com calia lluitar per fer el món una mica millor.

⁸⁵ Texto original em catalão:

Com van les coses, aquí, preguntà a l’Arcadi. Si fa no fa, tal com les va deixar. He vist grans cartells que anunciaven fascicles sobre la revolució... I també trobaràs llibres marxistes als quioscs, va aclarir l’Arcadi, però, què hi fa si tot continua igual? Te’n vas anar quan mataren en Grimau, no? Una mica abans, contestà la Natàlia, pel juliol del 1962. I ara han matat en Puig Antich, afegí [...]

protestos e manifestos contra a execução tanto de Grimau quanto de Puig Antich tenham sido feitos no país e no exterior, Franco manteve a decisão de executá-los.

A trilogia também menciona os últimos fuzilamentos da ditadura, ocorridos dois meses antes da morte de Franco, em 27 de setembro de 1975. Em *L'hora violeta* Natàlia recorda que entrou para o partido socialista por ter ficado revoltada com esses fuzilamentos: “Recordo que entrei no partido depois dos fuzilamentos do mês de setembro, depois daquela noite densa e tão estúpida em que tomei quatro *vàliuns* para poder dormir” (ROIG, 1981, p. 46 – tradução minha)⁸⁶. Mesmo que a referência aos fuzilamentos seja breve, a indignação da personagem e seu posicionamento marcado contra ao sistema ditatorial ao ingressar no partido, indica o descontentamento não só dela, mas de boa parte da população, que foi às ruas naquele momento.

Nos romances, a execução dos militantes políticos que atuavam contra a repressão anuncia a falta de intenção governamental em mudar a essência de suas políticas autoritárias. A censura, também abordada nos romances, é outra característica dessa política resistente à mudança, como se observa em outro diálogo de Natàlia e Arcadi: “Publicou algum romance?, não, somente um livro de narrações, bastante frouxo, ao certo, e agora acaba de me deixar o seu primeiro romance para que lhe façamos o informe. Ele tem um outro escrito, mas o levou à concorrência. A censura o barrou. Sexo demais, disseram-lhe” (ROIG, 2014, p. 145 – tradução minha)⁸⁷. Trata-se aqui da questão de que o controle Estatal sobre publicações não desaparece, mesmo com o leve afrouxamento das medidas ditatoriais, que em 1966 elimina a censura prévia.

Novamente recorrendo a *L'autèntica història de Catalunya* (1990), é possível encontrar um comentário de Roig acerca da questão da censura após a eliminação da censura prévia, pensando especialmente no caso de charges em periódicos, mas o que se aplicava a todo tipo de produção escrita, televisiva ou radiofônica:

Sim, se suprimiu a censura prévia, mas começou a autocensura. Os censores inominados já não passavam os riscos vermelhos e azuis sobre os desenhos, mas podiam fazer retirar a publicação, assim que fosse impressa e antes que fosse colocada à venda. Uma ligação era o suficiente. Assim, com sutileza, “recomendavam” as mudanças ou as supressões.

Isso custava dinheiro. O criador se autocensurava por medo do diretor da publicação, os diretores censuravam os autores por medo de perder o cargo, e os donos censuravam os diretores por medo de se arruinar. Todos censuravam a todos, e não

⁸⁶ Texto original em catalão:

Recordo que em vaig fer del partit després dels afusellaments del mes de setembre, després d'aquella nit tan densa i tan estúpida, en què vaig prendre quatre vàliums per poder dormir.

⁸⁷ Texto original em catalão:

Ha publicat alguna novel·la?, no, només un llibre de narracions, bastant flux, per cert, i ara m'acaba de deixar la seva primera novel·la perquè en fem l'informe. En té un altra, d'escrita, però l'ha portada la competència. Li han empantanegat els de censura. Massa sexe, li han dit.

por ideias, mas pelas razões que costumavam carregar no bolso. (ROIG, 1990, p. 68 – tradução minha)⁸⁸

O que se vê é que a censura prévia estava oficialmente extinta, porém se mantinha a partir de outros meios. Podendo causar grandes prejuízos, já que se impunha sobre editores após a produção de exemplares de livros ou jornais, a censura encontrou uma forma de se fixar sem a necessidade de emprego de um número grande de censores. O medo da perda material pela censura fazia com que os próprios autores e editores censurassem a si mesmos, de forma que se poderia dizer que as políticas de censura do Estado tinham chegado a atingir tão profundamente a população que ela mesma era obrigada a se reprimir.

Um dos romances da trilogia de Montserrat Roig, *Ramona, adéu*, foi alvo dessa censura em 1972, pouco antes de sua publicação, no mesmo ano, quando correções a termos considerados ofensivos à moral ou ao sistema ditatorial foram “sugeridas”:

El 24 de julio Edicions 62 recibió noticia de la autorización de la novela con catorce correcciones, entre las cuales “feixistes” que en tres ocasiones tenía que sustituirse por “nacionales”. Las demás tachaduras eran menos notables: “puteta”, “l’orgasme”, “collons”, “fer l’amor és tan necessari com menjar bistecs de vedella”, “cony”, “el final de l’acte no ha estat, em sembla, gaire desagradable”, “has d’agrair el cos de l’altre”, y “nua del tot”. (HOUT-HUIJBEN, 2015, p. 253)

A censura não tão velada que se manteve depois de 1966 defendia os valores conservadores da ditadura da mesma forma como o fazia antes. A linguagem e temáticas que pudessem, de alguma maneira, atuar contra o sistema ditatorial eram eliminados da literatura e de outros meios de comunicação, como a televisão.

Retornando ao tema das greves, a de Astúrias em 1962 não é a única do período representada. Como um reforço à ideia de que havia uma insatisfação insustentável dos trabalhadores nesse período, a trilogia também faz alusão às greves da indústria automobilística SEAT. Natàlia se refere à empresa em: “Aquela noite, lembra?, você me levou a um restaurante decadente e somente falava comigo sobre o partido, os mortos da SEAT, da Assembleia da Catalunha...” (ROIG, 1981, p. 26 – tradução minha)⁸⁹. Os mortos da SEAT referidos pela

⁸⁸ Texto original em catalão:

Sí, se suprimí la censura prèvia, però començà l’autocensura. Els censors innominats ja no passaven les ratlles vermelles i blaves damunt els dibuixos, però podien fer enretirar la publicació una vegada era impresa i abans que no es posés a la venda. Amb una telefonada n’hi havia prou. Així, amb subtileza, “recomanaven” els canvis o les supressions.

Això costava diners. El creador s’autocensurava per por del director de la publicació, els directors censuraven els autors per por de perdre el càrrec, i els amos censuraven els directors per por d’arruïnar-se. Tothom censurava tothom, i no per idees, sinó per les raons que acostuma de tenir la butxaca.

⁸⁹ Texto original em catalão:

Aquella nit, recordes?, em vas dur a un restaurant de mala mort i només em parlaves del partit, dels morts de la SEAT, de l’Assemblea de Catalunya...

personagem, na verdade, não são vários, mas um único, Antonio Ruiz Villalba, trabalhador morto na greve de 1971. É importante mencionar, ademais, que nessa greve, segundo Amorós (2009, p. 28), diversos outros trabalhadores ficaram feridos.

Tal passagem recupera a sensação de descontentamento dos trabalhadores que, sendo obrigados a trabalhar por períodos extensos sem uma remuneração digna, foram capazes de enfrentar um sistema de governo violento e repressor a fim de defender seus interesses. Assim, a partir da menção a essas greves, a trilogia registra a crise laboral vivenciada pela população e a violência imputada sobre ela, fazendo com que os acontecimentos memoráveis e recordados pelo coletivo sejam impressos nos romances chegando ao conhecimento de diferentes gerações e grupos sociais.

A morte de Franco é somente mencionada na trilogia, aparecendo unicamente em *L' hora violeta*. Estando o tempo da enunciação do romance situado no período posterior à morte do ditador, em grande parte da obra o fim de Franco é aludido apenas como um marco temporal, como, por exemplo, em “analisávamos os prós e os contras dessas amigades, interpretávamos o impulso que tinha representado o feminismo desde a morte de Franco” (ROIG, 1981, p. 73 – tradução minha)⁹⁰. A morte do general se mostra esvaziada de sentido, como um acontecimento entre outros e uma simples referência temporal.

Talvez esse esvaziamento de sentido possa ser compreendido como uma forma de demonstrar a efervescência de ideias e ações que sucederam a morte de Franco, tantas, que a morte em si, ainda que importante para a ruptura da ditadura e para a construção de um outro sistema político, se transforma em só mais um evento desse período. Há, porém, um momento da obra em que Natàlia, recorda-se de algo que, como um sonho, a faz refletir sobre a influência do ditador sobre ela e sobre as gerações que viveram sob o seu domínio:

Franco morreu feito um farrapo há uns anos e parece que o esquecemos. É assim? Tive um sonho: estava deitada em uma praia e o vento sudoeste⁹¹ me ninava calidamente. Ao meu lado, uma garota de longos cabelos e pele de pêssego me beijava o corpo. Percorria-o lentamente. Sobre nossas peles, gotículas salobras. Fizemos amor enquanto as ondas nos acariciavam os pés. Parecíamos um anúncio de televisão. Mas a verdade é que eu estava gostando. Tinham me colocado à disposição todos os recursos da beleza, ou seja, a natureza em calma, tendo como fundo o mar como símbolo de liberação, e uma mulher perfeita. Sexo e natureza. Ou, em realidade, a mesma coisa. E eu fazia amor com tudo junto. De repente, Franco emergia, como um Netuno furioso e violento, de dentro das águas. Parecia um profeta bíblico a ponto de nos proferir a excomunhão. Separamo-nos assustadas. Bem, era eu quem me separava,

⁹⁰ Texto original em catalão:

Analizzàvem els pros i els contres d'aquestes amistats, interpretàvem l'embranchida que havia representat el feminisme des de la mort d'en Franco.

⁹¹ A expressão original “vent de garbí” se refere ao vento sudoeste, cálido e frequente durante o verão. Esse vento é retratado literariamente por Josep Pla em *El vent de garbí* (1952)

a outra não estava lá como um sujeito. Não interessava dentro da cena, era um outro elemento dentro do todo que eu mesma tinha criado. O ditador nos proibia de fazer amor. Uma vez que nos separou, Franco retornou às águas. Ou ao inferno. [...] (ROIG, 1981, p. 91 – tradução minha)⁹²

O sonho sensual que é interrompido pelo espectro de Franco revela como a repressão da ditadura não se limitava a questões políticas ou do convívio social. O sonho, como representação do inconsciente da personagem, revela um panorama de integração com a natureza, de sensualidade e de prazer profundo, no qual Natàlia vivencia uma relação sexual com outra mulher – que não é vista como um sujeito, mas como uma manifestação do seu desejo – que integra a paisagem, transformando o sexo e o prazer em algo próprio da natureza. Franco surge das profundezas como uma representação da censura conservadora imposta às mulheres por décadas, como uma forma de impedimento do prazer e de imposição de um estilo de vida que pregava que o prazer e a sexualidade das mulheres eram manifestações pecaminosas.

O sonho de Natàlia, recupera a defesa de uma moral conservadora e cristã que, ao longo dos anos de poder franquista, imprimiram profundas marcas no imaginário coletivo e, em especial, na psique feminina. À mulher era negado o desejo, o prazer e o domínio de seu próprio corpo, no que se refere, por exemplo à maternidade ou à sua sexualidade, algo que, mesmo com o fim da ditadura, persistiria no inconsciente feminino por anos. Como diz Roig:

Las mujeres de este país todavía no hemos tenido tiempo de hablar en público de nuestras fantasías sexuales. Mejor dicho: hemos sido educadas para no tener fantasías sexuales. Las mujeres de este país, según parece, no tenemos sexo. Éste fue el camino que escogieron nuestras madres para no caer en la esquizofrenia. Había que escoger el camino de la negación, de la nada. El camino de la pureza. Ésta era una solución práctica para no terminar en un manicomio. (ROIG, 1980, p. 108)

A repressão à sexualidade feminina aparece como parte do legado do franquismo que está internalizada nas mulheres. Por outro lado, a associação de Franco a uma imagem demoníaca é ironicamente oposta à supervalorização da religião defendida em seu governo. Seu retorno às águas, ou ao inferno, ao final do sonho de Natàlia, evoca a imagem negativa

⁹² Texto original em catalão:

En Franco va morir fa uns anys convertit en una pellerina i sembla que ho hem oblidat. És així? He tingut un somni: m'estava ajaguda en una platja i el vent de garbí em bressolava amb calidesa. Al meu costat, una noia de llarga cabellera i de pell de préssec em besava el cos. El recorria amb lentitud. Damunt les nostres pells, gotetes de salobre. Vam fer l'amor mentre les ones ens acariciaven els peus. Semblàvem un anunci de la televisió. Però el fet és que jo me la passava bé. M'havien posat a mà tots els ressorts de la bellesa, o sigui la naturalesa en calma, amb el rerefons del mar com a símbol d'alliberament, i una dona perfecta. Sexe i natura. O, en realitat, una mateixa cosa. I jo feia l'amor amb tot plegat. Tot d'una, en Franco emergia com un Neptú furiós i rabent de dins les aigües. Semblava un profeta bíblic a punt de proferir-nos el pitjor dels anatemes. Ens vam separar esglaiades. Bé, era jo qui em separava, l'altra no hi era com a subjecte. No interessava dins de l'escena, era un altre element dins del tot que jo mateixa m'havia muntat. El dictador ens prohibia de fer l'amor. Una vegada ens va separar, en Franco se'n tornà a les aigües. O a l'infern. [...]

construída por ele ao longo de sua estada no poder. Essa imagem negativa, aliás, já tinha sido discutida antes por Roig, como em um artigo publicado em novembro de 1975: “Franco: você mereceu o ódio imenso que suscitou, inclusive à hora da morte, que habitualmente inspira o respeito do adversário e do inimigo” (ROIG, 2012, p. 32 – tradução minha)⁹³. O ódio que inspirou entre tantas pessoas coincide com a imagem grotesca e diabólica do sonho, como um reflexo de suas atitudes como tirano.

As poucas alusões à morte de Franco na obra perdem importância frente à herança que deixa, já que, se, por um lado, o ditador ocupa um lugar na história, por outro, é parte do inconsciente de quem viveu sob o seu jugo. Assim, o homem conhecido pela história “[...] institucionalizou a violência e a morte. As prisões tinham estado repletas de condenados inocentes. A perseguição os eximia de tudo, nos eximia de tudo. O mal coletivo tapava o mal privado” (ROIG, 1981, p. 92 – tradução minha)⁹⁴ e, junto à imagem que criou, assume na narrativa um aspecto nefasto e cruel, capaz de criar uma violência que viola os direitos humanos de forma perversa e de fazer com que o medo e a opressão atingissem as pessoas tanto no âmbito social como no privado. O legado subjetivo deixado pela ditadura, dessa maneira, demonstra ser mais profundo que o marcado pela dinâmica de poder passível de registro documental:

Franco está dentro de mim, se prende a mim como uma lesma. A velha e seca lesma dependurada não acaba de morrer. Me faz mal, Jordi. Surge quando menos espero, está à espreita, como uma fera a ponto de me atacar. Tem os olhos vermelhos de tanto sangue que vertem. Mas não tem rosto. Somente olhos. O ditador já não tem nome. (ROIG, 1981, p. 92 – tradução minha)⁹⁵

Viver décadas com medo, sem liberdade para expressar ideias ou para buscar conhecimentos divergentes dos valores professados pelo sistema de poder é algo do qual não se pode desvencilhar rapidamente. Os olhos do ditador que vive no íntimo da personagem e que vertem sangue, trazem em si a morte e o sofrimento impostos por tanto tempo por ele mesmo. O rosto de Franco já não existe, mas sua obra pode ser reconhecida no sangue de suas vítimas, que tornam seus olhos vermelhos e dele se derramam. As sequelas da ditadura na vida cotidiana

⁹³ Texto original em catalão:

Franco: t’has merescut l’odi immens que has suscitad, fins i tot a l’hora de la mort, que habitualment inspira el respecte de l’adversari i l’enemic .

⁹⁴ Texto original em catalão:

[...] va institucionalitzar la violència i la mort. Les presons havien estat reblertes de condemnats innocents. La persecució us eximia de tot, ens eximia de tot. El mal col·lectiu tapava el mal privat.

⁹⁵ Texto original em catalão:

En Franco és a dins de mi, se m’arrapa com un llimac. La vella i resseca pelleringa no se m’acaba de morir. Em fa mal, Jordi. Sorgeix quan menys m’ho espero, és a l’aguait, com una fera a punt d’assaltar-me. Té els ulls vermells de tanta sang que vessen. Però no té rostre. Només ulls. El dictador ja no té nom.

fatalmente se fizeram presentes, o medo continuou existindo entre as pessoas, mesmo porque, na prática, boa parte das políticas ditatoriais se mantiveram ativas após a morte do general.

Um exemplo de política da ditadura mantida ainda após a morte de Franco é a falta de legalidade de partidos como o comunista. Somente quase dois anos após o fim da ditadura, em abril de 1977, o registro do PCE foi permitido e o partido considerado legal:

Tinham vivido tempos difíceis. Não tinham dinheiro, Jordi tinha que desaparecer frequentemente, escondendo-se quando havia uma caçada de militantes do partido. Ninguém sabia, como ela, o que queria dizer dividir horas clandestinas. Deixou de estudar e começou a trabalhar na creche. Mas era importante que Jordi se dedicasse à política, algum dia as coisas mudariam. [...] Depois legalizaram o partido e depois os encontros já não tinham sentido. (ROIG, 1981, p. 54 – tradução minha)⁹⁶

A vida clandestina dos militantes comunistas durante a ditadura é representada nos romances como instável, como uma vida na qual homens e mulheres poderiam ser perseguidos, presos, torturados e assassinados a qualquer momento. As famílias desses militantes também sofriam as consequências do estilo de vida que optaram por viver, uma vez que a ilegalidade de seu posicionamento ideológico e político criava uma insegurança e incapacidade de manter empregos formais e garantir a subsistência de seus familiares. Cabia assim, muitas vezes, às mulheres o sustento do grupo familiar.

A legalização do partido permitiu que os militantes pudessem sair da clandestinidade e assumir seu posicionamento político. Na trilogia, porém, destaca-se o fato de que muitas pessoas se aproveitaram do momento de transição e de legalização dos partidos de esquerda para tirar vantagens dessa realidade: “Mas crise estourou quando se legalizou o partido. De que tinham servido tantos anos de luta e entrega se a política se transformava em um assunto de profissionais, somente? Surgiram novos militantes que assediaram como abutres os melhores cargos” (ROIG, 1981, p. 88 – tradução minha)⁹⁷. A crítica presente no trecho evidencia que os ideais mantidos vivos por diversos militantes na ditadura, no momento da transição foram deturpados por pessoas que buscavam só os benefícios políticos que poderiam obter com o partido. Pessoas que silenciaram covardemente nos anos duros do franquismo levantavam-se, como políticos profissionais, traindo aqueles que lutaram pelo que acreditavam.

⁹⁶ Texto original em catalão:

Havien viscut temps difícils. No tenien diners, en Jordi havia de desaparèixer tot sovint, amagant-se quan hi havia una caiguda de militants del partit. Ningú no sabia com ella què volia dir compartir hores clandestines. Deixà d'estudiar i es col·locà a la guarderia. Però calia que en Jordi es dedicqués a la política, algun dia les coses canviarien. [...] Després legalitzaren el partit i les trobades ja no tenien sentit.

⁹⁷ Texto original em catalão:

Però la crisi esclatà quan es va legalitzar el partit. De què havien servit tants anys de lluita i lliurament si la política esdevenia només un afer de professionals? Sorgiren nous militants que assetjaren com voltors els millors càrrecs.

Nesse período de relativas transformações as mulheres também começaram a levantar a voz em busca de seus direitos. Elas começaram a se organizar desde fins dos anos 60, especialmente no período de transição, quando se redataria a nova constituição, lutando por questões como o divórcio, o direito ao aborto e ao trabalho, entre outros. Nos romances encontramos diversas reflexões acerca do feminismo e dos direitos da mulher, representadas nas experiências de alguns personagens como Natàlia, Ramona Claret e Norma. Acerca da organização feminina do período, Natàlia comenta: “Quando vou a uma assembleia de mulheres me sinto distante dessas jovens moças que têm fé. Quando vão os homens para que não entrem nas reuniões e depois piscam os olhos entre elas. Quando saem à rua e gritam a favor do aborto e defendem o direito ao seu corpo” (ROIG, 1981, p. 41 – tradução minha)⁹⁸.

As mulheres da Espanha haviam perdido durante a ditadura todos os direitos que tinham conquistado na Segunda República. Inspiradas pelas discussões feministas que se desenvolviam em vários lugares do mundo, essas mulheres começam a se opor às políticas que as prejudicavam, como a proibição da venda de anticoncepcionais ou o direito à igualdade no mercado laboral. Essas mulheres foram às ruas, produziram revistas, panfletos de divulgação, ofereceram palestras e cursos sobre o feminismo, enfim, dedicaram-se a propagar o pensamento que defendiam. Essas ações não ficaram impunes no contexto franquista, e muitas militantes foram presas, como aconteceu com a militante feminista Lidia Falcón mais de uma vez.

A repressão do Estado ditatorial vai tomando uma forma mais nítida conforme os acontecimentos – manifestações estudantis, fuzilamentos, censura, etc – são referidos ou descritos nos romances. Esse período histórico marcado pelo fim da ditadura vai sendo construído na trilogia de forma a que seja possível visualizar como em uma tela, a complexidade das relações sociais e políticas de um momento em que as ações do Estado, de certa maneira, já se haviam abrandado. Com isso, não é difícil para o leitor imaginar como podem ter sido os anos mais duros do franquismo, logo após o fim da Guerra Civil.

Há nos romances, ademais, referências a manifestações culturais e artísticas do período, o que contribui para a construção do panorama da época. O cinema é referido a partir de Bergman, mencionado por Natàlia, já nos anos 70, em “éramos amantes e frequentemente parecíamos ter saído de um filme de Bergman” (ROIG, 1981, p. 55)⁹⁹. Sabe-se que os filmes

⁹⁸ Texto original em catalão:

Quan vaig a una assemblea de dones em sento lluny d'aquestes noies joves que tenen fe. Quan esbronquen els homes perquè no entrin a les reunions i després es piquen l'ullet entre elles. Quan surten al carrer i criden a favor de l'avortament i reclamen el dret al seu cos.

⁹⁹ Texto original em catalão:

Érem amants i tot sovint semblàvem d'una pel·lícula de Bergman.

do diretor sueco, produzidos dos anos 40 até o início dos anos 2000, representaram uma época e forma influentes na construção da arte cinematográfica e outras artes, inclusive a literária.

Além da citação explícita de Bergman, há nas obras referências breves a filmes que fizeram sucesso no período como *...E o vento levou* (1940), de Victor Fleming; *Sissi a imperatriz* (1955), do diretor Ernst Marischka; *O colecionador* (*The collector*, 1965), de William Wyler; *Último tango em Paris* (1972), do diretor Bernardo Bertolucci. Alguns artistas de cinema também são citados, como o ator norte-americano Gary Cooper ou a atriz inglesa Samantha Egger.

Assim como ocorre com o cinema, o uso de referências relacionadas ao mundo da música, como o cantor norte-americano Otis Redding ou o músico catalão Toti Soler, e a menção a lugares conhecidos da Barcelona dos anos 60 e 70, como o *Ateneu Barcelonès*, uma associação cultural, e a discoteca *Jazz Colón*, contribuem para a construção do panorama do momento. Os filmes, atores, músicas, cantores e lugares mencionados ajudam o leitor a guiar-se temporalmente, já que poucas vezes há marcadores temporais na narrativa.

Pode-se dizer que os elementos culturais que aparecem nos romances também situam os acontecimentos da história catalã e espanhola no âmbito da história mundial, fazendo com que suas particularidades dialoguem com o que acontecia em outros lugares do globo no momento. Esse diálogo, aliás, se reforça a partir da inserção sutil de referências como a chegada do homem à lua, a criação da bomba de nêutrons, o presidente norte-americano Nixon e a União Soviética e Berlin oriental.

Deve-se considerar, ademais, que esse período que compreende o fim da ditadura e a transição foi vivenciado pela autora, podendo ser recuperado, assim, a partir de memórias coletivas mais recentes e que participavam do imaginário dos leitores da época. Dessa forma, o contato com a trilogia permitia que se construísse uma empatia entre o leitor e as obras, já que reconhecia nelas não só as memórias a que teve acesso pelo contato com outros membros da comunidade, como pais, avós ou vizinhos, entre outros, mas também com as suas próprias.

Assim, pode-se dizer que a leitura das obras permite a aproximação a um passado normalmente conhecido a partir da tradição oral e da memória coletiva, poucas vezes registrado em conjunto como aparece nesse projeto literário. Essas memórias coletivas, seguindo as definições de Halbwachs (1990, p. 60), não são formadas pela história aprendida, mas pela história vivida, e o registro dado pela autora a elas permitiu que se eternizassem. Com isso, embora associadas a personagens de ficção, essas memórias preservadas permitem o contato com um pretérito vivenciado fora dos limites ficcionais.

Nos três romances é apresentada ao leitor uma revisão crítica do passado, que desloca o seu foco para a margem do discurso historiográfico, colocando o cotidiano no centro da ação e dando registro a uma visão mais particular do que aconteceu. É o olhar feminino como o que constrói a imagem desse passado. Ademais, com exceção de alguns membros da família Claret-Ventura, esse passado revisitado é elaborado por mulheres que participam de grupos marginais, republicanos ou de esquerda (comunistas e socialistas). De qualquer maneira, grupos perseguidos e silenciados pela ditadura.

O que se observa, assim, é que uma série de elementos históricos foram inseridos cuidadosamente ao longo das narrativas, de forma que a memória coletiva fosse registrada e reconhecida pelos leitores mais sagazes. Não se trata de um relato histórico, mas de ficção e história unidos inteligentemente. Sem a pretensão de se transformar em um registro indiscutível, a trilogia busca dar voz àqueles que viveram momentos difíceis e que souberam sobreviver apesar de tudo. Suas experiências, compartilhadas coletivamente, partem da identidade da comunidade de onde se originaram, contribuem para construir uma imagem do passado mais focada no cotidiano e ao mesmo tempo, mais próxima do leitor de diferentes gerações.

Pode-se dizer que o século XX é reconstruído ao longo da trilogia sem uma ordem cronológica, assim como atua a memória humana, criando um desafio para quem a lê. As referências ao passado devem ser reunidas e ordenadas como se fossem quadros fragmentados, como se fossem peças de um quebra-cabeças. A ordenação desses quadros pode permitir que o leitor, quando os observe em conjunto, possa vislumbrar criticamente como foi o passado. Só o vislumbre é possível, já que, como dizia o ex-deportado entrevistado por Norma, sobrevivente dos campos de concentração nazistas, “*la veritat, no la sabreu mai*” (ROIG, 1981, p. 193)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ A verdade, não a saberão nunca. (tradução minha)

CAPÍTULO 2 – O FEMININO EM VITRAL

Se intenta hoy día encontrar, más allá de los propios enunciados, la intención del sujeto, su actividad consciente, o el juego inconsciente que se ha transparentado a pesar suyo incluso en lo que no ha dicho. De todos modos, se trata de recobrar la palabra no dicha o la palabra enmudecida, o la palabra bivocal, y de restablecer el texto invisible que recorre el intersticio de las líneas en la mudez murmurante de la página. (Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico, Iris M. Zavala)

La mujer fue y sigue siendo la gran ausente de la Historia, escasamente la vemos como protagonista y si, alguna vez, como excepción, ocupa un lugar en primera fila, no falta jamás quien la juzgue y llegue a la conclusión que ha adoptado el modo ser masculino, abandonando las características que le son propias; en resumen, que ha dejado de ser mujer. (De profesión: mujer, María Aurelia Capmany)

2.1 MONTSERRAT ROIG E A MULHER NA LITERATURA

No século XIX as mulheres burguesas, que com o desenvolvimento industrial já não tinham a necessidade de desempenhar um papel no mundo laboral, viram-se ocupadas somente com o mundo doméstico. Essa mulher que dependia economicamente do marido, dispunha de muito tempo livre e, como diz Erika Bornay (2010, p. 68), transforma-se “*en lo que aún hoy se designa como ‘mujer de interior’, y, muy en particular, ‘ama de casa’, es decir, dueña, soberana y ángel protector del hogar y la familia burguesa*”.

Esse modelo de mulher “anjo do lar” é algo que tem bastante difusão a partir da segunda metade do século XIX, mas começa a se deteriorar e aos poucos, começa a surgir a figura de uma mulher diferente, da *femme fatale*. Rebelando-se contra a ideia frágil e decorativa de mulher, essa figura, por mais que oposta à imagem angelical feminina, convive com ela e vai se construindo a partir de exemplos de mulheres que tiveram protagonismo social e intelectual.

Bornay (2010, p. 81) agrega ainda que a possibilidade de acesso à educação e a diferentes manifestações culturais também reforçavam essa identidade feminina mais fortalecida e autônoma. Ao lado desses avanços, na literatura surgem personagens femininas fortes como é o caso de Emma Bovary, de Flaubert, ou Ana Karenina, de Tolstoi, entre outras, que acabam contribuindo significativamente para essa nova imagem de mulher.

As primeiras raízes do feminismo começam a se firmar nesse momento a partir da organização de grupos feministas franceses, ingleses e norte-americanos. No que se refere

especificamente à Espanha e Catalunha, as primeiras manifestações do feminismo se deram no início do século XX, embora, no final do século XIX já existisse a semente do movimento feminista no país, protagonizado, nesse momento pelas mulheres trabalhadoras e por um pequeno grupo de mulheres advindas da burguesia.

Nesse sentido, María Aurelia Capmany (1975, p. 17) pondera que as primeiras manifestações feministas na Espanha apareceram nos núcleos urbanos *“allí donde la revolución industrial haya empujado a la mujer de la clase media a preguntarse sobre su propio destino, en el ámbito de la sociedad inestable en la que vive”*. Nesses núcleos, a política liberal burguesa possibilitava uma abertura para as reivindicações mais imediatas das mulheres, porém, *“las luchadoras más tenaces las veremos surgir de una sociedad agrícola, en donde la mujer no ha vivido la absoluta alienación, la marginación radical que le ha impuesto la vida ciudadana burguesa”* (CAPMANY, 1975, p. 18).

Pode-se dizer que no final do século XIX as lutas feministas estavam relacionadas principalmente à reivindicação do direito à educação. A escritora galega Emilia Pardo Barzán, por exemplo, esteve envolvida nos debates em defesa da educação feminina e da emancipação das mulheres. Sonia Núñez Puente (2004, p. 22) comenta que *“relaciona la escritora gallega el progreso de la mujer con su nivel educativo, imprescindible a fin de mejorar su posición en la sociedad”*, percebendo-se que a defesa do direito à educação de mulheres estava intimamente relacionada ao seu lugar social. A conquista desse direito abriria as portas para outras conquistas como a formação e atuação profissional e a emancipação da mulher em relação ao homem.

A Primeira Guerra Mundial acabou promovendo um crescimento do feminismo na Espanha, uma vez que nesse momento começaram a se organizar agrupações femininas e muitas mulheres tiveram de se afastar dos lares para apoiar o país no momento do conflito ou desenvolver atividades profissionais. Diz Núñez Puente:

Durante la primera guerra mundial se dio un impulso importante al movimiento feminista cuando miles de mujeres ingresaron en los servicios destinados a la sanidad como enfermeras, en los cuerpos de servicios auxiliares femeninos dependientes del ejército, la Marina y las Fuerzas Aéreas, y lo que fue más importante comenzaron a sustituir a los hombres en los distintos ámbitos de la industria para que éstos pudieran ir a la guerra. (NÚÑEZ PUENTE, 2004, p. 41)

Os primeiros anos do século XX na Espanha, assim, trazem uma mulher um pouco mais liberada do ambiente doméstico, com mais atuação no âmbito social e com mais acesso à educação, já que a partir de 1910 as mulheres podem se matricular na universidade sem o consentimento das autoridades. Em 1924, graças à luta de sufragistas como Clara Campoamor e Victoria Kent, é conquistado o direito a voto para mulheres solteiras e viúvas – as casadas não

tinham esse direito, pois poderiam discordar de seus maridos. Finalmente, mesmo que em 1931 tenha sido regulamentada a possibilidade de mulheres participarem da vida pública, somente em 1933 todas as mulheres puderam votar. É importante mencionar, também, outra conquista significativa para a vida e emancipação das mulheres da Espanha: o direito ao divórcio, que passou a ser permitido em 1932, já na Segunda República.

A mulher desses anos, especialmente a partir dos anos 20, considerada moderna, como comenta Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (2011, p. 48), era uma mulher nova, não só por sua formação cultural, política e, muitas vezes feminista, mas por receber bem os avanços tecnológicos. Essa nova mulher eventualmente adotava uma nova imagem como forma de assumir uma ideia de modernidade. Diversas mudanças na forma do vestir feminino se deram nesse momento, como o abandono dos espartilhos e o uso de roupas mais curtas, a forma de pentear o cabelo mudou e o corte de cabelo mais curto – às vezes adotando o corte *a la garçon* – se popularizou. Mudanças de comportamento, como praticar esportes ou o tratamento igualitário com homens e a ida a cafés, antes tida como atitude tipicamente masculina, começaram a fazer parte da vida dessas mulheres.

En suma, estas mujeres adoptaron aires y costumbres nuevas que habían sido difundidos por el cine, tales como el fumar en público o adoptar posturas provocativas; en el terreno sexual solo algunas fueron transgresoras, mientras que otras sí lo fueron en otros ámbitos, ya que ocuparon [...] espacios que hasta entonces estaban en gran medida reservados a los varones. Eran mujeres cultas y en su gran mayoría tenían una consciencia liberal de tradición institucionista; pertenecían generalmente a sectores acomodados y poseían una sólida base cultural: habían cursado el bachillerato, en muchos casos habían asistido a la Universidad, y en general dominaban varios idiomas. Algunas tuvieron actividad profesional: eran escritoras, periodistas, maestras, matronas..., y habían viajado fuera de España bien recurriendo a becas de la Junta de Ampliación de Estudios, bien echando mano de sus propios recursos. (GÓMEZ-FERRER MORANT, 2011, p. 48)

Porém, apesar desses avanços na vida das mulheres, como diz Roig (1986a, p. 13), mesmo com as atitudes inteligentes e lucidas das escritoras galegas Emilia Pardo Barzán e Concepción Arenal ou de agrupamentos feministas, o feminismo desse período foi muito tímido e moderado. Não foram suas ações políticas as que levaram a mulher espanhola a um nível mais alto de emancipação, mas o panorama político alcançado com a Segunda República (1931-1939), quando, além do direito ao voto e ao divórcio, com a reforma do código civil “*la mujer casada podía conservar su nacionalidad; tendría personalidad jurídica completa; poseería idéntica autoridad sobre los hijos que el padre; la administración matrimonial sería llevada conjuntamente por ambos cónyuges, etc*” (ROIG, 1986a, p. 13). Ao lado desses direitos, foram criadas também leis que “*protegían a las madres trabajadoras y que garantizaban – al menos*

sobre el papel – la igualdad laboral entre ambos sexos” (ROIG, 1986a, p. 13). Considerando especialmente o caso da Catalunha, a autora ainda diz que em 1935 foi determinada a igualdade completa de direitos entre os sexos e, em 1937, foi feita a *Reforma Eugénésica del Aborto*.

Com o início da Guerra Civil e o fim da República, as mulheres se viram numa situação complexa. Se, por um lado, alguns grupos de mulheres participaram da guerra de forma mais ativa – algumas atuando inclusive como milicianas, embora em número bastante reduzido –, a grande maioria das espanholas teve de assumir as suas famílias, cuidando de seus filhos e dos idosos, já que boa parte dos homens jovens participaram da contenda. Núñez Puente (2004, p. 58) afirma que “*la vida, pongamos por ejemplo, en el Madrid de la época, era lo más parecido al infierno: larguísimas e interminables colas para obtener algo de comida o la desesperada búsqueda de leña para calentarse, que llevó a la repetida quema de muebles y árboles*”. Nota-se que a vida da mulher que antes se desenvolvia no âmbito privado, passava a se desenvolver agora no meio público. Ademais, a mulher tinha que, em muitos casos, começar a atuar em trabalhos próprios de um momento de guerra: além de cuidar de seus familiares, cuidar de doentes, feridos e crianças órfãs, costurar ou trabalhar em fábricas de produção.

Os grupos que lutaram na guerra, os Nacionais e os Republicanos, contaram com o apoio de alguns coletivos de mulheres, como a *Sección Femenina*, no caso do bando nacional, e os grupos *Mujeres Libres*, associadas a grupos anarquistas e a *Agrupación de Mujeres Antifascistas* (AMA), de cunho comunista, no caso dos republicanos. A *Sección Femenina* era um grupo que propunha um modelo de mulher adequado aos valores conservadores e católicos. O grupo *Mujeres Libres* pregava a emancipação feminina, buscando a igualdade entre os sexos e a liberação sexual da mulher, entre outros. Já a AMA lutava pelos direitos da mulher no âmbito social, político e doméstico, buscando sua inclusão em um modelo político comunista.

Para Anna Caballé (2013, p. 227), por razões políticas e ideológicas os grupos feministas que apoiavam a república não conseguiram apoiar-se mutuamente. O grupo comunista, que defendia a luta antifascista e a república democrática, se opunha ao processo revolucionário radical proposto pelas anarquistas. Esse conflito impediu que as questões feministas propostas ao longo da Guerra Civil tivessem um alcance amplo.

Vale comentar que além das dificuldades vividas pelas mulheres durante a guerra ligadas à sobrevivência, muitas delas foram perseguidas pelos nacionais por atuarem em favor da República, por simpatizarem com ideologias de esquerda ou simplesmente por terem homens em sua família relacionados com os republicanos. Segundo Carmen Alcalde:

Desde el principio de la guerra, los fascistas utilizaron las tácticas más repugnantes contra las mujeres. A las detenidas las afeitaban y les daban aceite de ricino en cantidades insoportables. Luego las paseaban en procesión por los pueblos mientras que con la incontinenia provocada por el aceite de ricino defecaban en el paseo. (ALCALDE, 1996, p. 42)

A Guerra Civil e as experiências traumáticas que dela advieram compunha o início de um momento de perdas e silenciamento do feminismo na Espanha. Com a derrota dos republicanos, o bando nacional assumiu o poder e instaurou no país uma ditadura fascista, sob o comando de Francisco Franco. A ditadura se apoiava na filosofia do *nacionalcatolicismo*, no qual o Estado se apoiava não só em seus “valores de ordem” como também nos valores religiosos, que ditavam boa parte dos costumes que deveriam ser seguidos ao longo do regime.

A participação na vida religiosa se fez obrigatória para todos, especialmente as mulheres. Carmen Alcalde (1996, p. 76) comenta que “*las mujeres agarraron sus viejos misales y rosarios, se colocaron las mantillas y se echaron a la calle en honor al más alto acto de fe que jamás se había conseguido en el país. Los que nunca antes del 36 habían entrado en una Iglesia, aprendieron la compostura con urgencia*”. A religião, mais que um ato de fé, tinha se transformado em uma política de Estado, da qual não se podia fugir, já que a não participação nos rituais religiosos poderia fazer com que alguém fosse considerado opositor ao regime.

Gómez-Ferrer Morant (2011, p. 70) adiciona que “*la proyección de este ideal católico en el ámbito de las mujeres suponía una completa repulsa de la modernidad y la vuelta a las funciones más tradicionales*”. Assim, a partir da estrutura eclesiástica o governo podia controlar, especialmente no que se refere às mulheres, os costumes e a moral familiar tradicional e antifeminista. Vale considerar também que a *Sección Feminina* foi um dos braços da ditadura, sendo responsável por boa parte das ações relacionadas à formação das mulheres e sua “adequação” ao modelo conservador vigente.

Para Roig (1986a, p. 16), a instauração do regime franquista promoveu os ideais mais reacionários que poderiam definir a mulher, criando leis civis, penais e trabalhistas que restringiam sua atuação como cidadã e como pessoa. A família era defendida como o núcleo vital do Estado, de forma que foi proibida a contracepção, o divórcio e até o casamento civil. Por outro lado, a procriação era defendida e as famílias numerosas, premiadas. A mulher casada era equiparada às menores de idade, mesmo porque, como esposa e mãe era a “*reserva de los valores espirituales*” (ROIG, 1986a, p. 16) do núcleo familiar e, por conseguinte, do Estado.

A falta de direitos reservados às mulheres, principalmente nas primeiras décadas do regime ditatorial, reforçava a ideia de que “*la mujer no existía como sujeto individual, sino en función de la familia, de la que es parte esencial*” (GÓMEZ-FERRER MORANT, 2011, p. 71).

Descaracterizada como sujeito, a mulher não só perdeu os direitos conquistados nos primeiros anos do século XX, mas também a sua auto-imagem foi desconstruída. Caballé considera que:

La verdad es que con la fuerza opositora ejercida por el franquismo, las aspiraciones del feminismo de principios de siglo casi desaparecieron. Las nuevas generaciones de jóvenes crecerían ignorantes de la acción política y educadora llevada a cabo unos pocos años antes, y eso, en mi opinión, es lo más grave de todo lo que ocurrió. [...] apenas percibirían que el menosprecio y/o el rechazo inconsciente que sentían hacia el personaje histórico de “la feminista”, tratado como “una furia del averno” que solo buscaba el conflicto con el varón, era algo que les venía impuesto por la educación en la feminidad y la servidumbre. (CABALLÉ, 2013, p. 241)

A forma como a mulher foi compreendida nesse período, unida à repressão de atitudes “antifemininas” ou, simplesmente, feministas, impediram que novas gerações tivessem acesso aos avanços e direitos alcançados antes da guerra. Ademais, a educação oferecida às jovens as preparava para a submissão, negando-lhes a possibilidade de construir suas vidas segundo seus próprios interesses. Assim, “*era natural, pues, que el feminismo se convirtiera en algo satánico, demoledor, antifemenino y antinatural*” (ROIG, 1986a, p. 16).

Esse cenário começa a mudar somente em meados dos anos 50, quando o país, sob a influência dos membros da *Opus Dei* – que assumem cargos importantes no governo e adotam uma política econômica de abertura de fronteiras para investimentos e para o turismo – vivencia um momento de crescimento e desenvolvimento econômico. Nesse momento, como observa Gómez-Ferrer Morant (2011, p. 71) além de fatores como o cinema, o desenvolvimento da sociedade urbana e a situação internacional, houve a necessidade de que as mulheres assumissem mais espaço no mercado de trabalho, o que afrouxou, de certa forma, as políticas religiosas e conservadoras que se impunham sobre elas.

Lentamente as mudanças foram se tornando mais evidentes: “*se empezaron a publicar libros sobre ‘la cuestión de la mujer’ donde se analizó con rigor la problemática femenina en la sociedad española, y las grandes teóricas del feminismo internacional fueron traducidas a finales de los sesenta*” (ROIG, 1986a, p. 16). Além dessas discussões sobre a mulher e o feminismo, como agrega Roig (1986a, p. 16), houve também a organização de associações legais de mulheres (universitárias, trabalhadoras, juristas, separadas, etc) e grupos clandestinos vinculados a partidos políticos de oposição.

A universidade se oferecia às mulheres como um espaço de discussão e de defesa de direitos e da capacidade feminina. Como diz Alcalde:

La entrada en la Universidad abría un mundo de posibilidades de desarrollo intelectual para la mujer. Cada cual con su particular bagaje pudo dirigir y escoger las lecturas que le interesaban. Las que se encontraban en las bibliotecas y en las

librerías. Y para las más audaces, y no sin terribles remordimientos por aquello del pecado que todavía nos martilleaba el alma, llegaban los libros “prohibidos” que llevábamos ocultos en las carteras como llevaríamos más tarde los folletos de propaganda clandestina. (ALCALDE, 1996, p. 116)

O acesso às universidades, como espaço de construção do conhecimento, e o contato com obras que discutiam a mulher e o seu lugar no mundo permitiam que as jovens desse momento conhecessem outras perspectivas acerca do feminino e de si mesmas. O que lhes tinha sido negado pelo franquismo, ia sendo recuperado e reconstruído, fazendo com que questionassem sua realidade e buscassem construir um novo futuro. Gómez-Ferrer Morant (2011) indica as obras a que tiveram acesso essas jovens:

A partir de los años cincuenta se fueron sucediendo obras, artículos de prensa y revistas monográficas que ponían en cuestión y ayudaban a repensar el papel de las mujeres en la sociedad, al tiempo que ponían de manifiesto la necesidad de que éstas alcanzaran su plena autonomía. La traducción de El segundo sexo (1949) de Simone de Beauvoir, el artículo de Mercedes Fórmica sobre “El domicilio conyugal” en ABC (1953), la tercera edición de La secreta guerra de los sexos (1958) y La mujer como mito y como ser humano (1961) también de la Condesa Alange, Nosotras las solteras (1959) de Mary Salas Larrazabal, Feminismo y espiritualidad (1964) Lili Álvarez – que al año siguiente escribiría el prólogo a la traducción de La mística de la feminidad de Betty Friedman en 1953 –, Los derechos de la mujer (1964) y Los derechos laborales de las mujeres (1965), de Lidia Falcón, son solo una muestra de la toma de consciencia por parte de las mujeres, de que las cosas debían cambiar. (GÓMEZ-FERRER MORANT, 2011, p. 73)

A influência dessas leituras contribuiu para a reconstrução da autoimagem das mulheres do território espanhol, além de formar parte de uma nova consciência a respeito dos direitos das mulheres por elas mesmas. Outras influências como o maio francês de 1968 e as manifestações populares trabalhistas e políticas completaram o panorama no qual um novo movimento feminista começava a se delinear. Assim, a fins dos anos 50, tomando uma forma mais clara e forte no início da transição, o feminismo espanhol começa a renascer.

A nova fase do feminismo na Espanha, considerada a segunda geração feminista, como indica Francés Diez (2012, p. 24 – tradução minha), “é mais um desses movimentos de resistência e reivindicação de direitos que o franquismo tinha se encarregado de erradicar”¹⁰¹. Mas embora muitas ações feministas tenham se desenvolvido entre os anos 60 e 70, “*habría que esperar a que el dictador muriera para que las mujeres tuvieran voz*” (GRADO, 2004, p. 26).

¹⁰¹ Texto original em catalão:

és un més d’aquestos moviments de resistència i reivindicació de drets que el franquisme s’havia encarregat d’eradicar.

O ano de 1975 não foi somente o ano da morte de Franco, mas também o Ano Internacional da Mulher, proclamado pelas Nações Unidas. Como diz Linda Gould Levine (2004, p. 59), “*la desaparición de Franco de la esfera política y el ímpetu proporcionado por las Naciones Unidas produjeron una explosión de actividad femenina que pronto igualaría al activismo feminista en Estados Unidos y otros países de Europa occidental*”. O fim da ditadura franquista e a iniciativa das Nações Unidas criaram o clima ideal para a articulação das demandas feministas em jornadas, colóquios e eventos diversos, além das discussões nas ruas ou outros ambientes, fossem eles laborais ou familiares.

Nesse clima de mudanças, realizaram-se, ainda ilegalmente, entre os dias seis e oito de dezembro de 1975 em Madrid, as *Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer*, evento ao qual compareceram mais de 400 mulheres. Como conta Gould Levine (2004, p. 59), as jornadas foram organizadas por mulheres de diferentes partidos de esquerda e tinham como enfoque a discussão de temas como mulher e sociedade, educação, trabalho, mulher rural, luta feminista e política. Em maio de 1976 foram realizadas, na Universidade de Barcelona, as *Jornades Catalanes de la Dona*, evento que contou com a participação de mais de quatro mil mulheres. Nesse evento foram discutidos o divórcio, a igualdade de salários, despenalização do aborto e a igualdade de direitos para filhos ilegítimos.

Outras atividades feministas também foram desenvolvidas nesse ano, como uma manifestação no dia das mães, reivindicando os direitos relacionados à maternidade e a venda de anticoncepcionais. Ademais, foram feitos abaixo-assinados para a despenalização do adultério, as mulheres universitárias reivindicavam creches para seus filhos, houve uma concentração de mulheres na prisão de Yaserías, pedindo a anistia para mulheres condenadas por motivos políticos ou por delitos relacionados ao sexo e foram organizadas manifestações reivindicando igualdade salarial entre homens e mulheres, entre outras manifestações.

Nesse ano, também, foi criada por Carmen Alcalde e Lidia Falcón a revista *Vindicación Feminista*, importante veículo da pauta feminista do momento. Em sua contracapa indicava a proposta editorial que difundia: “*Vindicación se propone cubrir el vacío de los medios informativos dedicados a la mujer*” (VINDICACIÓN FEMINISTA, 1976). Ademais, propunha discutir questões relacionadas aos problemas enfrentados pelas mulheres no do trabalho, tratar de temas concernentes à legislação, estabelecer contato com as leitoras por meio do correio, abordar temas relacionados à família e, principalmente informar e divulgar ações dos movimentos de liberação da mulher.

A revista, que resume sua proposta com “*romper la alienación de los acostumbrados tutelajes. Reconocernos, y hacemos reconocer, hacia el poder y la libertad*” (VINDICACIÓN FEMINISTA, 1976), foi publicada entre os anos de 1976 e 1979 e, segundo María Ángeles Larumbe (2009, p. 27), foi bem recebida nos ambientes feministas, tanto por sua apresentação física e pela abordagem de temas que eram atuais, quanto pela participação de reconhecidas feministas nela.

O feminismo desse momento na Espanha era constituído por diferentes grupos, separados por ideologias e valores distintos, por mais que boa parte de suas reivindicações coincidisse. Como menciona Roig:

A través de grupos de vanguardia u organizaciones de masas, el feminismo español se ha configurado, en los últimos tiempos, a través de diferentes tendencias: las que se integran en los partidos políticos, tanto de la derecha como de la izquierda, las radicales o sexistas – que partían de la base de que la mujer, dado su puesto en el sistema productivo como ama de casa, constituye una clase social antagónica al hombre y, en consecuencia, tenía que organizarse al margen de los partidos y los sindicatos –, las organizaciones autónomas de tendencia socialista – como el Frente de Liberación de la Mujer – y las reformistas, las cuales, dentro o fuera de los partidos, propugnan cambios sociales y legales en el marco de las estructuras vigentes. Sin embargo, como insinúa Amparo Moreno en su libro Mujeres en lucha, esta clasificación es poco menos que superficial, puesto que las radicales y las socialistas parten de un análisis parecido en cuanto a la necesaria transformación de la sociedad para lograr la total liberación de la mujer, y la necesidad de crear organizaciones feministas autónomas e independientes de los partidos políticos es compartida y defendida por muchas militantes de los partidos de la izquierda tradicional. (ROIG, 1986a, p. 20)

O fato de que a pauta feminista coincidissem, em sua maior parte, entre os diferentes grupos feministas da época permitiu que as militantes convivessem de forma amistosa. Os grupos mencionados por Roig poderiam ser organizados a partir de duas grandes concepções que regiam as ações feministas. Por um lado, havia um feminismo de cunho socialista ou de “luta de classes”, que para Mercedes Grado (2004, p. 27) defendia a dupla militância e propunha a luta pela democracia e a participação em grupos políticos como único caminho para a luta feminista – já que considerava que o capitalismo oprime a mulher e sua liberação dependeria da instauração de uma sociedade socialista –. Por outro lado, havia um feminismo “radical” um grupo minoritário dentro do movimento feminista, defendendo a militância única ao considerar que a opressão da mulher não é consequência do capitalismo, mas do patriarcado.

No início dos anos 80, o feminismo da Espanha já não se organiza só em torno de uma visão socialista ou radical. Com os avanços relacionados ao pensamento feminista, o feminismo espanhol se organiza em duas concepções: a do feminismo da igualdade e a do feminismo da diferença. Gould Levine (2004, p. 69) diz que o feminismo da igualdade defende

a igualdade para homens e mulheres, propondo políticas para concretizar socialmente a paridade entre os sexos – nas esferas política, laboral e pessoal –, no que concerne ao feminismo da diferença, ele nega a lógica patriarcal (GRADO, 2004, p. 30), de forma que a igualdade não é desejável, posto que a ordem social estabelecida surge do patriarcado. O feminismo da diferença defenderia, assim, a criação de uma nova ordem social.

Em meio a diferentes posicionamentos em relação ao feminismo, pode-se dizer que foram reconquistados, não sem muita luta, diversos direitos das mulheres revogados pelo franquismo. Porém, mesmo com essas conquistas os movimentos feministas acabaram entrando em decadência. Em um momento de desencanto com a política do país, de meados dos anos 80 em diante, como comenta Gould Levine (2004, p. 62), as feministas começaram a se questionar acerca dos direitos reconquistados e seu alcance efetivo na vida das mulheres da Espanha. A consciência da falta de igualdade entre homens e mulheres que persistia, unida a um movimento vinculado principalmente ao *Instituto de la mujer*, criado em 1984 pelo Estado, que acompanhava as mulheres de forma assistencialista e educativa (orientações sobre contracepção, apoio psicológico, educação sexual, etc) – assumindo parte das atribuições antes relacionadas ao feminismo, especialmente de apoio e orientação sexual e legal – enfraqueceram o movimento feminista, fazendo-o, aos poucos, ter menos atuação social e política.

Montserrat Roig, tendo nascido em 1946, vivenciou, por um lado, a forma como o franquismo impunha um ideal de mulher submissa e preparada somente para constituir uma família, e por outro todo o processo de renascimento do movimento feminista, do fim dos anos 50 em diante. O início de sua produção literária se dá justamente no momento em que os grupos feministas começam a ganhar força, no fim dos anos 60, quando em organizações legais ou ilegais os debates em torno dos direitos da mulher efervesce.

Militante de esquerda, Roig desde cedo vai participar de grupos e partidos políticos socialistas. Em 1968, filia-se ao PSUC, partido ao qual já era filiado seu companheiro. Um ano e meio depois deixa o partido e retorna a ele em 1975. Francés Díez comenta que no PSUC:

Participa de reuniões intelectuais, encontros abertos e sai como candidata pela província de Barcelona nas eleições de 1977. Montserrat Roig experimentará aí a discriminação patriarcal; depois das eleições passará, também, pelo rompimento interno do partido em diversas tendências ideológicas e acabará se afastando dele. (FRANCÉS DÍEZ, 2012, p. 22 – tradução minha)¹⁰²

¹⁰² Texto original em catalão:

Hi participa en aplecs intel·lectuals i trobades obertes, i esdevé candidata per la circumscripció provincial barcelonina en les eleccions del 1977. Montserrat Roig hi experimentarà la discriminació patriarcal; després de les eleccions patirà, també, l'escissió interna del partit en diverses tendències ideològiques, i acabarà per allunyar-se'n.

Roig deixa o PSUC em 1978, mas segue participando ativamente de atividades sociais e políticas, como manifestações organizadas a favor dos direitos das mulheres, tendo como foco temas como o divórcio, o aborto, a descriminalização do adultério feminino, entre outros. Considerando seu percurso político, pode-se afirmar que Roig era acima de tudo feminista e socialista, mas deitava sobre seus ideais um olhar crítico muito particular.

Os rótulos de hétero, socialista e política são um bom ponto de partida para definir o feminismo de Montserrat Roig, sobretudo no início da sua atividade intelectual, rumo aos anos setenta, quando tem uma influência acentuada de Simone de Beauvoir, filtrada através da versão que faz dela M. Aurèlia Capmany. A princípios dos anos oitenta, porém, o seu compromisso com as esquerdas passará por uma profunda crise frente às atitudes patriarcais de muitos dos companheiros de partido; também o feminismo como teoria abstrata, que não soluciona os problemas reais das mulheres, será objeto de uma dura crítica (especialmente no romance *L' hora violeta*). (FRANCÉS DÍEZ, 2012, p. 15 – tradução minha)¹⁰³

Roig considerava que o feminismo estava intimamente ligado a uma nova ordem social, onde haveria a igualdade de direitos entre homens e mulheres, sem que houvesse uma sobreposição de poder entre os sexos. Os problemas que se impõe à escritora são a dificuldade de fazer com que o feminismo alcance a realidade das mulheres e a hipocrisia dos discursos de esquerda praticados no seio dos partidos políticos, coordenados por homens que aparentemente defendem os ideais feministas, mas que têm o patriarcalismo enraizado em suas práticas.

A dificuldade enfrentada por Roig, porém, não a impede de defender um feminismo que, reivindicando a igualdade de direitos entre os sexos, resguarda e legitima as diferenças que definem a mulher em relação ao homem, reconstruindo seu universo simbólico e negando uma igualdade que suprima tais diferenças. Para Dupláu (2000, p. 147), Roig “*en sus escritos sobre el feminismo y en su ficción, destaca el hecho de que hay una manera de ‘mirar’ y de ‘ser’ mujer que la aleja del mundo simbólico creado por el pensamiento androcéntrico*”. Essa forma de “mirar” e de “ser” da mulher, que a distancia da imagem criada pelo pensamento patriarcal, marca a diferença que a define e que é defendida pelo feminismo da diferença.

A defesa da diferença, assim, não nega a luta pelos direitos das mulheres. O que se nega é a anulação do feminino em detrimento de um processo de “masculinização”, não no sentido de postura individual, mas no qual a mulher teria de assumir atividades e atitudes

¹⁰³Texto original em catalão:

Les etiquetes d'hetero, socialista i polític són un bon punt de partida per definir el feminisme de Montserrat Roig, sobretot em els inicis de la seua activitat intel·lectual, vers els anys setanta. Amb una influència accentuada de Simone de Beauvoir, filtrada a través de la versió que en fa M. Aurèlia Capmany. A principis dels anys vuitanta, però, el seu compromís amb les esquerres travessarà una profunda crisi, davant les actituds patriarcals de molts dels companys de partit; també el feminisme com a teoria abstracta, que no soluciona els problemes reals de les dones, serà objecte d'una dura crítica (sobretot en la novel·la *L' hora violeta*).

socialmente consideradas masculinas para adquirir os direitos pelos quais luta e pela igualdade em relação aos homens. Recuperando, novamente um comentário de Dupláa:

Roig presenta este “ser otro” como aceptación de la diferencia, más que como igualdad andrógina. El modelo de igualdad de Roig implica la crítica a la demanda del sistema patriarcal por la que si una mujer quiere participar de la esfera política debe mostrarse viril. En otras palabras, considera que el patriarcado pretende desnudar a la mujer de su feminidad y de su vida privada para poder servir en la pública [...]. Firme creyente en la diferencia radical entre el hombre y la mujer, Roig se muestra muy crítica con los sacrificios y privaciones que deben padecer las mujeres para ser aceptadas en la cultura dominante. (DUPLÁA, 2005, p. 310)

Em seu livro *Mujeres en busca de un nuevo humanismo* (1981), posteriormente publicado sob o título *El feminismo* (1986), Roig apresenta a história do feminismo discutindo seus principais aspectos teóricos, apresentando pensadores e considerações a respeito da mulher, seu corpo, sua relação com a família, com a educação, com o mundo do trabalho, entre outros. Nessa obra, ela define o feminismo da seguinte maneira:

El feminismo es un análisis riguroso y exhaustivo del porqué de la opresión secular de una parte de la Humanidad. Y este análisis se expresa, hoy día, a través de varias opciones políticas. El feminismo no implica una ruptura con el hombre como ser humano, sino con la idea creada a través de la Historia de que el varón es, por definición, el ser superior y pensante, y la mujer su otra cara del espejo. El feminismo es una filosofía que lucha por la libertad, y éste ha sido uno de los grandes motores que ha ayudado a avanzar la Humanidad. La libertad de las mujeres no implica la esclavitud de los hombres, de la misma manera que éstos no pueden soñar con ser libres si siguen oprimiendo a las mujeres. Pero el feminismo es también una nueva concepción del mundo, visto a través del prisma de las mujeres. Un mundo en paz donde convivan, sin marginación ni opresión de ninguna clase, hombres y mujeres, adultos y niños, jóvenes y ancianos. Y, al mismo tiempo, el feminismo significa la recuperación de la palabra de la mujer, de su propia historia, individual y colectiva, para que llegue a reconciliarse, en suma, con su propio sexo y con el otro, sin tabúes, sin leyes restrictivas, sin miedos paralizadores. (ROIG, 1986a, p. 5)

Essa visão do feminismo explora o desenvolvimento de um olhar crítico não só para a realidade atual da mulher, mas também para o percurso histórico e motivos que fizeram com que a submissão feminina fosse imposta. A busca pela compreensão da realidade feminina contribui para a construção de um movimento feminista mais consciente de suas reivindicações, mais crítico em relação a si e ao meio em que atua e mais capaz de se justificar e de permanecer ativo. Recuperar a história das mulheres, assim, é indispensável para a conquista da consciência de si e do feminismo. Dar voz a um passado silenciado é reivindicar o conhecimento histórico negado às mulheres e reconstruir o discurso historiográfico fazendo com que nele as mulheres ocupem o espaço que lhes foi omitido. Nesse sentido, Dupláa (1996, p. 91) afirma que “*su solidaridad con los marginados e ignoradas la lleva a plantearse la necesidad de recuperar la*

memoria histórica de las mujeres, que vivieron su propia realidad a partir de mitos y modelos sociales creados para negarles, en la práctica cotidiana, el estar en el mundo en libertad”.

Desconstruir os discursos criados para definir as mulheres, acaba sendo um compromisso da obra de Roig. Seu trabalho coloca em destaque personagens marginalizados como as mulheres, criando uma perspectiva diferenciada dentro do universo ficcional. Esse destaque que coloca as mulheres no centro da ação, é capaz de reintegrá-las aos discursos acerca do passado, empoderando-as e permitindo que se leia a realidade com lentes femininas. Como diz Roig no prólogo que escreve ao livro de Antonina Rodrigo, *Mujeres de España las silenciadas*, publicado posteriormente em *¿Tiempo de mujer?: “Tiene razón Antonina Rodrigo cuando dice que es urgente recuperar la palabra de las mujeres que nos han precedido en eso tan abstracto y concreto a la vez que se llama existencia. Los hombres no lo harán por nosotras. Cuando lo hacen, a veces preferiría que se callaran”* (ROIG, 1980, p. 184).

A obra de Montserrat Roig, assim, dá à mulher o protagonismo que lhe era negado nas artes ou em diferentes meios sociais. Dupláa (1996, p. 91) diz que *“Para dar voz a tanta palabra negada, Roig las convierte en protagonistas, entrevistándolas, investigando sobre ellas y caracterizándolas en la ficción”*, ou seja, oferece à mulher a possibilidade de se expressar e de ser representada a partir de seu próprio ponto de vista sobre si mesmas e sobre o seu meio.

Em *Digues que m'estimes* Roig discute mais profundamente sua visão sobre a mulher, sobre a diferença e sobre como entende a relação entre mulher e literatura. Dois ensaios tratam dessas questões, ambos apresentados em um grupo de ensaios organizados sob o título *“La mirada bòrnia”* (O olhar enviesado). Já no título, a escritora sugere a existência de um olhar diferenciado que, como se pode observar nos ensaios, abriga, indica uma visão de mulher, de feminismo e de representação da mulher construídos a partir de uma perspectiva feminina, despreendida da tradicional mirada masculina.

Essa parte do livro é formada pelos ensaios *“L'un i l'altra”* (O um e a outra) e *“Del ‘ja no’ a l’encara no”* (Do “já não” ao “ainda não”). O primeiro cria um percurso que parte das representações da mulher e sua relação com o “um” ou o “alguém” masculino, para depois discutir o lugar das mulheres como escritoras e, finalmente, terminar tecendo considerações sobre cenário atual ocupado pela literatura escrita por mulheres. O segundo ensaio complementa o primeiro, discutindo a forma enviesada como a mulher aprende a apreender e compreender a realidade, além de ponderar acerca das relações das mulheres com a escrita literária e a representação da diferença.

O início de “*L’un i l’altra*” é marcado por uma referência a Antônio Machado, famoso poeta espanhol que faleceu no final da Guerra Civil: “Antonio Machado escrevia a Juan de Mairena que ‘o outro’ não se deixa eliminar porque o outro é um osso duro de roer, no qual a razão perde os dentes” (ROIG, 2001a, p. 81 – tradução minha)¹⁰⁴. Esse “outro” mencionado anuncia a relação de alteridade entre mulheres e homens que se constrói ao longo do ensaio. Esse “outro”, com quem é difícil lidar, que é um osso duro de roer, pode referir-se tanto ao homem como à mulher, já que um é o outro do outro. Além disso, ao afirmar que o “outro” não se deixa eliminar, mesmo com a ambiguidade do texto, percebe-se que o osso duro de roer é a mulher, que apesar do machismo e do patriarcalismo, não se deixou apagar.

As mulheres, segundo o texto, tiveram que lidar com uma imagem de si construída pelos homens, pelo “Um”, que, escrito com maiúscula, quase se aproxima da representação de uma autoridade/divindade:

As mulheres agora sabemos que o aquele *Um* nos criou, pelo menos como imagem, e aprendemos a ler, e a ler-nos de outra maneira. Aprendemos a ler nas entrelinhas os textos de Teresa de Ávila, de *sor* Juana Inés de la Cruz, de Madame de Staël. E hoje, as mulheres que escrevemos, sem medo de considerarmos a nós mesmas escritoras, apertamos os olhos através dos papéis. Deus nos criou fêmeas, mas já sabemos, como Flaubert, que os homens nos fizeram mulheres. (ROIG, 2001a, p. 81 – tradução minha)¹⁰⁵

Deus, como o criador dos seres, de sua biologia e, portanto, também das “fêmeas”, é equiparado a esse “um” que cria a imagem da mulher, fazendo com que ela se reconheça como tal. Recupera-se a ideia de que o conceito de mulher, como já o propunha Simone de Beauvoir (2013), é uma construção social e ideológica que vai além do aspecto puramente biológico. Para ela “*Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino*” (2013, p. 371).

O outro, o “um”, ocupa um lugar privilegiado em relação à mulher, marcado pelo poder de defini-la. Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p. 14) comenta que vigorou por muito tempo a definição de mulher construída pelo masculino, na qual a mulher era considerada o seu

¹⁰⁴ Texto original em catalão:

Antonio Machado escribia a Juan de Mairena que “l’altre” no es deixa eliminar perquè l’altre és un os dur de rosegat on la raó perd les dents.

¹⁰⁵ Texto original em catalão:

Les dones ara sabem que l’U ens ha creat, si més no en imatge, i hem après a llegir, i a llegir-nos, d’una altra manera. Hem après a llegir entre línies els textos de Teresa de Ávila, de *sor* Juana Inés de la Cruz, de Madame Staël. I, avui, les dones que escrivim, sense por de considerar-nos a nosaltres mateixes escriptores, ens piquem l’ullet a través dels papers. Déu ens va crear femelles, però ja sabem, com Flaubert, que els homes ens han fet dones.

avesso. Mas com o desenvolvimento dos movimentos feministas, especialmente do feminismo da diferença, a expressão e defesa do que é tipicamente feminino, do que a difere do masculino e que faz da mulher quem ela é, passa a ser tomada como uma busca de identidade.

Ademais, percebe-se no trecho citado que as mulheres, especialmente no que se refere à literatura, desenvolveram um olhar diferenciado, que lê nas entrelinhas, que se aperta, se estreita e se concentra para reconhecer e interpretar algo que poderia dialogar com o feminino nas páginas dos livros, que há séculos são escritos por homens, majoritariamente. Esse olhar, que se faz diferente, é capaz de construir leituras que compreendam a mulher de forma distinta da interpretação masculina, encontrando elementos significativos para a identidade feminina na literatura, elementos que só podem ser vistos a partir desse olhar enviesado.

Pode-se dizer que o ensaio de Roig, escrito em primeira pessoa, cria um clima de cumplicidade entre a voz que estabelece a argumentação textual e o público leitor, tomado como feminino. Com isso, o feminino ocupa um lugar privilegiado e ao ser retirado da margem e colocado no centro do ensaio – que trata das mulheres na literatura, que se dirige às mulheres e é escrito por uma mulher – apresenta uma subversão dos valores patriarcais da literatura, já que revela e recorda, a todo momento, a relação de alteridade existente entre homens e mulheres colocando o feminino em foco, diferente do que comumente acontecia.

Focando-se ainda na diferença, o ensaio trata de mitos femininos entendidos como negativos pela tradição patriarcal, como os casos de Pandora, Eva e Lilith, associando-as à imagem de mulheres que propuseram mudanças na ordem do mundo e que desestabilizaram a relação tradicional entre os sexos. Há um jogo de sentidos na representação desses mitos enquanto representação de uma cultura masculina, tanto que Pandora, por exemplo, é a imagem de um feminino negativo que, pela curiosidade (entendida nesse contexto como característica típica das mulheres), trouxe a infelicidade para a humanidade. A leitura feminista do mito, porém, entende Pandora como representação de uma nova ordem, que resulta no desmantelamento de um sistema que relegava a mulher a um lugar social inferior ao do homem. Mas, mesmo considerando a leitura feminista do mito, mais positiva para as mulheres, para um sistema centrado no poder masculino, Pandora continuaria sendo a representação de um feminino negativo.

Pode-se pensar, a princípio, que o ensaio de Roig se apropria de mitos femininos para demonstrar como a representação da mulher se construiu de maneira negativa a partir do olhar do “um”, que entende a mulher como um “outro” inferior. Mas o que se nota é que há uma proposta de leitura desses mitos no decorrer do texto, que os compreende como

representações de um feminino ativo, difícil de lidar, um osso duro de roer. Citando Simone de Beauvoir, o texto afirma que é possível perceber na representação da mulher as contradições que a compõem, já que o feminino pode ser entendido desde diferentes perspectivas. Roig comenta:

Laurence Durrell escreve Justine a propósito dessa personagem: “Somente direi que muitas vezes pensava como um homem e nos seus atos desprendia, de certa forma, a independência vertical própria da atitude masculina (...) Com uma mulher somente podemos fazer três coisas: amá-la, sofrer e fazer literatura.” Durrell não fala de mulheres reais, da mesma maneira que Flaubert se esquece da dama de províncias que lhe inspirou a história da Bovary. Não deve nos preocupar, então, que os homens tenham nos inventado através da literatura. Os seus personagens femininos são a projeção dos seus sonhos e desejos. A sua parte tenebrosa, opaca, demoníaca. Há mais de uma Lilith dentro do coração de um escritor que não se sente à vontade no mundo. E, acima de tudo, não fazemos isso também com os nossos personagens masculinos? A literatura “representa”, não é. (ROIG, 2001a, p. 85 – tradução minha)¹⁰⁶

É criada uma aproximação entre a representação da mulher, por escritores do sexo masculino, e do homem, por escritoras. A literatura permite ao escritor/a construir personagens, independentemente de comprometer-se com a realidade, os personagens literários são criação e, tanto escritores como escritoras podem inventar o sexo oposto artisticamente. A literatura é o campo onde é possível um equilíbrio entre as representações dos sexos.

Partindo da mulher representada para aquela que representa, o ensaio se concentra na mulher como escritora: “A partir dos anos 60 a palavra mulher, o osso duro de roer, converte as mulheres que escrevem em escritoras, em criadoras. Ou seja, em manipuladoras da vida para transformá-la em arte” (ROIG, 2001a, p.87 – tradução minha)¹⁰⁷. A mudança de perspectiva da mulher representada para a mulher que representa, marca um processo de mudanças nas relações entre homens e mulheres, além de uma tomada de consciência das mulheres e da conquista do espaço literário. Ademais, como agrega o ensaio: “Acabou a simulação. As imagens da mulher se esfumam, surgem as mulheres reais. E as mulheres reais leem,

¹⁰⁶ Texto original em catalão:

Laurence Durrell escriu a *Justine* a propòsit d'aquest personatge: “Només diré que moltes vegades pensava com un home, i en els seus actes desplegava en certa manera la independència vertical pròpia de l'actitud masculina (...) Amb una dona només podem fer tres coses: estimar-la, sofrir i fer literatura.” Durrell no parla de dones reals, de la mateixa manera que Flaubert s'oblida de la dama de províncies que li va inspirar la història de la Bovary. No ens ha de preocupar, doncs, que els homes ens hagin inventat a través de la literatura. Els seus personatges femenins són la projecció dels seus somnis i desigs. La seva part tenebrosa, fosca, demoníaca. Hi ha més d'una Lilith dins el cor d'un escriptor que no se sent a gust al món. I, al capdavant, no ho fem, també, nosaltres amb els nostres personatges masculins? La literatura “representa”, no és.

¹⁰⁷ Texto original em catalão:

A partir dels seixanta, la paraula de dona, l'os dur de rosegat, converteix les dones que escriuen en escriptors, en creadors. És a dir, en manipuladors de la vida per a convertir aquesta en art.

escolhem, duvidam, ironizam e dialogam. Ou seja, não acreditam em tudo. Perderam a fé. E tudo fica mais difícil” (ROIG, 2001a, p. 87 – tradução minha)¹⁰⁸.

Vale recordar que, a partir dos anos 60 o movimento feminista na Espanha ganhar força, o que faz com que as mulheres desenvolvam outro olhar sobre a escrita e sobre a forma como são representadas. A “outra”, que antes se definia a partir do “Um”, já não é a mesma. A autoria feminina é vista com mais seriedade e profissionalismo. As mulheres não só escrevem, mas são escritoras, capazes de construir suas próprias representações do feminino.

Mas há um problema que deveria ser enfrentado pelas novas escritoras: o desejo de reconhecimento no universo literário. O ensaio indica que não se deve confundir reconhecimento literário com o fazer literário ou a literatura:

Um dos erros que pode cometer uma escritora é mendigar um lugar nos referidos mausoléus, porque, nesse caso, toda reclamação se faz a partir do segundo sexo, a partir da aceitação de ser a “outra”. A escrita e a linguagem se fazem desde o “eu”. Sendo assim, a mulher que escreve já não pede perdão por estar onde não a chamam. É escritora. E genuína. Não define a si mesma como carência ou negação. (ROIG, 2001a, p. 89 – tradução minha)¹⁰⁹

A mulher escritora não deveria, assim, tentar agregar-se à tradição estabelecida no meio literário, principalmente porque ao tentar ingressar nessa tradição, essencialmente masculina, pode não haver lugar para um feminino emergente. A busca por um lugar nessa tradição, então, poderia reforçar a ideia de submissão do feminino frente ao masculino.

Nesse contexto, a crítica feminista representa a busca por uma tradição literária não só feminina, mas que também propicia uma revisão da História da Literatura, conferindo às mulheres escritoras o seu lugar. O ensaio reforça o valor do “trabalho arqueológico”, desenvolvido pela crítica feminista, recuperando obras escritas por mulheres e contribuindo para a reconstrução da história literária e da mulher. Afirma Lúcia Osana Zolin (2010, p. 223):

Uma das grandes conquistas empreendidas pela Crítica Feminista desde a sua origem em 1970 foi a de fazer emergir uma tradição literária de autoria feminina até então ignorada pela História da Literatura. Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos/as historiadores/as literários/as começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária feita por mulheres, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura.

¹⁰⁸ Texto original em catalão:

S'há acabat la simulació. Les imatges de la dona s'esboires, sorgeixen les dones reals. I les dones reals llegeixen, trien, dubten, ironitzen i dialoguen. És a dir, no s'ho creuen. Han perdut la fe. I tot esdevé més difícil.

¹⁰⁹ Texto original em catalão:

Un dels errors que pot cometre una escriptora és pidolar un lloc als mausoleus esmentats, perquè aleshores tot reclam es fa des del segon sexe, des de l'assumpció de ser “l'altra”. L'escriptura i el llenguatge es fan des del “jo”. Si és així, la dona que escriu ja no demana perdó per ficar-se on no la demanen. És escriptora. I genuïna. No es defineix a ella mateixa com a carència ni com a negació.

A crítica feminista, deve abrir o caminho para o reconhecimento da autoria feminina na tradição literária propiciando uma nova visão da História da Literatura. Porém, o ensaio alerta para o cuidado que se deve ter em relação às ideologias que norteiam a crítica feminista, sejam elas marxistas, psicanalíticas ou de outra natureza, já que, por vezes, parecem se impor à própria produção de autoria feminina, o que configura um risco para o território literário, pois “a literatura não é programática” (ROIG, 2001a, p. 93 – tradução minha)¹¹⁰. É por esse motivo, inclusive, que Roig, tentando evitar ser rotulada, prefere que sua obra não seja classificada como feminista.

A representação da mulher nas obras escritas por mulheres revela alguém que se vê e é capaz de se definir a partir de um olhar também feminino, não mais diretamente construído pelo masculino. Afirma-se uma liberdade para construir imagens de si e do feminino partindo da própria mulher, mas o ensaio recorda que as obras de autoria feminina não estão liberadas do olhar masculino, que ao se debruçar sobre elas buscará encontrar nelas o seu próprio referencial historicamente construído.

Com o movimento feminista, o lugar marginal antes ocupado pela mulher vem sendo deixado, e a posição ocupada por ela vem se transformando. As obras escritas por mulheres são mais lidas, tanto pelas próprias mulheres como por homens que não temem o contato com a ficção. O ensaio de Roig esclarece, porém, que ainda há uma condescendência em relação às obras escritas por mulheres, como se pertencessem a um mundo menor, inferior.

Assim, para Roig, a liberdade da escrita de mulheres se efetiva através da palavra. Essa linguagem adotada pelas escritoras não se dá a partir de uma escolha acidental. A mulher transforma a linguagem, os discursos, se apodera do que eram considerados recursos de linguagem masculina ou se apropria da oralidade como recurso. O certo é que tem consciência de suas escolhas e constrói uma tradição própria. Partindo dessa perspectiva, conclui:

Já não é preciso ajustar as contas com o passado – que façam isso as historiadoras –, já não imitamos as imagens de mulheres feitas por eles. Começou o caos, distanciada a queixa, o lamento. Se a literatura é expiação, o é para todos os sexos. A desarmonia é vivida em um plano de igualdade. Eles descobriram que não são imortais. Nós também. Ainda que o nosso olhar, hoje, continue sendo enviesado. (ROIG, 2001a, p. 105 – tradução minha)¹¹¹

¹¹⁰ Texto original em catalão:

La literatura no és programàtica.

¹¹¹ Texto original em catalão:

Ja no cal passar comptes amb el passat – això, que ho facin les historiadores –, ja no imitem les imatges de dones fetes per els. Ha començat el caos, bandejada la queixa, el lament. Si la literatura és expiació, ho és per tots dos sexes. La desarminia és viscuda en un pla d'igualtat. Ells han descobert que no són immortals. També nosaltres. Encara que la nostra mirada, avui, segueix sent bòrnia.

É a partir da imagem do olhar enviesado que começa o outro ensaio de Roig. Em *Del “ja no” a l’ “encara no”*, o foco não está em reconstruir um histórico das relações da mulher com a literatura, mas em demonstrar como o olhar enviesado, elaborado ao longo dos séculos pelas mulheres, relaciona-se com o mundo e com a literatura, especialmente na criação literária. O ensaio começa com a imagem de um mosaico que reproduz o olhar de uma mulher:

Uma vez pisei nuns olhos de mulher. Uns olhos meio apagados por centenas, milhares de pisadas, pelo pó, pelos ventos, pelos anos, em um antigo mosaico armênio que está perto do templo helenístico de Garni, no lugar onde foram sacrificadas muitas donzelas em honra dos deuses de Urartu. Eram uns olhos sem nariz, sem boca. Uns olhos de mulher que olhavam o mundo desde a terra e que pareciam pedir ajuda. Aqueles olhos de mulher deviam ver figuras perpendiculares, alongadas, distorcidas. Mas todos os olhos acreditam ver a realidade. E a janela que eu vejo desde o quarto onde escrevo este texto não tem formas mais reais que a janela que vê a formiga que se esgueira por uma fresta. (ROIG, 2001a, p. 107 – tradução minha)¹¹²

Esses olhos em mosaico, como uma metáfora da situação feminina ao longo dos séculos, denunciam a dominação e silenciamento a que as mulheres foram submetidas. Cada peça que forma a imagem do mosaico poderia ser entendida como uma das mulheres que ele poderia representar e a imagem dos olhos formados por ele representariam as diversas mulheres que, com o passar do tempo, foram mantidas em situação de opressão, pisadas e esquecidas. Os olhos do mosaico, carregados de memória, conheciam as adversidades experimentadas pelas mulheres e guardavam consigo um passado sem registro.

Mas não é só a isso que esses olhos remetem, uma vez que também aludem ao fato de que a partir da situação de submissão, o olhar que observa o mundo acaba construindo imagens distorcidas da realidade. O olhar do mosaico, como qualquer outro olhar, observa o mundo a partir de onde se encontra, condicionando sua leitura da realidade ao lugar que ocupa na sociedade. Essa é a questão em discussão: o olhar das mulheres, adaptado ao seu estado de submissão, por tanto tempo imposto a elas, aprendeu a observar a realidade de forma particular e enviesada, que pode ser distorcida (ainda que se pense que não) e, ao mesmo tempo, transgressora, por se recusar a aceitar o que lhe é imposto. Sobre esse olhar, o ensaio completa:

¹¹² Texto original em catalão:

Una vegada vaig trepitjar uns ulls de dona. Uns ulls mig esborrats per centenars, miler, de petjades, per la pols, pels vents, pels anys, en un antic mosaic armeni que hi ha prop del temple hel·lenístic de Garni, a l'indret on foren immolades moltes donzelles en honor dels déus d'Urartu. Eren uns ulls sense nas, sense boca. Uns ulls de dona que miraven el món des del terra i que semblaven demanar ajut. Devien veure, aquells ulls de dona, figures perpendiculars, allargades, distorsionades. Però tots els ulls creuen veure la realitat. I la finestra que jo veig des de la cambra on escric aquest paper no té unes formes més reals que la finestra que veu la formiga que s'esquitlla ara per un forat.

A crítica alemã Sigrid Weigel diz que as mulheres deveriam olhar de rabo de olho, que permite um olhar estrito e concentrado e, ao mesmo tempo, passear com o outro olho por todo o mundo. Poderíamos dizer que o primeiro olhar pertence ao “já não”, enquanto o outro é o “ainda não”, e a única maneira de não ficarmos loucas é aprender a olhar em duas direções divergentes ao mesmo tempo. Porém, mais que de um olhar estrábico ou de rabo de olho, eu gosto do olhar enviesado. Isso quer dizer que em um olho usamos um remendo, e isso nos permite continuar olhando para dentro, escutar a nossa voz, a não expressa ou admitida como a Grande Voz, a dos Sacerdotes que regem os cânones a seguir, tanto a crítica como as universidades, enquanto o outro olho olha para fora, voa livre, ativamente, sem óculos foscos, nem câmeras, nem binóculos. O olho que mira para fora escapou do tema, tedioso, redundante, da mulher. O outro, espera um ajuste de contas. Não podemos ocultar que “ainda” carregamos um remendo. (ROIG, 2001a, p. 108 – tradução minha)¹¹³

O olhar enviesado, pode ser compreendido como uma forma de olhar formada por duas metades: um olho voltado para o interior feminino, para a sua subjetividade, e outro aberto para o mundo, livre para observar a realidade. O olho voltado para o interior, de forma ambígua, ao mesmo tempo que permite o contato com o mundo interior feminino, impede o contato com a realidade que o cerca, possibilitando, no máximo, uma visão obscurecida e adulterada de seu entorno. O outro olho, livre, passeia pelo mundo capturando imagens sem limitação alguma. O conjunto do que capturam esses olhares formaria o olhar enviesado feminino, que entende a realidade a partir do que vê objetiva e subjetivamente.

Os olhos de mulher capturam o mundo a partir de quem a mulher é, o que resulta em uma leitura negativa de sua escrita: “a crítica, em geral, ainda repete: ‘sim, este romance é interessante, mas foi escrito com olhos de mulher’” (ROIG, 2001a, p. 108 – tradução minha)¹¹⁴. Esses olhos de mulher, são relacionados a temas como o ambiente doméstico ou a futilidade da moda, entre outros; sem que exista uma ideia ou definição de um olhar tipicamente masculino. Observa-se que os temas lidos como tipicamente femininos, quando abordados por escritores homens, não são compreendidos da mesma maneira. Roig denuncia nessa discussão um olhar misógino em relação à literatura escrita por mulheres, que muitas vezes é julgada pelo sexo da

¹¹³ Texto original em catalão:

La crítica alemanya Sigrid Weigel diu que les dones hauríem de mirar de cua d’ull, que permet una mirada estreta i concentrada i, alhora, vagarejar amb l’altre ull per tot el món. Podríem dir que la primera mirada pertany al “ja no”, mentre que l’altre és l’ “encara no”, i l’única manera de no tornar-nos boges és aprendre a mirar en dues direccions divergents al mateix temps. Però més que la mirada guenya, o la de cua d’ull, m’agrada la mirada bòrnia. Això vol dir que, en un ull, hi duem un pedaç, i això ens permet seguir mirant cap endintre, escoltar la nostra veu, la no expressada o no admesa com la Gran Veu, la dels Sacerdots que regeixen els cànons a seguir, tant a la crítica com a les universitats, mentre que l’altre ull mira cap enfora, vola lliure, activament, sense ulleres fosques, ni càmeres, ni binocles. L’ull que mira cap enfora s’ha escapat del tema, ensopit, redundant, de la dona. L’altre, passa comptes. No podem ocultar que “encara” duem un pedaç.

¹¹⁴ Texto original em catalão:

La crítica, en general, encara repeteix: “sí, aquesta novel·la és interessant, però ha estat escrita amb uns ulls de dona”.

escritora, não por sua qualidade estética. Mas, por mais que essas interpretações sobre a escrita das mulheres sigam existindo, algumas mudanças começam a se delinear:

Bem, agora já sabemos que o mundo da mulher é o mundo. A mulher interpreta, lê o mundo, já não é “a mensageira arcana” que revelava as coisas ocultas a fim de que o poeta as interpretasse, convertesse-as em poesia, em mito. A escritora fala porque a mulher já não é aludida. A escritora sabe sua língua e o latim. Por outro lado, a linguagem “estritamente de mulher” desaparece nos núcleos urbanos, onde os rapazes e as moças elaboram discursos parecidos. As jovens se afastam da linguagem das mães e somente podem retornar a ela, se querem, através da literatura. (ROIG, 2001a, p. 109 – tradução minha)¹¹⁵

A mulher de hoje é capaz de interpretar a realidade a partir de outro lugar social, já que as conquistas de direitos e novas formas de compreensão do feminino propiciaram a formação de mulheres mais independentes, com mais acesso ao conhecimento e, em muitos países, capazes de conviver com relativa igualdade com os homens. A linguagem que adotam e as temáticas que abordam são marcadas pela convivência com o masculino, fazendo com que, como diz Roig, a linguagem “estritamente de mulher” seja mais rara.

Essa mulher que tem acesso à educação, que escreve e recupera não só a linguagem das mulheres que a antecederam, como também a sua memória, produz, por meio da literatura, obras que permitem que as jovens que hoje disfrutem das conquistas das mulheres que vieram antes, que tenham acesso ao passado que gerou a realidade que vivem.

Além disso, as mulheres que escrevem começam a pautar-se também pela diferença, especialmente relacionada ao corpo. O corpo de mulher é compreendido como espaço para uma nova linguagem e escritoras como Lecrec e Cixous “sonharam a subversão linguística através do sangue que escorre e flui, dos primeiros sons que emite um ventre prenhe” (ROIG, 2001a, p. 110)¹¹⁶. Mas as obras de autoria feminina não se resumem ao corpo, já que ele é expresso junto à consciência ou autoconsciência da mulher. Essa expressão de corpo e consciência, porém, tem de saber de onde fala, de onde vem, se está no chão junto aos olhos do mosaico ou se conseguiu se libertar.

De qualquer maneira, por mais que existam avanços nas relações entre mulheres e o patriarcado, o ensaio atenta para o fato de que as obras de autoria feminina ainda são

¹¹⁵ Texto original em catalão:

Bé, ara ja sabem que el món de la dona és el món. La dona interpreta, llegeix el món, ja no és “la missatgera arcana” que revelava les coses ocultes a fi que el poeta les interpretés, les convertís en poesia, en mite. L’escriptora parla perquè la dona ja no és parlada. L’escriptora sap romanç i llatí. Per altra banda, el llenguatge “estricteament de dona” desapareix als nuclis urbans, on els nois i noies elaboren discursos semblants. Les noies s’allunyen del llenguatge de les mares i només hi poden tornar, si els dona la gana, a través de la literatura.

¹¹⁶ Texto original em catalão:

Somniarien la subversió lingüística a través de la sang que s’escola i flueix, dels primers sons que emet un ventre prenyat.

interpretadas como ligadas à ideia de subjetividade. Como comenta Roig (2001a, p. 111 – tradução minha) “O olhar de mulher é o olhar da escritora que se escreve e escreve o mundo. Mas ainda é considerada, às vezes, um olhar subjetivo – como se todos os olhares não fossem subjetivos. Dizem que as mulheres olham através de uma fresta, espiam, observam de rabo de olho”¹¹⁷. Retorna-se à questão de que as obras escritas por mulheres ainda estão muito carregadas de um “olhar feminino” e “subjetivo”, algo que de modo algum é visto como positivo.

No fim das contas, a mulher que escreve conta com dois olhares para construir sua literatura: o olho que observa seu interior e o que passeia pelo mundo. A escritora capta a partir dos seus sentidos um quadro único da realidade, que consegue transformar em palavras:

Diz Luce Irigaray que a mulher encontra mais satisfação com o tato que com o olhar. Ou seja, toca mais do que olha. Mas acontece que escritora tem que olhar – como tem que escutar – e o faz ativamente. Converte tudo em literatura. Porém, o seu olhar é duplo: se projeta para dentro e para fora. É duas mulheres ao mesmo tempo. Se escreve como homem, também. Se constrói, conscientemente, o emaranhado dos dois olhares, ou melhor, o caos, despertará dúvidas e receios. (ROIG, 2001a, p. 118 – tradução minha)¹¹⁸

A integração das leituras de mundo feitas a partir dos dois olhares da mulher escritora permite uma produção literária que se aproxime da diferença, defendida por algumas correntes do feminismo, e que evidencie aspectos relevantes das leituras de mundo desde a perspectiva feminina, mas não necessariamente transformando essa produção literária em algo que se limite ao universo das mulheres, mas trazendo à tona a diferença entre os sexos de forma universal, significativa para qualquer leitor, tenha o sexo que tiver.

Constata-se, então, que os dois ensaios de Roig sobre a mulher e a literatura, demonstram o seu conhecimento acerca do feminismo, da literatura e da própria condição da mulher. Ao longo desses textos, ela dialoga com pensadores e escritores internacionalmente conhecidos além de fazer alusões a diversos escritores catalães. A menção a tantos escritores dá aos textos um tom de erudição, que estabelece uma argumentação com uma multiplicidade de sentidos e, ao mesmo tempo, de certezas.

¹¹⁷ Texto original em catalão:

La mirada de dona és mirada d’escriptora que s’escriu i escriu el món. Però encara és considerada, adesiara, una mirada subjectiva – com si totes les mirades no en fossin, de subjectives. Diuen que les dones miren a través d’una escletxa, espian, observen de reüll.

¹¹⁸ Texto original em catalão:

Diu Luce Irigaray que la dona troba més satisfacció amb el tacte que no pas amb la mirada. És a dir, toca més que no mira. Però és el cas que l’escriptora ha de mirar – com ha d’escoltar – i ho fa activament. Ho reconverteix tot en literatura. Això no obstant, la seva mirada és doble: cap endintre i cap enfora. És dues dones alhora. Si escriu com un home, també. Si construeix, a consciència, l’enrevessament de les dues mirades, és a dir, el caos, desvetllarà dubtes i recels.

Mas Roig não dialoga só com escritores, ela apresenta nos ensaios uma série de mitos como Adão e Eva, Pandora e Lilith, além de personagens da *Odisseia* como Penélope e Calipso. Estabelece um diálogo com o imaginário coletivo, discutindo as imagens relacionadas à mulher que há séculos contribuem para a ideia de mulher existente no mundo ocidental.

Ela constrói sua visão acerca das relações entre mulher e literatura dialogando com escritores e argumentos diversos, a fim de demonstrar certa evolução no percurso da mulher em busca de direitos, da autoconsciência e do direito à literatura, tanto como representação, como também como escritora. Para Roig, embora ainda exista algum preconceito em relação à literatura escrita pelas mulheres, muito espaço já foi conquistado dentro das letras por escritoras que não se calaram.

Fica evidente que para Roig não há uma escrita ou linguagem tipicamente feminina, mas formas de observar e registrar a realidade. Pode-se considerar que ela entende a escrita literária de mulheres como algo pautado na diferença, representada nos textos por temas ou perspectivas diferenciadas, mas não por técnicas ou uma linguagem diferente da usada por homens. Com isso, compreende-se que, no que se refere à técnica de escrita literária ou à estética em geral, Roig crê que homens e mulheres contam com os mesmos recursos para produzir literatura e o que diferenciaria a escrita de ambos seria a forma como leem o mundo.

O conhecimento de Roig sobre o feminismo é evidente, porém, como escritora, não aceita que suas obras sejam classificadas como feministas. Para ela, como já se observou em seus ensaios, a literatura não é programática. Em uma entrevista ao jornal *Segre*, comenta: “*no creo que haya practicado nunca literatura feminista, pues lo mío es hacer literatura y basta*” (ECHAUZ, 1989, p. 47). Ora, a literatura, vista por ela como algo que deveria ser livre de qualquer militância, poderia discutir temáticas vivenciadas pela mulher, mas deveria, antes de tudo, refletir um olhar mais amplo sobre a realidade.

Ao não inserir a defesa dos ideais feministas em suas obras, Roig foi acusada, entre outros, pela militante feminista Lidia Falcón, fundadora do *Partido Feminista de España*, de não produzir uma literatura mais engajada. Em uma entrevista a Geraldine Nichols, em 1989, Roig fez o seguinte comentário em relação ao romance *L' hora violeta*:

No quise hacer un panfleto feminista, pero sí quise hacer una novela que explicara la crisis de la mujer que quiere ser fuerte y no lo es, que quiere vivir como un ser independiente cuando su subconsciente todavía está dominado. [...] Lidia (se refiere a Lidia Falcón) ha dicho que mis novelas son antifeministas porque yo no hablo de las mujeres apaleadas por sus maridos, pero no me he planteado esto; no he querido hacer personajes positivos de las mujeres, ni personajes negativos de los hombres. Sólo he querido explicar esto, lo que nos pasa: esta contradicción entre la mujer que

es tu madre o tu abuela, y lo que tú quieres ser y no eres todavía; esta especie de frontera entre el ideal y la realidad. (NAVAS OCAÑA, 2009, p. 36)

O comentário de Roig, demonstra o seu interesse em criar personagens femininas que representassem a complexidade das relações das mulheres com sua realidade e consigo mesmas e não modelos que evocassem e promovessem os ideais do feminismo, embora reflexões sobre o movimento feminista não deixem de participar do que escreve. Nesse sentido, em outra entrevista, Roig diz: “*Lo que me molesta es que te obliguen a meditar. Cuando escribo no estoy militando por el feminismo. Ahora bien, el problema de la mujer me preocupa y es lógico que surja en mi obra. Pero son los demás los que te recuerdan que eres mujer*” (ORTEGA, 1985). Percebe-se também nesse comentário um dos tópicos abordados nos ensaios de *Digues que m'estimes*: o fato de que a crítica ou os leitores tomem e avaliem as obras escritas por mulheres de forma diferenciada da que o faziam com obras escritas por homens. Se por um lado, ser mulher e feminista não implicava em que suas obras fossem feministas, por outro, como escritora, Roig possuía o olhar enviesado que mencionava em seus ensaios e aproveitava sua realidade externa e interior para construir suas obras literárias.

Em meio a esse processo, os elementos que participavam de seu cotidiano, como as experiências com os partidos de esquerda, com o feminismo ou o trabalho com os sobreviventes de campos de extermínio nazistas, se transformavam em material literário, mas um material trabalhado, analisado e interpretado de forma particular, lido com os olhos enviesados da mulher escritora para depois, finalmente, se converterem em matéria escrita.

É isso o que se observa em sua trilogia de romances, que além de recuperar e recriar um período do passado catalão e espanhol, dá a ele uma leitura e representação pautadas no feminino, já que se como escritora, Roig não poderia abrir mão de suas impressões sobre a realidade, tomadas a partir de suas experiências como intelectual e mulher, nos romances coloca no centro das narrativas personagens femininas.

2.2 REINVENTANDO O FEMININO

Ao longo das narrativas que compõem a trilogia é possível observar uma série de alusões sutis a mitos, modelos ou ícones que estão relacionados à ideia de feminino. Referências a mitos e a personagens femininas de cunho bíblico ou de tradução greco-latina, importantes artistas do universo musical, dramático, literário ou pictórico, além de personalidades políticas importantes do século XX, aparecem nos romances de Roig, contribuindo para a construção de uma representação simbólica de mulher que vai permear as narrativas e propor uma ideia do feminino diferenciada, elaborada a partir do olhar feminino.

É o olhar enviesado, aquele que em seus ensaios Roig diz ter sido desenvolvido pelas mulheres ao longo dos séculos, o que vai observar os mitos e ícones relacionados à “ideia de mulher” e interpretá-los de forma diferenciada e crítica, capaz de afastar-se do olhar patriarcal que normalmente se impunha sobre eles e de propor-lhes uma leitura a partir de uma perspectiva feminina. Esses elementos, que povoam o imaginário coletivo e que contribuem para definir a ideia e imagem de mulher na sociedade ocidental, são, então, revistos e reinterpretados, oferecendo outras possibilidades de compreensão da mulher e do imaginário que a cerca.

Essa representação simbólica da mulher, que surge na trilogia de forma sutil, em alguns casos remete a mitos conhecidos da antiguidade relacionados a personagens femininas com significativo valor na cultura ocidental. Em sua origem, esses mitos femininos representavam valores essenciais para a manutenção das sociedades arcaicas. Pensando no valor desses mitos para os antigos, pode-se considerar a definição de mito a proposta por Eliade:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. (ELIADE, 2010, p. 16)

Essas narrativas primordiais representadas pelos mitos apresentam as crenças e valores dos povos antigos, explicando conceitos e eventos importantes para a compleição do mundo como o compreendiam, além de representar situações ideais e exemplares. Entendidos como verdade, os mitos contribuía para a manutenção social dos povos que os criaram e adquiriram tal força que, algumas dessas histórias e seus personagens sobrevivem ainda hoje.

Dessa forma, como narrativas capazes de representar normas, valores e a própria estrutura social das comunidades em que surgiram, os mitos, como diz Jean Pierre Vernant (2002, p. 229), são formados por um conjunto de narrativas, a partir das quais elementos reais e fantasiosos convivem e formam um inventário de princípios capazes de povoar o imaginário social, vivificando o sistema de tradições que mantêm a comunidade em equilíbrio. As narrativas que propagam esses mitos têm um vínculo muito estreito com a literatura, pois, como diz Vernant, os mitos

são relatos – aceitos, entendidos, sentidos como tais desde nossos mais antigos documentos. Comportam assim, em sua origem, uma dimensão de “fictício”, demonstrada pela evolução semântica do termo *mythos*, que acabou por designar, em oposição ao que é da ordem do real por um lado, e da demonstração argumentada por outro, o que do domínio da ficção pura: a fábula. Esse aspecto de narração [...] relaciona o mito grego ao que chamamos de religião, assim como ao que é hoje para nós a literatura. (VERNANT, 2002, p. 230)

Talvez por sua natureza literária e por sua dimensão fictícia, os mitos que mais influenciaram o ser humano, antes considerados verdade e parte de religiões antigas, mantiveram-se ativos na memória de muitos povos e pela tradição narrativa se mantiveram vivos, não como verdade, mas como histórias capazes de recuperar alguns aspectos da natureza humana. Atualmente, os mitos mais significativos para a cultura ocidental – não só os arcaicos, como também outros desenvolvidos ao longo da história –, podem ser entendidos como arquétipos capazes de representar elementos simbólicos, construídos socialmente, que recuperam valores e crenças compartilhados entre todos.

Bastante discutidos no âmbito da psicanálise, os arquétipos foram definidos por Carl Jung (2008, p. 83) como “resíduos arcaicos” ou “imagens primordiais”, que podem se apresentar nos sonhos como uma expressão simbólica do inconsciente. Sendo narrativas significativas para o imaginário coletivo, a mitologia pode compor tal expressão simbólica. Jung ainda considera que o arquétipo é uma tendência a recorrer a determinadas representações temáticas, que formadas na consciência humana a partir de valores adquiridos socialmente, ainda mantêm sua configuração original.

O arquétipo, seria assim, a recuperação de um personagem ou narrativa “primordial”, no sentido de que faz parte de uma tradição antiga e conhecida popularmente e que seria capaz de manifestar simbolicamente aspectos do inconsciente humano. Os valores que as narrativas míticas portavam, a partir de sua transmissão, ao longo dos séculos, se manteriam ativos no imaginário humano e as características essenciais desses mitos, poderiam

aparecer em sonhos, como forma de revelar questões do inconsciente e permitir a interpretação de questões íntimas da psique.

No que se refere à tradição literária, Boyer (1998, p. 89) comenta que, se na literatura um mito recupera uma história exemplar, pode-se dizer que “toda narrativa ou imagem digna de uma expressão literária pode sempre remontar a um ou vários arquétipos”. O arquétipo remontaria, então, a modelos exemplares de personagens e de narrativas que podem estar presentes nas produções literárias atuais. Como parte do imaginário coletivo, na literatura o arquétipo participaria de um processo de recuperação de valores, que inseridos em meio a outras narrativas aproximariam a tradição simbólica a outros contextos literários.

Assim, o arquétipo é como um protótipo, algo que se refere a uma história ou personagem original, arcaico e ao mesmo tempo atemporal, por representar valores que permanecem operantes, apesar da passagem do tempo em relação à sua origem. O arquétipo é também, um “modelo ideal”, um exemplo a ser seguido na sociedade em que perdura, chegando a ser um “tipo supremo”, o “absoluto, a perfeição, que escapa a todo acidental porque vai direto ao essencial, seja qual for o domínio – religioso, mítico ou fictício – onde queiramos captá-lo” (BOYER, 1998, p. 92).

Segundo, de certa forma, esse raciocínio, Northrop Frye (1973), considerando o aspecto social da literatura, defende que o arquétipo é uma unidade comunicável que estabelece relações com a comunidade, sendo uma imagem recorrente ou típica de seu imaginário. Dessa forma, na literatura o arquétipo seria capaz de aproximar narrativas e obras, atuando como um conhecimento ou símbolo que participa e completa a experiência literária (FRYE, 1973, p. 101).

Para Frye, a presença de arquétipos na literatura revela uma tradição que não pode ser ignorada. As referências arquetípicas em uma obra literária a comunicam com uma complexa rede, na qual se relacionam diferentes obras e distintas ideias são compartilhadas, de forma que ao se buscar o fio inicial dessa rede, o que se encontrará são os mitos originais. Como comenta o autor:

Se não aceitarmos o elemento arquetípico ou convencional nas imagens que unem um poema a outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentarmos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobriremos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras. Um símbolo como o mar ou a charneca não pode permanecer dentro de Conrad ou de Hardy: tem de expandir-se, por sobre muitas obras, até chegar a um símbolo arquetípico, pertencente à literatura como um todo. (FRYE, 1973, p. 102)

Considerando como os arquétipos podem remeter a tradições e imagens importantes no campo da literatura e fora dele, ao se ter em conta a trilogia de Roig, destacam-se as referências a três figuras femininas provenientes das antigas tradições judaico-cristãs e greco-latinas: Judite, personagem bíblica do Velho Testamento dá nome à personagem matriarca da família Miralpeix, e as personagens da *Odisseia* de Homero Penélope, Atena, Circe e Calipso recorrentemente mencionadas pela personagem Natàlia em *L' hora violeta*.

Judit Fléchier, casada com Joan Miralpeix, é uma francesa de origem judaica que, fugindo da França com sua família na Primeira Grande Guerra, se instala em Barcelona. Importante personagem da trilogia, Judit tem um nome que parece ser uma referência clara à heroína Judite bíblica, que tem sido lida por muitos como uma representação, por um lado, da resistência secular do povo judeu, e por outro, como a encarnação da mulher judia.

Para Marcelle Enderlé (1998, p. 539) “o livro de Judite é um relato de ficção cuja finalidade é evidente: dar coragem aos judeus nos momentos mais trágicos de sua história”. Mas mais que isso, o interessante é verificar que uma narrativa que conta com uma heroína ocupe um lugar tão importante dentro de uma cultura de tradição patriarcal. Pode-se pensar, assim, que se por um lado, Judite é a mulher judia modelo, por outro é também um símbolo da força feminina, um modelo de heroína capaz de salvar seu povo. Seguindo um estilo de vida exemplar para a mulher da cultura judaica, reúne qualidades que fazem dela uma mulher especial, que agrega atributos de beleza, de honra, prudência e de respeito às tradições. Era também uma mulher muito inteligente, como comentam os governantes de seu povoado.

Com sua sabedoria, Judite orquestrou um plano para salvar a cidade de Betulia, da conquista dos assírios, comandados pelo general Holofernes. Seu plano era seduzir o general e embebedá-lo, para depois cortar sua cabeça e levá-la para os judeus. Sem o apoio de um exército ou de armas de guerra, Judite, que contava somente com o apoio de uma serva, conseguiu levar à morte o general inimigo e conquistar a liberdade de seu povo.

Representada em vários momentos da literatura, como na *Judith* de Hebbel (1841) ou na tragédia *Judith* (1984) de Rolf Hochhuth, e em diversas obras das artes plásticas como nas telas *Judite e Holofernes* (1598), de Caravaggio, na tela de mesmo nome de Artemísia Gentileschi (de 1620-1630), ou as telas *Judit I* e *Judit II* (1901 e 1909, respectivamente), de Gustav Klimt, Judite, como mito, foi aos poucos se transformando e assumindo novas características, a ponto de que a figura recatada e fiel a Deus do relato bíblico assumisse também elementos de erotismo e ironia. Enderlé comenta:

Mas a história de Judite não é apenas a história de um povo ou de um grupo colocado em situação dramática. É também a história uma mulher que terá de enfrentar um homem e matá-lo depois de o haver seduzido. Como pode Judite ser levada a perpetrar o ato que lhe atribui a Bíblia? Pode recusar a missão que lhe foi imposta? Pode ser considerada responsável? São perguntas que foram feitas pelos dramaturgos a partir do século XIX, e às quais responderam fazendo da heroína uma figura perturbadora por sua ambiguidade. (ENDERLÉ, 1998, p. 543)

A imagem mítica de Judite apresentada na narrativa bíblica acaba reunindo elementos que se opõem e ao mesmo tempo se complementam, como a pureza, a devoção (à religião e ao povo), a beleza, a valentia, a inteligência e o erotismo, sendo dotada de uma complexidade que permite que se mantenha viva no imaginário atual, convertendo-se em um arquétipo que reúne as características que formam a mulher empoderada e moderna, com suas ambiguidades, paradoxos e qualidades.

Na trilogia de Montserrat Roig, Judit Fléchier é apresentada como uma personagem que lembra muito a Judite bíblica, no que se refere aos seus atributos:

[...] veja aqui a mãe da Judit, que é a cara da Judit, a mais bonita de todas e sempre sem joias, com um vestido branco, pescoço comprido, pequenas rendas e um penteado alto, de rainha. Sei que ela me achava caipira... O Esteve, Deus o tenha perdoado, sempre dizia que se não fosse a minha cunhada não saberia o que faria, dizia que ela o tinha enamorado, tão bonita, tão discreta. A Judite tem um enigma, um mistério, e o levará à tumba, comentava. Talvez tivesse razão. Esteve opinava que ela era tão dama e tão fina que parecia muito o retrado da *Ben Plantada*, de Xènius, e Judit sorria quanto o ouvia dizer isso, creio que lhe agradava, sorria daquela maneira tão especial, um sorriso a meias, como se o fizesse para dentro... (ROIG, 1981, p. 112 – tradução minha)¹¹⁹

Admirada por todos, a Judit de Roig é descrita como uma mulher bonita, elegante e discreta, assim como a Judite da *Bíblia*, chegando a ser, inclusive, apesar de sua origem francesa, comparada à personagem feminina de Eugeni d'Ors que, em sua obra a *Ben Plantada* (1911), representava um modelo ideal de mulher, não só fisicamente, como também moralmente, que se transformou em um arquétipo da mulher catalã.

Mas Judit Fléchier não era somente bela e discreta, era também forte e uma sobrevivente. Ela sobreviveu a uma grave enfermidade na juventude, vivenciou a Primeira Grande Guerra, que a fez deixar seu país natal para viver em Barcelona, soube viver sozinha

¹¹⁹ Texto original em catalão:

[...] vet aquí la mamà de la Judit que és la Judit mateixa, la més bonica de totes i sempre sense joies, amb un vestit blanc, coll alt, randes menudes, i un pentinat alt, de reina. Una gran senyora. La Judit, deien al barri, i també les amigues que ens reuníem al Núria abans de la guerra, és altiva com una reina. Sé que a mi em trobava pagesa... L'Esteve, Déu l'hagi ben perdonat, sempre deia que si no fos la meva cunyada no sabia pas què faria, deia que el tenia enamorat, tan bonica, tan discreta. La Judit té un enigma, un misteri, i se l'emportarà a la tomba, afegia. Potser sí, que tenia raó. L'Esteve opinava que era tan dama i tan fina que semblava ben bé el retrat de la Ben Plantada d'en Xènius, i la Judit somreia quan li ho sentia dir, em sembla que això li agradava, somreia d'aquella manera tan especial, un somriure a mitges, com si fos cap endintre...

após a morte de seu pai, sendo ainda jovem e solteira, sobreviveu à Guerra Civil, à Segunda Guerra Mundial e a boa parte da ditadura franquista. Judit soube vencer as adversidades assim com a Judite bíblica, mantendo-se fiel a quem era.

Nos romances, Judit, carregando toda a carga simbólica de seu nome, representa a capacidade de resistência da mulher levada ao extremo, até o limite em que se rompe e adocece. Judit é forte e ao mesmo tempo delicada, inteligente e ao mesmo tempo humilde, é uma heroína humana que vive altos e baixos, que ama, perde e sobrevive. Luta com as armas que tem, suas qualidades, fraquezas, palavras e silêncios.

Outros arquétipos femininos mencionados na trilogia são retirados da *Odisseia*, de Homero. Penélope, Atena, Circe e Calipso são mitos femininos bastante diferentes entre si, revelando características femininas que perpetuam no imaginário feminino e construindo ideais de mulher nos quais as sociedades contemporâneas ocidentais ainda se baseiam. Mas apesar das diferenças entre essas mulheres míticas, percebe-se que em alguns momentos características individuais podem ser apropriadas por outro mito e seria possível dizer que, em alguns casos, características comuns podem ser encontradas entre essas figuras.

Três delas, Penélope, Circe e Calipso, se relacionam amorosamente com Ulisses, representando, a princípio, modelos femininos distintos e recorrentes na literatura: primeira representaria a esposa ideal, recatada, leal ao marido e disposta a fazer de tudo para preservar o casamento, já a segunda seria a imagem da mulher sedutora, livre, maléfica e manipuladora, enquanto a terceira seria a amante apaixonada e sensual.

Penélope, que na ausência do esposo Ulisses, desaparecido havia anos, engana seus pretendentes tecendo e destecendo uma mortalha para o sogro, demonstra sua fidelidade a ele e seu empenho em lutar pelo casamento até o último momento. Sua astúcia se revela na capacidade de manipular os homens que pretendiam desposá-la, surpreendendo-os:

De indústria, engenho e ardís, a ornou Minerva,
Quais não dera às mais célebres Aquivas,
Tiro e Alcmena e Micena emadeixadas;
Mas dos dotes abusa em que as supera,
A príncipes da Grécia atormentando. (HOMERO, 2000, p.80)

A inteligência de Penélope a diferenciava de outras mulheres, porém, a imagem que se tem dessa mulher é a da defensora do lar. Ela acabou se transformando em um arquétipo da esposa, da mulher paciente que se mantém à espera do companheiro e que tem a certeza de que ele sempre voltará, mesmo que se perca pelo caminho para casa. A infidelidade não é um

problema para esse modelo feminino: Penélope recebe Ulisses depois de anos e depois de o marido ter convivido com diferentes amantes.

A personagem Natàlia, em sua leitura da *Odisseia*, comenta: “No fim venceu Penélope. É que era uma mulher sábia. Esta mulher construía a jaula mais sutil no seu tecer e destecer ao redor da lembrança do homem que retornava. Uma jaula para Ulisses, feita de gemidos, suspiros e prantos noturnos. De desespero” (ROIG, 1981, p. 24 – tradução minha)¹²⁰. O que se percebe é que a estratégia assumida pelo modelo de mulher representado por Penélope para a manutenção do casamento não é o embate direto, nem o diálogo, mas o apelo emocional, o perdão do passado e a eterna promessa do acolhimento.

O tipo de estratégia para conservação do relacionamento representada por esse arquétipo, ao contrário de denunciar uma fragilidade feminina, evidencia a perspicácia que permite o alcance de seus objetivos. “Penélope vence”, ou seja, sua estratégia faz com que consiga o que quer, diferente do que ocorreu com as outras mulheres que estiveram com seu marido. A leitura desse mito por esse viés, revela o poder de que a mulher pode ser dotada e sua inteligência lhe permite utilizar sua aparente fragilidade como artifício.

Vale considerar, também, a imagem do tecer e destecer associada à personagem. Tecendo, Penélope tem tempo para planejar suas ações e refletir sobre sua existência, assim, “tecer, fiar dão-lhe tempo para fabricar suas próprias defesas contra o homem, o esposo e o pai. Para ela, é o tempo de sublimar o medo de ver um esposo de volta mas envelhecido e esquecido de seus antigos segredos de alcova” (LIBOREL, 1998, p. 376). O ato de tecer, intimamente ligado à ideia da passagem do tempo, da memória e da construção do destino, aproxima Penélope do mito das fiandeiras, mulheres que teriam o poder de controlar a sina humana:

À fiandeira é confiado o poder de começar e de interromper. Na vida religiosa, na vida dos cultos e na vida cotidiana, a fiandeira ou as fiandeiras – evoluídas da unicidade à triplicação – inscrevem no mundo o primado feminino. Elas ameaçam a soberania e a potência do próprio Zeus. O destino humano que elas tecem e dirigem não pode ser modificado por outros deuses. (LIBOREL, 1998, p. 371)

O poder das fiandeiras, superior ao dos grandes deuses, insere no universo feminino um arquétipo único, que associado à paciência e a um trabalho conhecido como feminino, traz ao imaginário simbólico importantes habilidades, uma vez que “o tempo primeiro do ato feminino – tempo da fiação – não teria equivalente no masculino. É o tempo da anunciação e

¹²⁰ Texto original em catalão:

I a la fi va vèncer Penèlope. I és que era una dona sàvia. Aquesta dona construïa la gàbia més subtil amb el seu teixir i desteixir al voltant del record de l'home que tornava. Una gàvia per a Ulisses, feta de gemecs, de sospirs, de plors nocturns. De desesperació.

da revelação, o tempo da fertilidade e de seu duplo” (LIBOREL, 1998, p. 381). Fora da zona de poder masculina, as fiandeiras têm uma dimensão simbólica que as liga ao tempo e que faz delas representações do feminino cotidiano. Nesse âmbito simbólico elas são também guardiãs da fertilidade, vigias dos períodos do dia, da vida e do rigor inflexível em relação às leis que regem a morte. O poder sobre a vida e a morte, a fertilidade e o destino, dão às fiandeiras um poder transcendente que não só é feminino, como também participa da construção de mitos femininos, transferindo para eles um pouco desse universo de poder.

O ato de tecer aproximaria os mitos femininos da capacidade de preservação da memória, tanto ao se considerar o tecer como uma construção que insere e preserva o passado nas telas – e também na oralidade ou na escrita – como também no silêncio e paciência do processo de tecer, no qual a mulher fica submersa em seus pensamentos. Ademais, evocaria a ideia da possibilidade de manipulação do destino, manifestada na imagem do tecer das fiandeiras que controlam o destino.

Penélope, no processo de tecer e destecer a mortalha de seu sogro Laertes, preserva a memória do marido desaparecido a cada vez que tece e manipula o destino ao destecer o que havia produzido durante o dia. A paciência que tem ao manter a estratégia de enganar os pretendentes, demonstra que recebe e utiliza a herança feminina deixada pelas fiandeiras, negando-se a aceitar o que os homens impunham à sua vida.

O ato de tecer, porém, não se limita a Penélope, estando relacionado também a Atena, Circe e Calipso. Atena, deusa estrategista e da guerra, é a protetora das tecelãs e das fiandeiras e, agregando em si elementos masculinos e femininos, é retratada por Roig assim:

Atena? Atena se veste de homem para ir ver Telêmaco. A maior deusa de todas, a mãe. E, como mãe, o poeta a perdoava. Para ela, isso do “amor” não a tirava do sério. Percebe-se que o poeta não sabia como tratá-la, se como uma deusa, com pudor feminino, ou como uma mãe que resolve tudo. O poeta deve ter achado muito complicado isso de classificar um personagem como Atena. (ROIG, 1981, p. 27 – tradução minha)¹²¹

A natureza complexa de Atena, que para Natàlia chegou a confundir Homero, revela um arquétipo feminino que compartilha não só elementos do universo feminino e do masculino, como também aspectos do cotidiano e de natureza divina. Como comenta Joana Zaragoza Gras (2012, p. 24), “*su representación nos resulta ambivalente. Un bellissimo cuerpo femenino*

¹²¹ Texto original em catalão:

Atenea? Atenea es vesteix d’home per anar a veure Telèmac. La més deessa de totes, la mare. I, com a mare, el poeta la indultava. A ella, això de l’ “amor” no li gira el cervell. Es veia que el poeta no sabia com tractar-la, si com a deessa, amb pudor femení, o com a mare que tot o arranja. El poeta ho deuria trobar molt complicat, això de classificar un personatge com Atenea.

completamente cubierto por una armadura a modo de guerrero, llevando lanza. [...] Es, a la vez, la protectora de las hilanderas y tejedoras [...] y la inventora del carro de guerra". Dessa forma, ao integrar o masculino e o feminino, Atena se coloca numa posição diferente da tradicionalmente conhecida, quando se trata de mitos femininos. Atena é uma deusa, mas não por isso se recolhe unicamente ao universo feminino.

Para Zaragoza Gras, porém, Atena é uma deusa mais ligada ao patricarcado que ao universo feminino. Tendo nascido da cabeça de Zeus, ela toma partido do pai e defende a ordem criada pelos homens. Ao optar pela virgindade, abre mão de um papel feminino, a maternidade. Assim, para Zaragoza Gras (2012, p. 24), *“aunque aparentemente se ocupa a veces de trabajos femininos, como son el hilado o el cultivo del olivo, sus principales atributos son específicamente masculinos: la sabiduría y el arte de la guerra”*, de forma que o elemento masculino teria prevalência sobre o feminino em sua representação, fazendo com que fosse aceitável para os homens.

Outra leitura possível, considera Atena um arquétipo feminino que “demonstra que pensar bem, manter a calma e desenvolver boas táticas no meio do conflito são traços naturais para algumas mulheres. Atenas é estrategista, perspicaz. A diplomacia, que envolve estratégia, poder e manobras enganadoras, é um domínio no qual Atenas sobressai” (RAPUCCI, 2011, p. 80). A sabedoria e a estratégia, assim, embora fossem consideradas na antiguidade atributos masculinos, podem ser interpretadas no mito de Atena como características também possíveis no feminino, capazes de se manifestar a partir da calma e da paciência, faculdades femininas já representadas no mito das fiandeiras.

Sendo também deusa das artes, Atena protege as tecelãs e fiandeiras, quase como se protegesse as habilidades femininas herdadas das fiandeiras míticas. Ademais,

[...] Atenas era muito notada por suas habilidades como tecelã, atividade em que as mãos e o cérebro devem trabalhar juntos. Para fazer uma tapeçaria ou tecelagem, a mulher deve esquematizar e planejar o que fará, e depois, fileira por fileira, criá-la metodicamente. Esse método é uma expressão do arquétipo de Atenas, que dá ênfase à previsão, planejamento, domínio da habilidade e paciência. (RAPUCCI, 2011, p. 81)

Tecer, então, é uma habilidade que exige a sabedoria e a estratégia que Atena tem como características próprias. A deusa, que a princípio é ambígua por sua caracterização que une elementos masculinos e femininos, pode ser lida como uma exaltação de talentos femininos. Atena subverte uma visão de mundo que considera somente os homens como dignos da sabedoria e da estratégia, assumindo para si essas qualidades e demonstrando a fragilidade dos limites impostos pela ordem patriarcal.

Sobre abrir mão da maternidade, pode-se pensar que não significa abrir mão de ser mulher. A virgindade pela qual opta, representa, como diz Cleide Antonia Rapucci, a independência e autossuficiência das mulheres, já que com isso “elas não se enamoravam, não se desviavam do que achavam importante, não eram atormentadas e não sofriam. Ao contrário, arquétipos expressam a necessidade de autonomia e a capacidade das mulheres de focar sua percepção naquilo que é pessoalmente significativo” (RAPUCCI, 2011, p. 72).

A virgindade permite que Atena seja independente, responsável por si e liberta do poder masculino. Mas o fato de não possuir filhos seus não impede que tenha sentimentos maternos, como comenta Natália. Atena não tem filhos, mas para ela, seus protegidos, como Telêmaco, são como filhos, aos quais protege e guia. A deusa guerreira, que consegue acomodar diferentes características em si, pode muitas vezes confundir, como diz Natália, aqueles que não desenvolveram o olhar enviesado feminino, capaz de ler nas entrelinhas e de encontrar, nos mais diversos textos, aspectos capazes de caracterizar a mulher de forma distinta da proposta pela tradicional leitura patriarcal.

Agregando alguns aspectos que definem Atena e Penélope, Circe tem uma atitude radical em relação aos homens. Como comenta Natália: “Penélope também tinha direito a amar (esta frase, não a diria nunca em voz alta). Penélope amava como devia amar a um rei: com placidez e humildade [...]. Circe, furiosa e apaixonada, os enfeitiçava” (ROIG, 1981, p. 26 – tradução minha)¹²². Ou seja, se Penélope ama a seu homem de acordo com a ordem social em que habitam, Circe, ignorava essa ordem e, permitindo-se vivenciar seus sentimentos intensamente, recorria a seu poder para alcançar o que desejava.

Por muito tempo mal interpretada, Circe foi vista como uma vilã na história de Ulisses. Mas como diz Vernant (2000, p. 111), “Circe, essa feiticeira que agia mal ao transformar em porcos ou em animais selvagens todos os homens que via chegar, não é uma megera ou uma bruxa má”: é uma mulher que deseja, que vive sua sexualidade e que sendo livre e poderosa, dada sua natureza divina, seguia seus instintos e julgamentos.

O arquétipo da feiticeira, representada por Circe, é normalmente carregado de preconceito e de interpretações negativas. A feiticeira ou a bruxa, que normalmente é associada a ações maléficas e à marginalidade, porém, em tempos pagãos já foi interpretada como algo positivo. Pode-se dizer que entre povos antigos a feiticeira é “sem sombra de dúvida, mulher, dotada de um corpo jovem e sexuado, feito para o prazer e a maternidade. Seu poder é total, ela

¹²² Texto original em catalão:

Penèlope també tenia dret a estimar (aquesta frase, no la diria mai en veu alta). Penèlope estimava com calia estimat tot un rei: amb placidesa i humilitat [...]. Circe, furiosa i enamorada, els encantava.

preside a vida e a morte, vela pelas colheitas, governa os elementos e também os homens nas sociedades de tipo matriarcal” (GABORIT, GUESDON, CAPORAL, 1998, p. 348).

A feiticeira encarna, assim, um modelo de mulher que se governa por si só, independente dos homens. Essa mulher detém conhecimentos preservados no universo feminino e, beneficiando-se do poder que advém desses saberes, aproxima-se de Atena por sua relação com o conhecimento, mas afasta-se dela por viver sua sexualidade. A feiticeira não abre mão de nada: quer o poder, o conhecimento, a liberdade e também o prazer e a maternidade.

Normalmente julgada como uma mulher má e enlouquecida por transformar homens em animais, Circe também chegou a ser interpretada como uma mulher carente que buscava a companhia dos homens, ainda que em forma de seres irracionais:

Por que Circe os transformou em porcos? Ela reserva um destino semelhante a todos os viajantes que atacam em sua ilha. Por quê? Porque é uma solitária e tenta se cercar de seres vivos que não possam ir embora. Diz com toda clareza que, transformando esses viajantes em porcos ou em outros bichos, o que deseja é que eles se esqueçam do regresso e do passado, é que se esqueçam de que são homens. (VERNANT, 2000, p. 110)

Essa interpretação de Circe faz dela mais uma vítima, uma mulher que depende do homem para poder ser feliz. Diferentemente dessa interpretação, pode-se pensar a atitude de Circe, de converter homens em animais, como uma forma de defender-se deles e da maneira como impunham a ordem patriarcal às mulheres. Circe se nega a obedecer aos homens e os destitua de sua humanidade, retirando-lhes a memória e a consciência que tinham de si e do mundo. Considerando esses mitos femininos como herdeiros das fiandeiras, Circe retira dos homens a memória que é preservada pelas mulheres ao tecer e, assim, a lembrança do passado plasmada na simbologia do fiar e tecer cultivada pela tradição feminina, é negada aos homens.

É possível interpretar que a negação do conhecimento do passado e, por conseguinte, do conhecimento da tradição, animaliza os homens e os desapropria de seu espaço social. Nesse sentido, a transformação dos homens em animais pode ser uma metáfora para a falta de memória imposta por Circe, que faz deles seres não civilizados, ignorantes em relação à sua origem e desprovidos, por isso, de qualquer poder – o que resulta no empoderamento da feiticeira.

Recuperando a simbologia relacionada ao fiar e ao tecer, observa-se na *Odisseia* que Circe era capaz de criar uma “teia a correr brilhante, que só deusas/Lavram tão fina e bela. [...]” (HOMERO, 2000, p. 196). Sua tela definia o destino dos homens e revelava seu poder, centrado em sua feminilidade, mas Circe, embora controlasse tanto poder, caiu em uma armadilha ao apaixonar-se por Ulisses. Diz a personagem Natália:

Gostaria de ouvir o pranto de Circe, a feiticeira, a quem os historiadores consideraram má porque transformava os homens em animais. Talvez o seu único pecado tenha sido amar Ulisses. Jordi, percebe que como utilizo a palavra pecado? Circe enfeitiçava os homens porque era uma deusa e não sabia usar as armas do sofrimento. Circe não queria ser uma mulher-vítima. (ROIG, 1981, p. 24 – tradução minha)¹²³

Ao relacionar-se com Ulisses, Circe o trata como um igual. Ela não é uma mulher comum e atua de maneira diferente da que atua Penélope. Se Penélope apela às emoções, a recordações e à ideia de perdão e acolhimento, esperando pacientemente pelo retorno do marido, Circe se nega a assumir tal papel, ela não é uma vítima do destino, de forma que quando Ulisses decide deixar sua ilha para retornar ao lar, a feiticeira silencia o sofrimento e austera, lhe dá indicações para o retorno certo. Se Penélope aceita o papel de mulher-vítima, como meio de manipular sua realidade, Circe é uma mulher-dominante, senhora de seu destino.

O espaço onde habita Circe, uma ilha, é significativo para a interpretação do mito. Isolada de outras realidades, a ilha é o espaço de autoridade de Circe. Nela, seu poder é soberano e a primazia feminina somente seria colocada em risco pelos viajantes que ali aportassem. Esses viajantes, porém, rapidamente perdiam a humanidade e deixavam de ser um risco, servindo ao poder feminino que se impunha nesse domínio. Assim:

A ilha, sem dúvida, com uma jurisdição de dependência, evoca um lugar ambivalente, além de ser também um espaço fechado, narcísico e simbolicamente ligado ao feminino, pois é cercada de água. É um lugar de diferenças e de passagens, um espaço voltado para dentro que a feiticeira controla. (GABORIT, GUESDON, CAPORAL, 1998, p. 351)

O universo simbólico construído por esse conjunto de elementos pode ser compreendido como uma exaltação do poder da mulher, um poder que ganha força somente quando afastado de organizações patriarcais.

Calipso, a ninfa que, vivendo isolada em uma ilha, também se apaixona por Ulisses, é poderosa e independente como Circe. Mas Calipso, que consegue reter o amado sob seu convívio por sete anos, diferente de Circe, quando tem de deixá-lo ir graças à ordem recebida dos deuses, tenta convencê-lo a ficar. Ela sofre e não o oculta, como comenta Natália “Calipso tampouco queria sofrer. O poeta conta, Jordi, que entre lágrimas deixou ir o guerreiro que a tinha feito se apaixonar” (ROIG, 1981, p. 24 – tradução minha)¹²⁴. A ninfa assume o papel da

¹²³ Texto original em catalão:

M'agradaria sentir-hi els plors de Circe, la bruixa, a qui els historiadors han titllat de dolenta perquè convertia els homes en animals. Potser el seu únic pecat ha estat d'estimar Ulisses. Jordi, t'adones com utilitzo la paraula pecat? Circe encantava els homes perquè era una deessa i no sabia usar les armes del sofriment. Circe no volia ser una dona-víctima.

¹²⁴ Texto original em catalão:

mulher-vítima, mas não é como Penélope, a esposa que retém o passado e que pacientemente espera o futuro a ser compartilhado com seu companheiro.

Como os outros mitos da *Odisseia* na trilogia, Calipso fia e tece. Sua atividade como tecelã revela a busca de um destino próprio e ao mesmo tempo parece recriar o destino do homem pelo qual se apaixonou. Tecer o presente e o futuro, construir seu próprio destino revelam uma identidade feminina que se nega a aceitar uma realidade imposta. Isso se observa mesmo quando os deuses a mandam deixar que Ulisses se vá, quando ela sabe que a única coisa que poderia oferecer a ele na tentativa de fazê-lo manter-se a seu lado, seria a imortalidade, e o faz, mesmo que isso significasse agir contra a vontade divina. Calipso faz suas escolhas, luta por seu destino, mas Ulisses não queria abrir mão de sua humanidade, de seu passado e do futuro, ele queria reencontrar Penélope, a mulher que embora não tivesse poderes divinos, era discreta, guardava sua memória e vivia de acordo com a ordem de mundo que ele estimava.

Comenta Liborel:

Desse local incomparável, privilegiado, à maneira de Circe e Penélope, Calipso fia. Com sua lançadeira de ouro ela também tece junto à lareira, acompanhada por suas servas, um tecido de extremo refinamento. Ao produzir os fios maravilhosos, ela também deseja que esses liames que não deixariam de ser liames sirvam para uni-la a Ulisses, tornando-os esposos, e que esses liames confirmem imortalidade a ele. Mas Hermes, mensageiro de Zeus, insiste com Calipso para que ela liberte Ulisses. De modo que a fiandeira tem de renunciar a seu desejo. Calipso transformará o fio do desejo em fio de viagem. Ela renuncia a seu amante e deixa-o seguir mar afora, mas antes prepara amorosamente os fios com que serão tecidas as velas de sua embarcação. Fibras animais ou vegetais, elas enfrentarão por muito tempo todas as intempéries. O poder da mulher que foi capaz de sublimar rivalizará com aquele de qualquer força natural. (LIBOREL, 1998, p. 380)

Calipso obedece aos deuses, mas ao aceitar fazê-lo manifesta seu descontentamento. Em sua leitura, Natàlia se concentra nesses versos, que dialogam e relacionam as personagens de Roig e as de Homero: “Sois implacáveis, deuses, e mais que qualquer coisa, ciumentos! / Não perdoais às deusas que compartilhem o leito dos heróis / às claras, se uma delas o faz esposo e o ama”¹²⁵ (ROIG, 1981, p. 24 – tradução minha). As palavras de Calipso revelam a impossibilidade de associar a realidade das mulheres empoderadas e independentes, das deusas, à experiência do amor romântico e humano.

Tampoc Calipso no volia sofrir. El poeta conta, Jordi, que deixà anar entre llàgrimes el guerrer que l’havia enamorada.

¹²⁵ Texto original em catalão:

Sou implacables, déus, i més que altra cosa gelosos!

No perdoneu a les dees que el llit dels herois comparteixin a la clara, si una se’n fa espòs i l’estima.

Mas ainda que não pudesse realizar seu desejo de manter seu amante junto a si, Calipso tece as velas de sua nau, imprimindo nelas a proteção para que se mantenham de pé até o fim da viagem dele. Essa seria a sua última resistência: por meio de sua prática de tecer, a ninfa o protege como pode em seu retorno a Ítaca, viagem na qual contaria com diversos contratempos, inclusive infligidos pelos deuses.

A história de Circe e Calipso demonstra que o amor só pode persistir entre as mulheres que, como Penélope, por sua inteligência, saibam viver sob as normas do patriarcado. É preciso abrir mão do poder, da autonomia e da liberdade para se adequar a uma realidade que permita a experiência do amor entre mulher e homem, dentro de um sistema que tem o homem como centro de poder. Como diz Natàlia

Por mais honestas que sejam, todas as mulheres se sentem reviradas pelo amor... Pobres, diz o poeta. Podem as mulheres amar compelidas pelo desejo. Por mais honestas que sejam, terão de pagar por isso. Todas, com exceção de Penélope, a vitoriosa porque sofria, seriam condenadas.¹²⁶ (ROIG, 1981, p. 28 – tradução minha)

Penélope sofria e seu sofrimento pode ser interpretado de diversas maneiras. Pode-se crer que esse sofrimento se relacionava tanto à ausência de Ulisses, como à sua submissão ao universo masculino – que com a ausência do marido ainda se impunha sobre ela. Penélope esperava por Ulisses e era obrigada a recorrer à sua astúcia para manter-se fiel ao sistema patriarcal que lhe oprimia. Penélope vence, diz Natàlia, mas Penélope sofre e também perde.

Os arquétipos representados por essas personagens da *Odisseia* colocam em evidência modelos subvertem a ordem social patriarcal. Atena, Circe e Calipso são mulheres poderosas e independentes dos homens, capazes de buscar o seu prazer e de impor-se sobre o masculino. Penélope, por outro lado, ainda que se adapte à ordem patriarcal e que não possua o poder das divindades a que é comparada, consegue manipular diversos homens com sua inteligência. Em *L' hora violeta*, comparando-se a esses arquétipos, Norma conclui:

Gostava de viver a paixão até o seu limite, a paixão pelo seu país, pelas pessoas, pelo passado. Por isso era entrevistadora. Por isso, também, tinha querido testar todo tipo de amor. A paixão e a serenidade, o amor furtivo e o matrimônio, o Ferran e o Alfred. E também o amor coletivo. Sem escolher, sem selecionar. E talvez não tenha sabido amar ninguém. Tinha perdido tudo. Tinha querido ser Penélope e Circe, Calipso e Atena. (ROIG, 1981, p. 219 – tradução minha)¹²⁷

¹²⁶ Texto original em catalão:

Per molt honestes que siguin, totes les dones se senten regirades amb això del amor... Pobres, fa el poeta. Ja poden les dones estimar empeses pel desig. Per molt honestes que siguin, ho hauran de pagar. Totes, tret de Penèlope, la victoriosa perquè sofria, serien condemnades.

¹²⁷ Texto original em catalão:

Li agradava viure la passió fins als límits, la passió pel seu país, per la gent, pel passat. Per això era entrevistadora. Per això, també, havia volgut tastar tota classe d'amor. La passió i la serenitat, l'amor furtiu i el matrimoni, en

O desejo de Norma de vivenciar as mais diversas experiências ao longo da vida acaba sendo frustrado pelo fato de não se encaixar no sistema social vigente. Norma quer ter todas as experiências femininas associadas aos arquétipos de Penélope, Circe, Calipso e Atena, quer ser a esposa discreta, paciente, guardiã de memórias e da paz do lar, quer ser a amante poderosa, sedutora, impulsiva e a amante carinhosa e maternal, quer ser também inteligente, profissional, estrategista e, sobretudo, livre. Mas percebe que não é possível vivenciar todas essas experiências sem um preço: como demonstra o poeta, mulheres que vivem seu desejo livremente acabam sendo condenadas e é isso o que acontece com Norma, que se vê sozinha ao ousar viver de acordo com seus desejos.

Essa vontade de unir o público e o privado, o universo masculino e feminino, revela um estado de ambiguidade no qual muitas mulheres se inseriram (OLIVEIRA, 1999). Tentando se integrar ao mundo público, Norma assume o papel masculino no âmbito público, como profissional que assume diferentes funções, ao mesmo tempo em continua inserida universo feminino no âmbito privado. Nesse sentido, como comenta Rosiska Darcy de Oliveira, (1999, p. 104) “o preço da entrada unilateral e sem reciprocidade das mulheres no mundo dos homens foi a ambiguidade”, assumindo a contradição de ter o feminino e o masculino coexistindo em si, a mulher tenta equilibrar um tipo de vida que busca uma igualdade que não existe, já que ao se apropriar do masculino, ela acumula papéis, algo que não acontece com os homens. Norma representa essa impossibilidade de sobreposição de papéis, mostrando que não é possível ter tudo e, talvez que esse “tudo” seja uma ilusão.

Já Natália, que se identifica com Calipso e Penélope, percebe que os arquétipos femininos que lê na *Odisseia* não podem ser vivenciados em sua realidade sem que algo seja perdido. A liberdade e autossuficiência experimentados por Atena, Circe e Calipso e desejados pela mulher do século XX, não convivem em harmonia com o modelo patriarcal de esposa e de família. Por outro lado, a vida de esposa de Penélope, ainda que possa conquistar o ser amado, renega o desejo feminino. Natália, assim, se vê como Norma, em um estado de ambiguidade.

Essas personagens, embora aparentem ser opostas a Agnès, que em *L' hora violeta* que, a princípio, se aproxima do arquétipo de Penélope, não estão distantes dela. Ela é a esposa abandonada, com filhos pequenos que espera que o marido retorne – quase uma Penélope moderna –, mas vai se transformando e, ao longo do romance, assume o poder sobre si e sobre seu desejo, a ponto de que no momento em que o ex-companheiro busca retornar ao lar, recebe

Ferran i l' Alfred. I també l' amor col·lectiu. Sense escollir, sense seleccionar. I potser no havia sabut estimar ningú. Ho havia perdut tot. Havia volgut ser Penèlope i Circe, Calipso i Atenea.

sua recusa. Ela já não quer viver em função do masculino, pois ao tomar consciência de si como mulher e como pessoa independente, não pode retornar ao modelo de vida anterior.

O ato de tecer, que aproxima os quatro mitos femininos retirados da *Odisseia*, pode ser interpretado também como uma atividade relacionada ao narrar ao construir histórias entrelaçando palavras e tecendo uma tela que pode se comunicar e eternizar narrativas, assim como as que imortalizaram os mitos apresentados. A habilidade de tecer das mulheres míticas desvela a possível habilidade feminina de preservar memórias, lendas e histórias, multiplicando-as pela tradição oral ou por sua representação por meio da expressão em objetos de artesanato ou mesmo pela escrita. Tecer, em última instância remete à literatura escrita por mulheres, como uma habilidade e resistência à tradição patriarcal em vigor.

Pode-se dizer que as mulheres míticas mencionadas na trilogia representam arquétipos de mulheres independentes e ousadas, cada uma à sua maneira. Essas mulheres, ao serem lidas com olhos femininos, representam uma revisão da forma como a mulher pode ser interpretada, como um novo paradigma que revê mitos, arquétipos e modelos de mulher. Dessa forma a mulher deixa de ser vista como dependente do homem, como uma vítima ou um ser incapaz de se cuidar e se mostra como um ser humano completo e preparado para fazer suas próprias escolhas.

Mas esse novo paradigma se choca com um sistema social que não está adequado a ele. É por isso que Natália e Norma acabam se frustrando ao tentar viver esse outro modo de se entender mulher numa sociedade que não reconhece o feminino como um possível gênero de poder. Vivenciar esse paradigma nesse contexto social não deixa de ser uma transgressão, algo presente nos mitos femininos mencionados na trilogia. Essas mulheres atuam em favor de si mesmas, exaltando a sua feminilidade.

Além dos reconhecidos arquétipos femininos presentes na obra, outros importantes modelos femininos são aludidos em toda trilogia. Personagens de óperas, atrizes, cantoras, militantes políticas e diferentes tipos de mulheres profissionais reforçam a imagem de mulher fortalecida e empoderada. O conjunto formado pelos romances de Roig revela um grande repertório de modelos femininos que inspiram uma nova ordem simbólica feminina.

Um exemplo disso é o nome da personagem Norma, que surge no último livro da trilogia assumindo um importante papel na sua construção metaficcional. Esse nome é claramente inspirado na sacerdotisa Norma da ópera de Bellini e há no romance, inclusive, momentos em que Norma ouve a ópera que recebe seu nome, ou que sua amiga Natália comenta que há semelhança entre essas duas “Normas”:

Sim, tenho inveja da Norma. Como a grande sacerdotisa da ópera de Bellini, Norma não quer renunciar a nada. Nem ao mundo dos homens, nem a ser plenamente mulher. Quer estar em todas partes. Quer decidir, como a sacerdotisa, a vida dos outros. Quer viver o amor de amante e de mãe de uma maneira absoluta, quer ser uma artista. [...] Quer viver de maneira intensa a vida privada e a pública, uff!, não a posso seguir. Ela se escapa de mim. (ROIG, 1981, p. 36 – tradução minha)¹²⁸

A Norma de Bellini é uma sacerdotisa druida que, no momento em que os romanos dominam a Galia, acaba se envolvendo com um oficial romano, Pollione, tendo com ele dois filhos. Norma tem grande poder sobre seu povo, que recorre a ela para pedir o apoio dos deuses no embate contra os romanos. Porém, ela que não quer abrir mão de seu poder como sacerdotisa e nem de seu amor, busca manter os dois, o que a leva a um final trágico, no qual é sacrificada.

A Norma de Roig busca o poder primitivo da sacerdotisa, que como feiticeira – como Circe ou Calipso – goza de liberdade e tem acesso a conhecimentos que não são acessíveis a todos. Assim, a Norma da trilogia como espécie de releitura da personagem da ópera de Bellini, ao tentar permanecer atuante em diferentes espaços do público e do privado, acaba perdendo o que tinha conquistado como esposa e amante.

Norma é o exemplo de mulher que ao conquistar o âmbito público, perde grande parte do que detinha no âmbito privado. Ao que parece, a conquista desses dois espaços não é permitida para a mulher. O preço da liberdade, do êxito profissional, da conquista da vida pública é, para Norma, o desmantelamento da vida amorosa. A narrativa deixa claro que Norma tem seus filhos e os mantém consigo, mas sua vida privada não chega a ser plena pela impossibilidade de vivenciar o amor e ainda manter sua vida pública.

Nesse sentido, Natália, ao pensar na dificuldade de viver a liberação feminina, a partir da qual as mulheres se permitem viver entre os âmbitos público e privado, e ao considerar, a impossibilidade de viver plenamente modelos femininos como os das mulheres da *Odisseia* revistos pelo olhar feminino, comenta:

[...] abrimos mão das armas tradicionais da submissão, da resignação, da idealização do que disseram ser nosso “espírito”, fomos Penélopes, passamos pela fase de Circe – etapa em que você se vingava do sexo encantado dos homens –, e não temos, quem sabe, alguma inocência para nos fazermos de Calipso. (ROIG, 1981, p. 50 – tradução minha)¹²⁹

¹²⁸ Texto original em catalão:

Sí, tinc enveja de la Norma. Com la gran sacerdotessa de l'òpera de Bellini, la Norma no vol renunciar a res. Ni al món dels homes, ni a ser plenament dona. Vol estar a tot arreu. Vol decidir, com la sacerdotessa, la vida dels altres. Vol viure l'amor d'amant i de mare d'una manera absoluta, vol ser una artista. [...] Vol viure de manera intensa la vida privada i la pública, uff!, no la puc seguir. Se m'escapa.

¹²⁹ Texto original em catalão:

Natàlia faz alusão às transformações que vivem as mulheres em sua vida social e familiar ao longo do século. Com o feminismo, que na Espanha foi temporariamente limitado no período da ditadura franquista, a mulher viu como já não era somente esposa e mãe como Penélope, viveu a negação e o rechaço ao sistema patriarcal, a liberação sexual e social, agindo como Circe, mas talvez não estivesse preparada para tantas mudanças, não conseguindo equilibrar a vida pública e a privada, não podendo amar como Calipso, representação mítica capaz de aceitar o masculino sem abrir mão de suas conquistas femininas.

A dificuldade de vivenciar o novo paradigma feminino, no entanto, não faz com que a trilogia abra mão de apresentar mulheres resistentes e independentes como modelos femininos capazes de influenciar a mulher comum, representando em um nível simbólico o poder que esses exemplos têm sobre o cotidiano. Ademais, ao tomar como modelos mulheres com importantes atuações em diferentes meios sociais no século XX, as obras de Roig indicam o movimento de mudança que começa a se imprimir no imaginário coletivo acerca da mulher e de seu papel social.

Recuperando modelos femininos do começo do século, em *Ramona, adéu*, são mencionadas as cantoras de *cuplés*. Essas artistas, representadas pelas cantoras Fornarina (1885-1915), Bella Chelito (1885-1959) e Raquel Meller (1888-1962), apontam para o início da atuação feminina no mundo artístico, desvinculada, talvez parcialmente, da marginalidade. Apresentando-se em teatros, as cupletistas conquistaram o público burguês e se transformaram em celebridades capazes, inclusive, de ter sua imagem vinculada à venda de diversos produtos.

Essas mulheres revolucionaram a atuação artística feminina, mesclando a sensualidade a performances musicais e teatrais abertas ao público, sem restrição de gênero. Na apresentação a uma entrevista concedida em 1978 a Montserrat Roig por Bella Dorita (1901-2001), outra famosa cupletista do início do século, encontra-se o seguinte comentário que caracteriza o lugar dessas mulheres no imaginário: “a Bella Dorita representou o sonho dos anos difíceis, o desejo em cima do palco, a felicidade que se espera tocar. [...] com sua arte, seu corpo, seu canto e suas mãos, aguentou do alto do palco enquanto outras *vedettes* desapareciam da memória do espetáculo” (ROIG, 1978, p. 191 – tradução minha)¹³⁰. Essas artistas

[...] hem rebutjat les armes tradicionals de la submissió, de la resignació, de la idealització d'això que han dit el nostre “esperit”, hem estat Penèlopes, hem passat per l'etapa de Circe – l'etapa en que et venges del sexe tot encantant els homes –, i no tenim, qui sap, prou innocència per a fer de Calipso.

¹³⁰ Texto original em catalão:

La Bella Dorita ha representat el somni dels anys difícils, el desig damunt l'escenari, la felicitat que és a tocar. [...] amb el seu art, el seu cos, el seu cant i les seves mans, ha aguantat dalt l'escenari mentre altres *vedettes* desapareixien de la memòria de l'espectacle.

representavam o entretenimento que levou a mulher ao espaço público como artista e profissional, embora sua arte ainda às vinculasse ao contexto da representação do corpo feminino como objeto de desejo masculino e muitas delas ainda se prostituíssem.

Ainda na entrevista concedida a Roig, Bella Dorita revelou um pouco de sua relação com os *cuplés*, explicando que os seus “eram uns *cuplés* que tinham muita graça, porque era eu quem dava a ideia dos meus *cuplés* aos letristas. [...] A mim, o *cuplé* me agradou, como é uma coisa que é uma história pequena que você explica, seja indecente, seja de amor, seja trágica, mas é uma pequena história” (ROIG, 1978, p. 202 – tradução minha)¹³¹. A natureza narrativa dos *cuplés* parece ter atuado de forma positiva junto ao público, que não só se atinha à performance das artistas e músicos, como também à história que lhes era apresentada.

Como boa parte dos *cuplés* eram cômicos e tratavam de temas eróticos, as artistas tinham de saber representar no palco. Bella Dorita comenta que “no palco já representava, porque sabia o que cantava. Mas o fazia com aquela cara de ingênua, que, ainda que dissesse uma coisa muito grosseira, [...] nunca fui grosseira cantando, o fazia com uma cara que parecia pedir perdão por dizer-lhes” (ROIG, 1978, p. 202 – tradução minha)¹³². O jogo de sentidos, entre caras ingênuas e segundas intenções, entretinha o público que se divertia com histórias cômicas e temas relacionados ao sexo, na maior parte dos espetáculos.

Em muitos casos, mostrar parte do corpo feminino era algo que compunha o espetáculo, fazendo com que esse corpo não estivesse somente restrito ao ambiente doméstico ou dos bordéis, mas em espaços consagrados da arte. Parte dessas artistas fizeram sucesso em diversos países, além da Espanha, e algumas como, por exemplo, Raquel Meller, chegaram a ser sucesso também no cinema mudo. É recuperando um pouco dessa história que em *Ramona, Adéu*, assistindo um concerto de Raquel Meller, a personagem Ramona Jover comenta o encanto que tem a artista sobre seu esposo:

A Meller fez o Francisco esquecer Wagner. Eu a acho grosseira, ordinária, vulgar, não tão *cocotte* como a Bella Chelito. O Francisco ri e seus olhos, pequenos e descoloridos, projetam-se para o corpo da cupletista, um corpo tosco, ordinário, impertinente, e as bordas do nariz do Francisco se abrem quando recorrem os odores

¹³¹ Texto original em catalão:

eren uns cuplets que tenien molta gràcia, perquè era jo la que donava la idea dels meus cuplets als lletristes. [...] A mi, el cuplet m’ha agradat, com que és una cosa que és una petita història que expliques, ja sia verda, ja sia d’amor, ja sia tràgica, però és una petita història.

¹³² Texto original em catalão:

A l’escenari ja era fingida, perquè ja sabia el que jo cantava. Però ho feia amb aquella careta d’ingènua, que, encara que digués una cosa molt grossera, [...]no he estat mai grossera cantant, ho deia amb una careta que semblava que demanés perdó per dir-les.

de cortesã que se expandem dentro do Arnau...(ROIG, 2007, p. 223 – tradução minha)¹³³

A reação de Ramona à apresentação de Meller é compreensível quando se considera o fato de que em meio à sociedade catalã conservadora do começo do século XX, a apresentação das cupletistas compõe uma das primeiras vezes em que o corpo feminino começa a se mostrar em espaços públicos como parte de apresentações artísticas legitimadas socialmente.

A personagem, parte desse grupo conservador, não compreende como a participação de mulheres nesses espetáculos contribuiria para a construção de novas imagens femininas. É nesse sentido que essas artistas podem ser compreendidas no contexto da trilogia. Cada uma delas representa a possibilidade de que as mulheres participem da vida pública, como profissionais, fazendo uso de seu talento e usando seu corpo como ferramenta artística. Francisco pode ver o corpo de Meller com desejo, mas esse corpo não lhe é acessível. O corpo da artista, sensual e desinibido, se projeta como uma forma de resistência a um sistema que nega ao feminino o direito a vivenciar sua sexualidade e ao prazer.

Em meio ao desenrolar do modernismo, essas artistas representam uma revisão da sexualidade, já que como diz María Jesús Salinero Cascante (2001, p. 68), nesse momento, entre as décadas finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, observa-se um notável aumento da liberdade sexual para ambos os sexos. O corpo da mulher e a consciência dele, são parte do um processo de liberação feminina, já que “*la independencia de la mujer y la libertad de la condición femenina no se han conseguido sin que antes la mujer posea el control de sí misma y de su cuerpo (revolución sexual)*” (SALINERO CASCANTE, 2001, p. 71).

Ao se pensar no universo simbólico em torno do qual se constrói a imagem das cupletistas, nota-se que estão mais próximas do arquétipo das mulheres demoníacas que das sublimes. Poder-se-ia aproximar essas dançarinas da figura de Lilith, considerada a primeira mulher de Adão, que o abandona por não ser tratada de forma igualitária por ele e por Deus. Lilith “é a figura demoníaca que não se submete e procura causar a desordem e a desarmonia dentro da ordem patriarcal” (RAPUCCI, 2011, p. 127); é a mulher que faz o que deseja, negando-se a viver sob a tutela e poder masculino.

Pensando no âmbito da moda, outra mulher atua como revolucionária em relação ao corpo feminino. Coco Chanel (1883-1971) transforma a maneira de se vestir das mulheres

¹³³ Texto original em catalão:

La Meller ha fet oblidar en Wagner a en Francisco. Jo la trobo esqueixada, ordinària, vulgar, no tan cocotte com la Bella Chelito. En Francisco riu i els seus ulls, menuts i descolorits, se'n van darrera el cos de la cupletista, un cos bast, groller, bord, i els nadius d'en Francisco s'eixamplen quan ressegueix les sentors de cortesana que s'escampen dins l'Arnau...

libertando-as de peças de roupas que, como amarras, limitavam movimentos e causavam incômodo a quem as vestia. Chanel cria peças de vestuário mais confortáveis e adequadas para o novo contexto de vida das mulheres que começam a trabalhar, atuando como profissionais de diferentes áreas.

Chanel revoluciona a moda, “liberta” as mulheres e ainda constitui um símbolo de liberdade. É uma profissional visionária, que contribui para a reconstrução da imagem do corpo feminino, vestindo-o com peças que possibilitam uma nova dinâmica de movimentos, mais confortáveis e adequadas a uma rotina profissional cada vez mais presente no cotidiano da mulher. Coco Chanel é uma apreciadora das artes, uma figura pública formadora de opinião e uma mulher consciente de seu corpo e de si mesma como um todo complexo e completo.

Na trilogia, Coco Chanel é um exemplo para a vida da personagem Kati:

Kati era a Coco Chanel catalã. Cada semana devorava as revistas que lhe chegavam de Paris. Recortava os modelos. Se Coco dizia, fora espartilho!, ela tirava tudo. Somente vestia sutiãs e tão pequenos que mal se notavam. Se Coco dizia, saias plissadas, tudo ao ar!, Kati vestia saias plissadas. Coco tinha vivido a mesma infância que Kati, sem os pais e recolhida na casa de umas tias velhas e reprimidas. (ROIG, 1981, p. 127 – tradução minha)¹³⁴

Como Chanel catalã, Kati é um exemplo de mulher moderna, liberada, senhora de sua vida, de suas escolhas e de seu corpo. Sua sexualidade é parte de sua existência, embora às vezes a use para reforçar sua imagem de liberdade. Chanel, com quem ela se identifica, torna-se um exemplo de comportamento, alguém que, no campo simbólico, conquistou a autonomia e a liberdade há muito desejada pelas mulheres.

Nesse sentido, seria possível aproximar esse mito que se forma em torno da imagem de Coco Chanel ao mito de Circe. Não é difícil perceber que Chanel agrega características – tais como a independência, a capacidade de transgressão ou o espírito forte, capaz de transformar, como uma feiticeira a moda e padrões de comportamento – próximas às da feiticeira que vivia em uma ilha, que transformava homens em animais e que infringia normas patriarcais. Ao reconhecer esse elo entre Chanel e Circe percebe-se como esse arquétipo renasce em uma nova figura, mas sua essência, ainda se mantém.

Kati se inspira também em outra mulher que contribui significativamente para a reformulação da imagem da mulher: Greta Garbo (1905-1980). Como uma espécie de artifício

¹³⁴ Texto original em catalão:

La Kati era la Coco Chanel catalana. Cada setmana s'empassava les revistes que li arribaven de París. En retallava els models. Si la Coco deia, fora cotilles!, ella s'ho treia tot. Només duia sostenidors i, tan remenuts, que a penes es veien. Si la Coco deia, faldilles plisades, tot enlaire!, la Kati duia faldilles plisades. La Coco havia passat la mateixa infància que la Kati, sense pares i recollida a casa d'unes ties carques i reprimides.

de sedução e ao mesmo tempo de deboche de um de seus amantes, a narrativa revela como Kati imita a atriz Greta Garbo: “Não me seduza que eu me perco, repetia, tentando virar os olhos e colocando o pescoço bem estirado como fazia a Greta Garbo” (ROIG, 1981, p. 128 – tradução minha)¹³⁵. Kati, que não se entregava completamente aos amantes que momentaneamente passavam por sua vida, brincava que estava sendo seduzida, fingia que era dominada, mas dominava o contexto sensual e sexual, subvertendo a norma patriarcal que dá ao homem a autoridade sobre esse contexto.

Greta Garbo, bastante conhecida por suas atuações em produções do cinema hollywoodiano, foi um ícone mundialmente conhecido na primeira metade do século XX. Suas atuações, reconhecidas como parte essencial da história do cinema viajaram pelo globo e fizeram parte do imaginário de gerações. Como atriz, Garbo conquistava o público não somente por sua interpretação, cuidadosa e perfeccionista, mas por sua personalidade, postura e estilo. Como diz Tejero:

Era diferente a todas las demás. Como dijeron en su día, lograba que todo lo que hacía, hasta actuar, resultara especial. Altiiva, distante, enigmática, subyugante, su mágica influencia se extendía por igual a hombres y mujeres. Si para los primeros era la dama de sus sueños, para las segundas era un modelo de maquillaje, moda y, sobre todo, estilo. Porque a pesar de su figura desgarbada y grande, su aspecto resultó siempre hermoso y grácil. Su languidez parecía provenir del agotamiento por una pasión demasiado intensa. Representaba el amor como un rapto glorioso, y sus papeles incluían casi siempre un componente de misterio y tragedia que enloquecía a los espectadores. (TEJERO, 2013, p. 280)

Essa mulher enigmática e talentosa atriz faz parte de uma era do cinema em que, como comenta Barthes (2001, p. 47), “o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que a cara constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado”. Essa imagem do rosto humano, capaz de perturbar, envolver e cativar multidões, no caso de Garbo, constituía-se em algo conceitual, de forma que o rosto de Garbo atuava como uma ideia (BARTHES, 2001, p. 49), como uma abstração de um ideal de mulher, um modelo de beleza e de comportamento.

Greta Garbo foi se transformando, assim, em um mito, um modelo de mulher que representava contraditoriamente elementos sublimes, no sentido de que alcançava características próximas ao ideal de perfeição feminina, e elementos profanos ou demoníacos,

¹³⁵ Texto original em catalão:

No em captivis, que m'arronso, repetia, procurant de posar els ulls en blanc i el coll ben estirat com feia la Greta Garbo.

já que, além de seu ar enigmático, em muitos momentos engendra atitudes transgressoras e incompatíveis com as normas sociais adotadas na primeira metade do século. Atitudes como o abandono do cinema, ainda no auge de sua carreira, aspectos fortes de sua personalidade ou mesmo sua sexualidade e orientação sexual fizeram de Greta uma figura polêmica, capaz de seduzir multidões e, ao mesmo tempo, inspirar repulsa em uma época em que a homossexualidade era algo inaceitável.

Greta Garbo, forma um mito que, como os outros tantos apresentados por Roig, agrega em si elementos considerados opostos, criando uma imagem simbólica feminina paradoxal, onde aspectos contraditórios convivem em uma ideia de mulher complexa e intensa, capaz de ser terna e delicada ao mesmo tempo que transgressora, resistente e modificadora da realidade. Esse símbolo de mulher, mais próximo temporalmente das leitoras de Roig, aproxima as mulheres da atualidade dos modelos míticos presentes na *Bíblia* ou na *Odisseia* de Homero, revitalizando o universo simbólico que vai além da imagem da mulher pura, santificada e mártir, ou da mulher diabólica e pecadora.

A personagem Kati encarna as características a complexidade de Garbo, externando tanto aspectos suaves como fortes do mito em que se transformou a atriz. Por outro lado, em *Ramona, Adéu*, a personagem Ramona Ventura imagina como seria ser como Greta Garbo e a Rainha Cristina, interpretada por Garbo no filme que leva seu nome, associando a imagem de poder relacionada a essas mulheres ao grande momento de sua existência, quando vai se encontrar com o homem por quem se apaixonou:

Cristina, a mulher enérgica, a mulher que perde a cabeça por um homem, feliz ela. Cristina-Greta é uma mulher astuta, sagaz, amante da hipérbole, da inteligência e do engenho verbal, capaz de desbaratar a dignidade de berço, a intocabilidade do sexo por um moleque, por um pedaço de homem qualquer. Um macho é muito difícil de encontrar dentro da terrível selva humana. Um macho, um macho. Mas ela, a Mundeta-Greta, enteneceu-se pelo de verdade, pelo de madeira mais nobre – mas também mais frágil, ainda que não o saiba –, que Ninotxka, que Cristina, que Hari. Greta, a valente, a audaz, a única, com o rosto em forma de triângulo – em um soberbo, inesquecível primeiro plano –, navega em direção à linha da felicidade. Até onde, Mundeta? Não importa, o detalhe não conta para o filme. Ademais, já chegamos ao The End. Acabou-se a história, Mundeta. Custa muito entrar outra vez à realidade? A Greta, a divina, a bela, a sublime. (ROIG, 2007, p. 196 – tradução minha)¹³⁶

¹³⁶ Texto original em catalão:

Cristina, la dona enèrgica, la dona que perd, feliç d'ella, l'oremus per un mascle. Cristina-Greta és una dona astuta, sagaç, amant de la hipèrbole, de la intel·ligència i de l'enginy verbal, capaç de desbaratar la dignitat del bressol, la intocabilitat del sexe per un xitxarel·lo, per un tros d'home qualsevol. Un mascle és molt difícil de trobar dins la terrible jungla humana. Un mascle, un mascle. Però ella, la Mundeta-Greta, s'ha entendrit pel de debò, pel de fusta més noble – però també més feble, encara que no ho sàpiga –, que Ninotxka, que Cristina, que la Hari. La Greta, la valenta, l'audaç, l'única, amb el rostre fent triangle – en un superb, inoblidable primer plànol –, navega vers la línia de la felicitat. Cap a on, Mundeta? No cal, el detall no compta per a la pel·lícula. A més, ja hem arribat al *The End*. S'ha acabat la història, Mundeta. Et costa, oi, d'entrar una altra vegada a la realitat? La Greta, la divina, la bella, la sublim. (ROIG, 2007, p. 196)

Um dos trabalhos mais conhecidos e comentados de Greta Garbo é o filme *Rainha Cristina*, no qual representa a rainha da Suécia, que por si só já é um personagem interessante para história das mulheres. No filme a rainha Cristina, embora sonhe com a liberdade, é obrigada a viver a realidade da corte, experimentando a expectativa de ter de se casar. Ao fazer uma viagem vestida de homem, a jovem acaba se apaixonando por um emissário espanhol, que além de não ser digno de se casar com ela, ainda tem uma religião diferente da professada na Suécia: ele é católico e Cristina, protestante.

Percebe-se que para Ramona Ventura, que constrói sua interpretação de Greta Garbo e da rainha Cristina a partir do filme, essas duas mulheres se confundem e se completam, formando quase que um único mito. As características de ambas se unem, formando uma construção simbólica mais completa, complexa, e de certa forma, mais poderosa. Essa imagem de feminino que é exaltado por Ramona, é ousada e suas características como astúcia ou valentia, são reforçadas no texto, que agrega a essa força a capacidade de amar e de se entregar a quem merece ser amado.

Ramona cria um ideal de mulher próprio ao unir atriz e personagem e ao confundir personagem e a pessoa que foi a rainha Cristina. Ela parece não conhecer a história da rainha da Suécia e toma a narrativa cinematográfica como real: “Cristina, a rainha mais querida, mais lembrada, mais sublimada, a mais desejada da história, graças à Greta, a divina, o mito” (ROIG, 2007, p. 195 – tradução minha)¹³⁷. Greta Garbo é tratada como um mito por Ramona, e esse mito é o que dá vida à personagem Cristina, tornando-a admirada e querida pelo público. Assim, a fusão Garbo/Cristina vai tomando sentido e percebe-se que no cinema, a personagem Cristina pode ser interpretada como uma projeção da atriz.

A ficção cinematográfica é tomada na narrativa como um espaço em que se combinam as figuras da rainha da Suécia, da atriz e da personagem que recria a rainha, originando uma mulher simbólica que é considerada por Ramona como ideal para sua realidade. Ramona se insere nesse jogo de realidade e ficção, colocando-se no lugar da heroína do cinema. Observa-se assim uma transformação gradual que vai revelando o processo de envolvimento e reconhecimento de Ramona com a trama de *hollywood*. Ela começa a pensar em Cristina como heroína, passando depois para interpretá-la como uma simbiose que cria a heroína Cristina-Greta, para em seguida misturar-se a essa figura simbólica, entendendo-se como a Mundeta-

¹³⁷ Texto original em catalão:

Cristina, la reina més estimada, més recordada, més sublimada, la més desitjada de la història, gràcies a la Greta, la divina, el mite.

Greta. Inserindo-se nesse contexto simbólico, Ramona se sente mais fortalecida, afinal, absorve a força e as qualidades das mulheres do cinema. Dessa forma, há nesse momento da narrativa um processo de empoderamento de Ramona, que se inspirando nessa mulher simbólica que cria, consegue se sentir segura e tem coragem para ir ao encontro de Ignasi e vivenciar sua paixão. O trecho do romance que apresenta o trajeto de Mundeta para se encontrar com o rapaz demonstra como a personagem se vê revigorada:

A Mundeta-Greta quase não ouvia os gritos desconcertantes de Patrícia que lhe pediam que voltasse assim que percebeu que não a alcançaria com as suas pernas. Mas Mundeta-Greta já não a escutava, atravessava a rua Viladomat, a rua Borrel, a rua Urgell, sempre em linha reta, sem sair do lado esquerdo da avenida das Corts Catalanes, uma fúria nova a impelia, o desejo de ver Ignasi, de comprovar, com a presença física do homem que a amava, como se desfiziam as brumas que a haviam estorvado por toda a vida. [...] Mundeta-Greta cruzou a grande avenida em direção ao mar, renovava-se o medo de sempre. Sua mãe tinha razão: muitas vezes tinha se considerado como um lírio a ponto de murchar, delicada, frágil. Mas agora sentia um tremor no corpo, como uma vara, forte e flexível ao mesmo tempo. A Mundeta-Greta se encontrava em frente ao Tostadero e estancou. Tinha que entrar, tinha que entrar. Pegava no ar as palavras dos que atravessavam rapidamente a praça da Universidade, o ambiente era tenso, concentrado. A porta do Tostadero dava voltas sobre si mesma. Mundeta-Greta sentia, vivamente, um calor nas bochechas, o suor que a empapava. Mundeta-Greta abriu, triunfal, como em um vitorioso final de ato, as portas do Tostadero. (ROIG, 2007, p. 215 – tradução minha)¹³⁸

Ramona Ventura tem um momento singular na narrativa ao assumir para si os valores simbólicos da imagem mítica de Cristina-Greta. Como Mundeta-Greta, ela consegue ter atitudes que normalmente não teria, sentindo-se mais poderosa e capaz de viver os seus desejos. Ela deixa de se importar – momentaneamente – com o que as pessoas poderiam pensar de sua atitude, abandona Patrícia na rua, não percebe ou não dá atenção à tensão e aos acontecimentos que se desenvolvem à sua volta, fixando-se somente no que almeja.

Ao assumir a imagem de Greta Garbo, Mundeta recupera o arquétipo da mulher amante, que tal qual Calipso, aceita viver seus desejos junto ao seu amado. Por um breve

¹³⁸ Texto original em catalão:

La Mundeta-Greta sentia com si res els crits desconcertants de la Patrícia que li pregaven de retornar així que la dona va veure que no l'encalçaria amb les cames. Però la Mundeta-Greta ja no la sentia, travessava el carrer Viladomat, el carrer Borrel, el carrer Urgell, sempre en línia recta, sense sortir de la vora esquerra de les Corts Catalanes, l'empenyia una fúria nova, el desig de veure l'Ignasi, de comprovar, amb la presència física de l'home que l'estimava, com es difuminaven les boires que l'havien atrapada tota la vida. [...] La Mundeta-Greta travessà la gran avinguda en direcció a mar, li renovava la por de sempre. Tenia raó la seva mare: moltes vegades s'havia vist un lliri a punt de marcir-se, delicada, fràgil. Però ara sentia un vinclament al cos, com una canya, forta i lleugera alhora. La Mundeta-Greta es trobava davant el Tostadero i s'aturà tot d'una. Havia d'entrar, havia d'entrar. Agafava al vol les paraules dels qui travessaven corrent la plaça de la Universitat, allí l'ambient era rígid, concentrant. La porta del Tostadero feia voltes sobre si mateixa. La Mundeta-Greta percebia, molt viva, un escalfor a les galtes, la suor l'empeltava. La Mundeta-Greta obrí, triomfal, com en un victoriós final d'acte, les portes del Tostadero.

momento, ela se deixa levar pelo imaginário da mulher decidida e que pode chegar até a enfrentar os deuses por seu amor.

Deve-se mencionar, ademais, que a homossexualidade de Garbo e de Cristina não é mencionada ou discutida na narrativa. Essa ausência de discussão no nível objetivo da narrativa se justifica pela forma como a personagem Ramona Ventura é construída, ingênua e limitada à sua realidade. Em uma interpretação mais atenta, porém, o que se percebe é que a referência a essas mulheres leva o leitor a não só considerar as suas histórias, conquistas e transgressões, como também associar esses aspectos à leitura da obra, no que se refere à representação das mulheres e do feminino.

Além de representar mitos femininos da mitologia, da música e do cinema, a trilogia também apresenta mulheres com atuações significativas para a Espanha, a ponto de configurarem ainda em vida imagens simbólicas do feminino contemporâneo. Uma dessas mulheres, conhecida como “Pasionaria”, chamava-se Dolores Ibárruri (1895-1989) e teve importante participação no Partido Comunista e entre diferentes grupos de esquerda no início do século, durante a Guerra Civil e posteriormente, ao longo da ditadura franquista.

Nascida no País Vasco, Dolores Ibárruri fazia parte de uma família de mineradores. Foi somente ao se casar que se deu conta da vida precária dos trabalhadores da mineração, o que acabou levando-a à militância política e ao Partido Comunista. Sobre isso, comenta Antonina Rodrigo (1978, p. 48) “*Este enfrentamiento brutal de la joven esposa con la vida, iba a resultar una experiencia enriquecedora, despertando su rebeldía y determinando su activa participación en la lucha sin cuartel contra la injusticia*”. O apelido “Pasionaria” surge quando Dolores Ibárruri escreve um artigo para o jornal *El Minero Vizcaíno*, o qual tratava da Paixão da Semana Santa e criticava a postura e hipocrisia dos padres católicos em relação aos mineradores, uma vez que quando havia uma greve dos trabalhadores, os religiosos avisavam ao exército para que este finalizasse a iniciativa popular.

Em pouco tempo a Pasionaria se transformou em um símbolo de resistência contra um sistema que explorava o trabalhador, sendo amada por multidões. Ela tinha uma importante participação no Partido Comunista, participava de manifestações e comícios, acompanhava grupos e pessoas perseguidas, enfim, era uma figura presente em diversos contextos de reivindicação de mudanças. Como comenta Antonina Rodrigo:

Dolores Ibárruri enaltecía a las multitudes porque en ella estaban personificadas la madre, la hija, la novia, la hermana, la campesina, la minera, la obrera, la heroína, y el milagro puesto en pie que esperaban nuestras gentes, hambrientas y aterrorizadas, a la vez que resueltas y dispuestas a todos los sacrificios. Y porque a Dolores la podían encontrar en la trinchera, en el Congreso de Diputados, a la cabeza

de una manifestación de miles de mujeres, de obreros, en una fábrica, en un hospital, en una escuela, en el frente de Madrid, de Guadalajara, de Teruel, de Belchite, del Ebre, en una plaza de toros, en un teatro, persuadiendo, sugestionando a las gentes con su ¡No pasarán!, ¡Antes morir de pie que vivir de rodillas!, ¡Vale más ser la viuda de un héroe que la mujer de un cobarde! Haciendo compatible el papel de líder obrerista con el de mujer de Estado, como Vicepresidente de las Cortes. (RODRIGO, 1978, p. 46)

Suas atitudes junto a diferentes grupos sociais ou comunidades, além de suas ações no campo da política, fizeram da Pasionaria uma figura simbólica importante, capaz de motivar a resistência e a luta por direitos e valores políticos. Amada por muitos, Dolores Ibárruri também era odiada por grandes grupos conservadores. Montserrat Roig comenta que a Pasionaria “*ha sido maltratada por la derecha conservadora y/o fascista tachándola, como toca en una mujer que tiene nombre propio, de bruja o de demonio*” (ROIG, 1980, p. 215). Por outro lado, a escritora adiciona que para os grupos de esquerda, a Pasionaria foi idealizada e transformada em mito, como o mito da mãe, “*La Gran Madre, y representa a la Tierra. Es el gran útero donde podían refugiarse los milicianos, cuando en el frente, temblaban de frío y de miedo. Al mismo tiempo era la tierra, de ella venía*” (ROIG, 1980, p. 216).

Como mito, a Pasionaria agrega em si características positivas e negativas, dependendo do grupo que a interpreta. De qualquer maneira, essa figura é reconhecida na Espanha como um símbolo associado à luta de classes, ao imaginário relacionado ao comunismo e, não se pode esquecer, ao feminino e à capacidade que a mulher pode ter de lutar pelo que acredita sem abrir mão da maternidade e da família. Ela é um mito que se forma na contemporaneidade e que demonstra que a mulher pode assumir um caráter combativo – algo que normalmente é associado ao homem – sem perder a sua essência e sem deixar de ser mulher. Com isso, é possível afirmar que como mito a Pasionaria se transforma em ideia, em algo que embora intangível, é parte de uma cultura e de um coletivo, é algo que pode descrever um novo modo de ser mulher. Como comenta Roig em *¿Tiempo de Mujer?*:

Podemos dejar a la Pasionaria en el escenario de los viejos mitos y quedarnos tranquilos: los mitos son intocables y, por lo tanto, incontrovertibles. Los mitos son algo más que un punto de referencia, los mitos no resultan “ejemplares”, son personas que poseen una fuerza especial, taumatúrgica, una fuerza que emana de ellos y que se crece con el entorno, una fuerza que les aleja de la pobre, crítica y a menudo miserable existencia de la mayoría de los mortales. Los mitos dan miedo, no nos liberan de nuestros fantasmas. Quizá los mitos son necesarios para la poesía, pero no ayudan a vivir la realidad. (ROIG, 1980, p. 215)

A forma como a Pasionaria aparece na trilogia corrobora a imagem mítica construída por Roig em outras de obras. Como diz Roig, essa força que emana e que faz de Dolores Ibárruri uma pessoa especial ao mesmo tempo em que amedronta, exatamente por

realçar “nossos fantasmas” e por mostrar que não somos como ela, que não somos especiais e que erramos, surge na trilogia a partir de Norma, que recorda o momento em que escreve sobre esse mito, essa “filha dos mineiros e da miséria, a mulher que tinha descoberto o que era a dignidade humana através da solidariedade” (ROIG, 1981, p. 160 – tradução minha)¹³⁹.

Embora a personagem Norma a conheça e saiba que Dolores Ibárruri é uma mulher que existe, pois ainda vive no momento da ação, a figura da Pasionaria é para ela algo intangível, um mito que já se colocava distante da vida cotidiana, como o personagem de uma história notável e capaz de fascinar os indivíduos comuns. Em meio a uma espécie de mesa-redonda que tratava da biografia da Pasionaria, da qual participava Norma, surge o comentário do narrador:

A figura da Pasionaria planava por cima de todos, absoluta, distante, demasiado diferente. A secretária da Pasionaria falava com voz trêmula, a admiração a fazia pequena, quase inexistente. Era tão grande, tão enorme, aquela velha de ombros largos e olhos de cor mineral, tão enorme, tão eterna, tão pouco humana, já. (ROIG, 1981, p. 160 – tradução minha)¹⁴⁰

A imagem da Pasionaria se transforma em algo, de certa forma, independente de Dolores Ibárruri. Sendo construída a partir da imagem de uma mulher lutadora e valente, esse mito se aproxima do mito de Atena, recuperando o arquétipo feminino da mulher guerreira, porém, a Pasionaria, de forma diferente da deusa grega, não abre mão da maternidade e da família, reformulando o mito, e demonstrando ser possível, apesar das dificuldades, ausências e perdas, aproximar a maternidade do perfil da mulher guerreira.

Os mitos ou representações simbólicas femininas expostas nas páginas dos romances integrantes da trilogia, revelam a possibilidade, indicada por Roig em seus ensaios, de reler o imaginário relacionado à mulher a partir de uma *Odisseia* diferente da patriarcal. Ler os arquétipos femininos com olhos de mulher e reconhecer esses arquétipos como parte de um universo simbólico significativo para a constituição e compreensão do espaço feminino tanto no âmbito público como no privado, possibilita construir uma leitura da mulher em nossa sociedade a partir da própria mulher, enaltecendo características que contribuem para que reveja sua realidade e busque conquistar espaços que lhe foram negados.

¹³⁹ Texto original em catalão:

La filla dels miners i la misèria, la dona que havia descobert què era la dignitat humana a través de la solidaritat.

¹⁴⁰ Texto original em catalão:

La figura de la Passionària planejava pel damunt de tots, absoluta, distant, massa diferent. La secretaria de la Passionària parlava amb veu tremolosa, l'admiració la feia menuda, quasi inexistent. Era tan gran, tan enorme, aquella vella d'espalles amples i ulls color de mineral, tan enorme, tan eterna, tan poc humana, ja.

Ao considerar os mitos antigos e modernos mencionados nas obras é possível reconhecer alguns ganhos sociais para as mulheres, porém, a leitura desses mesmos mitos indica ainda a necessidade de mudança e de novas conquistas. Entre as representações da Judite bíblica, de Penélope, das dançarinas de *cuplé* e de Greta Garbo, percebe-se o ganho do espaço público pelas mulheres, que não eram só esposas, mas também artistas reconhecidas, não obstante, o preço por essa conquista era alto, indo desde o isolamento ou a negação de uma vida conjugal. Por outro lado, ao observar o mito de Atena ou da Pasionaria observa-se que a mulher guerreira começa a atuar em espaços tidos como masculinos, como em meio a atividades políticas ou de guerra, sem ter necessariamente que abrir mão da maternidade ou do amor, porém, o julgamento que poderia recair sobre essas mulheres seria negativo no que se refere à ausência familiar ou a falta de cuidado com o companheiro e com o lar.

Os arquétipos representados por Circe, Calipso ou pela Norma de Bellini reforçam a problemática da mulher que quer ter tudo: trabalho, maternidade e amor são os objetivos da mulher que conquistou novas possibilidades de vida, porém, assim como os mitos gregos, o que se observa é que as personagens dos romances não conseguem ter tudo. A vida pública e a privada, a família e o trabalho não entram em acordo. A mulher moderna, como Natália e Norma, por mais que tente congrega tudo, acaba perdendo ou tendo de abrir mão de algo, que no caso das personagens é o amor.

O amor, aliás, é o grande problema da mulher dos romances após o fim da ditadura. Os homens com quem se relacionam não conseguem conviver com uma nova configuração feminina: não estão preparados para dividir a vida com Calipsos ou Circes, com mulheres ousadas e independentes. Um exemplo disso é o personagem Jordi, que depois do relacionamento que tem com Natália, prefere voltar à relação tradicional que tinha com Agnès, a ex-esposa e mãe de seus filhos que, pensava ele, estava à sua espera.

Percebe-se, assim, que o universo simbólico apresentado dentro da trilogia evoca a capacidade de escolha e de transgressão da mulher. No entanto, não se pode ignorar que essa capacidade não é isenta de punição: a privação da maternidade, do amor, da vida social e até da vida em si, podem ser penalidades para as escolhas de algumas mulheres. Além de revelarem uma possibilidade de revisão do espaço social feminino e de evidenciarem uma força natural entre as mulheres, a releitura dos arquétipos femininos a partir das obras também indica que a busca pela mudança pode encontrar resistência e penalidades diversas.

2.3 A MULHER NO CENTRO DA AÇÃO

A participação das mulheres na vida pública é um importante aspecto da história feminina. A conquista de espaços no universo laboral, político ou sua atuação em círculos intelectuais ou acadêmicos revelam mudanças significativas na vida feminina, especialmente a partir da transição do século XIX para o século XX em diante. As iniciativas feministas contribuíram para a conquista de direitos antes negados, para discussões relacionadas a novas possibilidades de compreender as relações entre mulheres e homens, além de colaborar para a tomada de consciência das mulheres sobre si mesmas e sobre seus direitos e lugar social.

Nesse sentido, pode-se entender que o feminismo faz parte de um processo histórico de revisão do espaço conferido às mulheres em sociedade. Como diz Roig (1986a, p. 5) “*El feminismo parte de una visión global y profunda de la realidad, de la que vivimos hoy y de la que pertenece a la memoria histórica. El feminismo impulsa a que se desarrolle la consciencia activa de la mujer, de todas las mujeres que se proponen saber*”.

Esse aspecto histórico-memorialístico agregado ao feminismo defendido por Roig, dota-o da capacidade de preservar o passado “feminino”, podendo dar registro às experiências das mulheres, sua atuação em diferentes momentos da história e da produção do conhecimento. Roig destaca a importância de dar à história das mulheres a visibilidade com a qual não contava, por isso Duplâa (1996, p. 91) defende que “*es, por tanto, evidente que la tarea de Roig es ir creando, en clave femenina, y a partir de la dialéctica memoria-olvido, un discurso genealógico que dé sentido activo a un pasado con protagonismo (escondido, negado) y mirada de mujer*”.

Esse passado com protagonismo feminino é concretizado na trilogia de Roig. Os romances evidenciam três momentos da história das mulheres na Catalunha, registrando um processo de conquista de direitos e de tomada de consciência. Esses momentos revelam uma progressiva transformação no cotidiano feminino sem desvincular a história das mulheres da história da Catalunha, da Espanha e do mundo. Assim, pode-se encontrar nas obras elementos da vida das mulheres na transição entre os séculos XIX e os XX, representados principalmente por Ramona Jover, além de aspectos relacionados ao lugar social das mulheres na década de 30 – entre a Segunda República Espanhola e a Guerra Civil –, representados especialmente pelas personagens Ramona Ventura, Judit e Kati. Finalmente, no último momento histórico presente na trilogia, o fim da ditadura franquista, entre os anos 60 e 70, tem-se os aspectos dos papéis sociais femininos representados por Ramona Claret, Natàlia, Norma e Agnès, entre outras.

A vida das mulheres entre o fim do século XIX e os primeiros anos do século XX era normalmente centrada na casa e na família, devendo a mulher se encarregar de cuidar do ambiente familiar, ser educada, saber receber visitas, educar os filhos e zelar pela imagem da família. A narrativa de Ramona Jover demonstra que o destino da mulher era o casamento, sem considerar a opinião da noiva sobre o seu futuro esposo.

Mundeta Jover comenta sobre seu casamento que “ não sinto a *ivresse* dos romances. Primeiro fiz a Primeira Comunhão, depois meus pais me apresentaram à sociedade e amanhã me caso com Francisco” (ROIG, 2007, p. 63 – tradução minha)¹⁴¹. Sem o arrebatamento ou a paixão que leu nos romances, Mundeta se casa sem se sentir apaixonada, seguindo o curso previsto para a vida das mulheres da época.

O casamento que a família crê ser positivo para ela, uma vez que Francisco tinha uma fortuna modesta, não era algo para que estivesse preparada. Como ela mesma comenta, “mas no dia que o Francisco me disse, senhorita, não sabe como a amo, você representa tudo para mim, senti-me muito velha. Sinto falta de quando era uma menina e não pensava em nada e tudo me fazia feliz” (ROIG, 2007, p. 64 – tradução minha)¹⁴². Mundeta ainda não era capaz de se reconhecer como uma senhora, como uma mulher casada com uma vida completamente diferente da que tinha como filha, como uma jovem senhorita. A falta de preparo para o casamento revela a dúvida em relação ao noivo e ao seu futuro, como se nota em:

Não sei porque me caso. Acho que é muito difícil prever o que o destino nos tem reservado. Uma mulher precisa de um homem ao seu lado, por medo ficar sozinha, de ser a chacota das pessoas. Sobretudo por medo de ficar velha sem saúde e com a alma cansada. Também quero acabar com as visitas de *cumplo y miento*¹⁴³, que tenho que suportar ao lado da mamãe. Mamãe e eu não nos entendemos. Determinada a me transformar em uma senhorita, me privou durante toda a vida de ler, que é a única coisa que me agrada um pouco. [...] Enquanto isso, sonhava com as minhas heroínas dos livros, as santas e as rainhas, que me faziam companhia a cada noite, escondida no sótão, com uma vela ao lado. Francisco me disse que tem só um livro, *O bom rapaz* de Paul de Koch. (ROIG, 2007, p. 73 – tradução minha)¹⁴⁴

¹⁴¹ Texto original em catalão:

No sento la *ivresse* de les novel·les. Primer vaig fer la Primera Comunió, després els papàs em posaren de llarg, i demà em caso amb en Francisco.

¹⁴² Texto original em catalão:

Però el dia en què en Francisco em va dir, senyoreta, no sap com l'estimo, vostè ho representa tot per a mi, em vaig sentir molt vella. M'enyoro de quan era una nena i no pensava en res i tot em feia feliç.

¹⁴³ Estabelece-se aqui um jogo de palavras, na qual “*cumplo y miento*”, que aparece no lugar da palavra *cumplimiento*, cumprimento, de cumprimentar, faz uma alusão irônica às visitas sociais feitas pelas mulheres nessa época.

¹⁴⁴ Texto original em catalão:

No sé perquè em caso. Trobo que és molt difícil preveure el que ens té reservat el destí. Una dona necessita un home al seu costat, per por de trobar-te sola, de ser la riota de la gent. Sobretot, per por d'arribar a vella sense salut i amb l'ànima eixuta. També vull acabar amb les visites de *cumplo y miento*, que he de suportar al costat de la mamà. La mamà i jo no ens entenem. Entestada a convertir-me en una senyoreta, m'ha privat tota la vida de llegir, que és l'única cosa que m'agrada una mica. [...] Mentre, somiava en les meves heroïnes dels llibres, las santes i

O medo do futuro e do casamento não são superiores à ideia da necessidade do homem para a vida da mulher, especialmente porque as mulheres solteiras eram motivo de olhares reprovadores e alvo de piadas e comentários de mau gosto. Ser uma mulher casada era o destino das jovens e o ato ser solteira nesse momento era normalmente associado à rejeição masculina, não a uma opção feminina – mesmo porque essa opção não existia.

A proibição da mãe de Ramona sobre a leitura demonstra outro aspecto da vida das mulheres do início do século, pois a instrução e a leitura, por mais que já houvesse a luta por conquistar esses direitos, defendida, por exemplo, por Emilia Pardo Barzán (NÚÑEZ PUENTE, 2004, p. 22), não eram prioridade na educação feminina. Era importante ser boa mãe e dona de casa, com conhecimentos básicos da escrita e da leitura, mas não era incentivada a formação de mulheres leitoras ou intelectuais. Ramona desobedece à mãe, lendo à noite escondida e essa atitude transgressora mostra sua disposição para questionar ou buscar alternativas a situações que criem limitações para a sua vida.

O casamento e a lua de mel em Paris, seguindo o protocolo da época para as bodas de famílias abastadas, seduziram a jovem senhora, que se iludia com a ideia da vida pública, limitada, em geral, à exposição do casal em eventos sociais. Ela diz: “Quando entre na sala dos espelhos do Liceu de braços dados com o Francisco, todos perguntarão, e quem é esta senhora tão bonita? Não quero renunciar a nada na vida. E serei muito feliz, ao lado do Francisco” (ROIG, 2007, p. 78 – tradução minha)¹⁴⁵. Ramona se concentra na possibilidade de construir uma vida pública ao lado do esposo, e vê sua expectativa fracassada ao longo da vida. Já na lua de mel, sente que algo não está de acordo com seus anseios “E me vem o pressentimento de que uma época boa da minha vida se foi.” (ROIG, 2007, p. 78 – tradução minha)¹⁴⁶. A lua de mel é, assim, uma antecipação da vida que terá ao lado do esposo. Ela desejava conhecer Paris e sonhava com noites de festa e aventura, porém Francisco somente se dispunha a levá-la a museus, ignorando o que ela gostaria de fazer.

A vida que se prenuncia para Mundeta é limitada. Retornando a Barcelona ela se vê entretida com a vida doméstica, limitando-se a essa realidade. Nesse sentido, Núñez Puente (2004, p. 20) observa que as mulheres dessa época ainda estavam muito condicionadas ao ideal

les reines, que em feien companyia cada nit, amagada a les golfes i amb una espelma al costat. En Francisco m’ha dit que només té un llibre, *El buen muchacho* de Paul de Koch.

¹⁴⁵ Texto original em catalão:

Quan entraré a la sala dels miralls del Liceu de bracet d’en Francisco, tothom preguntarà, i qui és aquesta senyora tan bonica? No vull renunciar a res, a la vida. I seré molt feliç, al costat d’en Francisco.

¹⁴⁶ Texto original em catalão:

I em ve el pressentiment que una època bona de la meva vida se n’ha anat.

feminino burguês e viviam distantes da vida pública, sem contato com questões políticas e sociais. Sendo Ramona um exemplo desse tipo de mulher, parte da burguesia catalã, deveria se adaptar à vida privada. No entanto, ela vive infeliz.

Ramona tem uma vida de casada tradicional oposta aos seus sonhos. Seu cotidiano é dedicado ao lar e ao marido, que ainda que a amasse, não lhe proporcionava o que desejava. Ela não conseguia se adaptar a essa vida “não gosto dos trabalhos domésticos, não me entendo com eles. [...] Não sei como colocar os móveis e os quadros e passo o dia mudando-os de lugar e de cômodo” (ROIG, 2007, p. 88 – tradução minha)¹⁴⁷. A vida pública que antes desejava, não se concretiza e ela se via atada a um casamento que não lhe proporcionava contento.

Há momentos em que Mundeta, ainda jovem, sente o desejo de liberdade aflorar de forma arrebatadora, como no episódio no qual, em um passeio por Barcelona, não se contém e começa a correr sem motivo, tomada de uma alegria que não pode reprimir. Como descreve em seu diário, “mas eu começo a correr montanha acima! Não sei como explicar o prazer que me tomou, por nada no mundo eu teria parado. [...] Queria correr, correr, correr” (ROIG, 2007, p. 108 – tradução minha)¹⁴⁸. Esse momento de transgressão, relacionado ao prazer de ver a cidade ao entardecer, mostra seu desejo de liberdade – sempre contido – explodindo e levando-a ao êxtase, mas não sem consequências. O momento de liberdade e prazer vivido foi acompanhado de um aborto, de uma gravidez que ela desconhecia:

Francisco ofegava, resmungava. [...] Mas eu não lhe fazia caso porque me considerava a rainha da montanha, senhora de Barcelona. Acelerava o passo para o Francisco não me alcançar. Barcelona brilhava dentro das primeiras sombras da noite. De repente percebi um calor muito doce entre as pernas, e pensei que era a prolongação da minha alegria. Depois o calor se transformou em um vazamento suave de um líquido que escorria, quente, para além da consciência (e que Deus me perdoe, que não sei me expressar melhor). Parei, um pouco surpresa. Era uma sensação nova. E era uma sensação nova porque era sangue aquilo que me escorria pernas abaixo. E o filete de sangue virou uma corrente que jorrava” (ROIG, 2007, p. 109 – tradução minha)¹⁴⁹

¹⁴⁷ Texto original em catalão:

No m'agraden les feines de la casa, no m'hi entenc. [...] No sé com col·locar els mobles i els quadres i em passo el dia canviant-los de lloc i de cambra.

¹⁴⁸ Texto original em catalão:

Però jo arrenco a córrer muntanya amunt! No sé pas com explicar el delit que em fa absorbir, per res del món no m'hauria aturat. [...] Volia córrer, córrer, córrer.

¹⁴⁹ Texto original em catalão:

En Francisco panteixava, remugava. [...] Però jo no li'n feia cas perquè em veia la reina de la muntanya, senyora de Barcelona. Allargava el pas per no adonar-me d'en Francisco. Barcelona feia pampallugues dins les primeres ombres de la nit. Tot d'una, vaig notar una escalfor molt dolça entre les cames, i em vaig pensar que era la perllongació de la meua alegria. Després, l'escalfor es va convertir en un regalim suau d'un líquid que s'escolava, calent, més enllà de la consciència (i que Déu em perdoni, que no em sé expressar millor). Em vaig aturar, una mica estranyada. Era una sensació nova. I era una sensació nova perquè era sang allò que em regalimava cames avall. I el rajolinet de sang va ser un doll que sortia a borbollades.

O aborto, repentino, depois de um momento de euforia, parece ser o preço cobrado das mulheres que como Circe e Calipso ousam ter algum contato com o prazer ou com a liberdade. A corrida de Ramona, ofereceu-lhe satisfação, mas ao fazê-la desafiar o esposo, acabou sofrendo por um aborto, simbolizando a impossibilidade de que as mulheres vivenciassem a vida familiar e a liberdade concomitantemente.

O modelo de vida da época não era compatível com momentos de euforia e de prazer para as mulheres. Como anjo do lar, Ramona deveria se conservar em seu lugar, porém, talvez como um indício da chegada de novos ares para a vida feminina, fica claro que ela quer mais do que a vida que tem com Francisco, sonhando com as histórias que leu e ansiando pela paixão que não tem com o marido. O pressentimento de Mundeta na lua de mel em Paris, que lhe anunciava uma vida infeliz, vai se reforçando. Nesse sentido, além da desventura com a vida doméstica, o diário de Ramona anuncia também que a relação do casal no que se refere à sexualidade e à paixão demonstra ser fracassada. O apetite sexual de Francisco era tímido e incompatível com o desejo dela, frustrando-a e deixando-a insatisfeita:

E hoje me dedicou um outro poema. Mas começam a me amolar seus arroubos poéticos. Há um abismo entre o que me escreve e o que me dá. Quando me abraça e espero não sei quantas coisas mais, as suas mãos estremecem e param. Então coça a nuca como se nada tivesse acontecido. Ou torce o bigode. E eu me vejo igual à Casta Susana do gravado que há em nossa alcova. (ROIG, 2007, p. 90 – tradução minha)¹⁵⁰

A insatisfação sexual de Mundeta é mencionada de forma recorrente na narrativa. Francisco não demonstrou ser o companheiro que ela desejava para sua vida. A falta de carinho ou de iniciativa sexual faziam com que ela se sentisse mais desafortunada em relação ao casamento. Esse homem, que ela descreve como meticuloso e conservador, não estava preparado para dividir a vida com uma mulher como ela, cheia de desejos, ideias e incapaz de se adaptar completamente ao estilo conservador de vida burguês.

No momento da morte de Francisco, melancólica, Ramona escreve em seu diário sobre a insatisfação e frustração que experimentou no casamento. Como já tinha mencionado outras vezes no texto, ela não teve nem fortuna e nem amor (ROIG, 2007, p. 219) no casamento.

Ela resume:

Foi gentil, amável, discreto, um completo cavalheiro. Me amou com mesura, com cuidado. Mas nunca me senti seduzida. Parecia que cronometrava as cálidas

¹⁵⁰ Texto original em catalão:

I avui m'ha dedicat un altre vers. Però em comencen a enfarfegar les seves floretes líriques. Hi ha un abisme entre el que m'escriu i el que em dóna. Quan m'abraça i espero no sé quantes coses més, les seves mans tremolen i s'aturen. Aleshores es grata, com si res, el clatell. O es recargola el bigoti. I jo em veig igual que la Casta Susana del gravat que hi ha a l'alcova.

manifestações que tinha que me dedicar, que consultava o relógio cada vez que tinha que me abraçar ou beijar. Se alguma vez eu me irritava por sua lentidão, olhava-me como um cachorrinho maltratado e me murmurava, não te entendo, Mundeta, não sei o que você quer. (ROIG, 2007, p. 231 – tradução minha)¹⁵¹

A frustração sexual no casamento revela uma faceta das mulheres finisseculares que as afasta da ideia do anjo do lar. Essa mulher, representada na trilogia pela primeira Mundeta, tem desejos e quer viver sua sexualidade, não se contenta com o cuidado com a casa e com a família e anseia por encontrar algum prazer. Comparando essa representação aos arquétipos femininos inseridos na trilogia, compreende-se que Mundeta não se sente completa vivendo como Penélope, desejando viver a liberdade que Circe e Calipso têm de explorar sua sexualidade e de poder decidir o seu destino.

A vontade de provar a paixão leva Ramona à infidelidade conjugal. Sentindo-se atraída por um jovem estudante, ela se entrega ao arrebatamento sensual, participa de jogo de conquista e comete o adultério. Em seu diário expressa os sentimentos que não pode externalizar para o mundo: “Gostaria de poder dizer, como madame Bovary, que tenho um amante. Mas é mentira. Estou ferida de amor e morta de medo” (ROIG, 2007, p. 202 – tradução minha)¹⁵². Finalmente Mundeta estava apaixonada, como sonhava, mas também perdida e amedrontada, não necessariamente pela paixão, mas por todo o impedimento que sua situação de casada impunha, além da culpa que sentia graças à religião, que lhe era tão cara. A referência a Emma Bovary evoca um modelo feminino resistente e ousado, que já começava a se propagar a partir da literatura e que se reflete na personagem: assim como Emma, Ramona não estava feliz ou adaptada à sua vida e a possibilidade de viver uma paixão renovava sua ânsia de viver.

Mesmo com o medo que sentia sobre o que lhe poderia acontecer caso o adultério fosse descoberto, Ramona decide viver seu desejo. Encontrando-se com o estudante, escreve no seu diário: “Não via nada mais que uma sombra, sombra que se aproximava cada vez mais definida, mais exata, com os olhos salientes, ferozes. E senti uma massa que caía por cima de mim, que me apertava a cintura e que enfiava a mão por dentro do meu vestido...” (ROIG, 2007, p. 210 – tradução minha)¹⁵³. A cena que expressa um tom de agressividade, revela o encontro

¹⁵¹ Texto original em catalão:

Ha estat gentil, amable, discret, tot un cavaller. M’ha estimat amb mesura, amb correcció. Però mai no m’hi he sentit seduïda. Semblava que cronometrava les càlides manifestacions que m’havia de prodigar, que consultés el rellotge cada vegada que m’havia d’abraçar o de besar. Si alguna vegada jo m’irritava per la seva lentitud, em mirava com un gosset maltractat i em mormolava, no t’entenc, Mundeta, no sé el que vols.

¹⁵² Texto original em catalão:

M’agradaria poder dir, com *madame* Bovary, que tinc in amant. Però és mentida. Estic ferida d’amor i morta de por.

¹⁵³ Texto original em catalão:

dos amantes como algo distinto do que Ramona experimentara com Francisco. O estudante não a trata com o cuidado e a mesura do esposo e a cena representa o contato sexual como algo que se constitui como parte de uma manifestação quase animalesca, impulsionada por instintos e sem espaço para a racionalização.

Esse encontro amoroso, embora a princípio possa parecer traumático, posteriormente parece evocar sensações com as quais Ramona não estava habituada. Fugindo depois do encontro, ela cai de cama, por três, dias aparentemente enferma:

Sentia o corpo como uma brasa, aceso como um carvão. E o movia de um lado a outro, mas não era febre, e o corpo se curvava até a testa tocar os joelhos e, depois, retorcia-se como se o espetassem por debaixo. As mãos não ficavam quietas. Começaram acariciando o pescoço, em todo o seu contorno, até que minha boca ficasse debaixo da axila. E depois as minhas mãos acariciavam os seios, os apertavam, e as mãos se aqueciam, aqueciam-se conforme iam baixando... Foi então que sonhei com o monstro que não me deixou por três dias. Aquele monstro vermelho, enorme, que tinha peitos e chifres e que tinha cara de mulher e de demônio, assim, todo misturado. E os gemidos enchiam o quarto. Uns gemidos sinistros. E os olhos do monstro se aproximavam e se afastavam. Eram os olhos da sombra, olhos salientes, ao lado das narinas, arranhados e ferozes. E as imagens dos meus mortos, meus pais, o vovô, gritavam-me que era uma adúltera. (ROIG, 2007, p. 214 – tradução minha)¹⁵⁴

As sensações de prazer que experimenta Mundeta após o encontro com o seu amante são uma novidade em sua vida. Seu corpo em brasa demonstra a satisfação e o gozo que se prolongavam e que a faziam se tocar e buscar novamente o êxtase experimentado. Porém, a culpa pelo adultério, mais motivada pelas crenças religiosas que pelos votos do casamento que traía, dominou-a, fazendo-a visualizar um monstro em forma de mulher que a atemorizava. Esse monstro que aparece em seus delírios junto aos parentes mortos não a deixa esquecer a traição.

A culpa, a sensação de pecado e o medo que tomam conta dela parecem convencê-la a não mais buscar o prazer. O monstro em seus sonhos representa o feminino demonizado que junto aos seus antepassados mortos a culpam e reprovam não só pelo adultério, como

No veia res més que l'ombra, l'ombra que s'acostava cada cop més definida, més exacta, amb els ulls sortits, sangonosos. I vaig sentir una massa que em queia a sobre, que m'estrenyia la cintura, que em ficava la mà dintre el vestit...

¹⁵⁴ Texto original em catalão:

Notava el cos com una brasa, encès com un tió. I el movia d'una banda a l'altra, però no era febre, i el cos es corbava fins a tocar el front amb els genolls i, després, es revinclava com si el burxessin des de sota. Les mans no s'estaven quietes. Van començar per acariciar el coll, tot voltant-lo, fins que la boca em quedava just sota l'aixel·la. I després acariciaven les sines, les meves mans, les estrenyien, i les mans, s'escalfaven, s'escalfaven a mida que anaven baixant... Fou aleshores quan vagi somiar el monstre que no m'ha deixat en tres dies. Aquell monstre vermellós, enorme, que duia pits i banyes i que tenia cara de dona i de dimoni, així, tot barrejat. I els udols omplien la cambra. Uns udols sinistres. I els ulls del monstre s'acostaven i se n'anaven. Eren els ulls del l'ombra, ulls sortits, al costat dels narius, esgratinyats i sangonosos. I les imatges dels meus morts, els papàs, el iaio, em cridaven que era una adúltera.

também por ter experimentado o prazer que lhe havia sido negado por toda a vida. O prazer, assim, é transformado em algo proibido e normalmente acompanhado de sofrimento:

A Mundeta que tem prazer em desafiar a passividade exigida dela, a que quer se lançar a voar por cima de Barcelona, a que foge de casa para se encontrar o homem que ama vê a si mesma como uma mulher demoníaca, parecida a aquelas que povoaram a literatura desde o início dos tempos. No pesadelo se misturam, assim, a noção de culpa por sonhar com outros mundos, por menosprezar o meio em que nasceu, a tradição que pesa sobre ela como uma laje: o monstro é a encarnação do sentimento de insatisfação permanente que a transtorna, a demonização dos prazeres terrenos que anseia, própria do imaginário religioso em que foi educada. (FRANCÉS DÍEZ, 2010, p. 149 – tradução minha)¹⁵⁵

A tradição religiosa e social que integram a educação de Ramona a fazem viver uma crise entre quem é e quem deve ser, entre o que deseja e o que tem em sua vida. Essa crise a coloca em um tipo de transição, na qual a mulher burguesa, dona de casa, mãe ou protetora do lar, passa a assumir também o perfil da *femme fatale*, que Bornay (2010) associa ao mito de Lilith e à ideia da mulher transgressora, livre, sexualizada e, muitas vezes, adúltera. Vivendo essa transição, como em um meio termo, Ramona tenta equilibrar a vida burguesa ao seu desejo, chegando ao adultério, mas sentindo culpa por seus atos.

O mito de Lilith nesse caso, dialoga com os delírios de Ramona. Lilith, segundo a tradição judaico-cristã, é a primeira esposa de Adão, que ao ver negada por Deus a igualdade em relação ao homem abandona o Paraíso, em um ato de rebeldia e transgressão. Com isso, Lilith, segundo Rapucci (2011, p. 127) “é a figura demoníaca que não se submete e procura causar a desordem e a desarmonia dentro da ordem patriarcal. Todo mal em Lilith parece estar na sua desobediência, não na submissão. Ela passa a incorporar todos os aspectos sombrios, temidos e banidos da consciência”.

Embora o aspecto transgressor e a busca pela igualdade que se notam nesse mito sejam interessantes para a construção do perfil da mulher contemporânea, é importante destacar que para a tradição patriarcal Lilith é um mito negativo, mortal e sedutor. Rapucci (2011, p. 122) comenta que Lilith representa a mulher que se nega a ser aprisionada em um relacionamento, reivindicando os mesmos direitos do homem. Nesse sentido, entende-se que

¹⁵⁵ Texto original em catalão:

La Mundeta que gosa desafiar la passivitat que se li exigeix, la que vol llançar-se a volar per damunt de Barcelona, la que s'escapa de casa per anar a trobar-se amb l'home que estima es veu a si mateixa com una dona demoníaca, semblant a aquelles que han poblat la literatura des dels principis dels temps. En el malson es barregen, doncs, la noció de culpa per somiar altres mons, per menysvalorar l'entorn en què ha nascut, la tradició que pesa sobre ella com una llosa: el monstre és l'encarnació del sentiment d'insatisfacció permanent que la traspasa, la demonització dels plaers terrenals que anseja, pròpia de l'imaginari religiós en què ha estat educada.

Ramona, em seu delírio recupera as duas caras de Lilith: a patriarcal, que a demoniza e pune, e a feminista, que busca a experiência sexual, a liberdade e se nega a viver aprisionada.

A transgressão associada ao mito de Lilith pode ser compreendida também a partir de outro ângulo de visão, que compreende a esfera do desejo como um espaço de reação e liberdade. Assim, apesar de uma vida limitadora, a opção por vivenciar o desejo permite às mulheres não só o vislumbamento da liberdade e do prazer, mas também uma forma de resistência em relação a uma ordem social de tradição patriarcal.

Marta Segarra (2013, p. 10) comenta que “O desejo faz referência, então, à tensão que impele todo o sujeito a superar os seus limites e ir em direção a uma ou a outra pessoa” (SEGARRA, 2013, p. 10 – tradução minha)¹⁵⁶. Essa tensão que impele o sujeito e que o faz superar seus limites, reflete-se na representação das mulheres da trilogia como uma forma de superar, ultrapassar e transgredir os limites que são impostos às suas vidas. “Um dos efeitos mais característicos do desejo, [...] é que coloca em questão o sujeito que o experimenta, problematizando os seus limites, a sua unidade e coerência, o seu caráter único e singular” (SEGARRA, 2013, p. 10 – tradução minha)¹⁵⁷, ou seja, no âmbito da trilogia de Roig, ao vivenciarem seus desejos, as personagens femininas revisam os seus limites, os limites que lhes são impostos e compreendem melhor a si mesmas.

Retomando a definição do *olhar enviesado* de Roig, nota-se que não é somente o olhar feminino que se adapta à realidade dominada pela tradição patriarcal, mas a própria mulher, que inserida em um contexto que a limita, tem de buscar alternativas para a sua vida.

Nosotras hemos desarrollado la fuerza de los débiles, la malicia de los vencidos. Hemos sido arañas, brujas, gatas-mansas. Hemos arañado y afinado la técnica de los pellizcos retorcidos de monja. Arpiás, nos hemos vengado de la omnipresencia del falo. “Chinchaos, chinchaos, tenemos un cuerpo que, aunque no lo queráis, lo deseáis”, les hemos dicho. No nos han anulado porque nos necesitan. Somos el “sexo” y los hombres no son más que una variante de nosotras, como dice la biología. Los poderes de los hombres se han basado en su miedo, incertidumbre, debilidad, en su fascinación por nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo contiene la vida, nuestro cuerpo es autónomo. Ellos tienen tanta envidia de nuestra maternidad que han fabricado la guerra y la muerte. Ellos dependen de nuestro cuerpo. (ROIG, 1980, p. 28)

Se por um lado o corpo feminino é tratado a partir do desejo masculino, como algo que deve ser conquistado e dominado, por outro, a mulher consciente desse desejo, tem poder.

¹⁵⁶ Texto original em catalão:

El desig fa referència, aleshores, a la tensió que empeny tot subjecte a superar els seus límits i a anar cap a l'altre o cap a l'altre.

¹⁵⁷ Texto original em catalão:

Un dels efectes més característics del desig, [...] és que posa en qüestió el subjecte que l'experimenta, tot problematitzant els seus límits, la seva unitat i coherència, el seu caràcter únic i singular.

Esse corpo objeto de desejo masculino é, ademais, capaz de gerar a vida, proporcionando à mulher um poder que o homem não pode possuir, pelo menos a partir de seu corpo. Pensando no desejo feminino, o que se observa é que quando a mulher se permite vivenciá-lo, subverte uma ordem estabelecida e, com a “malícia dos vencidos” disfruta de um novo poder.

Dando um salto temporal, partindo do início do século para nos anos 30, para o período entre a proclamação da República e a Guerra Civil, as narrativas abordam outro momento na história das mulheres na Catalunha. A década de 30 conta com mulheres que gozam de um pouco mais de liberdade, participando do universo laboral, tendo mais acesso à instrução e contando com iniciativas do governo republicano de proporcionar-lhes direitos sociais como o divórcio, por exemplo.

Nesse momento, já sem o marido, Ramona Jover convive com sua filha e goza da liberdade própria das viúvas, que sem o companheiro, podem ser responsáveis por si mesmas. Essa mudança em sua vida começa a lhe trazer alguma satisfação e, tendo poder sobre si e sobre as economias da família, ainda durante o luto, ela começa a se dedicar à leitura, podendo desfrutar de sua paixão. Percebe-se que Ramona encontra alguma paz e tem outra atitude em relação ao mundo: “Desde então mamãe se transformou em uma mulher muito alegre e comunicativa. Seu caráter, tão seco e rude antes, tornou-se aberto, generoso, sempre estava disposta a passear, a conhecer pessoas” (ROIG, 2007, p. 199 – tradução minha)¹⁵⁸. Livre, Mundeta podia comprar os livros que queria e encontrar-se com as amigas, tendo a vida pública que, mesmo não sendo a que sonhava na juventude, permitia-lhe algum contato social.

Sua filha, Ramona Ventura faz parte de outra geração de mulheres, com possibilidades de vida diferentes das que teve sua mãe. Nesse momento as mulheres contavam com diferentes abordagens para seu comportamento, alguns mais conservadores e outros menos. Duas dessas influências são mencionadas no seguinte trecho:

Mundeta Ventura abriu pela segunda vez o último número de “La Dona Catalana”. Este ano se usará o cabelo mais comprido e percebamos a tendência, especialmente entre as mais jovens, dos cachos atrás da cabeça / Na *Cultura de la Dona* tinha percebido muita confusão. (ROIG, 2007, p. 70 – tradução minha)¹⁵⁹

¹⁵⁸ Texto original em catalão:

Des d’aleshores, la mamà es va convertir en una dona molt alegre i comunicativa. El seu caràcter, tan sec i eixut abans, es tornà obert, generós, sempre disposat a passejar, a conèixer gent.

¹⁵⁹ Texto original em catalão:

La Mundeta Ventura va obrir per segona vegada el darrer número de “La Dona Catalana”. Aquest any el cabell es durà més llarg i notem la tendència, sobretot entre les jovenetes, dels bucles al darrera / A La Cultura de la Dona havia notat molt de bullit.

A revista “*La Dona Catalana*”, lida por Mundeta, tinha uma vertente ideológica conservadora com clara intenção moralizante. Publicada em Barcelona de 1925 a 1938, tinha artigos que se dedicavam a temas como moda, etiqueta e literatura, publicando em fascículos as conhecidas *novelas rosa* (NUALART; TRIUS; XICOTA, 1987, p. 104). A menção a essa publicação, mostra um avanço cultural na Catalunha da época, que começa a dar atenção ao público feminino, ainda que tivesse um tom conservador.

Já a referência à *Cultura de la Dona* demonstra o avanço da época em relação à educação feminina. Sua existência mostra uma sociedade em que a mulher não se dedica somente ao cuidado com a casa e com a família, mas conta também com a possibilidade de atuar profissionalmente. É claro que essa é uma realidade nova para as mulheres burguesas, já que as mulheres advindas de camadas populares trabalhavam já há bastante tempo.

Porém, por mais que algumas mulheres contassem com essa independência, Ramona não é uma delas. Mesmo vivendo somente com a mãe, ela não tem uma fonte de renda e não goza da liberdade que tinham outras mulheres. Francés Díez (2005, p. 418) a define com “Mundeta é, aos vinte e dois anos, uma burguesinha ignorante e tímida, que deixa os dias passarem entre a *Cultura de la Dona* e a leitura de *La Dona Catalana*, revista feminina que perpetua o modelo de esposa e mãe e exalta as virtudes raciais”¹⁶⁰. Alienada, ela era também uma mulher menos ambiciosa que a mãe, sem grandes sonhos e ingênua a ponto de querer encontrar seu grande amor e com ele se casar, como em um conto de fadas.

Um dia, por acaso, em um passeio, Ramona vê um rapaz que lhe chama a atenção. Dias depois, o rapaz, que se chamava Ignasi Costa, ligado a grupos políticos e aficionado leitor do poeta Salvat-Papasseit¹⁶¹, é apresentado a ela por Kati. Apaixonada por Ignasi, Mundeta, que era tímida e insegura, age de forma inesperada e como Calipso, decide viver a paixão de forma livre e em toda sua plenitude:

Ignasi segurava a sua mão enquanto lhe recitava algum de seus poemas, ainda que esses fossem poucos e abundassem os de Salvat. Tinham deixado de ir a Barcelona e passeavam pelos arredores de Valldoreix pela estrada de Arrabassada. Não diremos a ninguém que nos amamos. [...] Que delícia, amar-nos a escondidas, e sentavam-se debaixo de um lodoeiro e se beijavam. (ROIG, 2007, p. 174 – tradução minha)¹⁶²

¹⁶⁰ Texto original em catalão:

Mundeta és, a l’edat de vint-i-dos anys, una burgeseta ignorant i tímida, que deixa passar els dies entre la *Cultura de la Dona* i la lectura de *La Dona Catalana*, revista femenina que perpetua el model d’esposa i mare i n’exalta les *virtuts racials*.

¹⁶¹ Salvat-Papasseit (1894-1924) foi um conhecido poeta catalão que também escreveu artigos, manifestos e outros escritos de cunho político e social.

¹⁶² Texto original em catalão:

L’Ignasi li premia la mà mentre li recitava algun poema de la seva collita. Tot i que aquests eren escadussers i abundaven els d’en Salvat. Havien deixat d’anar a Barcelona i es passejaven pels voltants de Valldoreix, per la

O desejo de Mundeta em relação a Ignasi evoca a tensão, recuperando a definição de desejo de Segarra (2013), de um indivíduo em relação ao outro, uma força que a impele a estar com seu objeto de desejo, único capaz de satisfazer seus anseios. Mundeta experimenta a liberdade por meio de seu desejo e, como essa liberdade era incompatível com o seu meio, opta por vivenciá-lo de forma oculta.

O auge da transgressão de Mundeta se dá no momento em que decide perder a virgindade com Ignasi. A cena, de forte tom dramático, mescla a relação sexual entre os dois e a sensação de culpa de Ignasi por ter ocasionado a morte de republicanos em um momento de combate com a guarda civil. Os movimentos da relação de Mundeta e Ignasi são alternados pelas declarações dele, revelando sua covardia ao levar armas para os rebeldes, e a incapacidade dela de compreender o que ele tinha vivido e de consolá-lo. Mundeta se empenhava em vivenciar a sua sexualidade, apesar do que sentia Ignasi.

Era branca como o leite, a pele que aquela tarde de trinta e quatro Ignasi Costa amou com tanto ardor. [...] Não lhe custou nada sair de braços dados com Ignasi e caminhar pela rua sentindo sua pele. Não lhe custou nada, naquela tarde, amar os olhos de gavião que a miravam com desolação. A pele branca como a neve se renovava. E quando Ignasi a despia pouco a pouco, ela entrava em um sonho. Que angústia, repetia, os mortos do Arrabassada. E a Mundeta havia achado natural aquilo de entrar em um quarto desconhecido. [...] Ela não tinha perguntado por que ele a tinha levado a um lugar que não conhecia. Mas quando cheguei ali não fiz nada. Fiquei como um tonto, observando os feridos. Olhe as minhas mãos, Mundeta. E ela as olhava, beijava-as e não sabia o que lhe dizer. [...] Eu vi os crâneos daquelas duas pessoas desfeitos no meio da estrada, Mundeta. E, quando vi que os guardas-civis corriam até o caminhão para alcançá-lo, joguei os quatro máusers bem longe. Não queria que me pegassem e comecei a correr por uma trilha. [...] E não parei até chegar ao Tostadero, e ela, os cabelos despenteados, branca como uma gota de leite, acariciava-lhe a nuca. E umas pequenas lágrimas se esforçavam para surgir dos olhos de gavião. E então caíam, também pequeninas, quase invisíveis, duas gotas de sangue como dois botões de rosa em cima dos lençóis. (ROIG, 2007, p. 225 – tradução minha)¹⁶³

carretera de l'Arrabassada. No ho direm a ningú, que ens estimem. Quina delícia, estimar-nos d'amagat, i s'asseien sota uns lledoners i es besaven.

¹⁶³ Texto original em catalão:

Era com un glop de llet, la pell que aquella tarda del trenta quatre l'Ignasi Costa estimà amb tant ardor. [...] No li costà gens de sortir agafada del braç de l'Ignasi i caminar pel carrer prement-li la pell. No li costà gens d'estimar, aquella tarda, els ulls d'esperver que la miraven amb desolació. La pell com un glop de llet se li reviscolava. I quan l'Ignasi la despullava a poc a poc, ella entrava en un somni. Quina angúnia, repetia, els morts de l'Arrabassada. I la Mundeta ho havia trobat natural, allò d'entrar en una cambra desconeguda. [...] Ella no havia preguntat per què l'havia duta a un indret que no coneixia. Però quan hi he arribat no he fet res. M'hi he quedat com un ximple, observant els ferits. Mira les meves mans, Mundeta. I ella les mirava, les besava i no sabia què dir-li. [...] Jo he vist els cranis d'aquelles dues criatures desfets enmig de la carretera, Mundeta. I, quan he vist que els civils corrien cap al camió per encaçar-lo, he llençat els quatre màusers ben lluny. I no volia que m'atrapessin, a mi, i he arrencat a córrer per la dreuera. [...] I no he parat fins que no he arribat al Tostadero, i ella, la cabellera esbullada, blanca com un glop de llet, li acariciava el clatell. I unes diminutes llàgrimes maldaven per sorgir dels ulls d'esperver. I aleshores caigueren, també menudes, gairebé invisibles, dues gotes de sang com dues poncelles damunt els llençols.

Na cena, de forte tom poético, o ato sexual é representado como uma dança, onde Ignasi lamenta sua covardia e Ramona o acaricia, em passos que levam ao ápice sexual. Nota-se a falta de harmonia entre Ramona e Ignasi, já que ela, incapaz de compreender o que ele sentia e de oferecer-lhe o consolo que necessitava, queria dar vasão a seu desejo.

Ramona age como uma mulher segura do que quer, livre para fazer escolhas acerca de si e do seu corpo. Liberta-se de uma tradição que a submete ao masculino, transgredindo uma ordem estabelecida e exercendo o poder de escolha para perder a sua virgindade: escolhe o parceiro, quando e como experimentar pela primeira vez o sexo. Ela, assim, por mais frágil que parecesse ser, não deixa de tomar a decisão que considera ser importante para sua vida e, como se fosse Lilith ou uma *femme fatale*, encontra a satisfação.

Dias depois, o suicídio de Ignasi faz com que ela guarde para si seu momento de experimentação do desejo e retorne à rotina. Esse segredo, como um instante de libertação, é recordado por Mundeta quando mais velha, como tão importante quanto a experiência que teve na Guerra Civil. Esse é, aliás, outro momento de independência que vive, no qual, de forma corajosa, sem a ajuda da mãe ou de qualquer outra pessoa, se aventura pelo caos posterior a um bombardeio.

Por fim, Ramona se casa com Joan Claret, um homem bastante autoritário, a quem ela normalmente obedecia e em relação de quem era dependente. No momento da guerra, quando desobedece ao marido que a tinha proibido de ir ao centro da cidade – justamente o lugar que tinha sido bombardeado em sua ausência –, experimenta uma sensação nova, não só de liberdade, mas de poder, um poder decorrente da afronta ao opressor.

Nesse episódio Ramona sente orgulho de sua valentia, “Eu também tinha medo, mas o guardava bem dentro de mim, para que ninguém notasse que procurava o meu marido. [...] Eu me fazia de forte e tinha vontade de encontrar a Kati e lhe explicar que eu, sozinha e sem a ajuda de ninguém, procurava o meu marido” (ROIG, 2007, p. 35 – tradução minha)¹⁶⁴. Essa autonomia e força de vontade que experimenta num ato de valentia trazem a ela um prazer diferente do experimentado junto a Ignasi, uma satisfação decorrente de sua transgressão.

Essa sensação de satisfação e liberdade acompanha Ramona por toda a vida, tanto que sempre que recorda e narra o episódio se enche de vida e emoção, algo incomum à sua personalidade. O caso com Ignasi, diferentemente, é recordado, mas não é narrado. É um

¹⁶⁴ Texto original em catalão:

Jo també em tenia, de por, però me l’empassava ben endintre perquè ningú em notés que buscava el meu marit. [...] Jo feia el cor fort i tenia ganes de trobar-me la Kati i explicar-li que jo, tota sola i sense ajuda de ningú, buscava el meu marit.

segredo seu, privado, um prazer que não compartilha. Ramona Ventura, dessa forma, acaba representando a mulher que aceita o estilo de vida que lhe é imposto, mas ainda assim é capaz de vivenciar momentos de transgressão e satisfação.

Bastante diferentes de Ramona Ventura são as personagens Judit e Kati. Essas, ao contrário de Mundeta, eram mulheres independentes e responsáveis por si mesmas. Judit que depois vai se casar com Joan Miralpeix era uma mulher órfã, professora de piano:

Judit Fléchier se preparava para ser concertista – os entendidos da área diziam que tocava piano como os anjos – mas aos quinze anos ficou imobilizada até os dezessete e teve de deixar sua aspiração. [...] O pai, que tinha ido a Barcelona buscando a sorte que não tinha encontrado em seu país, devastado pela guerra, morreu de tifo e deixou a Judit com uma renda miserável. Aos dezoito anos, Judite vivia completamente independente, era professora de piano e tinha uma vida confortável. (ROIG, 2014, p. 206 – tradução minha)¹⁶⁵

Judit é apresentada como uma mulher não só independente por poder trabalhar e ter o seu dinheiro, como também por ser órfã e, com isso, não ter de depender de nenhuma figura masculina para direcionar a sua vida. Percebe-se que há uma fragilidade em sua descrição, apontando para problemas de saúde, porém, por mais que ela pareça ter essa fragilidade, sua atitude em relação ao mundo, ao menos até o fim da Guerra Civil, é o de uma mulher intensa e resistente, capaz de escolher o que deseja e de viver sem a necessidade de um homem.

Kati também é um exemplo de mulher independente na trilogia. Sua liberdade, mantida pela fortuna deixada pelos pais, permite que uma mulher possa ter uma vida pública e tomada por experiências ousadas. A orfandade aliada à sua fortuna, dá a ela a mesma liberdade que têm Judit e Ramona Jover, de forma que ela define seu destino como se fosse um homem:

A Kati, *savante* como ninguém, amiga de estrangeiros de todo tipo, os seus preferidos eram os franceses, dizia sempre que “vivía o presente”. Ela se divertia criticando o tipo de pessoas que entravam no Núria e Mundeta Ventura era seu chamariz. [...] Que chata a Kati, com sua pose meio *cocotte* meio madre Teresa. Repetia *chic* a cada duas ou três palavras e olhava para a Mundeta com zombaria. As outras mulheres falavam mal da Kati, mas a convidavam aos seus cafés e às suas festas porque estava atualizada com o que acontecia no *monde*. Toda Valldoreix criticava que com frequência fosse sozinha ao *Casino de Sant Cugat* e, mais ainda, a sua descarada inclinação para o sexo oposto. [...] Todas, porém, cultivavam uma secreta inveja da Kati. Isso de “*vivre sa vie*”, de ser “*independante*”, produzia nelas um tipo de incômodo. Tinha trinta anos, era solteira e vivia sozinha. (ROIG, 2007, p. 102 – tradução minha)¹⁶⁶

¹⁶⁵ Texto original em catalão:

La Judit Fléchier anava per concertista – els entesos deien que tocava el piano com els àngels – però als quinze anys va quedar immòbil fins als disset i ho va haver de deixar córrer. El pare, que havia anat a Barcelona buscant la fortuna que no havia trobat al seu país, desballestat per la guerra, morí del tifus i deixà la Judit amb una renda més aviat miserable. Als divuit anys, la Judit vivia completament independent, era professora de piano i anava a dues o tres cases de posició.

¹⁶⁶ Texto original em catalão:

Sua condição financeira permitiu que Kati permanecesse solteira até os 30 anos – idade avançada para as mulheres ainda serem solteiras – e que cultivasse um estilo de vida exótico para o momento, já que manter amizade com estrangeiros, com artistas e intelectuais, além de promover festas que incitavam a curiosidade das pessoas, promoviam-na à categoria de excêntrica. Ademais, Kati era também uma mulher culta e sempre atualizada, o que causava estranheza entre outras mulheres, que também a invejavam por poder dirigir o seu destino.

Essa independência de Judit e Kati evidencia uma transgressão em um sistema patriarcal que relega à mulher o lugar subalterno e dependente do homem. Tal independência, intimamente associada à autonomia financeira da mulher, dialoga com o conhecido texto de Virgínia Woolf, *Um teto todo seu*, no qual discute as relações entre a liberação feminina, a sua produção intelectual e sua autonomia financeira.

Para Woolf (2014a), pode-se compreender a tímida participação de mulheres entre os nomes de grandes artistas, cientistas e outros intelectuais graças ao fato de que a vida que a maioria das mulheres tinha era restrita ao lar, à maternidade e ao contexto doméstico como um todo. Ela considera que as mulheres, diferentemente dos homens, não eram preparadas para fazer fortuna e serem independentes. A vida que lhes era imposta era a da dependência e, conseqüentemente da pobreza, já que posses e dinheiro pertenciam ao homem, que deveria administrá-los. À mulher cabia cuidar dos filhos, da casa e do marido, vivendo conforme era possível dentro dessas possibilidades. Nesse sentido, o tipo de vida a que eram submetidas as mulheres impedia que tivessem liberdade e autonomia para contemplar o mundo, para ter instrução, para decidir questões acerca de sua vida e também para escrever literatura.

A necessidade de que as mulheres alcançassem a autonomia financeira está ligada à possibilidade de optarem por outros estilos de vida e de se verem livres de situações que não gostariam de viver. Ainda relacionada à conquista da independência financeira feminina, Woolf defende que a mulher precisa de um espaço seu, um quarto, um cômodo ou uma casa, onde possa refletir e ter um espaço íntimo, onde possa estar em contato consigo mesma, sem interferências externas. Como ela comenta “tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha

La Kati, *savante* como ningú, amiga d'estrangers de tota mena, els seus predilectes eren els francesos, deia sempre que “vivía al dia”. La divertia criticar la mena de gent que entrava al Núria i la Mundeta Ventura era el seu esquer. [...] Que pesada, la Kati, amb el seu posar mig de *cocotte* mig de mare abadessa. Repetia la paraula *chic* cada dos per tres i es mirava la Mudeta amb sornegueria. Les altres dones malparlaven de la Kati, però la convidaven als seus berenars e a les seves festes perquè estava al corrent del *monde*. Tot Valldoreix criticava que sovintegés sola el Casino de San Cugat i, més encara, les seves descarades tendències vers l'altre sexe. [...] Totes, però, cobejaven una secreta enveja contra la Kati. Això de “*vivre sa vie*”, de ser “*independante*”, els produïa una mena de rau-rau. Tenia trenta anys, era soltera i vivia sola.

opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção[...]" (WOOLF, 2014a, p. 12).

Woolf (2014a, p. 150) explica que a conquista financeira garante a liberdade de contemplação e, pode-se adicionar, a liberdade de escolha, já o quarto e a fechadura na porta significam o poder de pensar em si mesma. Com isso, as mulheres conquistariam uma consciência de si e conseqüentemente uma liberdade mais ampla que a material. Assim:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. (WOOLF, 2014a, p. 151)

Embora o texto discuta a relação da mulher com a literatura, Woolf não defende que as mulheres conquistem a liberdade financeira somente para produzir textos literários, como ela diz: “quando lhes peço que ganhem dinheiro e tenham um espaço para si, estou pedindo, ao que parece, que levem uma vida revigorante na presença da realidade, quer consigam ou não transmiti-la” (WOOLF, 2014a, p. 154). Em resumo, o ensaio de Virginia Woolf faz uma revisão da história das mulheres, relacionando-a à forma como se inserem no mundo literário e acadêmico. A autora defende a liberdade feminina, crendo que a conquista da autonomia financeira poderia conferir às mulheres independência, liberdade intelectual e liberação em relação ao homem.

Nesse sentido, pode-se constatar que a trilogia de Roig incorpora a tese de Woolf ao apresentar personagens femininas que conquistam a independência conforme disfrutam da autonomia financeira. Montserrat Roig, inclusive, também discute essa questão no ensaio *¿Por qué no ha habido mujeres-genio?*, publicado em 1980 em *¿Tiempo de mujer?* e inserido com algumas adaptações em *L' hora violeta*. Nele, Roig aborda a falta de mulheres entre os grandes intelectuais da humanidade, indicando que o estilo de vida imposto às mulheres pela sociedade patriarcal impede que entre elas despontem grandes gênios. Ela discute também a inexistência de uma história das mulheres e atenta para a necessidade de que o passado feminino seja recuperado de forma arqueológica e dado ao conhecimento público, de forma que além de fazer com que mulheres que se destacaram no passado sejam (re)conhecidas, atue como meio de conscientização e empoderamento feminino.

O poder financeiro que têm Judit e Kati na trilogia faz delas exemplos de mulheres independentes e símbolos de um poder feminino que lhes permite não só atuar de forma diferente da de outras mulheres, como também viver à margem do sistema patriarcal da época,

sentindo-se livres, inclusive, para viverem sua sexualidade. Assim, o desejo e a sexualidade vividos por mulheres independentes, além de se chocarem com os valores da época relacionados ao feminino e a seu corpo, promovem a resistência e o exemplo que possibilita reconhecer na mulher um ser que pode ser responsável por si e por seus desejos.

Nas três obras da trilogia, Kati encarna a liberdade que o poder financeiro proporciona à mulher. Nos anos 30, sendo herdeira de uma família abastada, ela tem poder sobre si e “Ela podia fazer o mesmo que os homens, correr, ter dinheiro, dominar” (ROIG, 1981, p. 129 – tradução minha)¹⁶⁷. Entre as mulheres, Kati desafiava padrões e costumes patriarcais, seja por sua aparência, imitando Coco Chanel e inspirando-se em sua obra, seja por sua postura ante tradições como o casamento ou sobre a submissão feminina. Ela chocava homens e mulheres por sua instrução, por conviver com artistas e intelectuais – vistos como estranhos por grupos tradicionalistas –, e por sua atitude frente ao sexo oposto.

Apresentando-se como uma *femme fatale* autêntica, Kati vive sua sexualidade e sua liberdade de forma transgressiva. Ela vive a boemia, vai a festas, conhece pessoas de diferentes origens e, inclusive, escolhe os homens com quem quer se deitar. Francés Díez (2010, p. 179 – tradução minha) considera que “Kati é um personagem vital, tão diferente que chega a ser selvagem, com uma independência econômica [...] que lhe permite tratar os homens como fantoches, em lugar de depender deles”¹⁶⁸. Sua liberdade se concretiza na possibilidade de se manter solteira – algo impensável dentro da tradição do momento – e, ainda assim, experimentar o contato sexual e o prazer.

A sedução se transforma em um jogo, um espaço de batalha e de conquista, que funciona como uma forma de afirmação do poder de Kati. Ela tem prazer em se sentir no controle, em dominar o outro, em experimentar o poder sobre a encenação sexual. Assim, a tensão resultante da sedução e do processo de conquista colocam o desejo, outra vez, como meio de violar a ordem patriarcal e de assumir, desde a sexualidade feminina, o controle sobre si e sobre o outro. Para Kati, a sedução é mais um embate, no qual os envolvidos buscam o controle, já o sexo, como a concretização e afirmação da conquista, não é algo que contente a personagem. O ato sexual não funciona, para ela, como espaço de empoderamento, pois é a sedução e a tensão, a dúvida e o jogo de poder da conquista o que lhe interessa.

¹⁶⁷ Texto original em catalão:

Ella podia fer el mateix que els homes, córrer, tenir diners, dominar.

¹⁶⁸ Texto original em catalão:

És un personatge vital, salvatge de tan diferent, amb una independència econòmica [...] que li permet moure els homes com titelles, en lloc de dependre'n

Além disso, a sexualidade feminina é usada por Kati como um fator de empoderamento social, como uma forma de autoafirmação e de enfrentamento. Era questão de “prestígio” demonstrar o domínio que tinha sobre seu corpo e sobre sua sexualidade, não parecer “frígida” ou desinteressante sexualmente. Era preciso ser desejável e ter controle sobre suas conquistas, poder escolher seus amantes e demonstrar o quanto era livre.

Kati é como Circe, encanta e domina os homens que cruzam o seu caminho. Seu poder faz dela capaz de manipular as relações, subvertendo-as e fazendo dos homens seus escravos. Seu estilo de vida também reflete o arquétipo de Circe, já que não se submete e nem divide o teto com homem algum. As festas que promove, sua instrução e conhecimento de mundo são aspectos de sua constituição que reafirmam sua liberdade e física e moral, insinuando que o sistema social em que vivia não a limitava.

Mas essa postura rebelde se desfaz com a chegada da guerra. Não há sentido em afrontar uma sociedade fragilizada. Nesse momento, Kati assume a luta dos republicanos e trabalha ajudando especialmente no amparo a crianças órfãs, doando seus bens e a si mesma. Sua independência se mostra de forma absoluta na guerra, revelando como uma mulher poderia ter posicionamentos políticos e atuar de forma ativa em um contexto considerado masculino.

Em meio à guerra, desarmada de suas artimanhas para a sedução e em meio à crise e à miséria, Kati se deixa apaixonar. O soldado irlandês com quem se envolve a conquista por apresentar sua fragilidade, por não esconder os seus medos, porque tinha “olhos que feriam” (ROIG, 1981, p. 139 – tradução minha)¹⁶⁹ e sempre olhava para ela “de forma distinta da que a olharam os homens que tinha conhecido. Ele tinha nos olhos uma mistura de inocência e fé, e uma inquietação rara, como se visse tudo pela primeira vez, como se cada coisa fosse nova e insólita. Mas também tinha neles fragilidade. E muito medo” (ROIG, 1981, p. 139 – tradução minha)¹⁷⁰. A forma como Patrick se mostrava, esperançoso, frágil e capaz de demonstrar seus sentimentos surpreendeu a mulher que tinha convivido com outro tipo de homem e que não estava preparada para encontrar alguém capaz de se revelar.

Era a primeira vez que Kati se apaixonava. Patrick, não. Patrick amava a mulher que tinha deixado longe, em Dublin. Patrick não acreditava em substituições e era isso o que mais agradava a Kati. Antes, quando saía com um homem casado, este ria da própria esposa, como se dessa maneira esperasse ganhar mais pontos com a Kati. Na realidade, conseguia o contrário. Kati menosprezava os homens que falavam mal de

¹⁶⁹ Texto original em catalão:

Ulls que ferien

¹⁷⁰ Texto original em catalão:

De manera diferent de com ho feien els homes que havia conegut. En Patrick tenia, als ulls, una barreja d'innocència i de fe, i un neguit estrany, com si tot ho mirés per primer cop, com si cada cosa fos nova i insòlita. Però també hi notà feblesa. I molta por.

suas mulheres. Pensava, como pode amar uma outra mulher o homem que não é capaz de querer a própria esposa? (ROIG, 1981, p. 137 – tradução minha)¹⁷¹

A paixão que vive com Patrick leva-a a experimentar outra percepção do desejo, não direcionada ao domínio por confronto, mas à tensão do anseio de integração com o outro. Ela experimenta o gozo com alguém com quem se importa e que se importa com ela e, seus sentimentos revelam uma relação diferente das que tinha vivido. Patrick não é um adversário, mas um companheiro com quem pode compartilhar experiências, explorar o prazer e revelar seus pensamentos. Kati experimenta um desejo que lhe permite transcender a realidade que vive ou viveu. A guerra ou a sociedade conservadora em que vivia já não lhe preocupam e o desejo por Patrick é sua nova inquietação, a vontade de tê-lo consigo é o que lhe move. O sentimento que nutre por Patrick acaba afastando-a da poderosa figura de Circe e aproximando-a de Calipso. Resistente e livre, Kati quer ter tudo, a liberdade, o poder, o desejo e o amor. Porém, isso não lhe seria permitido, como ocorreu com Calipso.

A morte de Patrick a encontra justamente ao final da guerra e a despedaça. Assim, depois de convidar Judit a fugir e de receber uma resposta negativa, ela decide se suicidar. Porém, a opção pela morte não pode ser entendida como uma atitude de fraqueza, e sim como uma ação de coragem e rebeldia. Como a própria Kati comenta em uma conversa com Judit “Isso de se matar não é questão de covardia. Pode ser um final feliz, como um doce arremate” (ROIG, 1981, p. 132 – tradução minha)¹⁷².

Sua morte pode ser compreendida tanto como uma recusa a persistir sem a satisfação de seu desejo por Patrick, como o seu último ato de resistência e transgressão social. Ela não poderia viver sob os valores conservadores que se imporiam às mulheres no governo que propunham os franquistas. Nesse sentido, Buckley (1996), interpreta a participação de Kati na trilogia como a de uma personagem que encarna os valores da República, a liberdade das mulheres e a sua atuação no âmbito público, conquistando novos espaços e aproximando seu comportamento do masculino. Para ele, sua decisão pelo suicídio é uma ação coerente com sua natureza e revela a consciência que tinha da condição social da mulher.

¹⁷¹ Texto original em catalão:

La Kati era la primera vegada que s' enamorava. En Patrick, no. En Patrick estimava la dona que havia deixat lluny, a Dublín. En Patrick no creia en substitucions i era això el que més li agradava, a la Kati. Abans, quan sortia amb un home casat, aquest es reia de la pròpia esposa, com si d'aquesta manera esperés guanyar més punts davant de la Kati. En realitat, aconseguia tot el contrari. La Kati menyspreava els homes que malparlaven de les seves dones. Pensava, com pot estimar una altra dona l'home que no és capaç de voler la pròpia esposa?

¹⁷² Texto original em catalão:

Això de matar-se no és qüestió de covardia. Pot ser un final feliç, com un dolç acabament.

Já Judit, surge em *El temps de les cireres* como uma mulher discreta, mas ao mesmo tempo decidida. Diferente da amiga Kati que fazia questão de chocar o seu entorno, Judit age de forma sóbria e, mesmo contando com a sua independência, limita-se a expressar seu poder sobre si em poucas situações, sem chamar a atenção de outras pessoas. Uma das situações onde faz uso de sua liberdade é a da vivência de sua sexualidade, que independente do casamento é um espaço onde encontra prazer e exerce seu poder.

Cortejada por Joan Miralpeix, com quem posteriormente se casa, ela se coloca em um lugar de autoridade na relação, seduzindo o homem que deseja e quase o obrigando a chegar ao sexo. Joan que até então era virgem e não tinha conseguido se relacionar sexualmente com outras mulheres, teve sua impotência curada pela insistência e pelo desejo de Judit, que se recusou a abrir mão do que queria, e persistiu na tentativa da realização do ato sexual:

Judit saiu toda nua do banheiro. Seu corpo era branco como um floco de neve. Judit desligou a pequena luz da luminária verde que estava em cima do criado-mudo e Joan sentiu o suor por todo o corpo. Ele queria dormir. Perguntou-se o que tinha que fazer, por que estava ali. Queria ir embora. Judit abriu a janela e entrou no quarto um golpe de vento. Parecia que o ar violento queria levar as cortinas de organdi que voavam como se fossem as asas de uma gaivota. Aqui tem fantasmas?, perguntou Judit, e riu como um pássaro. Ir embora, isso é o que ele tinha que fazer, mas estava plantado como uma múmia. Sentiu a sua pele próxima, cheiro de perfume, essência de malva-rosa. Sua pele era gélida como um floco de neve e ao mesmo tempo queimava como brasa. Beije-me, disse Judit. Somente via a sua sombra e ouvia, entre ondas, o bater de seu coração. Qual coração batia mais? Agora teria de lhe dizer que não tinha conseguido isso nunca. Que quando saia com as mulheres da rua, ou bem se riam ou se tornavam maternais. Não sei Judit, não sei se conseguirei. E Judit, que queimava como lenha, buscava seus lábios, a língua, tudo. Judit já não era Judit, já não era a garota de neve e pele transparente, a garota de olhar triste. Ele lhe acariciou as costas e depois a percorreu com o dedo. Por que parava? Deitou as mãos sobre a cama, sabe, Judit, não sei se conseguirei. (ROIG, 2014, p. 214 – tradução minha)¹⁷³

O erotismo da cena, construído por Judit, demonstra a dominação da mulher sobre o homem. As suas investidas, alternando-se com o medo de Joan, que se via incapaz de levar adiante o ato sexual, trazem à tona a sensualidade e o desejo feminino, aplicados como forma

¹⁷³ Texto original em catalão:

La Judit sortí tota nua de la cambra de bany. El seu cos era blanc com un borralló de neu. La Judit tancà el petit llum del pàmpol verd que hi havia damunt de la tauleta de nit i, a en Joan, li vingué suor per tot el cos. Volia adormir-se. Es preguntà què havia de fer, per què s'hi trobava allí. Volia anar-se'n. La Judit obrí la finestra i entrà dins la cambra una glopada de vent. Semblava que l'aire violent es volgués emportar les cortines d'organdi que volaven com si fossin les ales d'una gavina. Hi ha fantasmes?, preguntà la Judit, i va riure com un ocell. Anar-se'n, això és el que ell havia de fer, però s'estava plantat com un estaquirot. Va sentir la seva pell a frec, olor de perfum, essència de malva-rosa. Adés la pell era gèlida com un floc de neu, adés cremava com la brasada. Besa'm, va dir la Judit. Només en veia la seva ombra i sentia, entre les onades, el batec del seu cor. Quin cor bategava més? Ara li hauria de dir que no ho havia aconseguit mai. Que quan anava amb les dones del carrer o bé se'n reien o bé esdevenien maternals. No en sé, Judit, no sé si podré. I la Judit, que cremava com un buscall, li buscava els llavis, la llengua, tot. La Judit ja no era la Judit, ja no era la noia de neu i la pell transparent, la noia d'esguard macilent. Ell n'acaricià l'espatlla i després la resseguí amb el dit. Per què s'aturava? Afluixà les mans damunt del llit, saps, Judit, no sé si podré.

de autoridade em um contexto considerado tradicionalmente controlado pelo masculino. A mulher que até então era compreendida como aquela que deveria aguardar a investida do homem, toma a responsabilidade sobre seu prazer e assume a coordenação do sexo.

O desejo de Judit a fazia insistir no ato sexual, tomar a iniciativa e mostrar-se, como Circe, poderosa e feroz, uma mulher que ignorando as limitações que a sociedade poderia criar, deixava-se levar por seus instintos a fim de encontrar satisfação. Dessa forma, assim como Circe havia feito com Ulisses, Judit convidou Joan a dividir com ela o leito e buscou se satisfazer vencendo as dificuldades que se lhe impuseram.

Primeiro deu ali um beijo tão suave que a ele pareceu com um ar que passava e depois sentiu uma carícia húmida e era a ponta da sua língua. Tentaram quatro vezes, ele tinha o sexo ereto e ela o agarrava e o conduzia, não posso, não posso, gritava ele, e o grito se abafava entre lágrimas e beijos. Ela retornava a ele, uma vez e uma outra. (ROIG, 2014, p. 214 – tradução minha)¹⁷⁴

A cena que revela a primeira relação sexual de Judit e Joan se estende no romance e mostra como o êxtase que a dominou fez com que pudesse completar a relação sexual: “mas a Judit, os olhos ardentes, dizia-lhe, tentemos de novo. Por fim o seu sexo penetrou, tinha endurecido pelos beijos e carícias, penetrou bem dentro dela, ele gritou e ela riu como um pássaro. Depois veio a respiração ofegante e a doce fadiga” (ROIG, 2014, p. 214 – tradução minha)¹⁷⁵. Os olhos ardentes de Judit representam um desejo quase demoníaco, que explode em sensações e sobrepuja a realidade ordinária, levando à doce fadiga mencionada no trecho.

Esse desejo que torna Judit uma *femme fatale*, transforma a mulher sóbria em uma pessoa exuberante e cheia de energia. O riso de Judit frente à surpresa de Joan com a penetração sexual destaca seu poder no contexto em que se encontram, seu conhecimento sexual e sua autoridade frente a um homem amedrontado e perdido. Vencendo a virgindade e a impotência de Joan, Judit mostra sua superioridade em relação a ele no que tange ao sexo. Com isso, o prazer tornava-se na relação desses dois um espaço de domínio feminino.

Judit e Kati, a partir de sua sexualidade, são representadas como *femmes fatales*, como mulheres poderosas, capazes de dominar os homens e de subverterem a ordem patriarcal. Conseguem dominar o dominador e dispor dele, pelo menos no contexto sexual. O desejo se

¹⁷⁴ Texto original em catalão:

Primer hi feu una besada tan suau que a ell li semblà com un aire que passava i després sentí una carícia humida i era la punta de la seva llengua. Ho intentaren quatre vegades, ell tenia el sexe erecte i ella l'agafava i el conduïa, no puc, no puc, cridava ell, i el crit s'ofegava entre llàgrimes i besades. Ella hi tornava, una vegada i una altra.

¹⁷⁵ Texto original em catalão:

Però la Judit, els ulls ardents, li deia, tornem-hi. Per fi el seu sexe penetrà, s'havia endurit pels besos i les carícies, penetrà ben endins d'ella, ell cridà i ella va riure com un ocell. Després vingué el panteix i la dolça fadiga.

delineia, então, não só como um meio de transgressão adotado pelas mulheres da trilogia, mas também, no caso de Judit e Kati que já experimentavam a independência, como um espaço de tomada de poder, de resistência e autoafirmação.

Porém, as duas não representam só a capacidade de subversão da ordem a partir de sua independência financeira ou de seu poder sexual. Elas vivem uma amizade que se constrói como algo que ultrapassa os limites das amizades comuns. Judit e Kati se sentem completas com a relação que edificam e desejam uma a companhia da outra. Essa amizade é descrita a partir de diferentes pontos de vista na trilogia e uma visão interessante é a de Patrícia Miralpeix:

Eram os dois polos, um positivo e o outro negativo. Kati era ativa e nervosa, não ficava nunca quieta. Judit era lenta e solitária, não gostava das pessoas. E apesar disso, se davam bem. Sobretudo durante a guerra, as duas iam para cima e para baixo, organizando Colônias para as crianças do Norte. Que dificuldades enfrentavam, Senhor! Depois se sentavam no jardim de casa, debaixo do limoeiro, e conversavam até que escurecia e Barcelona assumia aquele tom de morte e de espera. Não queriam descer ao refúgio se soavam as sirenes e zombavam de mim quando lhes dizia que tinha muito medo. Kati me dizia, a morte, a temos escrita em algum lugar. E Judit concordava, ou ria, e aí sim que o fazia com alegria. Deixava-as, então, as duas sentadas na beirada da fonte do meu jardim e, quando voltava, encontrava-as no mesmo lugar, como se o tempo tivesse ficado imóvel. (ROIG, 1981, p. 117 – tradução minha)¹⁷⁶

A relação de Judit e Kati, que atraía as atenções, até causando inveja, como no caso de Patrícia, era complexa e não chega a ser denominada nos romances de nenhuma outra maneira além de amizade, embora intrigasse aqueles que viam as duas juntas. Natàlia, filha de Judit, ao pedir a Norma que escrevesse a história das duas, tampouco é capaz de definir o que as unia “a verdade é que já não sei o que me interessa mais de cada uma delas: se a sua personalidade ou a relação que vão manter entre si. Elas existiram enquanto se amaram, estou certa. E, quando se rompeu a relação pela morte de Kati, Judit perdeu um bom pedaço de si mesma” (ROIG, 1981, p. 15 – tradução minha)¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Texto original em catalão:

Eren els dos pols, l'un positiu i l'altre negatiu. La Kati era activa i nerviosa, mai no s'estava quieta. La Judit era lenta i solitària, no li agradava la gent. I, tot i això, s'avenien molt. Sobretot durant la guerra, totes dues amunt i avall, organitzant les Colònies per als nens del Nord, quin tràfec que es portaven, Senyor! Després, seien al jardí de casa, sota el llimoner, i enraonaven fins que s'enfosquia i Barcelona prenia aquell to de mort i d'espera. No volien baixar al refugi si sonaven les sirenes i es rifaven de mi quan els deia que tenia molta por. La Kati em deia, la mort, la tenim escrita en algun lloc. I la Judit assentia, o bé reia, i aleshores sí que ho feia amb alegria. Les deixava, doncs, totes dues assegudes vora l'estany del meu jardí i, quan tornava, me les trobava al mateix lloc, com si el temps s'hagués quedat immòbil.

¹⁷⁷ Texto original em catalão:

La veritat és que ja no sé que és el que m'interessa més de cadascuna d'elles: si la seva personalitat o la relació que van sostenir entre totes dues. Es van fer mentre es van estimar, n'estic segura. I, quan es trencà la relació per la mort de la Kati, la Judit va perdre un bon tros d'ella mateixa.

Os laços que unem Judit e Kati se transformam em algo que as define. A guerra as aproximou e fez com que se reconhecessem e se completassem. As duas tinham personalidades opostas, como comenta Patrícia, mas a diferença que as definia, também as aproximava e fortalecia. Embora uma fosse discreta e a outra extrovertida em seu íntimo eram parecidas: órfãs, independentes, cultas e indiferentes a certas normas sociais. Judit e Kati se reconhecem uma na outra como em um espelho. O sentimento que nutrem uma pela outra é de tal profundidade, que Natália diz que “o amor de Kati e mamãe foi intenso porque queriam que fosse eterno. Pensaram que nunca se acabaria, apesar daquela guerra tão suja, como dizem os que a viveram” (ROIG, 1981, p. 18 – tradução minha)¹⁷⁸.

Esse amor intenso entre as duas, por mais que isso não seja declarado, inspira no leitor a impressão da existência de um amor lésbico. Uma cena que ilustra essa hipótese é a descrita por Joan: “um dia Miralpeix viu como passeavam as duas, Kati e Judit, pelo jardim da Patrícia; Kati colheu uma rosa e a deu à Judit. As duas mãos ficaram juntas durante um curto período de tempo. Quando se soltaram, ainda se olharam por uns segundos” (ROIG, 2014, p. 218 – tradução minha)¹⁷⁹. A intimidade e cumplicidade compartilhada por elas, representada por sua troca de olhares, é reforçada pela gentileza de Kati que presenteia Judit com uma flor. A cena em si não é capaz de definir um envolvimento homoafetivo, mas a atitude de Kati em relação a Judit, tradicionalmente associada a representações de carinho entre apaixonados, cria um tom que suscita a dúvida e a curiosidade dos seus expectadores, ficcionais ou não.

Essa relação ambígua, entre a amizade e o amor lésbico, traz à tona a reflexão acerca do amor entre mulheres – especialmente abordando a questão a partir de uma perspectiva histórica e feminina –, mas também causa uma tensão interessante na leitura que não encontrará em toda a trilogia uma resposta objetiva. Nesse sentido, Rosalía Cornejo Parriego (2007) crê que a obra de Roig peca ao não abordar mais direta e profundamente a relação de amor entre as mulheres: “*El lesbianismo se presenta, pues, en la ficción de Roig, como objeto de discusión teórica, amenaza y pesadilla, en contextos y relaciones que carecen de la continuidad, complejidad y profundidad afectiva de la unión de Judit y Kati*” (CORNEJO PARRIEGO, 2007, p. 216). Porém, essa afirmação, embora tenha valor pela importância de dar evidência às discussões que envolvem os estudos de gênero no âmbito dos estudos literários, ignora o valor

¹⁷⁸ Texto original em catalão:

L’amor de la Kati i la mamà va ser intens perquè el volgueren etern. Van pensar que mai no s’acabaria, malgrat aquella guerra tan bruta, com diuen els qui la van viure.

¹⁷⁹ Texto original em catalão:

Un dia, en Miralpeix va veure com passejaven totes dues, la Kati i la Judit, pel jardí de la Patrícia; la Kati collí una rosa de terra i la donà a la Judit. Les dues mans quedaren agafades durant una curta estona. Quan es deixaren anar encara s’esguardaren uns segons.

estético da tensão criada pela autora e a capacidade de promoção de discussões e de reflexão sobre a temática.

A tensão pela não definição da relação permite a inserção dessa temática nas obras sem que se assumam um perfil programático, ou que Judit e Kati sejam etiquetadas com definições que as limitariam como personagens. Elas poderiam ser tanto lésbicas, como heterossexuais ou bissexuais, a questão é que a definição limitaria a sua interpretação e da trilogia. Em um momento em que se discutiam os direitos das mulheres e se reivindicava a liberdade, a não definição da orientação sexual de Judit e Kati é uma forma de libertação. As duas personagens são criadas como seres de ficção complexos e isso permite que a dúvida criada faça com que elas enriqueçam as narrativas.

De qualquer maneira, o sentimento que nutriam uma pela outra fez com que depois a morte de Kati, Judit se fechasse para o mundo. Sem a companhia da amiga, Judit não conseguia se adequar à realidade que surgia, ela existia como corpo, mas tinha perdido grande parte de si “não sou a de antes. Kati me deixou. Joan, muito longe. Entre grades, a vida mostra outro relevo, a monotonia pode ser também mestra da invenção. Mentira é a vida que meu preso teria criado atrás das grades. Mentira é minha ideia de continuar. Tenho muito medo da palavra continuar” (ROIG, 1981, p. 98 – tradução minha)¹⁸⁰.

Sua atenção só se voltava para o pequeno filho enfermo, que existia como uma recordação do tempo que se foi. Pere era uma forma de conectá-la com o passado, mas com sua morte, Judit se perde mais ainda. Ela vive como se somente seu corpo estivesse entre todos, e sua alma distante “Judit não estava, não. Tenha nos olhos uma melancolia que fazia mal, aqueles olhos cor de esmeralda que estavam e não estavam. [...] Sim, creio que a Judit de depois da guerra só nos deixava o seu corpo, sua figura, como se há muito tempo tivesse deixado de existir” (ROIG, 1981, p. 115 – tradução minha)¹⁸¹. Vivendo de forma maquinal, cumprindo com seu papel social, a personagem se isola em si mesma e sem a coragem de Kati para o suicídio, Judit vive a vida como se estivesse morta “E eu, sem a Kati. Sinto-me vazia” (ROIG, 1981, p. 99 – tradução minha)¹⁸².

¹⁸⁰ Texto original em catalão:

Jo no sóc la d'abans. La Kati em va deixar. En Joan, massa lluny. Entre reixes la vida pren un altre relleu, la monotonia pot ser també mestressa de la invenció. Mentida és la vida que el meu pres deu haver-se creat entre reixes. Mentida la meva idea de continuar. Em fa molta por la paraula continuar.

¹⁸¹ Texto original em catalão:

La Judit no hi era, no. Tenia als ulls una melangia que feia mal, aquells ulls color maragda que hi eren i no hi eren. [...] Sí, crec que la Judit de després de la guerra només ens donava el seu cos, la seva figura, com si fes molt de temps que hagués deixat d'existir.

¹⁸² Texto original em catalão:

I jo, sense la Kati. Em sento buida.

Judit se isola em um exílio voluntário, trancando-se dentro de si. Esse exílio se completa quando é tomada por uma doença que a paralisa e a impede de interagir e se comunicar com as pessoas. Seu silenciamento pode parecer uma fraqueza, porém é possível que seja também como forma de resistência. Ela se nega a viver sem ter Kati ao seu lado e a sobreviver na ditadura fascista criada depois da Guerra Civil. Judit tinha se perdido e viver a realidade que se instituiu seria negar quem ela era. Como diz Cornejo Parriego (2007, p. 210), “*Judit, muy alejada del modelo cultural franquista, no encaja en la España de los vencedores y no le queda más opción que el exilio interior*”, assim, o exílio de Judit revela seu rechaço à nova vida proposta por Franco e ao mesmo tempo permite que conviva com suas memórias.

A memória assume para a existência de Judit um papel essencial e, nesse sentido, Cornejo Parriego (2007, p. 228) considera que para ela, recordar é mais importante que a própria vida. A memória se transforma em sua essência e Judit se transforma na metáfora de um passado silenciado, trágico e perdido. Além disso, a recordação de Kati presente nas páginas do diário de Judit transformam, a partir da escrita, o sentimento que unia essas mulheres em algo eternizado, insistindo na presença de uma afeição que causa tensão, contraditoriamente, pela falta de palavras para defini-la.

A questão das relações de desejo entre mulheres aparece em outros dois momentos da trilogia, quando as narrativas se desenvolvem cronologicamente nos anos 70. Em um momento se manifesta entre a personagem Sílvia, cunhada de Natàlia Miralpeix, e suas amigas, e em outro é abordada em forma de discussão entre feministas. Essas manifestações, no entanto, não têm a profundidade da relação estabelecida entre Judit e Kati, e acabam funcionando como forma de inserir o desejo entre mulheres como algo que pode fazer parte da representação da mulher, não como algo que possa suscitar a reflexão sobre a amizade, o desejo, o amor e a sexualidade feminina como acontece na relação dessas personagens.

Sílvia Claret, filha de Ramona Ventura – personagem que acaba unindo as famílias Claret e Miralpeix a partir de seu casamento com Lluís Miralpeix, filho de Judit –, é apresentada como uma mulher que se dedica somente à casa, ao marido e ao filho, ostentando uma vida burguesa e conservadora. Sobre ela, diz Francés Díez (2010, p. 176 – tradução minha)¹⁸³ “Sílvia Claret é, certamente, o modelo mais claro da burguesa moderna que reproduz o fracasso de toda uma genealogia de mulheres dentro da família nuclear de classe média”. A vida de Sílvia reflete um casamento infeliz, que se, por um lado, sustenta as aparências, por outro demonstra uma

¹⁸³ Texto original em catalão:

Sílvia Claret és, segurament, el model més clar de burgesa moderna que reproduceix el fracàs de tota una genealogia de dones dins de la família nuclear de classe mitjana.

relação desigual entre o casal, na qual a mulher é totalmente submissa ao homem. Sílvia tem poucas ocupações diárias além da casa e se entretém com atividades voltadas para a beleza e com encontros com as amigas em academias, cafés ou reuniões em suas casas.

Ademais, como esposa, Sílvia é infeliz sexualmente. A narrativa demonstra seu escasso conhecimento acerca da sua própria sexualidade quando revela sua surpresa com as cenas de sexo que vê no filme *Último tango em Paris*, do diretor Bernardo Bertolucci. Ao comentar o filme com as amigas, ela se dá conta das limitações de sua própria vida sexual. A raiva de Sílvia em relação à forma como o marido a trata não é infundada, pois percebe que ele conduziu a sua vida sexual não necessariamente buscando o prazer de ambos. A inexperiência sexual de Sílvia fez com que aceitasse a forma como o marido lhe apresentava o sexo, que focado no sexo anal, apresentado como única alternativa à intimidade, revela uma forma de afirmação do poder masculino e uma maneira de promover a submissão e humilhação feminina.

Percebe-se que mesmo consciente de sua infelicidade Sílvia não abre mão da vida que tem, ela é fruto de uma educação conservadora, típica do franquismo e como tal, não se vê em outro estilo de vida. Alienada em relação à realidade que a cercava, ela mantinha ainda as amizades da época do colégio de freiras, com quem se encontrava frequentemente e que, como comenta Francés Díez (2010, p. 177), compartilhavam os seus valores. Em uma ocasião, quando se reuniam todas na casa de Sílvia para a venda de produtos domésticos, as amigas abusam do álcool e começam um jogo de encenação que acaba assumindo um tom erótico:

[...] As alças do sutiã de Sílvia tinham arrebetado e ela tinha um peito de fora, *¿desvergonzada, impura!* [...] Dolores se transformou na *madre Socorro*, *¿qué le hacen a mi niña? Déjela, déjela, madre que ella no tiene la culpa de tener una madre tan mala. ¿Y su abuela, qué?*, disse a superiora, *¿que las hace ir sin mangas? Pero ella es un ángel, ¿verdad?*, la *madre Socorro* penteava com os dedos os cabelos da Sílvia, a abraçava como se fosse um bebê, *ven, ven, ángel mío*, a *madre Socorro* beijava os lábios da Sílvia e a consolava, tirava o seu sutiã rasgado e lhe acariciava os seios, *pero, ¿y nosotras?*, dizia a *madre Sagrario*, *y si viene el demonio vestido de hombre, ¿qué vamos a hacer?* Merche fingia ser o demonio [...] *bailaron así y el demonio disfrazado de hombre le acarició la espalda desnuda*, o demônio abria a blusa da garota impudica, *y se le quedará grabada la garra por los siglos de los siglos, amén. A los Hombres, ovejita mía, hay que dominarlos sin que se den cuenta*, dizia a *madre Socorro*, Merche beijava os seios de Teresa, *¡vete, vete, diablo, no me hagas pecar!*, *quiero conservar mi pureza*, Teresa cruzava as mãos sobre o peito, mas o demônio, [...] Beijava-a e mordiscava todo o seu corpo. (ROIG, 2014, p. 272 – tradução minha)¹⁸⁴

¹⁸⁴ Texto original em catalão:

[...]A la Sílvia, se li havien trencat les vetes dels sostenidors i duia un pit enfora, *¿desvergonzada, impura!* [...] la Dolores es convertí en la *madre Socorro*, però, *¿qué le hacen a mi niña? Déjela, déjela, madre, que ella no tiene la culpa de tener una madre tan mala. Y su abuela, qué?*, digué la superiora, *¿que las hace ir sin mangas? Pero ella es un ángel, ¿verdad?*, la *madre Socorro* pentinava amb els dits els cabells de la Sílvia, l'agafava com si fos un nadó, *ven, ven, ángel mío*, la *madre Socorro* besava els llavis de la Sílvia i la consolava, li descordava els sostenidors estripats i li acariciava les sines, *pero, ¿y nosotras?*, feia la *madre Sagrario*, *y si viene el demonio*

A cena apresentada quase como a representação de uma festa pagã, evoca emoções reprimidas pelas personagens, que agindo por instinto, buscam o prazer naquelas pessoas em quem mais confiam. De tal maneira, amizade e desejo se confundem, expondo um contato sexual entre mulheres liberador, transgressor e prazeroso.

As personagens envolvidas no jogo sexual, porém, ao se darem conta de seus atos, sentem-se envergonhadas. As relações entre mulheres são um tabu que não se discute, tanto que Sílvia, depois que as amigas se vão, decide se banhar, como uma forma de se livrar do “pecado” cometido. Nesse banho, ela usa a água tão quente a ponto de escaldar a pele e “esfrega o corpo com a esponja, mas acha que ela é muito suave e pega a pedra pomes. Ensaboia-se por todas as partes e, para acabar, arranha-se com a pedra pomes. Esfrega-se com tanta força que seu corpo fica vermelho. Assim, bem limpa, disse a si mesma” (ROIG, 2014, p. 274 – tradução minha)¹⁸⁵.

A necessidade de limpeza de Sílvia mostra a visão que se tinha construído na sociedade conservadora em que se encontra a narrativa. Nos valores impostos pelo franquismo, de cunho fascista, a diferença não era aceitável e a homossexualidade era vista como uma falha de caráter que deveria ser silenciada e exterminada. As mulheres da cena da festa não se declaram lésbicas ou bissexuais, mas de qualquer maneira, a expressão do desejo por outras mulheres seria interpretada por elas como algo reprovável, daí o seu constrangimento.

Considerando a expressão do desejo entre as Sílvia e as amigas, surge uma questão que deve ser considerada. Como comenta Cornejo Parriego (2007, 216), os limites entre a amizade e a paixão, o desejo, entre mulheres são difíceis de delimitar e, partindo de discussões propostas por escritores clássicos como Cícero ou Platão, a autora recupera a ideia de que a amizade tem grande afinidade com o erotismo e o amor, pelo menos nas amizades masculinas e, pergunta-se se o mesmo se aplicaria às amizades femininas. O fato de que a mulher é costumeiramente apagada da história por séculos dificulta compreender essa questão, gerando uma invisibilidade relacionada ao desejo feminino, especialmente sobre o desejo lésbico.

vestido de hombre, ¿qué vamos a hacer? La Merche feia de dimoni, [...] *bailaron así y el demonio disfrazado de hombre le acarició la espalda desnuda*, el dimoni descordava la brusa de la noia impúdica, y se le quedará grabada la garra por los siglos de los siglos, amén. *A los Hombres, ovejita mía, hay que dominarlos sin que se den cuenta*, deia la madre Socorro, la Merche besava les sines de la Teresa, *¡vete, vete, diablo, no me hagas pecar!*, quiero conservar mi pureza, la Teresa encreuava les mans damunt del pit, però el dimoni, [...] La besava i li feia mossegades per tot el cos.

¹⁸⁵ Texto original em catalão:

Es fregà el cos amb l'esponja, però la trobà suau i agafà la pedra surera. Es passà sabó per tot arreu i, en acabat, es rascà amb la pedra surera. Es va fregar amb tanta força que el seu cos li quedà roig encetat. Així, ben neta, es digué.

Pode-se, assim, compreender a amizade entre as mulheres da trilogia, em especial a de Judit e Kati e a de Sílvia e de suas amigas, como relações que guardam um aspecto erótico, um desejo em relação à outra capaz de criar uma tensão entre elas que, mesmo sem sua concretização em relações sexuais, expõe uma faceta da sexualidade feminina pouco representada e que constitui não só parte da história das mulheres, como também uma realidade.

A amizade entre mulheres acaba sendo um eixo essencial para a liberação feminina, uma vez que a partir dela seria possível um fortalecimento dos grupos de mulheres que reivindicavam seus direitos. As mulheres seriam aquelas em quem outras mulheres poderiam confiar porque umas se reconheceriam nas outras, haveria empatia e mútuo conhecimento acerca das dificuldades da vida feminina. Na trilogia, encontra-se a seguinte afirmação de Norma em uma conversa com Natália:

Norma: No outro dia, saindo do metrô, encontrei uns meninos que faziam uma pesquisa. Na escola pediram que eles perguntassem às pessoas o que valorizavam mais na vida. A maioria respondia que valorizava a saúde, a felicidade, ou o amor.

Natália: E o que você disse?

Norma: A amizade. (ROIG, 1981, p. 50 – tradução minha)¹⁸⁶

A amizade sela a cumplicidade entre as mulheres, empoderando-as. Assim, a amizade pode ser um espaço de rebeldia e afirmação feminina, algo sobre o qual o patriarcado não tem poder. As relações lésbicas, nesse contexto, além de uma expressão de desejo, acabam sendo compreendidas como uma transgressão maior ainda, já que o homem é completamente destituído de um espaço sexual que considera seu e duas mulheres se tornam responsáveis por seu próprio prazer. Embora na trilogia nenhuma mulher seja claramente representada como lésbica, algumas experiências sexuais entre mulheres são apresentadas e questões referentes a essa possibilidade de manifestação da sexualidade feminina são propostas como parte de uma discussão maior, que engloba todas as mulheres. Angie Simonis chega a comentar que sobre esses romances “Seria possível dizer que são romances de mulheres que contêm reivindicações lésbicas, sem tratar centralmente o lesbianismo e que este é o palimpsesto de um lesbianismo positivo, elaborado com rara sutileza e maestria” (SIMONIS, 2011, p. 117 – tradução minha)¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Texto original em catalão:

Norma: Que l'altre dia, en sortir del metro, vaig topar-me amb uns nanos que feien una enquesta. A l'Institut, els havien demanat que preguntessin a la gent què valoraven més a la vida. Es veu que la majoria responia que la salut, o la felicitat, o l'amor.

Natália: I què els vas dir, tu?

Norma: Doncs, l'amistat.

¹⁸⁷ Texto original em catalão:

Podria dir-se que són novel·les de dones que contenen reivindicacions lesbianes, sense tractar centralment el lesbianisme, i que aquest, és el palimpsest d'un lesbianisme positiu elaborat amb exquisida subtileza i mestratge.

A sexualidade feminina e a expressão do desejo das mulheres é abordada de forma mais articulada nas narrativas que se situam cronologicamente nos anos 60 e 70, no período de transição política. Influenciadas por diferentes movimentos feministas e culturais, as mulheres desse momento da trilogia experimentam o amor livre, a autoridade sobre seu corpo e seus desejos, a opção o não pelo casamento, o divórcio, etc. Com exceção de Sílvia que é uma representação da mulher conservadora, as outras mulheres que ocupam lugares centrais nas narrativas, estão em constante processo de reflexão sobre seu papel social, seu lugar como mulher e em busca da alguma satisfação nas relações amorosas.

A terceira Ramona da trilogia, filha de Ramona Ventura e irmã de Sílvia, está envolvida com o movimento estudantil e é politicamente ativa. Das três Ramonas é a que consegue conquistar alguma liberdade e independência. Estando na universidade, tem acesso a diferentes correntes de pensamento políticas e filosóficas, podendo ter uma formação intelectual que antes dificilmente chegava às mulheres. Ademais, ela vive sua sexualidade sem a obrigação do casamento ou o medo do julgamento social.

Na verdade, o problema a ser vencido por essa Mundeta era a virgindade. Em plenos anos 60 e em meio de uma nova interpretação da sexualidade, ser virgem era um estorvo: “antes de conhecer o Jordi se consumia para acabar com a sua virgindade. Era um peso que incomodava. No pátio da universidade se falava disso todo santo dia [...] e aos que o tinham conseguido, agradava-lhes proclamar aos quatro ventos a sua superioridade” (ROIG, 2007 p. 67 – tradução minha)¹⁸⁸. Porém, se a liberação sexual permitiu que as mulheres experimentassem a sua sexualidade sem as limitações do casamento, ao mesmo tempo, permitiu que se desenvolvesse outra cobrança para as mulheres que, caso se mantivessem virgens por muito tempo, poderiam ser interpretadas como antiquadas e conservadoras.

O sexo livre assumia um aspecto de modernidade do qual os jovens não queriam estar excluídos e Mundeta Claret não era uma exceção. Ela se envolve com Jordi e mantém com ele uma relação longa para o período “Quanto tempo fazia que dormiam juntos? Tudo foi muito rápido. Depois de se verem duas ou três vezes em reuniões daquelas em que o passar do tempo não deixaria nenhum outro sinal que o histerismo ou o desespero, foram para a cama. Desse dia para cá já foram dois anos” (ROIG, 2007 p. 66 – tradução minha)¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Texto original em catalão:

Abans de conèixer en Jordi es consumia per acabar amb la seva virginitat. Era una nosa que l'enujjava. Al pati de la universitat se'n parlava tot el sant dia [...] a les qui ho havien aconseguit, els agradava de proclamar als quatre vents la seva superioritat.

¹⁸⁹ Texto original em catalão:

Mundeta estava apaixonada por Jordi, mas o contexto universitário e a valorização do amor livre faziam com que tentasse conter suas demonstrações de afeto ou ciúmes. Seja por orgulho ou por medo de ser vista como uma mulher antiquada, ela tentava ocultar boa parte de seus sentimentos e parecer moderna. Entretanto, por mais moderna que tentasse ser, Ramona “Achava que tinha dedicado toda a vida a encontrar o grande amor, seu amor terrível, o início da grande viagem ao fundo da noite, em que o único final seria a morte” (ROIG, 2007 p. 68 – tradução minha)¹⁹⁰. O amor que ela buscava era ao mesmo tempo doce e terrível, distante da realidade cotidiana e uma ida ao desconhecido, “uma viagem ao fundo da noite” e um encontro com o subconsciente. Essa viagem que termina na morte, não é só um mergulho na escuridão, mas também o contato com um lado de sua personalidade que Ramona talvez não conhecesse bem: seu lado que deseja, que busca satisfação e que pode se identificar com Lilith, a deusa que se relaciona com a escuridão e com o feminino primitivo, livre e poderoso.

Conhecer o seu desejo fazia com que Ramona encarasse a si mesma e a aspectos de si sobre os quais não tinha consciência. O desejo por Jordi e a busca pelo prazer, poderiam também trazer à tona outros anseios, que ainda não tinham sido reconhecidos ou concretizados. É o caso do seu desejo de liberdade: “[...] Jordi tinha lhe dito que ela era um pássaro engaiolado que batalhava para fugir e que não sabia fazê-lo. Tinha razão: queria ir para bem longe. Mas não ignorava que recuaria uma e outra vez, impelida pelo obscuro destino da covardia. Desejava muito desaparecer de seu mundo [...]” (ROIG, 2007 p. 81 – tradução minha)¹⁹¹.

Nota-se que a liberdade busca Ramona é diferente daquela pela qual as mulheres que viveram antes dela lutaram. Ela já podia estudar, trabalhar, viajar ou escolher se queria casar, podendo conquistar a independência financeira se o desejasse, mas a liberdade que ela quer é mais complexa, inserindo-se no campo da independência psicológica e emocional. Para ser livre, Ramona precisa romper com o modelo feminino burguês e conservador, representado em sua vida pela avó e por sua mãe, e com a dependência que tem de Jordi. Não significa que precisaria romper completamente com essas pessoas, mas dar-lhes um novo significado, desconstruindo o sistema de valores que a impedia de se sentir livre.

Quant feia que dormien junts? Tot havia estat molt ràpid. Després de coincidir dues o tres vegades en reunions d'aquelles en què el pas del temps no deixaria cap més senyal que l'histerisme o la desesperació, s'havien ficat al llit. D'això aviat faria dos anys.

¹⁹⁰ Texto original em catalão:

Pensava haver esmerçat tota la vida a cercar el gran amor, el seu amor terrible, el començament del llarg viatge al fons de la nit, en que l'únic final fóra la mort.

¹⁹¹ Texto original em catalão:

Encara no feia una hora que en Jordi li havia dit que ella era un ocell engaiolat que maldava per fugir i que no sabia com fer-ho. Tenia raó: volia anar-se'n ben lluny. Però no ignorava que recuaria una i altra volta, empesa per l'obscur destí de la covardia. Es delia per desaparèixer del seu món [...]

Para isso, ela toma duas atitudes que mudam a sua vida. A primeira é relacionada à sua identidade feminina no que se refere à sexualidade e aos modelos conservadores e românticos que faziam parte do que ela tinha sido até então. Assim, depois de ver que Jordi tinha estado com sua amiga Anna, Ramona toma uma atitude radical: “Se a Anna era uma puta, por que não ela” (ROIG, 2007 p. 163 – tradução minha)¹⁹². Querendo mostrar que era uma mulher moderna e despreendida, além de se vingar de Jordi, Ramona sai à rua e finge ser uma prostituta, “Um, dois, três: se não o faço agora, não faço nunca. É preciso viver todas as experiências. É uma oportunidade muito válida. Subiu no esportivo, um Alpine vermelho, olhou de canto de olho, como quem não tem interesse, o homem que dirigia” (ROIG, 2007 p. 164 – tradução minha)¹⁹³.

Saindo com um estranho, ela leva a cabo seu empreendimento e consegue ter uma relação sexual com um desconhecido. Essa relação, que para ela não foi prazerosa, foi um marco que lhe permitiu desenvolver outra visão do sexo, como algo mais liberado dos sentimentos. Com isso, ela pôde se desvencilhar da dependência emocional que tinha de Jordi e se abrir para novas experiências sexuais, considerando a ideia de que ainda teria muitos amantes e que essas relações seriam algo que ela desejaria, como uma forma de saciar os seus desejos.

Conseguir se sentir liberada sexualmente foi o resultado da experiência de prostituição, que desencadeou uma série de reflexões que contribuíram para que Ramona pudesse transformar a sua vida: “[...] Mundeta percebeu que a decisão, se tinha de decidir algo, seria absolutamente sua. E como desenlace de uma lenta maturação, demorada, mas segura, surgiu, dentro de sua mente, aquilo que tinha que fazer: ia embora de casa, aproveitaria a prisão de Enric para se esconder” (ROIG, 2007 p. 193 – tradução minha)¹⁹⁴. Deixando a casa dos pais ela poderia se liberar dos valores representados pela mãe, avó e em outra instância, o pai. Afastar-se dos seus modelos de mulher burguesa possibilitaria que ela reconstruísse sua visão de feminilidade, de seu papel social e das possibilidades que teria para si.

Dessa maneira, as transgressões cometidas por Ramona permitem que ela se liberte de uma visão de mulher construída durante o franquismo que limitava suas relações com os

¹⁹² Texto original em catalão:

Si l’Anna era una meuca, per què no ella.

¹⁹³ Texto original em catalão:

Un, dos, tres: si no ho faig ara, mai. Cal viure totes les experiències. És una oportunitat prou vàlida. Pujà a l’esportiu, un Alpine vermell, mirà de reüll, com qui no vol la cosa, l’home que conduïa.

¹⁹⁴ Texto original em catalão:

[...] la Mundeta s’adonà que la decisió, si n’havia de prendre alguna, seria absolutament seva. I com a desenllaç d’una lenta maduració, tardà però segur, sorgí, dins la seva ment, allò que calia fer: se n’aniria de casa, aprofitaria la detenció de l’Enric per amagar-se.

outros e consigo mesma. A experiência como prostituta foi radical, mas simbólica ao demonstrar que uma mulher pode praticar o sexo sem estar emocionalmente envolvida com o parceiro, somente buscando o prazer. O resultado da experiência coloca o desejo em um lugar privilegiado no universo feminino, fazendo com que a busca pela satisfação sexual, especialmente, seja importante na vida das mulheres modernas. Por outro lado, o abandono da casa dos pais pode ser compreendido, também de forma simbólica, como a ruptura com um passado e com valores que impedem a mulher de viver a sua vida plenamente.

Contemporânea de Ramona Claret é Natàlia Miralpeix. A filha de Judit e Joan assume um papel central dentro da trilogia, como uma mulher inquieta que faz opções pouco convencionais para a sua vida. Nos romances ela aparece como um personagem que promove a reflexão sobre a época, as relações entre família e as conquistas femininas.

As diferenças entre Natàlia e sua mãe são evidenciadas durante a trilogia: elas são diferentes física e temperamentalmente, mas têm os mesmos olhos tristes. As duas têm uma relação conflituosa durante a juventude de Natàlia que, desconhecendo o passado da mãe, não compreende a forma como Judit se afastou e renunciou ao mundo, considerando-a egoísta e sentindo-se abandonada pelo amor materno. A relação com Judit somente se transforma em algo positivo, quando anos após sua morte Natàlia encontra seus escritos e compreende a história que viveu com Kati na Guerra Civil. Ao conhecer o amor de Kati e Judit e o sofrimento de sua mãe com o suicídio da amiga, Natàlia compreende quem foi a mulher que a criou e faz as pazes com a memória dela e com o passado.

Por outro lado, como em alguns momentos da trilogia se enuncia, Natàlia parece ter herdado também características de Kati. É como se a intensidade do amor de Judit e Kati pudesse doar a Natàlia características da mulher que foi tão amada por sua mãe. Kati deixa para Natàlia um pouco de si, como existisse uma forma de perpetuar nas mulheres modernas a herança das mulheres empoderadas do passado. Além disso, associação de Natàlia a Kati, evidencia seu aspecto insubordinado e ousado. Se Kati se revelou uma mulher de vanguarda, capaz de viver suas crenças e desejos, a aproximação de Natàlia a essa mulher, faz dela alguém com características marcantes, livre e focada em buscar o prazer e a satisfação em sua vida.

Os olhos tristes que herda da mãe são uma forma de demonstrar que recebeu dela a capacidade de introspecção e reflexão. Judit, antes da perda de Kati, era uma mulher que buscava sua satisfação e, mesmo sendo discreta, era extremamente crítica. Ela tinha a sensibilidade de uma artista, o que também se reflete na filha, que como fotógrafa, faz de sua capacidade de interpretar o mundo uma manifestação artística e profissional.

Natàlia passa por diversas experiências para chegar a quem é na narrativa. Observa-se que especialmente em *El temps de les cireres*, ao retornar do exílio, tem de se readaptar ao seu país, que tinha sofrido poucas mudanças desde sua fuga. Assim, nesse processo de adaptação, diversos episódios que ela viveu – além de momentos vividos por outros personagens – são recuperados fazendo com que a obra revele um processo de aceitação e reconciliação com o passado.

Crescendo em uma casa na qual o silêncio se instalou após o fim da guerra, Natàlia não teve acesso às discussões que antecederam o regime franquista. Educada em colégios religiosos, teve na infância e juventude quase nenhum contato com discussões políticas e pouco sabia sobre o passado da Catalunha e sua cultura. Com isso, o contato com a personagem Harmonia Carreras é estimulante e elucidativo para ela. Professora de artes e artista, ela era uma mulher diferente das mulheres que Natàlia conhecia, era obstinada, expressava seus pontos de vista e lutava pelo que acreditava: “O dia que viu pela primeira vez a pintora Harmonia, Natàlia começou a entender que havia mulheres que não se lamentam, como Patrícia, nem se escondiam dos outros, como Judit” (ROIG, 2014, p. 70 – tradução minha)¹⁹⁵.

Harmonia, que já tinha viajado a diversos lugares e perdeu seus pais assassinados na Guerra Civil, abriu-lhe as portas não só para as artes, mas para a sua própria cultura e passado. A professora lhe apresentou diversos poetas catalães, como Espriu ou Carner. Discutia a arte e política trazendo à tona questões silenciadas por anos. Harmonia foi a primeira a instigar que Natàlia construísse um olhar diferenciado sobre sua realidade e história:

Um atardecer Harmonia lhe disse: morreu Riba. Quem é Riba? E Harmonia se enfureceu quando viu que Natàlia não sabia quem era Carles Riba. Mas vocês que nasceram depois da guerra são tão ignorantes? E como se resmungasse para si mesma, Harmonia disse: este exílio, que não se acaba nunca. (ROIG, 2014, p. 72 – tradução minha)¹⁹⁶

A ignorância de Natàlia e de sua geração sobre o passado era evidente. Falando uma língua que não era sua e vivendo valores impostos por um governo conservador e autoritário, o exílio que viviam dentro de seu país não lhes permitia conhecer sua própria cultura e história. Esse tema, frequente nos artigos jornalísticos de Roig, se imprime na personagem, fazendo-a

¹⁹⁵ Texto original em catalão:

El dia que va veure per primera vegada la pintora Harmonia, la Natàlia va començar a entendre que hi havia dones que no es planyien, com la Patrícia, ni s'amagaven dels altres, com la Judit.

¹⁹⁶ Texto original em catalão:

Un capvespre, l'Harmonia li va dir: ha mort Riba. Qui és en Riba? I l'Harmonia s'enfurià quan va veure que la Natàlia no sabia qui era en Carles Riba. Però tan ignorants sou els qui vau néixer després de la guerra? I, com si remugés per a ella, l'Harmonia va fer: aquest exili, que no s'acaba mai.

desenvolver um trabalho arqueológico para conhecer, ao menos, a história que a cerca. Trazendo para o romance uma conhecida afirmação de Roig (*Diari d'uns anys, Els catalans als camps nazis*, entre outros), Natàlia chega a dizer a seu amante em Londres, Jimmy: “Sou uma filha forçada do franquismo, tinha dito uma vez a Jimmy, e ele lhe tinha respondido, pois nós, da bomba atômica, e já percebia que o Jimmy não tinha entendido bem o que ela queria dizer” (ROIG, 2014, p. 77 – tradução minha)¹⁹⁷.

O exemplo de Natàlia mostra que esse conhecimento poderia ser alcançado, mas exigiria um esforço de aprendizagem e reflexão. Esse processo, no caso dela, iniciado com Harmonia, vai se completando com o contato com seus amantes. As relações românticas que tem ao longo da vida contribuem para um processo de autodescoberta que se desenvolve em dois eixos: um relacionado à conquista de uma consciência histórica, memorialística e política, e outro relacionado à compreensão de seu prazer, ao conhecimento do seu corpo e desejos.

Em *El temps de les cireres*, três importantes relacionamentos para sua formação são apresentados. Ao lado de Emílio, Sergio e Jimmy, Natàlia aprende a lidar com sua sexualidade e descobre a importância do saber histórico e político, do posicionamento e da luta por um mundo melhor. Emilio é o primeiro homem com quem Natàlia se envolve na trilogia. Com ele, começa a refletir sobre o passado da Catalunha e de sua família:

Emilio comentava, explicava-lhe o que havia acontecido nesse país desde que tinham ganhado os franquistas, como desapareceram muitos homens das cidades andaluzas somente porque tinham calos nas mãos, “isso mudará”, acabava concluindo Emilio, e Natàlia pouca coisa podia dizer, só que seu pai tinha sido comunista e agora era um pouco católico e muito autoritário, é que existia muito medo, continuava ele. (ROIG, 2014, p. 152 – tradução minha)¹⁹⁸

O conhecimento acerca do passado começa a se mostrar para Natàlia como algo importante para compreender a sua realidade e a si mesma. Refletir sobre o passado significava desenvolver um outro olhar sobre o presente, reconhecendo que este era resultado de uma série de eventos históricos. Emilio é um elemento essencial para a formação de Natàlia, já que sua relação com ela, como diz Francés Díez (2010, p. 188), inicia a jovem de origem burguesa nas discussões de cunho marxista, na política e no conhecimento de seu corpo e sexualidade.

¹⁹⁷ Texto original em catalão:

Sóc una filla forçada del franquisme, havia dit una vegada a en Jimmy, i aquest li havia contestat, doncs nosaltres de la bomba atômica, i ja veia que en Jimmy no havia entès ben bé el que ella volia dir.

¹⁹⁸ Texto original em catalão:

L'Emilio enraonava, li explicava el que havia passat en aquest país des que havien guanyat els franquistes, com desaparegueren molts homes dels pobles andalusos només perquè tenien durícies a les mans, “això canviarà”, acabava per concloure l'Emilio, i la Natàlia, poca cosa podia dir, només que el seu pare havia estar roig i ara era una mica catòlic i força autoritari, és que hi ha molta por, continuava ell.

Nesse processo de conscientização, Natália chega a participar de uma manifestação estudantil junto a Emilio e, a partir dela, observa a violência de Estado contra a mulher, quando fugindo do combate criado na manifestação, um policial agride ferozmente uma garota:

A garota magra sorriu. O dos olhos tristes se atirou em cima da garota e a lançou ao chão. Não ria, puta, mais que puta, o policial golpeava com fúria as partes da garota magra. Natália notou que sua calcinha se humedecia e que um líquido quente fluía por entre suas coxas. “Fiz xixi”. (ROIG, 2014, p. 167 – tradução minha)¹⁹⁹

A violência contra a “garota magra”, que apavora Natália a ponto de se urinar, mostra que as mulheres participavam ativamente da realidade política da época, porém, sua inserção no âmbito público inspirava o ódio dos conservadores. A cena de espancamento da jovem, junto aos xingamentos que a acompanham, apresentam a violência contra as mulheres como algo que, de certa forma, representava um intento de “ordem”, ou seja, de fazer com que a mulher, por medo da violência, retorne ao seu antigo papel submisso ao homem.

A prisão de Natália, após essa cena, aponta outras duas situações de hostilidade contra a mulher: a primeira ao chegar na delegacia, quando ouve o comentário do policial que diz que as mulheres da polícia deveriam usar saias, pois com calças pareciam “machonas”; e a outra quando acompanha a prisão injusta de uma mulher – acusada de prostituição – que trabalhava fazendo a limpeza em uma boate. O mundo das mulheres mostrava-se frágil em um contexto de poder masculino onde a violência era um mecanismo de controle e que, no caso da polícia, era institucional e guiado pelo Estado.

Após a soltura de Natália, Emilio continua encarcerado e a relação dos dois termina depois que ela, algumas vezes, leva para ele ao presídio pacotes com alimentos. Ele pede que ela não mais o procure e o esqueça porque a realidade da prisão era muito difícil. De qualquer maneira, a relação que tiveram também fez com que ela aprendesse muito sobre si. É com ele que começa a conhecer o sexo e os prazeres que seu corpo poderia lhe proporcionar:

Ele se colocava sobre ela e desabotoava a sua blusa, buscava seu mamilo e o apertava como se fosse uma campainha. Depois uma mão descia – com os dedos da outra acariciava o pescoço de Natália [...] – e ficava por dentro da sua saia. [...] A mão do Emilio se aventurava dentro da calcinha e lhe acariciava o púbis, tenho que despertar seu clitóris, pequena, ela sentia um calor muito forte nas orelhas, o coração batia como se fosse explodir. (ROIG, 2014, p. 152 – tradução minha)²⁰⁰

¹⁹⁹ Texto original em catalão:

La noia prima va somriure. El dels ulls tristos es va abraonar damunt de la noia i la llançà a terra. No riguis, meuca, més que meuca, el policia colpejava amb fúria les parts de la noia prima. La Natàlia va notar que se li humitejaven les calces i que un líquid calent aflorava per l'entreuix. “M’hi faig pipí”.

²⁰⁰ Texto original em catalão:

Ell es posava damunt d’ella i li descordava la brusa, li buscava el mugró i el premia com si fos un timbre. Després una mà baixava – amb els dits de l’altra li resseguia el coll i la Natàlia [...] – i es ficava per dins les faldilles. [...]

A intimidade conquistada com ele e os novos prazeres que descobria aos poucos, faziam com que Natàlia desejasse cada vez mais se aprofundar nesses saberes. A exploração de sua sexualidade lhe apresentava aspectos de seu corpo e do prazer que desconhecia, colocando o desejo de satisfação em um lugar de destaque em sua vida: “[...] o calor que sentia nas orelhas era cada vez mais forte e cada vez sentia mais necessidade que voltar e jogar no leito do casal amigo. Ela chegou a lhe guiar a mão até a vulva, você vai acabar se viciando, tinha lhe dito Emilio” (ROIG, 2014, p. 154 – tradução minha)²⁰¹.

O desejo de satisfação sexual faz com que o casal se aventure por diversos lugares para buscar no sexo o prazer. Essas aventuras, porém, não se dão sem consequências e Natàlia descobre, após o rompimento com Emilio que estava grávida. Essa gravidez, resultado da sua inexperiência, mostra como o conservadorismo daquele momento impedia ou dificultava o acesso das mulheres a informações acerca da concepção, da contracepção ou mesmo da prevenção de doenças sexualmente transmissíveis – ela própria é vítima de uma DST, que contrai nas relações que tem com Emilio (ROIG, 2014, p. 190). Procurando um ginecologista para abortar a gravidez, Natàlia e a amiga que a acompanhava, demonstram sua ignorância e recebem do médico uma reprimenda por não procurarem se informar.

O aborto de Natàlia não se concretiza facilmente, já que sendo um crime, era algo que poucos médicos faziam. O ginecologista, que se nega a fazer-lhe o procedimento, diz que alguns médicos que conhecia e que faziam abortos estavam presos. O medo da prisão levava os profissionais da saúde se recusassem a fazer abortos, restando às mulheres poucas alternativas.

A solução para o aborto foi encontrada junto às prostitutas. Restringindo-se ao universo feminino, o aborto só consegue ser realizado na trilogia com o apoio de mulheres que, mesmo sendo marginalizadas e prostituídas (ou especialmente por isso), guardavam segredos e conhecimentos sobre formas de evitar a gravidez e de realizar o aborto.

As prostitutas dão a Natàlia o contato quem poderia ajudá-la. Esse contato era o de outra mulher, uma parteira. Trata-se de restringir cada vez mais a prática do aborto ao universo feminino, como uma forma de resistência e uma tentativa de domínio sobre o próprio corpo em um mundo que pretende dominar o corpo feminino em todos os sentidos. A tradição milenar do

La mà de l’Emilio s’aventurava dins de les calces i li acariciava el pubis, t’he de desvetllar el clítoris, menuda, ella sentia una roentor molt forta a les orelles, el cor li bategava com si anés a esclatar.

²⁰¹ Texto original em catalão:

[...] la roentor que sentia a les orelles era més forta i cada vegada sentia més necessitat que hi tornés, que juguessin damunt el llit del matrimoni amic. Ella arribà fins i tot a guiar-li la mà cap a la vulva, acabaràs sent una viciosa, li havia dit un dia l’Emilio.

aborto se mostra como algo que compõe o mundo das mulheres, oferecendo-lhes a possibilidade de fazer escolhas sobre algo que diz respeito a si mesmas e a seu corpo.

Conseguindo marcar o aborto, a cena que segue a narrativa é intensa e pesadosa. A caracterização do personagem que realiza o procedimento é demoníaca: disfarçado como uma “múmia”, coberto para não ser reconhecido, o homem parece ser um corvo à personagem. O mau-agouro representado simbolicamente pelo corvo, estaria relacionado ao desenlace do aborto, que resulta em complicações pela imperícia daquele que a atende:

[...] já a esperava um homem alto e magro que estava coberto como uma múmia: um capacete lhe cobria a cabeça e a frente, e um lenço, todo o rosto até a altura dos olhos. Tinha um olhar imaterial, como se olhasse por uma fresta, como se o seu corpo fosse uma parede. “Tem olhos de corvo”. Já fazia um tempo que o homem dos olhos de corvo remexia dentro de Natàlia com um tipo de colher funda e colocada ao revés. Remexia e, à Natalia, fazia-lhe mal ao coração, o que acontece com ela?, perguntou, nada, nada, é que está nervosa, disse a parteira. [...] um suor gelado que vinha do fundo da espinha a envolvia inteira, e depois notou muito calor e o coração a ponto de se desmanchar, dê a ela coramina, disse o homem dos olhos de corvo que não parava de mexer dentro dela. Já não lhe restava nada dentro do corpo, tinha se transformado em uma caixa vazia que ressoava. (ROIG, 2014, p. 193 – tradução minha)²⁰²

O medo de ser reconhecido que tem o homem que faz o aborto em Natàlia se destaca. Consciente do crime que praticava ele tentou de todas as formas se esconder, o que cria um contraste significativo com as personagens femininas, que não se escondem. As mulheres, ao não se esconderem, assumem seus atos e arcam com as consequências deles, marcando seus posicionamentos. Nesse mundo de “coisas de mulher” o homem aparece deslocado e incapaz de compreender o valor da situação para a vida feminina.

O anúncio de que algo ruim aconteceria se mostra verdadeiro quando Natàlia, com hemorragia e febre pede a ajuda de Silvia para encontrar socorro médico. No hospital, o ginecologista a atende: “Começou apertando o ventre de Natàlia e ela sentiu uma pontada muito forte, como se a furasse com uma chave de fenda. O médico continuava apertando enquanto coágulos de sangue escorriam pernas abaixo, essa besta deixou a metade dentro, disse” (ROIG, 2014, p. 195 – tradução minha)²⁰³. Toda a representação da violência vivida por Natàlia no aborto denuncia a situação que milhares de mulheres viviam naquele momento.

²⁰² Texto original em catalão:

[...]ja l’esperava un home alt i prim que anava tapat com una mòmia: un casc li cobria el cap i el front, i un mocador, tot el rostre fins a l’alçada dels ulls. Tenia una mirada immaterial, com si esguardes per una escaleta, com si el seu cos fos una paret. “Té ulls de corb”. L’home dels ulls de corb feia estona que burxava dins de la Natàlia amb una mena de cullera fonda i posada de l’inrevés. Burxava i, a la Natàlia, li feia mal al cor, què li passa?, preguntà, res, res, que està nerviosa, féu la llevadora. [...] una suor gelada que venia del fons de l’espina l’embolcallava tota, i després notà molta escalfor i el cor a punt d’estavellar-se, dóna-li coramina, digué l’home dels ulls de corb que no deixava de burxar dins d’ella. Ja no li quedava res, dins del cos, s’havia convertit en una caixa buida que ressonava.

²⁰³ Texto original em catalão:

O aborto malsucedido de Natàlia é seguido da ameaça de seu pai de denunciá-la às autoridades, o que a leva a deixar o país e finaliza uma etapa de sua vida. A segunda etapa de suas experiências se dá já no exílio, quando vive em outros países europeus por 12 anos. Em uma primeira fase, em Paris, Natàlia se envolve com Sergio, com quem, além de fazer novas descobertas acerca de seu corpo, tem algumas experiências políticas.

Se com Emilio Natàlia aprende sobre seu país e sua história, com Sergio, percebe que tem de se posicionar e lutar pelo que acredita, caso quisesse contribuir para a construção de um mundo melhor. A necessidade de ter um posicionamento ideológico e de defender o que considera correto influencia o futuro de Natàlia tanto em sua atuação no movimento feminista, com o qual mantém uma relação conflituosa, quanto no Partido Socialista, onde observa a crise ideológica e política que se instaura após a morte de Franco.

No âmbito da sexualidade, é com Sergio que descobre o prazer propiciado pelo sexo oral. O orgasmo mostra-lhe que o desejo e a busca por sua satisfação no âmbito da eram permitidos. O novo sentido que encontra na vivência do prazer permite que entenda sua relação com o sexo e consigo mesma de forma mais profunda, como uma forma de transcendência.

Por último, pode-se dizer que o desejo satisfeito por essas experiências ganha mais profundidade com Jimmy, na Inglaterra. Com ele, como ela diz, descobriu o mundo dos sentidos (ROIG, 2014, p. 56), aprofundou-se nas sensações e prazeres de seu corpo e sexualidade, conhecendo mais a fundo as possibilidades que abrigava. Esse desenvolvimento dos sentidos é uma conquista libertadora para Natàlia, que pode desfrutar de sua sexualidade e satisfazer os seus desejos de forma mais despreendida e espontânea.

Essas descobertas no campo da sexualidade fazem de Natàlia uma mulher mais segura e capaz de lidar com seu sexo, seu corpo e seus desejos de forma natural e muito mais livre que as mulheres da trilogia que a antecedem. Uma marca dessa lucidez sobre sua sexualidade se mostra na cena em que se masturba: “Desnudou-se diante do espelho e começou a acariciar o seu sexo. Rapidamente a língua lhe humedeceu os lábios e a pele ao redor da boca, seus olhos luziam. O prazer durou um momento muito curto” (ROIG, 2014, p. 292 – tradução minha)²⁰⁴. Talvez essa seja a maior transgressão no âmbito da sexualidade praticada pelas mulheres da obra, pois ao se considerar a masturbação como um meio de alcançar o prazer de

Va començar per prémer el ventre de la Natàlia i ella hi sentí una punxada molt forta, com si foradessin amb un tornavís. El metge la continuava prement mentre els coàguls de sang s'escolaven cames avall, aquest bèstia s'ha deixat la meitat a dins, va fer.

²⁰⁴ Texto original em catalão:

Es despullà davant del mirall i començà a acariciar-se el sexe. Aviat la llengua li humitejà els llavis i la pell que encerca la boca, els ulls li lluíen. El plaer durà una estona molt curta.

forma solitária, quando uma mulher se masturba, torna-se autossuficiente e responsável por seu prazer, inutilizando a figura masculina.

Sobre sua relação com Jimmy, não há muitas informações na obra, mas não seria um erro afirmar que uma das mais importantes facetas da vida de Natàlia começa a se desenvolver, em parte, por influência dele, já que é ele quem a apresenta ao seu tio Philip, quem a introduz no mundo da fotografia e lhe ensina a profissão que vai lhe garantir a independência.

Talvez Philip seja um dos homens mais importantes da vida de Natàlia, pois o contato com ele lhe permitiu alcançar a independência de que falava Virginia Woolf. Sendo fotógrafa, ela tinha a renda de que necessitava para adquirir “um teto todo seu”, seu espaço, sua liberdade. Com uma profissão, o casamento, caso ocorresse, aconteceria por vontade sua, não pela necessidade de amparo financeiro. Natàlia comenta que se não tivesse aprendido a profissão com Philip, suas alternativas de vida seriam escassas: a prostituição ou o casamento.

Ora, já no segundo terço do século XX, as opções para as mulheres ainda eram limitadas à clássica profissão feminina da prostituição, onde a mulher – que quando por necessidade ingressava nesse universo – era submetida ao homem; ou ao casamento, que em muitos casos também poderia ser um espaço de subjeção. A realidade das mulheres pouco tinha mudado, apesar dos direitos conquistados.

Outra questão que se deve colocar é o fato de que ao apresentar Natàlia à fotografia, Philip a ensinou a disciplinar o seu olhar, a desvendar e registrar imagens, ensinando-a a criar um tipo de preservação da memória por intermédio da imagem. Essa capacidade de mirar e refletir sobre o mundo já era algo que a personagem tinha em si, mas a disciplina para captar a fugacidade do presente, era algo que precisava aprender.

Natàlia dominou a arte do olhar e da fotografia a ponto de ser uma famosa fotógrafa: “os críticos dizem de mim que sou um dos melhores retratistas. Dizem isso em masculino, porque se o colocassem em feminino não sei com quem poderiam me comparar...” (ROIG, 1981, p. 13 – tradução minha)²⁰⁵. A forma como ela mostra a escassa presença feminina no universo da fotografia – mostrando como é comparada aos homens da área – revela que por mais que existissem avanços relacionados aos direitos da mulher, poucas se inseriam em alguns universos laborais e artísticos. Ser mulher e artista era algo raro, ser mulher e artista bem-sucedida, mais raro ainda, mesmo porque, na maior parte dos casos, o reconhecimento por um bom trabalho artístico vinha daqueles que tinham um lugar privilegiado entre os profissionais

²⁰⁵ Textp original em catalão:

Els crítics diuen de mi que en sóc un dels millors retratistes. Ho diuen en masculí, perquè si ho possessin en femení no sé pas amb qui em podrien comparar...

em questão, em geral homens. Muitas vezes esses homens em posição privilegiada dificultavam o acesso feminino ao “hall dos artistas bem-sucedidos”, preservando sua posição. É nesse sentido que Roig comentava, em seus ensaios sobre a mulher em *Digues que m'estimes*, que as mulheres não deveriam desejar fazer parte da tradição estabelecida, já que essa tradição, especialmente na literatura – mas isso também se aplica às outras artes –, tem raízes patriarcais.

O olhar desenvolvido por Natàlia poderia ser também angustiante. Ela confessa, na carta que escreve à Norma, que se sentiu cansada frente à responsabilidade do registro da realidade “tenho vontade de deixar a fotografia por um tempo, estou um pouco cansada de procurar sempre o instante fugaz, retratar a realidade precisa, externa. Como se os meus olhos fossem uma câmera com a lente sempre aberta. Tenho vontade de explorar minha própria cadência” (ROIG, 1981, p. 13 – tradução minha)²⁰⁶. O registro do presente, que se transforma depois em registro do passado na fotografia, exige uma atenção muito grande, uma vez que a perda de um momento para a fotografia significa a perda desse momento para a memória.

Esse intento de registrar a memória, de dar à arte uma função mais social, “ainda acredito que a arte, para que não seja injusta, deve ter uma utilidade prática” (ROIG, 1981, p. 15 – tradução minha)²⁰⁷, acaba aproximando-a de Norma e reforçando a sua amizade. Norma, que é escritora, vive a realidade daqueles que se utilizam das palavras para registrar o instante, o passado ou outras formas de ficção.

Já na primeira página de *L'hora violeta*, percebe-se o jogo que cria Roig entre Norma e elementos de sua própria história, criando uma narrativa na qual ela é uma espécie de alter-ego seu. O jogo é interessante pela metaficção que anuncia: Norma é convidada a escrever a história de Judit e Kati, que posteriormente compõe a obra que denomina *L'hora violeta*. A ficção criada dentro da ficção, cria jogos de sentidos e de reflexão sobre a literatura, sobre outras artes e sobre sua capacidade de reter e representar o presente e a memória. Norma é, assim, essencial para o sentido da trilogia, revelando o processo de trabalho do escritor na tentativa de construção não só da literatura, mas de uma literatura capaz de assumir uma função social, de preservar a memória e de entreter.

Mas além de sua função na construção do sentido histórico e metaficcional da obra, Norma representa uma mulher feminista, que testa limites e conhece o âmbito público e o

²⁰⁶ Texto original em catalão:

[...] tinc ganes de deixar la fotografia per una temporada, estic una mica cansada de buscar sempre l'instant fugaç d'allò que passa, retratar la realitat precisa, externa. Com si els meus ulls fossin una càmera abocada sempre cap enfora. Tinc ganes d'explorar la meva pròpia cadència.

²⁰⁷ Texto original em catalão:

[...] encara crec que l'art, perquè no sigui injust, ha de tenir utilitat pràctica.

privado, porém tem a dificuldade de viver relações mais complexas e duradouras. Norma vê seu casamento com Ferran desmoronar, nota que sua relação com Alfred não teria um futuro assegurado porque ele não deixaria a esposa, e percebe que talvez não tenha sabido amar. Como outras mulheres, vivendo a ambiguidade que o feminismo trouxe à vida feminina (OLIVEIRA, 1999), Norma se perde em seu papel de mulher e não tem claro como deve reconstruí-lo.

Nessa nova realidade e na superficialidade das relações que se cultivavam, Natàlia seguia a premissa de que “as mulheres temos de guardar sempre boa parte de nós mesmas bem adentro. Se nos doamos totalmente, no fim ficamos como uma abelha sem colmeia” (ROIG, 1981, p. 18 – tradução minha)²⁰⁸. Pode-se dizer que essa acaba sendo também, ainda que não o assuma, a atitude seguida por Norma em sua vida. Não se entregar totalmente era uma forma de autopreservação, porém, acabava gerando relações rasas.

É interessante, também, que as relações de Norma refletem, em grande medida, as relações amorosas de Kati. Dentro da ficção, ela cria a personagem que se suicida em 1939, com aspectos de uma vida amorosa parecida à que vivencia. Percebe-se que assim como Kati, Norma se apaixona por homens que não têm medo de mostrar sua fragilidade, seus medos e sua ternura. Norma se apaixona pelo medo de Ferran e por sua capacidade de expressá-lo, por ser um homem diferente do modelo patriarcal. Ele tinha um passado que lembrava Patrick, o amante de Kati. Ele lutava contra a injustiça, contra a ditadura, tinha sido encarcerado e sofrido. Esse passado conquista Norma, que sempre tinha tentado registrar as histórias que não deveriam ser esquecidas, dar voz aos silenciados e escrever uma literatura capaz de aproximar o passado às novas gerações. Seu amor por Ferran era quase um amor por ideias. Ela amava sua história, seu medo, sua fragilidade.

Seu amor por Alfred se dava por sentir nele a ternura e o respeito que cultivava por sua esposa. Como Kati, Norma era uma amante que não suportava ver o homem menosprezando a esposa: “Norma pensou que precisamente amava tanto o Alfred porque ele era capaz de falar com ternura da própria mulher. Era como se também aí se reconhecesse” (ROIG, 1981, p. 209 – tradução minha)²⁰⁹. O respeito pela mulher, sua ternura em relação a ela, fazia de Alfred um homem diferente, que como Patrick era capaz de reconhecer nas mulheres o seu valor.

²⁰⁸ Texto original em catalão:

Les dones ens hem de guardar sempre bona part de nosaltres mateixes ben endintre. Si ens donem del tot, en acabat ens quedem com una abella sense rusc.

²⁰⁹ Texto original em catalão:

La Norma pensà que precisament s'estimava tant l'Alfred perquè era capaç de parlar amb tendresa de la pròpia dona. Era com si també s'hi reconegués.

Nota-se que Norma, como escritora na ficção, constrói seus personagens com algo de sua biografia, diluindo-se neles. Kati encontra em Patrick as características dos homens de Norma, sua ternura, seu medo e suas memórias. Da mesma forma que Norma, Kati queria tudo, experimentava tudo e acabou sem nada, vazia. A morte simbólica de Kati demonstra como a consciência de que não se pode ter tudo pode ser devastadora. Essa consciência faz com que Norma, ao não ver uma solução para a sua vida, tomada pelo vazio, escreva o suicídio de Kati.

O feminismo tinha lhe permitido lutar por seus direitos e pelos de outras mulheres. Deu-lhe a consciência de que as mulheres faziam parte de um grupo marginalizado, que precisava se unir para construir uma nova realidade. Por esse motivo, inclusive, não tinha interesse em escrever a história de Judit e Kati como tinha lhe pedido Natàlia: “[...] Não me atraía a ideia de escrever sobre duas mulheres da burguesia, que não haviam tido consciência da sua condição” (ROIG, 1981, p. 12 – tradução minha)²¹⁰.

Norma tinha conquistado sua independência como escritora e tinha seu espaço para viver e para criar, podia refletir sobre si, sua realidade e a de outras mulheres, fazer literatura e jornalismo, consolidando a liberdade material e intelectual defendida por Virginia Woolf. Essa liberdade e o prazer resultante dela são apresentados pelo narrador: “Entrou na sua casa e passou por todos os cômodos. Ficou um tempo diante do escritório. Desde que Ferran se foi, este era o cômodo de que mais gostava. Os pôsteres, os livros, as plantas, cada detalhe era seu e não os compartilhava com ninguém. O silêncio da casa a acolhia e acompanhava” (ROIG, 1981, p. 230 – tradução minha)²¹¹.

Apesar de todas as suas conquistas, porém, o feminismo não pôde criar uma solução para as relações entre homens e mulheres. Essa problemática colocava as mulheres em crise com a realidade, tentando conciliar novas possibilidades de vida, o trabalho, a educação, a arte e a independência com relacionamentos que não estavam preparados para tais mudanças. Como diz Oliveira (1999, p. 13), as mulheres “[...] ficaram, entre dois mundos, compatibilizando estilos de vida e modos de comunicação diferentes, recebendo da sociedade uma ordem esquizofrênica: seja homem e seja mulher. E foi assim que o sonho de igualdade tropeçou no impossível”. Esse estilo de vida que faz com que a mulher viva a ambiguidade do masculino e

²¹⁰ Texto original em catalão:

[...] No m'atreia la idea d'escriure sobre dues dones de la burguesia, que no havien tingut consciència de la seva condició.

²¹¹ Texto original em catalão:

Entrà a la casa seva i va recórrer totes les cambres. Segué una estona davant de l'escriptori. Des que en Ferran se n'havia anat, el despatx era la habitació que més estimava. Els posters, els llibres, les plantes, cada detall era d'ella i no ho compartia amb ningú. El silenci de la casa l'acollia i l'acompanyava.

do feminino, sem que dos homens isso também seja exigido, traz à sua vida uma crise de identidade e uma sobrecarga de atividades e sensações que dificultam sua relação com o mundo.

As mulheres não estavam preparadas para isso, buscava-se a igualdade, mas o que se encontrou foi uma sobrecarga difícil de administrar. As relações com os homens não tinham mudado e eles não estavam preparados para qualquer mudança: “e Norma não queria renunciar ao Alfred enquanto a sua mulher odiava militantes feministas porque intuía que uma delas lhe tinha enfeitado o homem. A esposa tecia com paciência o seu fracasso dentro da solidão de todas as Penélopes” (ROIG, 1981, p. 209 – tradução minha)²¹². Norma, militante feminista, não queria abrir mão de sua relação, embora não soubesse como estruturá-la. Sabia que Alfred não deixaria a mulher e que no fim de tudo, a esposa, que tinha sabido ser paciente como Penélope, o teria de volta.

O mesmo acontece com Natàlia em sua relação com Jordi Soterias. Ela, como Norma, tinha se apaixonado por uma ideia, ou melhor, por uma imagem, que era a linguagem que dominava. Os homens, para essas mulheres eram uma extensão de sua forma de ver o mundo, de interpretá-lo e representá-lo: “Quando vi o teu corpo recortado pela luz do corredor, senti um vazio no estomago, [...] Não, não me apaixonei pelo teu cérebro, Jordi. Nem pela tua honestidade reconhecida, nem da tua bondade. Apaixonei-me pelo teu gesto de cruzar a luz do corredor” (ROIG, 1981, p. 27 – tradução minha)²¹³.

Natàlia se apaixona pela imagem de Jordi, como uma foto ou uma pintura com um efeito único de luz. Jordi se torna único para ela, um homem diferente, especial. Sua relação era apaixonada, mas ela diz que queria ter com ele uma amizade mais complexa (ROIG, 1981, p. 26), um amor que contivesse a camaradagem masculino. Nesse sentido, pode-se dizer que Natàlia se via como uma mulher que tinha a mente “masculina”, como Atena, com atitudes e conceitos mais próprios do universo dos homens que das mulheres.

Você me diz que tenho uma mentalidade masculina e não sabe que passei a vida buscando em vocês a sabedoria que souberam acumular durante séculos... Sérgio, Emilio, Jimmy. E você, Jordi. Não soube nunca como dominar, interiorizar seria a palavra exata, a cultura que vocês souberam criar fora do lar, quando era preciso vencer a natureza. Isso é o que mais admiro em você, Jordi. Esta relação serena que

²¹² Texto original em catalão:

I la Norma no volia renunciar a l'Alfred mentre la seva dona odiava militants feministes perquè intuïa que una d'elles li havia pres l'home. L'esposa teixia amb paciència el seu fracàs dins la soledat de totes les Penèlopes.

²¹³ Texto original em catalão:

Quan vaig veure el teu cos retallat pel llum del passadís, se'm va fer el buit a l'estómac que diu la Norma que se't fa quan t'enamores. No, no em vaig enamorar del teu cervell, Jordi. Ni de la teva honestedat reconeguda. Ni de la teva bondat. Em vaig enamorar del teu gest de creuar la llum del passadís.

você tem com o mundo, com as ideias, sem ressentimento nem amargura. (ROIG, 1981, p. 38 – tradução minha)²¹⁴

Natàlia busca o contato com o conhecimento e com o universo patriarcal. Ter a mente “masculina”, nesse contexto, significa se relacionar com saberes negados às mulheres por séculos, ter conhecimentos distintos daqueles que se cultivaram no seio do mundo feminino. Ela compreende a dificuldade de coordenar e confluir conhecimentos de diferentes universos, mas ainda assim busca conhecer aquilo que foi cultivado pelo outro. Seu maior estorvo nessa busca, porém, é a falta de serenidade em relação ao mundo, à história e ao conhecimento, visto que, diferente dos homens, que graças à sua história não têm ressentimentos em relação à realidade e ao conhecimento, as mulheres têm a amargura pelas limitações que lhes foram impostas.

Por outro lado, Natàlia também renuncia a aquilo que é socialmente determinado para as mulheres e assume uma postura normalmente associada ao universo masculino, ao optar, por exemplo, a não ser mãe. Nesse caso ela abre mão da maternidade, algo feminino em essência e opta por se dedicar à fotografia e à sua vida. A negação da maternidade, atitude associada ao feminismo radical e um meio de assumir um estilo de vida completamente independente dos homens e da tradição anteriormente associada às mulheres, é o caminho escolhido por Natàlia, que reivindica a sua feminilidade a partir do seu desejo ou de sua expressão artística.

Essa caracterização que assume, a “mentalidade masculina” e a negação da maternidade, como uma forma de se parecer com os homens, delineia um perfil transgressor que nega uma imagem tradicional de mulher e que reivindica para o universo feminino o saber milenar dos homens. Natàlia mostra que uma mulher pode participar do universo masculino e se apropriar do que foi construído pelos homens, mesmo porque, de certa forma, ainda que não diretamente, as mulheres contribuíram para essa construção.

O que faz de Natàlia uma mulher diferente é sua disposição a questionar e repensar a realidade. Apesar dessa energia, porém, como ocorre com Norma, a relação com os homens é algo que não consegue coordenar, mesmo com suas leituras e sua formação política e artística, além de sua militância feminista, Natàlia não consegue encontrar uma forma de coordenar as

²¹⁴ Texto original em catalão:

Dius que tinc una mentalitat masculina i no saps que m'he passat la vida buscant en vosaltres la saviesa que heu sabut acumular durant segles... En Sergio, l'Emilio, en Jimmy. I tu, Jordi. No he sabut mai com dominar, interioritzar fóra la paraula exacta, la cultura que heu sabut crear més enllà de la llar, quan calia vèncer la naturalesa. Això és el que més admiro de tu, Jordi. Aquesta relació serena que tens amb el món, amb les idees, sense ressentiment ni amarguesa.

relações amorosas de homens e mulheres com as novas propostas que surgiam para a vida feminina.

Essa dificuldade pode ser pensada desde o episódio de *L'hora violeta* no qual se tem a entrevista que fazem Norma e Natàlia a uma jovem escritora catalã. Comentando que em sua obra parecia existir a premissa de que as relações entre homens e mulheres eram quase impossíveis, Norma lhe pergunta se realmente acreditava nisso. Como resposta recebe a pergunta: a você, parece que são possíveis? (ROIG, 1981, p. 62). A resposta da escritora ecoa em toda a trilogia, trazendo à reflexão a dificuldade de reconstruir as relações entre os sexos em meio a tantas mudanças.

A dificuldade dessas relações fica mais evidente quando se considera Agnès, esposa de Jordi, que é abandonada por ele quando começa o caso com Natàlia. Agnès é apresentada na trilogia como uma mulher que não tinha palavras para se expressar. Ela não tinha a habilidade da escrita como Norma ou Jordi, que também era escritor, nem a capacidade de se expressar por imagens, como Natàlia. Ela silenciava e guardava para si suas sensações e anseios.

Apresentada como uma representação moderna de Penélope, capaz de esperar o retorno do seu homem, dedicada a ele, à sua imagem e ao seu legado – no caso dela, dois filhos pequenos –, Agnès sofre enquanto espera mudanças e nega sua realidade. A espera era seu destino, a paciência para que seu homem retornasse e descobrisse que ela era a sua mulher era o que a mantinha. Apaixonada por Jordi, ela tinha dado a ele a sua vida, mas ele já não a desejava: “[...] ele lhe disse, Agnès, você tem de fazer a sua vida, depende muito de mim. Não conseguia entender. A sua vida era a de Jordi. Por que tinha que escolher outra? É claro que Agnès não sabe se explicar muito bem e por isso somente vai lhe dizer, não pode ser, não pode ser” (ROIG, 1981, p. 35 – tradução minha)²¹⁵.

Agnès não era independente. Tinha independência financeira, mas era dependente emocionalmente de Jordi. Sua relação tradicional de casamento, no qual a mulher está sempre à espera do marido, junto à sua história de mulher que buscava no homem um porto seguro, alguém que a quisesse e não a abandonasse, como fez seu pai com a sua mãe, fez de Agnès uma mulher submissa. Ela não era feminista, não discutia política ou ideologias diversas, era somente uma mulher que queria sobreviver e ser feliz.

²¹⁵ Texto original em catalão:

[...] ell li va dir, Agnès, has de fer la teva vida, depens massa de mi. No se'n sabia avenir. La seva vida era la d'en Jordi. Per què n'havia de triar una altra? És clar que l'Agnès no se sap explicar gaire bé i per això només li va dir, no pot ser, no pot ser.

Alguns arquétipos femininos se revelam em sua representação. Um deles, embora não seja denominado é o de Eva e do pecado original: “Sentia-se como quando ia às freiras e a castigavam sem motivo, e dizia-se, você é castigada porque nasceu má, é assim e não mudará, e agradecia o castigo como uma bem-aventurança. Merecia-o. Assim se sentiu quando Jordi lhe disse, acabou-se, acabou-se, tem de fazer a sua vida” (ROIG, 1981, p. 35 – tradução minha)²¹⁶. O castigo que recebia das freiras e o abandono de Jordi são como uma reação ao mal que Agnès aceita que carrega consigo. Era castigada por ser mulher, por descender de Eva, que ousou comer do fruto proibido, deixando em todas as mulheres a marca do pecado.

Esse pecado, que faz com que ela seja esteja marcada, herança de uma tradição patriarcal, coloca-a em um lugar de onde não pode revidar, de onde deve aceitar seu castigo por carregar a culpa de todas as mulheres. Agnès aceita o sofrimento e finge que são novamente uma família quando Jordi visita as crianças, tem pesadelos que a sufocam, trabalha muito para manter a casa, enfim, aceita seu destino.

Porém, o contato que tem com o vizinho Francesc, que a ajuda com as crianças e que é o único a perguntar como ela se sente, faz com que tenha uma outra visão de sua realidade. O contato com Francesc é breve, mas após um jantar, depois de muita conversa, os dois se beijam e passam a noite juntos (ROIG, 1981, p. 87). Essa noite é um marco na vida de Agnès, que pela primeira vez, depois do abandono, dorme sem ter pesadelos. A expressão do desejo de Agnès atua, dessa forma, como um espaço de libertação e de autoconhecimento. A transgressão, nesse caso, se dá pelo fato de que ela age de forma contrária da esperada, deixando o arquétipo de Penélope e se posicionando como uma nova mulher, aberta a novas experiências.

Nesse momento ela começa a mudar, reconhece que sua vida poderia ser diferente, aceita a separação e quando Jordi, como Ulisses, quer retornar ao lar, encontra uma mulher diferente, transformada, que lhe diz não e o surpreende. Agnès decide ter a sua vida, não mais viver para o seu homem. Seu processo de transformação é um processo de tomada de consciência, de libertação de um modelo de mulher opressor. Ela não é como a mãe que sofreu toda a vida pelo abandono do marido, é diferente, capaz de se reinventar.

A transformação de Agnès demonstra, por um lado, a transformação pessoal pela qual muitas mulheres têm de passar para desenvolver um outro olhar sobre si, sobre o mundo e sobre suas relações. Por outro lado, revela a impossibilidade de comunicação entre os sexos e

²¹⁶ Texto original em catalão:

Se sentia com quan anava a les monges i la castigaven perquè sí, i es deia, et castiguen perquè has nascut dolenta, ets així i ja no canviaràs, i agraïa el càstig com una benaurança. Se'l mereixia. Així es va sentir quan en Jordi li va dir, s'ha acabat, s'ha acabat, has de fer la teva vida.

a dificuldade de construir uma vida em comum. Agnès se aproxima das outras mulheres da trilogia ao transgredir uma ideia de mulher imposta socialmente e optar por seguir os seus instintos, além de representar, com Jordi, novamente, a dificuldade de estabelecer essas relações. A transformação de Agnès representa uma esperança para as mulheres, a possibilidade de mudança, mas ao mesmo tempo reforça os questionamentos sobre as relações entre os sexos.

De forma geral, pode-se perceber ao longo da trilogia, com as narrativas sobre mulheres de diferentes gerações, uma tentativa de reconstrução da história das mulheres, concentrada em um grupo social e em um período determinado. Como propõe Roig em diversos textos, é preciso desenvolver uma arqueologia da história feminina, e é isso o que se mostra ao longo desse projeto literário.

As conquistas e retrocessos no campo dos direitos da mulher surgem na trilogia em meio à vida das personagens, revelando um panorama da vida feminina no período de quase um século. O imaginário sobre a mulher ao longo do tempo se constrói contribuindo para o fortalecimento da autoimagem feminina e se relacionando com a vida social da mulher barcelonesa, tanto no âmbito público, que vai lentamente sendo conquistado – apesar dos retrocessos da ditadura –, como no privado, onde junto a uma vida definida por padrões patriarcais, é mãe, esposa, dona de casa.

Nesse processo de representação do passado feminino, o desejo e a sexualidade das mulheres são também colocados em foco. A mulher que pode, eventualmente ou não, dar vazão ao seu desejo, acaba atuando de forma transgressora, impondo sobre o homem seu poder de sedução e buscando a satisfação. O desejo e o prazer compõem um espaço de poder que inverte papéis e coloca a mulher numa posição de domínio.

Desse modo, seria possível compreender as narrativas da trilogia como uma busca pela representação da história das mulheres e do feminismo na Catalunha, reconhecendo a forma como foi se organizando e atuando nessa sociedade tão tradicional. A história do feminismo, aliada à história das mulheres – as burguesas, nesse caso – une-se à busca do registro da memória coletiva que guarda o passado mais cotidiano e em risco de cair no esquecimento, dando-lhe mais cores e detalhes. A história das mulheres, se insere, dessa forma, na história do povo, mostrando que os discursos historiográfico e memorialístico podem integrar as mulheres na construção das imagens e narrativas do passado.

CAPÍTULO 3 - ATELIER LITERÁRIO

*Tuve claro desde muy pronto que quería escribir. Y también muy pronto me di cuenta de que no era nada fácil. Pero eso no me bastaba. Tenía que trabajar en mí el oficio de escritora, preocuparme de su proceso interno, pero también observarlo desde fuera. Estudiar sus técnicas, qué cosa es el estilo, o el lenguaje, etc. Aunque luego me dejara llevar por mi propio aliento o por eso tan delicuescente que algunos han llamado inspiración, otros estado (sic) de ánimo y que, a pesar de las zonas que ha desvelado el psicoanálisis, posiblemente no sea más que el feliz encuentro entre el humor y la inteligencia. (**Hechiceros de la palabra**, Montserrat Roig, 1975, p. 13)*

*Yo, para escribir, sólo necesito un lápiz y un papel. No necesito una cámara, ni un bloque de mármol, ni un estudio con cristaleras para pintar. Para escribir, sólo necesito la palabra. Y este don, no lo puede tener todo el mundo. Soy inmensamente rica. (**¿Tiempo de mujer?**, Montserrat Roig, 1980, p. 27)*

3.1 MONTSERRAT ROIG E A ESCRITA EM ESPIRAL

Para Montserrat Roig a escrita não era só uma de suas mais importantes formas de expressão, era também a forma como ganhava a vida em uma época na qual poucos escritores conseguiam fazê-lo. Ela foi das poucas escritoras que conseguiram ser reconhecidas e populares em vida, em parte, talvez, por sua atuação na televisão e sua presença constante nos jornais e revistas da época, mas isso não significa que não tivesse leitores fieis para suas obras. Era justamente na literatura que sentia que tinha liberdade para criar: “Ninguém te pede que escreva um romance. Quem sabe se nessa gratuidade, nessa aparência de que ‘não serve para nada, existe uma rebelião inconsciente para defender uma das últimas parcelas de liberdade individual” (ROIG, 1988, p. 5 – tradução minha)²¹⁷.

Essa liberdade proporcionada pela literatura se expressa em sua obra tanto pelas histórias que cria, como por suas escolhas estéticas. Narrativas fragmentadas, jogos com gêneros literários, intertextualidade, metaficção, autoficção, personagens que são retomados em diferentes obras, enfim, Roig tinha na literatura a liberdade que não lhe era proporcionada pelo jornalismo ou pela televisão, mais limitados temporal, espacial ou tematicamente. A escritora Rosa Montero, amiga de Roig, chega a comentar:

Montserrat era, sobre todo, una narradora. Trabajó en televisión, hizo entrevistas, escribió artículos, publicó libros de ensayo, de viajes, periodísticos... pero era la pasión de narrar lo que formaba su ser más profundo. Quiso ser novelista desde muy joven, con una claridad y una rotundidad en la decisión muy poco comunes. Novelar era su manera de existir: con la escritura se sentía viva y era capaz de detener,

²¹⁷ Texto original em catalão:

Ningú no et demana que escriguis una novel·la. Qui sap si en aquesta gratuïtat, en aquesta aparença de que “no serveix per a res”, hi ha una rebel·lió inconscient per a defensar una de les darreres parcel·les de llibertat individual.

siquiera por un brevísimo y fulgurante instante, el vértigo del tiempo. Quiero decir con todo esto que escribir le era necesario; y por eso sus novelas tienen esa sinceridad creativa, esa honestidad, ese rigor. La belleza de lo humano y de lo auténtico. (MONTERO, 1992, p. 23)

A vida profissional multifacetada que acaba assumindo, faz com que Montserrat Roig alcance a independência e liberdade necessárias para usufruir de momentos de imersão na literatura. Tal realidade, porém, não significa que abdique de outras possibilidades para sua vida: assim como sua personagem Norma, de *L' hora violeta*, Roig queria ter uma vida plena, conciliando a escrita literária, o jornalismo e a maternidade, experimentando a vida pública, sendo independente para suas escolhas, e a vida privada, com filhos e família.

Como escritora, mesmo em sua produção jornalística, Roig constrói um projeto de escrita que congrega temas, narrativas e questões sociais e históricas que constituem suas preocupações e interpretações sobre a realidade e a memória. Para ela, a literatura tinha uma função social e ética, por meio da qual acreditava que era possível registrar e perpetuar a memória, dando voz a acontecimentos e experiências, muitas vezes do cotidiano, que não estavam registrados em outros meios.

Castellet (1992), em um texto em que homenageia Roig pouco tempo depois de seu falecimento, já anunciava a memória como eixo central de sua obra, entendendo-a como um reflexo da maturidade de seu pensamento. Para ele, sua obra está “baseada em sua preocupação sobre a manutenção da memória como recuperação da história da humanidade e dos indivíduos que a compõem” (CASTELLET, 1992, p. 15 – tradução minha)²¹⁸. Além disso, é possível perceber em sua obra a concepção de uma humanidade solidária na dor e na injustiça, mas também na beleza e no desejo de aproveitar a vida, revelando a representação literária do ser humano e do mundo que parte de diversos matizes.

Recolher memórias e transformá-las em matéria literária é, para Roig, como um ato como o de ordenar fios e ao mesmo tempo se deixar levar por eles. É reencontrar um passado que é e não é seu, que faz parte da história de seu povo e que precisa ser preservado. Nesse processo, encontrar as palavras certas para esse registro é essencial:

Memória e esquecimento que me fizeram a Ariadne nessa viagem de iniciação e que também me levaram à reconciliação de tudo o que forma parte da minha matéria literária: a pesquisa das palavras, o reencontro, sem nenhuma imposição, com a própria língua, a qual escolhi não só porque é a minha, mas porque reflete, com

²¹⁸ Texto original em catalão:

[...] basada en la seva preocupació sobre el manteniment de la memòria com a recuperació de la història de la humanitat i dels individus que la componen.

exatidão, o “nome das coisas”. O nome de tudo isso que nos ajuda a não morrer. (ROIG, 1988, p. 7 – tradução minha)²¹⁹

O mito de Ariadne, ao qual se associa Roig, possibilita uma relação entre a memória e sua recuperação. Considerando que na mitologia clássica Ariadne é uma personagem da história de Teseu, sendo aquela que lhe dá o novelo para que se guie pelo labirinto do Minotauro, no comentário de Roig se imprime uma subversão da tradicional interpretação do mito, que coloca a mulher em um papel menor, subalterno. Ao relacionar sua imagem à de Ariadne, a escritora transfere a personagem clássica a um lugar central a partir do qual, por associação, descreve, simbolicamente, sua excursão entre memórias e esquecimentos.

O estado das memórias no ser humano, aparentemente desordenadas, apagadas, dispersas e, ao mesmo tempo, latentes, parece formar um labirinto infinito que para ser percorrido precisa do apoio do novelo de Ariadne. Nesse caso, porém, Ariadne não é a coadjuvante que dá a Teseu o novelo que permite sua salvação do labirinto, mas a própria protagonista que enfrenta, ela mesma – a escritora Ariadne – o labirinto de memórias e esquecimentos até então sem registro.

Vale pensar também que o fio do novelo de Ariadne pode remeter ao mito feminino das fiandeiras, as divindades que tecem os destinos humanos, conhecendo o passado, o presente e o futuro. Essa imagem, associada ao mito de Ariadne fortalece a sua relação com a ideia de imersão no labirinto das memórias. Dessa forma, a subversão do mito de Ariadne pode ser entendida não só como um artifício para construir a metáfora das memórias como labirinto, mas também como uma forma de colocar, assim como se vê na trilogia, a mulher no centro da ação. A releitura do mito revela uma nova interpretação do imaginário relacionado à mulher, criada a partir dos olhos femininos e capaz de entendê-la de maneira fortalecida.

A associação da escritora com o mito de Ariadne reforça seu compromisso com o passado e seu esforço por encontrar memórias silenciadas por meio de pesquisas ou entrevistas, a fim de dar-lhes o merecido registro. Esse registro, como Roig faz questão de destacar, é feito em sua própria língua e tem seu valor histórico e de veículo cultural revigorado nesse processo simultâneo de vitalização do passado e do catalão. Escrever sobre memórias em sua própria língua é, nesse caso, demonstrar uma relação intrínseca entre a experiência e a língua, o

²¹⁹ Texto original em catalão:

Memòria i oblit que m’han fet d’Ariadna en aquest viatge d’iniciació i que també m’han dut cap a la reconciliació de tot el que forma part de la meua matèria literària: la recerca de les paraules, el retrobament, sense cap imposició, amb la pròpia llengua, la qual he triat no solament perquè és la meua, sinó perquè reflecteix, amb exactitud, el “nom de les coses”. El nom de tot allò que ens ajuda a no morir.

pensamento, como algo indissociável e capaz de representar mais acertadamente – a expressão em língua materna é mais precisa – uma situação vivida pelos membros dessa comunidade.

Em *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), a visão que Roig tem da escrita literária é apresentada nos ensaios que compõem a primeira parte do livro: “*L'ofici d'escriure: plaer o càstig?*” (O ofício de escrever: prazer ou castigo). Sobre esses ensaios, pode-se dizer que alguns, como por exemplo “*Digues que m'estimes encara que sigui mentida*”²²⁰ (Diga que me ama, mesmo que seja mentira), já tinham contado com versões preliminares publicadas em periódicos, revelando uma importante característica da autora, que trabalhava seus textos criticamente reescrevendo-os e melhorando-os com o tempo. O jornalismo era para ela como um laboratório, onde, por diversas vezes, seus textos apareciam como uma versão preliminar da que surgiria depois em produções literárias e/ou ensaísticas. Observa-se, inclusive, uma tendência quase obsessiva de Roig em recuperar e aperfeiçoar seus textos que acabam sendo publicados em diferentes versões em algumas de suas obras.

A temática dessa parte do livro está focada no processo de escrita, na caracterização do escritor e na temporalidade da literatura, que transforma a realidade presente e a memória – intermediados pela imaginação – nas principais matérias de sua obra. Os ensaios já se iniciam discutindo as relações entre a escrita literária e a realidade:

Há quem diga que sou criadora porque minto. Há quem diga que sou mentirosa porque invento histórias. Bem, não as invento, as exagero. Se digo que uma velha tem trezentos e cinquenta anos, todos sabem que isso é impossível, mas as pessoas gostam de imaginar que a velha que tem oitenta anos já é viva há trezentos e cinquenta. (ROIG, 2001, p.15 – tradução minha)²²¹

Como se vê, o primeiro ensaio dessa parte da obra, que retira dela o mesmo nome, “*Digues que m'estimes encara que sigui mentida*”, começa apresentando a criação literária associada à mentira, como uma forma de diferenciar o tecido narrativo da realidade, estabelecendo uma distância entre o que é “real” e o que é “inventado”. A questão que se coloca aqui, porém, é a interferência entre realidade e invenção, mostrando a permeabilidade de fronteiras entre elas.

²²⁰ Versão preliminar de parte do ensaio foi publicada como um artigo sob o título *Sobre el placer de escribir*, publicado em 26 de janeiro 1982 no jornal espanhol *El País*. Disponível em: <<http://elpais.com/diario/1982/01/26/opinion/380847609_850215.html>> Acesso em 14 jun. 2016.

²²¹ Texto original em catalão:

Hi ha qui em diu creadora perquè menteixo. Hi ha qui em diu mentidera perquè m'invento històries. Bé, no me les invento, les exagero. Si dic que una vella té tres-cents cinquanta anys, tothom sap que això és impossible, però, la gent, li agrada d'imaginar-se que la vella que té vuitanta anys en fa tres-cents cinquanta que és viva.

A mentira, a invenção da realidade, estaria relacionada ao prazer de narrar, algo que acompanha a humanidade desde seus primórdios. O prazer de contar histórias, casos ou mesmo de narrar um filme faz parte do cotidiano de todos: “as pessoas continuam narrando, mesmo que seja explicando à vizinha o filme que a cada dia veem na televisão. Se não contemplassem a vida como representação, não resistiriam. É preciso um pouco de mentira para imaginar que perseguimos um pouco de verdade” (ROIG, 2001, p. 16)²²². A mentira, assim, se torna importante para a vida e a literatura e a invenção seriam como um vício que torna a todos dependentes.

Considerando o escritor como quem transforma a invenção narrativa dando-lhe materialidade, o ensaio destaca que quem escreve é visto por muitos como um ser especial, imagem que tenta desconstruir. Inserindo um diálogo que teria tido com um famoso crítico literário, no qual ele diz que Roig nunca seria uma boa escritora porque não era viciada em drogas, em álcool e nem mesmo era homossexual, o texto vai demonstrando que não é essencial ter uma vida fora do comum para fazer literatura, ao contrário, pessoas que têm vidas tidas como normais podem fazê-lo, desde que consigam compreender a realidade de forma especial:

Com o tempo descobriria que é preciso uma predisposição especial para olhar, tocar, cheirar e escutar, como se fosse novo, aquilo que logo de cara nos parece velho, repetido, exaurido. Para recuperar a capacidade de se maravilhar da criança, é necessária muita aeróbica mental. Já dizia Walter Benjamin, “pensar, que é um narcótico eminente...” (ROIG, 2001, p. 18 – tradução minha)²²³

O escritor deve saber olhar e compreender o mundo como se tudo com o que tivesse contato fosse novo, digno de ser narrado e immortalizado. A realidade como matéria-prima da literatura pede que o escritor desenvolva um olhar para o mundo parecido ao olhar infantil que é apresentado a tudo por primeira vez. O escritor tem de ser capaz de ressignificar o cotidiano e lhe dar novas cores a partir da arte.

No entanto, os motivos pelos quais alguém escreve não podem ser explicados. Os ensaios seguem argumentando que, embora existam teorias românticas sobre a ideia de que contribuem para a construção da imagem do escritor como um ser especial, diferente dos

²²² Texto original em catalão:

Les persones continuen narrant, encara que sigui explicant a la veïna el telefilm que cada dia veuen a la televisió. Si no contemplessin la vida com a representació, no ho resistirien. Cal una mica de mentida per imaginar-nos que perseguim una mica de veritat.

²²³ Texto original em catalão:

Amb el temps descobriria que cal una predisposició especial per a mirar, tocar, olorar i escoltar com si fos nou, allò que a la primera de canvi ens sembla vell, repetit, exhaurit. Per a tornar a la capacitat de meravella de l'infant, cal molt d'aeròbic mental. Ja ho deia Walter Benjamin, “pensar, que és un narcòtic eminent...”.

demais, as respostas para essa questão não são satisfatórias. Uma dessas teorias, como comenta Roig, é a que vê o louco como um gênio:

Aprendi, com os anos, que ninguém pode explicar porque escreve. Não podemos elaborar teorias sobre isso. Escrever é um ir fazendo. É como pensar que os loucos, pelo simples fato de serem loucos, são gênios. Que somente eles são influenciados pelo mal da lua. Somente os que não são loucos elogiam a loucura. Leram nos livros e confundem os atos de loucura, que normalmente são fruto da imaginação, com a dor. [...] O idealismo literário chegou aos nossos dias com a fascinação de escritores que enlouqueceram porque eram gênios, quando se trata do contrário: o gênio conhece a sua loucura e a sabe controlar. Jesús Tuson disse em *El llenguatge i el plaer*: “o poeta sabe que o é e pode interpretar para nós os seus textos, dizer-nos quais sensações e quais necessidades o impeliram a pegar a pluma, declarar-nos de qual léxico se serviu e até nos contar que aquilo não é nada mais que um jogo.” (ROIG, 2001, p. 20 – tradução minha)²²⁴

A genialidade da loucura é mais uma criação artística que uma representação fiel da realidade, uma construção que se popularizou a ponto de criar um imaginário sobre a loucura que a compreende como a expressão da excepcionalidade. Com isso, diferente da loucura como enfermidade, que se apresenta como uma falta de controle, a escrita literária, mesmo que não se possam explicar os motivos pelos quais alguém escreve, é um processo consciente, controlado pelo autor. Escrever literatura exige do escritor a capacidade de reconhecer as escolhas que faz e entender que o que faz pode ser um jogo entre criação e realidade, entre o dito e o não dito. É interessante que Roig brinca com a ideia de que o gênio sabe controlar a sua loucura e transformá-la em arte, mas a loucura não poderia ser controlada. Essa relação cria um paradoxo que exemplifica, paralelamente, o próprio jogo implícito de verdades e mentiras da literatura.

Como a escritora comenta no ensaio: “Aquele/aquela que escreve é o que controla a sua loucura através da palavra, que sabe que é um louco e, por tanto, não é tão louco ou somente é louco porque ainda acredita que pode escrever... [...] O poeta é um ser que sonha e o louco não se lembra dos seus sonhos” (ROIG, 2001, p. 21 – tradução minha)²²⁵, assim, a loucura

²²⁴ Texto original em catalão:

Vaig aprendre, amb els anys, que ningú no pot explicar per què escriu. No hi podem elaborar teories. Escriure és un anar fent. És com pensar que els bojos pel sol fet de ser bojos, ja són genis. Que només ells són influïts pels mals de la lluna. Només els que no són bojos elogiaven la bogeria. Ho han llegit als llibres i confonen els actes de bogeria, que solen ser fruit de la imaginació, amb el dolor. [...] L'idealisme literari ha arribat als nostres dies amb la fascinació d'escriptors que enfloraven perquè eren genis, quan es tracta del contrari: el geni coneix la seva bogeria i la sap controlar. Jesús Tuson diu a *El llenguatge i el plaer*: “el poeta sap que ho és i pot interpretar-nos els seus textos, dir-nos quines sensacions o quines necessitats l'han empès a agafar la ploma, declarar-nos quines lèxiques ha fet servir i fins i tot dir-nos que allò no és res més que un joc”.

²²⁵ Texto original em catalão:

Aquell/aquella que escriu és el que controla la seva bogeria a través de la paraula, que sap que és un boig i, per tant, no és tan boig o només és boig perquè encara creu que pot escriure... [...] El poeta és un ésser que somnia i el boig no recorda els seus somnis.

do escritor é entendida como um ímpeto que o leva a escrever, apesar das dificuldades inerentes ao seu ofício.

Nesse processo consciente de criação não se pode ignorar o fato de que a literatura é uma arte temporal: traz impressa em si a ideia de temporalidade, quando conscientemente busca vencer o tempo: “Consciência de finitude, enganar o tempo. Aqui está o prazer e o castigo do ofício de escrever. Na trama da narração invento que o tempo não se acaba, quando sei que se acaba. Sonho que tenho as palavras e que, com elas, possuo o mundo inteiro” (ROIG, 2001, p. 22 – tradução minha)²²⁶. A literatura, dessa maneira, não pode captar a pureza do tempo, mesmo porque é uma armadilha buscar a fidelidade total ao real. A escrita é um processo exaustivo, uma busca constante pelas palavras adequadas, pelas estruturas perfeitas para representar aquilo que o poeta sonhou. Escrever literatura é uma necessidade para o escritor que precisa transformar em palavras a forma como vê o mundo, como imagina e sonha a realidade, exagerando-a sem deixar de oferecer uma ideia de como ela é. Assim, como comenta Roig:

A única droga que não te mata – ainda que te faça adoecer –, o único eflúvio etílico que não faz você perder os sentidos e nem te faz mal ao fígado, o único amor que não aborrece é a boa literatura. Prazeres solitários, vícios compartilhados. O leitor/leitora possui as palavras e desafia a finitude, aceita a sordidez e a beleza, porque tudo é um e, sobretudo, recorda porque antes alguém recordou. Se há um ato de amor, este é a memória, diz Josep Brodski a propósito de Nadiejda Mandelstam, a viúva do poeta russo desaparecido em um campo estalinista. (ROIG, 2001, p. 25 – tradução minha)²²⁷

A literatura, tanto para leitores quanto para escritores, é uma arte que cativa e da qual o indivíduo não deseja se desvencilhar. O poder transformador que tem se revela na sua capacidade de reconstruir o mundo a partir das palavras, dando forma ao olhar e à imaginação do autor, que aprendeu a ver a realidade de forma especial. A escrita não pode limitar o passar do tempo, mas reflete a memória e as recordações com as quais aquele que escreve tem contato. Assim, memória atuaria, para Roig, na essência da literatura. Ao ler, é possível ter contato com o que alguém vivenciou, conheceu ou pensou, não sendo possível eliminar da literatura seu

²²⁶ Texto original em catalão:

Consciencia de finitud, atrapar el temps. Heus aquí el plaer i el càstig de l'ofici d'escriure. A la trama de la narració, m'invento que el temps no s'acaba, quan sé que s'acaba. Somnio que tinc les paraules i que, amb elles, posseeixo el món sencer.

²²⁷ Texto original em catalão:

L'única droga que no et mata – encara que et faci emmalaltir –, l'únic efluvi etílic que no et fa perdre els sentits ni et fa malbé el fetge, l'únic amor que no fa fàstic és la bona literatura. Plaers solitaris, vicis compartits. El lector/lectora posseeix les paraules i desafia la finitud, accepta la sordidesa i la bellesa perquè tot és u i, sobretot, recorda perquè abans algú ha recordat. Si hi ha un acte d'amor, aquest és la memòria, diu Josep Brodski a propòsit de Nadiejda Mandelstam, la vídua del poeta rus desaparegut en un camp estalinà.

aspecto memorialístico. A memória seria um ato de amor, um intento de preservar o tempo na literatura e um meio de eternizar momentos de nossa história e daquilo que nos fez quem somos.

A memória é intimamente associada ao narrar no segundo ensaio desse conjunto. Com o título “*Dos records llunyans*” (Duas lembranças distantes), o texto discute como a observação da realidade pode levar o escritor à imaginação e também, a partir de sua subjetividade, à memória. Esse complexo procedimento de observação da realidade é explicado a partir da metáfora dos olhos da mente, criada por Roig para representar a capacidade de relacionar memórias e conhecimentos diversos, compreendendo-os, observando-os de forma reflexiva e dotando-os de significado.

Recuperando a imagem de um limoeiro no pátio da infância (que também surge em sua obra ficcional), Roig começa a demonstrar como a memória interfere na literatura e como a partir dela pode ser criada a ficção. A recordação da infância se une às memórias do pós-guerra, quando mesmo durante a ditadura o pátio com o limoeiro era um lugar de paz. Esse cenário, fragmentado como é a própria memória, dialoga com os silêncios e vazios do esquecimento, que acabam sendo preenchidos pela imaginação.

O recordar e o esquecer são muito próximos: é possível lembrar o que está esquecido e esquecer acontecimentos diversos. O inconsciente expõe e oculta memórias diversas que podem ser evocadas e reconstruídas, ganhando forma a partir da narrativa, que também preenche os vazios do olvido:

A memória serve para mentir para nós a partir de pequenos fragmentos. Mas aqui está você que tenta colocar ordem no quebra-cabeças. Você quer conjurar o inconsciente, fecha as pálpebras bem forte, tenta sair do entorpecimento. [...] A memória também é esquecimento. Alguém disse que todos temos duas memórias: a pequena memória, que serve para recordar aquilo que é pequeno, e a memória grande, que serve para esquecer aquilo que é grande. Os narradores/ narradoras deixam, à medida em que avançam, traços dos esquecimentos mais que das recordações. (ROIG, 2001, p. 29 – tradução minha)²²⁸

A escrita literária e a memória estão entrelaçadas. A criação artística evoca o passado e o rerepresenta associado a um olhar particular e esteticamente trabalhado. É como diz Karvat (2008, p. 28): o passado, quando recuperado e representado, passa por um processo de apropriação, de interpretação e seleção. A representação desse passado é o resultado do efeito

²²⁸ Texto original em catalão:

La memòria serveix per a mentir-nos a base de petits fragments. Però heus aquí que intentes de posar ordre al trencaclosques. Vols conjurar l'inconscient, clous els parpelles ben fort, intentes sortir de l'ensopiment. [...] La memòria també és oblit. Algú va dir que tots tenim dues memòries: la petita memòria, que serveix per recordar allò que és petit, i la memòria gran, que serveix per oblidar allò que és gran. Els narradors/ narradores deixen, a mesura que avancen, traces dels oblits més que dels records.

de leitura do presente e dos mecanismos que o tornam inteligível, ou seja, os discursos criados para torná-lo compreensível devem ser resultado de reflexão e estruturados com atenção.

O momento de criação, porém, é para o escritor como um momento de enfrentamento não só com a memória, mas também com o inconsciente relacionado ou não a ela. O lado obscuro da alma é acessado para representar de forma mais aceitável e verossímil a matéria que inspira a literatura. Dessa maneira: “A mente se acostuma com as piores torturas e o escritor/escritora as desvela com sadismo. Que se arranje o leitor/leitora, não há piedade para eles” (ROIG, 2001, p. 33 – tradução minha)²²⁹.

De forma geral, texto literário revela o bom e o ruim do ser humano. O escritor sente a necessidade de escancarar a natureza contraditória que nos compõe, desconstruindo a imagem positiva muitas vezes cultivada popularmente e veiculada comumente nos meios de comunicação. O personagem criado literariamente, dessa maneira, pode representar as contradições humanas, revelando o grande contraste existente entre a representação do ser humano e sua subjetividade, e a representação estereotipada e maniqueísta construída, em geral, nos discursos midiáticos. No ensaio se observa a seguinte afirmação:

É bem fácil, em literatura, apresentar personagens de uma peça – que é o que as pessoas buscam nos filmes televisivos –, que não façam mal, personagens adequados para serem reconhecidos: as pessoas da vida que estão ao nosso redor parecem assim, de uma peça, simples de definir. Estamos acostumados a ocultar tudo o que é turvo, complicado, contraditório. Não podemos passar a vida analisando as pessoas, temos muito trabalho, o roteiro cotidiano foi escrito porque a vida se explica sem travas, de maneira prática e eficaz. Mas a literatura se vinga e, como não é a vida, faz-se ambígua. Frequentemente, os personagens entram em conflito diante do olhar perplexo daquele que os inventou. Já não prevalecem as opiniões da escritora, as suas criações voam. Para dizê-lo com as palavras de Dostoievski, Deus e o Diabo estão fazendo uma guerra e o campo de batalha é o coração do homem. Quem escreve é crente no bem e no mal. (ROIG, 2001, p. 33 – tradução minha)²³⁰

A resistência à simplificação do pensamento humano forma um dos pilares que sustentam a literatura. É seu papel eternizar o pensamento de diversas épocas, os valores que eram professados e/ou aspectos de seu imaginário. A arte pode transformar essa realidade em

²²⁹ Texto original em catalão:

La ment s’acostuma a les pitjors tortures i l’escriptor/escritora les desvetlla amb sadisme. Que s’apanyi el lector/lectora, no hi ha pietat per a ells.

²³⁰ Texto original em catalão:

Es (sic) ben fàcil, en literatura, presentar personatges d’una peça – que és el que la gent busca als telefilms –, que no facin mal, personatges adients per a ésser reconeguts: les persones de la vida que ens volten semblen així, d’una peça, senzill de definir. Estem acostumats a ocultar tot allò que és tèrbol, complicat, contradictori. No ens podem passar la vida analitzant la gent, tenim massa feina, el guió quotidià ha estat escrit perquè la vida s’escolí sense entrebancs, de manera pràctica i eficaç. Però la literatura es venja i, com que no és la vida, es fa ambigua. Tot sovint, els personatges entren en conflicte davant la mirada perplexa d’aquell que se’ls ha inventat. Ja no prevalen les opinions de l’escriptora, les seves criatures volen. Per dir-ho amb paraules de Dostoievski, Déu i el Diable s’estan fent la guerra i el camp de batalla és el cor de l’home. Qui escriu és un creient del bé i del mal.

algo acessível para as pessoas que vivem na época em que uma obra é publicada, promovendo a reflexão sobre si, seus valores e sua participação social, além de permitir o acesso de diferentes gerações a esse momento.

A memória, preservada abertamente em algumas obras ou de forma sutil em outras, colabora para a construção de uma literatura que, apesar de ter um momento temporal específico representado, também se eterniza pelo alcance que pode ter entre o público leitor, podendo continuar a ser significativa conforme é lida por leitores de diversas épocas. Assim,

[...] a evocação das recordações, ainda que mais tarde o distanciamento no tempo e no espaço e a escolha dos gêneros ocultem, desvirtuem ou reinventem, é necessária para aqueles para quem escrever não é um jogo dominical de palavras cruzadas. E sempre haverá uma ambivalência parecida à dessas lembranças distantes: aquilo que é turvo em si mesmo – e que gera sentimento de culpa – e a angústia diante da dor dos outros, angústia que você gostaria de apagar através das palavras. Não é um dogma, não são únicos, esses dois aspectos, mas o ofício de escrever, como a arte de viver, não é um castigo. (ROIG, 2001, p. 35 – tradução minha)²³¹

A arte da escrita é vista, desse modo, como um privilégio a partir do qual o escritor é capaz de dar forma a recordações, aos seus próprios sentimentos ou ao de outras pessoas, sem contar ao sofrimento que subjaz ao passado. Ao escrever, o escritor dá nome e voz àquilo que pouco a pouco foi sendo silenciado, seja pelo passar do tempo, seja por forças alheias às testemunhas do que já aconteceu. Em “*El nom de les coses*” (O nome das coisas), ensaio seguinte, a importância da linguagem e da língua utilizada na literatura é pleiteada.

A língua materna é compreendida como ideal para a expressão literária, já que é, a princípio, a língua na qual alguém se expressa mais satisfatoriamente e com mais precisão. A língua é o veículo por meio de que se materializa a literatura e o conhecimento profundo de sua estrutura e léxico deve ser entendido como parte essencial do trabalho do escritor, configurando-se como sua ferramenta básica. Discutindo o seu caso como escritora catalã que escrevia em catalão, Roig diz:

Com os anos descobri, como se disse tantas vezes, que as línguas nos escolhem, mas acontece tão cedo que não percebemos. A língua escrita me veio, natural e tranquila, durante os anos da primeira juventude. Se me perguntam por que escrevo em catalão, ocorrem-me três razões: primeiro, porque é a minha língua; segundo, porque é uma língua literária; e terceiro, escrevo em catalão porque quero. A minha é uma língua literária que me serve. Sei, também, que há umas regras. Como há o romance Pilar

²³¹ Texto original em catalão:

[...] l'evocació dels records, encara que més tard l'allunyament en el temps i l'espai i l'elecció dels gèneres els ocultin, desvirtuin o reinventin, és necessària a aquells per a qui escriure no és un joc dominical de mots encreuats. I sempre hi haurà una ambivalència (sic) semblant a la d'aquests dos records llunyans: allò que és tèrbol en un mateix – i que genera sentiment de culpa – i l'angúnia davant el dolor dels altres, angúnia que voldries esborrar a través de les paraules. No és un dogma, no són únics, aquests dos aspectes, però l'ofici d'escriure, com l'art de viure, no és un càstig. Perquè, més enllà, hi ha el miracle del nom de les coses.

Prim de Narcís Oller. Sobre as regras, uma vez aprendidas, procuro esquecê-las. Do romance, procuro recordá-lo. A língua, para quem escreve, é aquilo que fica quando já se esqueceu de tudo. (ROIG, 2001, p. 38 – tradução minha)²³²

A língua de que se vale o escritor revela muito sobre ele e sobre sua cultura. Como diz Roig, a língua escolhe as pessoas antes mesmo que elas possam escolher, pois a língua ensinada ainda no berço, de forma natural e inconsciente, a língua da intimidade e do pensamento, é a ideal para a escrita literária. As regras dessa língua têm de ser conhecidas pelo escritor, afinal, deve-se conhecer o instrumento a partir do qual se constrói a obra literária, porém, as regras depois de conhecidas e usadas pelo artista, devem ser esquecidas, ou melhor, não devem ocupar um lugar primordial na leitura literária. A obra se constrói com a língua, mas seu conteúdo a transcende e é ele que deve ser recordado.

O caso do catalão, como língua minoritária e perseguida durante as décadas da ditadura franquista, além de demonstrar um posicionamento de resistência pelos escritores que optam por utilizá-la, reforça os valores culturais do povo que a fala há séculos. O uso dessa língua por Roig acentua seu posicionamento catalanista ao mesmo tempo em que reivindica seu reconhecimento como língua literária e de cultura.

Não obstante, a simples opção pelo uso de uma língua ou outra como literária não faz dela capaz de, por si só, expressar-se como uma forma de arte. Observa-se no ensaio o comentário que se faz sobre o uso da língua pelos poetas: “A escritora se reencontra nela mesma quando escuta os poetas, aqueles que dizem as palavras e conjuram as coisas. Mas ainda não é o suficiente. ‘A poesia é, se querem, a culminação de uma cultura; mas as montanhas não descansam no seu cume’, escreveu Gabriel Ferrater” (ROIG, 2001, p. 43 – tradução minha)²³³.

Nota-se que Roig reconhece a capacidade dos poetas de comover a partir da (sua) língua. Para ela, os poetas utilizam as palavras de maneira a evocarem o que nomeiam. Eles constroem estruturas capazes de dar forma e de reconstruir musical e imagetivamente o tema que selecionaram, alcançando a empatia do leitor. Mas uma boa obra sempre pode ser superada

²³² Texto original em catalão:

Amb els anys he descobert, com ha estat dit tantes vegades, que les llengües ens trien, però passa tant d'hora que no ens adonem. La llengua escrita em va venir, natural i tranquil·la, durant els anys de la primera joventut. Si em pregunten per què escric en català, se m'acuden tres raons: primer, perquè és la meua llengua; segon, perquè és una llengua literària; i tercer, escric en català perquè em dóna la gana. La meua és una llengua que em serveix. Sé, també, que hi ha unes regles. Com hi ha la novel·la *Pilar Prim* de Narcís Oller. De les regles, una vegada apreses, procuro oblidar-m' en. De la novel·la, procuro recordar-m' en. La llengua, per a qui escriu, és allò que queda quan ja s'ha oblidat tot.

²³³ Texto original em catalão:

L'escriptora es retroba en ella mateixa quan escolta els poetes, els qui diuen les paraules i conjuren les coses. Però encara no n'hi ha prou. “La poesia és, si voleu, la culminació d'una cultura; però les muntanyes no descansen als seus cims”, va escriure Gabriel Ferrater.

ou aperfeiçoada, o que leva o escritor a permanecer em busca de uma forma de representação capaz de se comunicar o mais acertadamente com o leitor, alcançando maior exatidão e clareza e levando ao encantamento do coração.

A escritora tem de buscar “a beleza fugaz”, como diz um poema de Narcís Comadira. Tem de buscá-la ainda que de uma outra maneira: não a canta, mas a narra, limitando-a dentro da trama do tempo. E, esta pesquisa é um prazer estético. Leva-nos a aquele estado que definia um fisiólogo italiano e que Joyce cita em *Retrato do artista quando jovem*: leva-nos ao encantamento do coração. (ROIG, 2001, p. 43 – tradução minha)²³⁴

O encantamento do coração é o que se busca com a literatura. O prazer encontrado no processo de criação, o prazer da construção estética do texto, é o que compraz o escritor, por outro lado, a leitura do texto e o reconhecimento do cuidado e de sua excelência como obra de arte, trazem ao leitor esse prazer entendido como encantamento do coração. O artista, de tal maneira, é um ser que se encontra em frequente demanda por uma forma literária precisa e lapidada, capaz de promover o fascínio e a comoção por meio de suas obras.

O ensaio seguinte, “*Un teló de vellut negre*” (Uma cortina de veludo negro), continua o debate sobre a busca da forma literária. Nele, apresenta-se a relação da língua com a identidade de um povo, as relações de poder que se estabelecem entre línguas, especialmente em regiões onde se fala – por imposição, principalmente – mais de um idioma. Ademais, mostra-se como o processo de aquisição da língua materna é associado a memórias afetuosas e, ao mesmo tempo de empoderamento:

As palavras entravam em mim com suavidade quando ainda não sabia qual era a minha língua. E achava que o mundo acabava de inventar, comigo, um roteiro. Tudo era harmônico, a proibição ainda não existia. Wittgenstein, muitos anos depois, aclararia isso para mim: entendemos o significado de uma palavra quando a ouvimos ou a pronunciamos; subitamente, compreendemo-la. E, sem dúvida, aquilo que compreendemos dessa maneira é diferente do uso que se estende com o tempo. Os soldados eram brinquedos que estavam proibidos para mim, eu tinha que brincar com bonecas. Ignorava o uso histórico de cada palavra. Mas depois, ao pensar nelas, vestias e, assim, desde a magia das palavras chegava ao conceito: a avó era o amor. A noite, o medo. (ROIG, 2001, p. 46 – tradução minha)²³⁵

²³⁴ Texto original em catalão:

L’escriptora ha de buscar “la fugissera bellesa”, com diu un poema de Narcís Comadira. L’ha de buscar encara que d’una altra manera: no la canta, sinó que la narra, limitant-la dins la trama del temps. I, aquesta recerca és un plaer estètic. Ens durà a aquell estat que definia un fisiòleg italià i que Joyce cita a *Retrat d’un artista adolescent*: ens durà a l’encantament del cor.

²³⁵ Texto original em catalão:

Les paraules entraven en mi amb suavitat quan encara no sabia quina era la meua llengua. I creia que el món acabava d’inventar, amb mi, un guió. Tot era harmònic, la prohibició encara no existia. Wittgenstein, molts anys després, m’ho aclariria: entenem el significat d’una paraula quan la sentim o la pronunciem; de sobte, la comprenem. I, tanmateix, allò que comprenem d’aquesta manera és diferent de l’ús que s’estén amb el temps. Els soldats eren joguines que m’estaven prohibides, jo havia de jugar amb nines. Ignorava l’ús històric de cada paraula. Però després, en pensar-les, les vestia i, així, des de la màgia de les paraules arribava al concepte: l’àvia era l’amor. La nit, la por.

A suavidade com que se internalizava a língua materna para a autora revelava também o processo de poder associado ao conhecimento linguístico. Conhecer as palavras permitia conhecer o mundo, nomear a realidade e dar-lhe forma. O conhecimento das palavras permitia também reconhecer, transpassando-as, as relações afetivas e sociais, demonstrando, por exemplo, o que era o universo feminino e o masculino. Escrever em catalão, sua língua materna é, para Roig, poder recorrer a memórias e emoções associadas às palavras e poder dar à literatura o registro na e a partir da herança linguística e histórica que essa língua carrega.

Escrever em catalão é dar visibilidade à cultura e ao povo que o falam, além de reivindicar seu lugar frente à língua castelhana, língua de poder imposta. Como escritora, Roig não se considera bilíngue, apesar de saber o castelhano. A língua imposta não foi aprendida com a suavidade daquela ouvida no lar desde a mais tenra infância. Expressar-se em castelhano não era a mesma coisa que se expressar na sua língua, que aprendeu sem saber que aprendia:

[...] não me sinto bilíngue, e sim esquizofrênica e afastado, quando posso, a língua que me fizeram aprender e que uso desprovida dos recursos do ilusionista nativo. Ao dizer “medo”, “avó”, desejava que a avó me tirasse o medo. Estava usando a linguagem universal, todo mundo pensava como eu porque ainda não sabia qual era a minha língua. (ROIG, 2001, p. 49 – tradução minha)²³⁶

A linguagem universal a que se refere a escritora pode ser entendida como aquela que se começa a aprender na infância e que é apreendida sem a consciência de que é uma determinada língua. Isso representa a liberdade de comunicação que é sentida pelo falante que se expressa em língua materna, já que tal liberdade é dificilmente sentida quando se aprende uma língua estrangeira, a língua do outro, que não carrega as lembranças e afeições do passado do aprendiz. É assim que se sente a escritora em relação à outra língua que conhece: não tem a liberdade ou a capacidade de representar certas emoções a partir dela.

As palavras têm poder: elas nomeiam o mundo e lhe dão sentido. Elas são perseguidas pelos escritores que sonham com poder criar uma forma expressão original. O que se busca é a capacidade de nomear o mundo como uma criança que reconhece novas formas, sons e sentidos no universo que lhe é oferecido: “A escritora espera. Espera que cheguem a ela as palavras nunca ditas, as que nasceram sem destino e que se mostrem, ao mesmo tempo, como

²³⁶ Texto original em catalão:

[...] no em sento bilingüe, sinó esquizofrènica i allunyo, quan puc, la llengua que m’han fet aprendre i que uso desproveïda dels aparells de l’il·lusionista nadiu. En dir “por”, “avia” (sic), desitjava que l’avia em tragués la por. Estava usant el llenguatge universal, tot el món enraonava com jo perquè encara no sabia quina era la meua llengua.

mistério e profecia. Hoje, que parece que ‘tudo já está dito’, a espera da escritora é otimista: uma maneira de não morrer” (ROIG, 2001, p. 57 – tradução minha)²³⁷.

A língua é o meio a partir do qual o mundo pode ser reconstruído pela literatura, assim, como recurso, tem de ser conhecida de maneira não só excepcional, como também, de certa forma afetiva por quem escreve. A escolha de Roig pela língua que a avó usava para se comunicar com ela, permite que escreva literatura buscando a originalidade que permite vencer a morte: “E, hoje, a língua da minha avó não me serve só para falar. Ela me transmitiu a matéria. Os meus escritores me deram as formas” (ROIG, 2001, p. 59 – tradução minha)²³⁸.

Se a língua é o recurso, a matéria usada para escrever, a forma literária é resultado do contato com a tradição universal da literatura. Escrever é um desconstruir e reconstruir as formas conhecidas, é estabelecer contatos com a tradição, mas também buscar a estrutura que permita à arte se comunicar a partir da voz do autor. Essa eterna busca pela voz, a partir da forma e da linguagem, é uma maneira de tentar vencer a morte, de ultrapassar o esquecimento:

Escrever, então, para fugir da morte, mas também para libertar as palavras da prisão. De todas as prisões. Não escrevemos sobre as coisas, mas sobre os seus nomes, e assim as coisas, nós não morremos. Os escritores são filhos do que fica, do esplendor e da derrota..., sim, mas quando já está esquecido. Mesmo que os objetos, as imagens, empenhem-se em voltar uma e outra vez como fantasmas errantes que não encontram repouso em lugar nenhum. (ROIG, 2001, p. 59 – tradução minha)²³⁹

A escrita eterniza o escritor. Liberta as palavras dando forma a ideias e visões da realidade, do passado e do futuro, lutando contra o esquecimento que fatalmente se estende à humanidade. É a questão da memória e do esquecimento na literatura a abordada no penúltimo ensaio do conjunto “*Les coses mai no van ser així*” (As coisas nunca foram assim). Nele, a memória se mostra como parte da matéria prima da literatura que, dialogando com a ficção, forma o tecido literário.

O que se defende não é só o olhar diferenciado do autor, o acesso a memórias ou mesmo sua capacidade de imaginar e ficcionalizar o que forma a literatura. É o trabalho com

²³⁷ Texto original em catalão:

L’escriptora espera. Espera que li arribin les paraules mai no dites, les que han nascut sense destí i que es mostrin, alhora, com a misteri i profecia. Avui, que sembla que “tot ja està dit”, l’espera de l’escriptora és optimista: una manera de no morir.

²³⁸ Texto original em catalão:

I, avui, la llengua de la meva àvia no em serveix només per a parlar. Ella em va transmetre la matèria. Els meus escriptors em donarem les formes.

²³⁹ Texto original em catalão:

Escriure, doncs, per escapar de la mort, però també per alliberar, les paraules de la presó. De totes les presons. No escrivim sobre les coses, sinó sobre els seus noms, i així les coses, nosaltres, no ens morim. Els escriptors són fills del que queda, de l’esplendor i de la derrota..., sí, però quan ja ha estat oblidat. Encara que els objectes, les imatges, s’entestin a tornar una i altra vegada com fantasmes errants que no troben repòs enlloc.

esses elementos e sua transformação em linguagem – considerando que a língua também é portadora de memórias –, selecionando as palavras adequadas para transformar em literatura o que idealizou o escritor, o que a faz ser o que é. A escrita literária se mostra como um ofício que demanda trabalho e reflexão:

A novelista observa, recorda e imagina. Queria que as três forças se equilibrassem e apaga, dentro da mente, as lembranças que sobram, por mais bonitas que sejam as palavras. As lembranças portam as palavras, são anteriores a elas, e essas se transformam em grandes inimigas. Quantas vezes você não se apaixona por uma palavra caçada ao acaso dentro do dicionário! A novelista tem de conter a poesia... quando essa vem muito fácil. A novelista imagina que é capaz de criar uma vida nova porque não é modesta. Passaram os anos e descobriu que a literatura nunca é uma cópia da vida, nem os realistas, os naturalistas extremos, conseguiram-no. Nisso se sai perdendo. (ROIG, 2001, p. 61 – tradução minha)²⁴⁰

Como construção e como arte, o fazer literário é a representação de um olhar sobre o mundo, o registro de uma leitura da realidade, criada a partir de um trabalho consciente do autor de seleção de ideias, memórias e imaginação transpostas em palavras e estruturas linguísticas escolhidas com cuidado e precisão. O ofício do escritor é composto por um trabalho exaustivo de criação, que permite a eternização do que vê com os olhos da mente.

Transferindo a perspectiva literária para o leitor, o ensaio discute o fato de que muitas vezes, ao reconhecer a memória como parte da essência literária, os leitores misturam o que leem com a realidade. Confundem elementos de inspiração autobiográfica com a vida do escritor, desconsiderando o fato de que a literatura conta com a liberdade de reconstruir os elementos que a inspiram, inclusive as memórias, que com o tratamento criativo podem alcançar possibilidades de significados ampliadas:

Agora a escritora já evocou as recordações, escolheu entre elas, manipulou-as. Aprendeu a sorrir quando a taxam de autobiográfica. Se soubessem como mentiu! Mas ainda lhe resta por descobrir que a evocação não significa nostalgia. Tem de tirar tudo da frente. Nenhum tempo passado foi melhor. Nenhum tempo é melhor. E queria dizer, mesmo que seja em um sussurro, fugindo de almas sensíveis, muito nostálgicas para o seu gosto –, queria dizer que as coisas nunca foram assim. (ROIG, 2001, p. 63 – tradução minha)²⁴¹

²⁴⁰ Texto original em catalão:

La novel·lista observa, recorda i imagina. Voldria que les tres forces s'equilibrassin i esborra, dins la ment, els records que sobren, per molt boniques que siguin les paraules. Els records duen les paraules, són anteriors a aquestes, i aquestes esdevenen les grans enemigues. Quantes vegades no t'enamores d'un mot caçat a vol dins el diccionari! La novel·lista ha de contenir la poesia... quan aquesta esdevé massa fàcil. La novel·lista imagina que és capaç de crear una vida nova perquè és immodesta. Han passat els anys, i ha descobert que la literatura mai no és un calc de la vida, ni els veristes, els naturalistes extrems, ho van aconseguir. I s'hi deixa les dents.

²⁴¹ Texto original em catalão:

Ara l'escriptora ja ha evocat els records, els ha triats, els ha manipulats. Ha après a somriure quan la titllen d'autobiogràfica. Si sabessin com ha mentit! Però encara li queda per descobrir que l'evocació no significa nostàlgia. Ha de tirar cap endavant, cap temps passat no va ser millor. Cap temps és millor. I voldria dir, encara

A literatura não busca promover a nostalgia ou idealizar o passado. A memória, como parte da literatura, compõe um registro do passado construído a partir de um ponto de vista específico, mas não deve conformar uma concepção do passado que o entende como melhor que o presente. A memória registrada literariamente é uma possível versão do passado, reconstruída ficcionalmente de maneira a obter um alcance mais coletivo e universal. Esse passado representado e recriado, além de verossímil se comparado a documentos e ao discurso historiográfico, poderia ter sucedido a vários membros da comunidade representada.

A representação da realidade e a ficção na construção literária formam um jogo para a escritora. Manipulando conhecimentos diversos, memórias – autobiográficas ou não – e impressões sobre o presente para construir uma literatura que é fruto de sua imaginação, a escritora brinca com a relação entre realidade e ficção, revelando, ao fim, que os eventos narrados nunca foram assim – mas poderiam ter sido. A ficção recria a realidade, mas nunca será um retrato fiel dela. Como Roig comentou em uma entrevista:

Se nós fôssemos capazes de descrever a realidade tal como é, ninguém acreditaria, porque acredito que é muito mais irreal do que pensamos. Ou seja, a realidade não existe. É completamente surrealista: se lemos o jornal, acontecem uma série de coisas que se você coloca em um romance ninguém acredita, eles te dizem: “isso é inverossímil”. (MASATS, 1982, p. 9 – tradução minha)²⁴²

Junto a essa forma de reconstruir a realidade, a capacidade de recordação é algo que a literatura pode cultivar preservando um hábito pouco promovido atualmente. Talvez essa seja uma das grandes batalhas da literatura: resistir ao esquecimento e promover o contato com o passado de forma elaborada e prazerosa. A arte promove aquilo que a vida parece não ter tempo de cultivar:

Eis aqui um prazer que a arte emprestou à vida. Hoje em dia é perigoso recordar. Ninguém escuta os velhos, que se agarram à vida recordando os anos jovens. Os ciclos não se fecham... se não é em um filme ou em um romance. Então perdoamos o romancista e o diretor de cinema quando olham para trás. Recordamos, rosto a contravento, pode ser que nos achem e nos chamem de ridículos. A escritora sabe que para não acabar no puro ressentimento, tem de evocar. Talvez com uma frase, com uma só frase ao longo da vida, possa recuperar a harmonia perdida. A escritora sabe que é uma ressentida, como todos os escritores. E joga com isso. Os nostálgicos da

que sigui en un xiuxiueig – tot escapant-se de les ànimes sensibles, massa nostàlgiques pel seu gust –, voldria dir que les coses mai no van ser així.

²⁴² Texto original em catalão:

Si nosaltres fóssim capaços de descriure la realitat tal com és, ningú no se la creuria, perquè jo penso que és molt més irreal del que ens pensem. O sigui, la realitat no existeix. És completament surrealista: si llegim el diari, passen una sèrie de coses que si les poses en una novel·la ningú no s’ho creu; et diuen: “això és inversemblant”.

vida podem chegar a assassinar por puro ressentimento. Os escritores assassinam com palavras. (ROIG, 2001, p. 69 – tradução minha)²⁴³

O artista se nega a esquecer. A memória é para ele algo que deve ser evocado, que compõe o seu ofício como tema, como parte da língua ou como parte da tradição literária, não podendo ser negada. O escritor rememora e transforma o que vê nos olhos da mente em arte, em literatura.

A infância do artista, evocada muitas vezes pela memória, é uma parte de seu passado que configura sua obra, mas são as atitudes de tom juvenil que lhe possibilitam atuar como escritor e possuir um perfil reconhecido socialmente. Essa temática, abordada no último ensaio do conjunto, “*Del jo al nosaltres*” (Do eu ao nós), retoma a questão do ofício do escritor como profissional e os motivos que o levaram a escrever.

Nesse ensaio, a adolescência é tomada como metáfora para representar um estado diferenciado do escritor dentro do meio social. O adolescente é tido como aquele que, diferente da criança – especialmente na primeira infância –, já é capaz de reconhecer a si e ao outro como seres distintos, mas como parte de um grupo, de um coletivo. As descobertas da adolescência revelam a desarmonia do mundo, a pequenez humana e a solidão. A ordem social se impõe àquele que na infância nem imaginava que isso poderia existir e incomoda, ao mesmo tempo em que o corpo começa a ser descoberto e o sofrimento também.

A escrita nesse contexto é um espaço de liberação e de resistência. A literatura permite dar ordem a um mundo confuso e fragmentado. Deixando a infância, o crescer é penoso. A escritora comenta: “A novelista, porém, não cresceu, falta-lhe distanciamento, cinismo, aceitar a perenidade do mundo das coisas” (ROIG, 2001, p. 72 – tradução minha)²⁴⁴. A não aceitação da realidade imposta aos adultos e a recusa de ver o mundo de forma acomodada, faz com que os escritores sejam vistos como seres diferentes dentro da organização social. Assim,

A sociedade não paga os escritores, mas admite que eles se comportem como adolescentes, se não o fazem eles, quem o fará? A sociedade quer que os artistas sejam diferentes, estranhos, que se transformem em seres separados. A sociedade os quer solitários e narcisistas e que, de vez em quando, digam a verdade que faz mal. A quem escreve lhe serve esse estado languido próprio da adolescência, está triste e ignora,

²⁴³ Texto original em catalão:

Heus aquí un plaer que l'art ha manllevat a la vida. Avui dia és perillós recordar. Ningú no escolta els vells, que s'arrapen a la vida tot recordant els anys joves. Els cicles no es tanquen... si no és en una pel·lícula o en una novel·la. Aleshores perdonem el novel·lista i el director de cinema quan miren cap endarrere. Recordem cara al sotavent, no sigui que ens sentin i ens titllin de ridículs. L'escriptora sap que per no acabar en el pur ressentiment, ha d'evocar. Potser amb una frase, amb una sola frase al llarg de la vida, podrà recuperar l'harmonia perduda. L'escriptora sap que és una ressentida, com tots els escriptors. I hi juga. Els nostàlgics a la vida poden arribar a assassinar per pur ressentiment. Els escriptors assassinem amb les paraules.

²⁴⁴ Texto original em catalão:

La novel·lista, però, no ha crescut, li falta distanciament, cinisme, acceptar la perennitat del món de les coses.

como *sor Juana*, porque está triste. Porque a sociedade, que às vezes lê, espera que alguém lhe diga, através das palavras, que está triste ainda que não saiba o porquê. (ROIG, 2001, p. 76 – tradução minha)²⁴⁵

A forma como o escritor é associado à metáfora do adolescente, como alguém diferente e capaz de ver e representar o mundo a partir de sua perspectiva única, recupera aquilo que se discutia no primeiro ensaio do conjunto. Se em “*Digues que m’estimes...*” Roig defende que o autor não precisa ter uma vida fora do comum para se dedicar ao que faz – desde que desenvolva um olhar diferenciado para o mundo –, no último ensaio deixa subentendida certa excentricidade no comportamento de quem escreve.

Essa aparente contradição, na verdade, deriva da apresentação de duas perspectivas sobre a constituição do escritor presentes nos ensaios. No primeiro, o escritor é analisado da perspectiva da própria escritora, que mostra como a vida de quem escreve não precisa ser excepcional. Nesse ensaio e nos seguintes, Roig mostra como o importante para a escrita é o desenvolvimento de um olhar novo sobre o mundo, como o de uma criança, capaz de evocar memórias e instigar a imaginação, a ponto de gerar a ficção. No último ensaio, porém, o que se toma como ponto de partida é a visão que a sociedade tem sobre o escritor, entendendo-o como um ser diferente, capaz de produzir algo tão especial, que pessoas comuns não poderiam imitar. A imagem do escritor é formada a partir da premissa de que se nem todos podem criar o mesmo que ele cria, ele deveria ser alguém diferente.

Percebe-se uma circularidade na composição do conjunto de ensaios, fechando, de certa forma, uma série de considerações sobre o escritor e a escrita literária. Outro tema recuperado do primeiro ensaio é o que tenta explicar o que leva alguém a escrever. Enquanto no primeiro ensaio a afirmação apresentada era a de que não seria possível dizer qual a motivação da escrita literária, no último o que se confessa é que o escritor escreve porque quer:

No fim das contas, você percebe que escreve porque tem vontade. Sem muito espanto, continua exigindo essa pequena liberdade, desprestigiada, solitária, pouco rentável. Aprende a restituir o deleite que têm as crianças para colocar um nome a cada coisa, porque percebe que as palavras têm mais autonomia que as coisas. Continua sendo a adolescente que mostra a língua à frase: “Menina, não diga isso.” E o diz. Pode mentir sem que te coloquem novamente no quarto de ratos que é a vida. Ou talvez queira que te estimem, e escreve porque não o quer pedir cara a cara. Um egoísmo retorcido, mas muito higiênico. (ROIG, 2001, p. 77 – tradução minha)²⁴⁶

²⁴⁵ Texto original em catalão:

La societat no paga els escriptors, però admet que aquests es comportin com adolescents. Si no ho fan ells, qui o farà? La societat vol que els artistes siguin diferents, estranys, que esdevinguin éssers separats. La societat els vol solitaris i narcisistes i que, de tant en tant, diguin la veritat que fa mal. A qui escriu li serveix aquest estat lènguid propi de l’adolescència, està trist i ignora, com *sor Juana*, per què està trist. Perquè la societat, que de vegades llegeix, espera que algú li digui, a través de les paraules, que està trista encara que no sàpiga per què n’està.

²⁴⁶ Texto original em catalão:

Escrever é um ato de vontade. É uma opção pessoal, uma atividade que oferece ao escritor a liberdade artística. Nesse sentido, não há um grande paradoxo entre o que se afirmou no primeiro ensaio e no último: não é possível explicar a motivação que vai no mais íntimo do escritor para que pratique seu ofício. A vontade de escrever é o resultado de um anseio que não se pode desvendar, ao menos, com facilidade.

O ensaio termina com a confissão de que é, ele mesmo, uma armadilha:

E, agora que acabo, percebo que criei um embuste nesse escrito que vocês têm nas mãos. Tentei, ao início, definir o ofício de escrever como um ofício qualquer e não consegui. Fui sublimando-o. Mas por que não o fazer, quando o mundo continua te deixando perplexa e você se sente separada dele? Escrever é, pois, prazer e privilégio. E, se quiserem, vingança. Ou milagre. Tanto faz. Porque sempre haverá um outro ser, fragmentado e perplexo, que nos lerá e, ao nos ler, fará uma obra maior, quase perfeita, uma obra diferente. E então começa o prazer do leitor e se acaba o nosso trabalho. (ROIG, 2001, p. 77 – tradução minha)²⁴⁷

A relação complicada com o mundo que trava o escritor, seu olhar capaz de captar a realidade como se sempre se apresentasse como uma novidade, como algo digno de ser transformado em literatura, coloca-o num lugar especial. O prazer do escritor se revela na liberdade e possibilidade de dialogar com o mundo, com representá-lo, analisá-lo, questioná-lo ou criticá-lo, mas seu prazer se finda na concepção e organização da obra. Depois de terminada, a obra encontra o leitor, que então pode vivenciar o seu prazer de interpretá-la e de engendrar sua própria leitura, fazendo dela algo maior.

De forma geral, esse conjunto de ensaios apresenta os elementos mais importantes relacionados ao fazer literário para Roig. Percebe-se que ao lado da memória, a capacidade de olhar o mundo de forma diferenciada, junto à imaginação, como espaço de criação, revela uma visão de literatura que não se desvencilha do passado e que faz com que ele dialogue com o presente, demonstrando a relação de causalidade entre ambos e destacando a necessidade de conhecer o que aconteceu para poder construir um presente mais consciente.

En acabat, descobreixes que escrius perquè et dóna la gana. Sense massa escarafalls, continues exigint aquesta petita llibertat, desprestigiada, solitària, poc rendible. Aprens a restituir el delit que tenen els nens per a posar un nom a cada cosa, perquè t'adones que les paraules tenen més autonomia que les coses. Continues sent l'adolescent que fa llengots a la frase de: "Nena, no d'iguis això." I és que ho dius. Pots mentir sense que et tornin a l'habitació de les rates, que és la vida. O potser sí que vols que t'estimin, i escrius perquè no ho vols demanar cara a cara. Un egoisme recargolat, però molt higiènic.

²⁴⁷ Texto original em catalão:

I, ara que acabo, m'adono que he estat fent trampa en aquest escrit que teniu a mans. He intentat, a l'inici, de definir l'ofici d'escriure com un ofici qualsevol i no ho he aconseguit. L'he estat sublimant. Però, per què no fer-ho, quan el món et continua deixant perplexa i te'n sents separada? Escriure és, doncs, plaer i privilegi. I, si voleu, revenja. O miracle. Tant se val. Perquè sempre hi haurà un altre ésser, escindit i perplex, que ens llegirà i, en llegir-nos, farà una obra més gran, quasi perfecta, una obra diferent. I aleshores comença el plaer del lector i s'acaba la nostra feina.

A língua, nesse sentido, ocupa um lugar especial, porque além de representar os laços afetuosos com a família e comunidade, guarda também memórias da coletividade que a fala e representa um posicionamento político e identitário. O uso da língua está também muito relacionado com a experiência prática da escrita, na qual o escritor se vê em uma situação em que tem de selecionar as palavras e estruturas adequadas para traduzir suas ideias e visões para o texto organiza.

O ofício de escrever, para Roig, vai se delineando ao longo dos textos como algo complexo, como um processo consciente de criação, exaustivo e profundo. A escrita revela o desafio, ou o jogo, no qual o que se apresenta é e não é real, é inspirado na realidade e até passível de ter acontecido, sendo verossímil e podendo ser, inclusive, fiel a diversos eventos históricos. Mas no fundo, apesar da inspiração, o que se produz é ficção, é invenção e mentira, segundo os conceitos apresentados no início dos ensaios. Ao mesmo tempo, o processo de criação se mostra como um prazer para o escritor, que prova a liberdade e tem o privilégio e o dever moral de registrar a realidade de forma artística, eternizando-se junto à sua obra.

A circularidade dos ensaios é algo que se destaca, já que é uma característica recorrente nas obras de Roig. Essa circularidade em seu projeto literário parece simbolizar tanto a passagem do tempo que se estabelece a partir de ciclos (meses, anos, estações do ano...), como a própria obra literária como um projeto que retrata momentos da realidade humana, momentos que como ciclos, iniciam-se e muitas vezes se fecham em pontos parecidos àqueles em que se iniciaram, mas nunca iguais, pois o passar do tempo, ou o desenrolar da narrativa não permitem que se retorne ao ponto onde tudo se iniciou: há sempre a experiência do percurso.

Se observada mais detidamente, tal circularidade pode ser compreendida como uma forma de escrita espiralada. É que embora os temas abordados pela escritora no início dos ensaios ou de suas narrativas literárias sejam retomados uma ou outras vezes ao longo das obras, a abordagem desses temas faz com que se completem e que se tornem mais complexos, ou seja, não se volta ao mesmo lugar: há um avanço na concepção das ideias referidas como em uma espiral, os assuntos são retomados, mas sempre evoluem quanto à forma como são discutidos, nunca se volta ao mesmo lugar de onde se saiu.

A própria escritora chega a comentar, em um de seus textos, que gostaria de escrever uma literatura em espiral, onde “*Una historia que se enrede con otras, que no se acabe nunca. Como una espiral. Una historia que explique piezas de otra que se ha dejado a medio hacer como un rompecabezas. Esto es lo que me gusta a mí*” (ROIG, 1980, p. 26). Ela diz desejar construir narrativas onde temas se unam a outros, em que se recuperam discussões e se

organize a narrativa de forma diferente, juntando histórias e revelando a literatura como um jogo de quebra-cabeças. E é isso o que faz.

Em sua trilogia, assim como acontece nos seus ensaios, essa forma de escrita em espiral pode ser verificada com certa tranquilidade. De *Ramona, adéu*, passando por *El temps de les cireres* e chegando a *L'hora violeta*, nota-se a forma como as histórias das personagens centrais da trilogia vão se enredando, como as mulheres retratadas por Roig vivem experiências que evocam as dificuldades de inserção feminina no âmbito público, as dificuldades de lidar com o sexo oposto, a busca pela realização de seus desejos, pela autonomia e pela liberdade.

As narrativas da trilogia, que se inserem basicamente em três momentos históricos significativos para a história da Catalunha e da Espanha do século XX, são tecidas e entrelaçadas umas às outras e, embora não sejam organizadas de forma cronológica, permitem que o leitor ordene os fragmentos que lhe são ofertados e monte o seu quebra-cabeças, construindo um retrato da história do período e, em especial, um relato que dá forma a uma possível história das mulheres.

Os romances se conectam pelas narrativas que se completam somente com a leitura da trilogia, embora tenham sido arquitetados de forma a que a leitura individual de cada um deles, isolado do conjunto, também possa ter assegurado um sentido independente. A possibilidade da leitura individual dos romances garantindo sua independência da trilogia, além da relação intrincada entre as narrativas, demonstra a existência de um projeto literário sólido, planejado por Roig e estruturado de forma cuidadosa desde a escrita de *Ramona, adéu*.

Esse projeto, porém, só dá pistas de existir como tal na publicação do último romance da trilogia, *L'hora violeta*, quando a autora indica, antes do início da narrativa, a árvore genealógica dos personagens dos três livros, junto a uma nota que diz que essas árvores podem auxiliar o leitor a compreender as relações familiares dos personagens que já haviam integrado seus romances anteriores. Essa nota parece existir mais para instigar o leitor a ler os outros romances que para auxiliar a leitura da obra que tem em mãos, de forma que acaba atuando como uma indicação da relação existente entre as três obras.

A trilogia, não apresentada como tal, carrega a originalidade de sua estrutura espiralada e de seu projeto comprometido com a memória e com a criação literária. O primeiro dos romances já anuncia essas características e abre caminho para os seguintes, apresentando uma primeira perspectiva dos temas retomados nos romances seguintes e abrindo a discussão sobre as memórias sem registro e sobre o lugar da mulher na sociedade catalã. A obra apresenta

o esboço do que se completará com a trilogia e que poderá ser compreendido como uma tentativa de escrita da história da mulher. Sobre *Ramona, adéu*, Meroño comenta:

O romance, publicado em 1972, é muito importante desde um ponto de vista pessoal. [...] Documentou-se muito. Queria escrever um romance em catalão que fosse moderno, e por tanto, diferente da nossa literatura tradicional do século dezanove. Há quem acredite que se trata de uma história circular e que sua obra de ficção posterior é baseada e construída a partir desse primeiro livro. Temos personagens de um conto que reaparecem em outro. Podemos captar um estilo próprio. (MEROÑO, 2005, p. 52 – tradução minha)²⁴⁸

A circularidade mencionada, entendida aqui como uma espiral, constitui o romance e sua relação com as outras obras da trilogia, além de ser compreendida como um aspecto do estilo literário de Roig. A forma espiralada como organiza as suas narrativas já se anunciava em sua primeira obra literária, *Molta roba i poc sabó* (Muita roupa e pouco sabão), onde já começava a tratar, ainda que em outro gênero literário – o conto – as histórias das Mundetas apresentadas no primeiro romance.

Não há dúvidas de que Montserrat Roig retoma narrativas e personagens em diversas obras. A espiral é assumida por ela como a forma ideal para narrar, já que com ela pode ir unindo histórias, criando novos episódios e experiências para a vida de seus personagens, trançando um universo ficcional seu. Dessa forma, assim como as Mundetas aparecem em *Molta roba...* e depois em *Ramona, adéu*, a personagem Norma ressurgem nos contos *Mar e Mare, no entenc els salmons* (Mãe, não entendo os salmões) ou no ensaio *¿Por qué no ha habido mujeres genio?*, por exemplo.

Na trilogia, a forma em espiral, permite a relação dos romances a partir de seus personagens e narrativas com outras obras da escritora, mas não faz com que esse conjunto de romances perca sua natureza de projeto com objetivos claros, centrados na temática que aborda: o registro da memória coletiva anterior à transição e uma proposta de história das mulheres, em especial as burguesas, ao longo do mesmo período. A forma espiralada contribui para a arquitetura da trilogia, mas não permite que perca o seu foco. Os personagens da trilogia podem ressurgir em outras obras de Roig, algumas de suas histórias, inclusive, podem ser aludidas ou completadas, mas o projeto que se concretizou nela revela um sentido que se conclui.

²⁴⁸ Texto original em catalão:

La novel·la, publicada el 1972, és molt important des d'un punt de vista personal. [...] Es documentà força. Volia escriure una novel·la en català que fos moderna, i per tant, distinta de la nostra novel·lística tradicional del dinou. Hi ha qui creu que es tracta d'una història circular i que la seva obra de ficció posterior ja és bastida a partir d'aquest primer llibre. Tenim personatges d'un conte que reapareixen en un altre. Podem copsar un estil propi.

O registro da memória de antes da transição espanhola e da história das mulheres está intimamente relacionado à concepção de literatura que tem Roig. Considerando ser papel da literatura revisitar o passado e eternizar memórias que poderiam se perder sem a sua abordagem, a escritora se dedica a uma exaustiva pesquisa sobre o passado, recorrendo a arquivos ou entrevistas. Assim, esse compromisso com o passado é o compromisso de buscar discursos que foram silenciados, encontrar esquecimentos importantes para o presente, reencontrar identidades e narrativas esquecidas pela historiografia.

A história das mulheres faz parte desse cenário de busca de histórias sem registro. Essa história, em geral ignorada nos discursos sobre o passado, é reivindicada no século XX, especialmente quando os movimentos feministas ganham força depois dos anos 60. O registro do passado feminino, compreendido como parte de um processo de tomada de consciência de si para as mulheres, é também o lugar de reivindicação da importância feminina para a sociedade e permite que as mulheres possam assumir o seu lugar no pensamento histórico universal. Nas primeiras décadas do século XX, Virgínia Woolf já discutia essa questão:

Assim, se quisermos saber por que, num determinado momento, as mulheres fizeram isto ou aquilo, por que não escreveram nada, por um lado, e por que, por outro, escreveram obras-primas, é extremamente difícil dizer. Quem se debruçar em pesquisa sobre esses velhos papéis, virando a história pelo avesso para assim formar uma fiel imagem da vida cotidiana da mulher comum na época de Shakespeare, na época de Milton, na época de Johnson, não só escreverá um livro de enorme interesse como também fornecerá ao crítico uma arma que agora lhe faz falta. É da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela –, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora. (WOOLF, 2014b, p. 271)

Woolf, discutindo a relação da mulher com a escrita, considera que só é possível compreender adequadamente as histórias das mulheres que se destacaram (ou não) na literatura, se primeiro se tiver acesso à história das mulheres comuns. Para ela, somente ao se conhecer o passado das mulheres, suas relações com a sociedade, com a família e com o dinheiro, enfim, compreender como a vida feminina se desenvolveu ao longo do tempo, é possível entender as relações da mulher com a escrita, seja no passado, seja no presente.

É esse passado e são essas as histórias que Roig busca recuperar. Conhecer o cotidiano feminino, os conflitos, dificuldades e desejos que fizeram parte da vida das mulheres que antes de nós ajudaram a construir a nossa realidade, é o que busca em sua produção escrita. Como ela comenta:

Hija y nieta del silencio, mis palabras sólo recogen lo que se ha impregnado en el entretejido de las paredes, desterradas entre sábanas amarillentas y colchas que huelen a tomillo y espliego, llantos mortecinos que regresaron al cielo a través del humo de todas las cocinas del mundo, las palabras vienen a mí a través de los siglos y desde las alcobas que enmudecieron de miedo, tras los visillos que decaían de aburrimiento. (ROIG, 1980, p. 299)

A história das mulheres, silenciada em meio ao pensamento patriarcal, acabou sendo guardada pela memória cotidiana, pela oralidade e pela experiência do espaço doméstico. Em casa as mulheres trocavam confidências, contavam as histórias de suas mães e avós, passavam adiante conhecimentos importantes para a vida feminina, ensinavam a conviver com a família e com o marido. O saber das mulheres se preservava entre as paredes do lar, distante da escrita, entre o fazer, o lembrar e o esquecer doméstico.

Dar forma ao passado feminino é recuperar a história das mulheres comuns e daquelas que se destacaram. É conferir-lhes um espaço nos discursos sobre o passado e empoderá-las, já que conhecendo o seu passado, podem construir o seu presente e futuro. Vale recordar, também, que essas histórias não se constroem de forma isolada e não se pode pensar na história das mulheres sem considerar as outras histórias que as cercam. Nesse sentido, o que faz a escritora na trilogia é entrelaçar as histórias do cotidiano feminino às memórias coletivas sobre os acontecimentos históricos que atingiram a vida de todos no período narrado.

A história das mulheres, assim, se transforma na história de todos nós. Ela tem de ser contada e recordada, deve ser compreendida como parte da história humana, permitindo que as mulheres desenvolvam uma consciência crítica acerca de si mesmas enquanto indivíduos que participam de uma sociedade. Mas na literatura há de se recordar que o que se registra é o que poderia ter sido, uma versão do passado que perpassa os olhos da mente do escritor, que recria o passado, dando-lhe uma forma verossímil e transformando-o em algo que, embora não tenha acontecido na realidade, é uma versão do que poderia ter acontecido. Não é uma mentira, mas uma invenção baseada na realidade, a criação exagerada de uma versão do que pode ser o “real”.

No que se refere ao registro, essa escrita da história das mulheres, como diz Biruté Ciplijauskaitė (1994, p. 124), estabelece uma rebelião contra a forma tradicional, já que como “tratan de figuras femeninas, las presentan no como los hombres querían que ellas fueran, sino desde un punto de vista que abarca también la visión femenina. Esto quiere decir que el concepto mismo de historia así como su configuración cambian considerablemente”. Dessa maneira, a forma para esses relatos pede transformações na forma de narrar. Roig, que já adota a escrita em espiral, também opta por construir narrativas fragmentadas, apresentadas como parte de uma grande história que precisa ser contada. Da mesma maneira como a memória que

se manifesta de forma desordenada e em fragmentos, as narrativas de Roig se manifestam como um todo que precisa de ordem para adquirir sentido.

Outro aspecto característico da obra literária de Roig (e em certa medida, da jornalística também) é a forma com que se apropria de diferentes gêneros literários, dotando suas narrativas de sentidos mais amplos, a partir das características próprias de cada gênero. Na trilogia, suas narrativas apresentam em meio ao discurso do narrador outros gêneros literários que integram ao texto diferentes vozes, assim, o diário de Ramona Jover, as memórias de Judit ou as cartas de Natàlia a Norma, estabelecem uma relação polifônica elaborada, permitindo que não só a voz do narrador se sobreponha às demais, mas que as próprias personagens possam fazer uso de sua voz.

É como se as personagens representassem as mulheres que podem falar por si e escrever sua própria história. É claro que essa história se estabelece por meio de gêneros híbridos e menos prestigiados, aos quais se teria acesso no universo feminino. De qualquer maneira, os romances anunciam o quanto esse tipo de produção textual (cartas, diários, mensagens), pode ser importante para a arqueologia da história das mulheres, podendo elucidar lacunas desse passado, que como comentava Woolf, precisa ser trazido à luz.

Junto a esses gêneros apresentados nas narrativas como parte de um discurso marginal feminino, há também um forte tom testemunhal. A princípio, pode-se pensar nesse testemunho como uma forma de atestar o passado e de demonstrar a intenção de dar forma aos discursos memorialísticos até então mantidos somente na oralidade. Como estratégia revisionista, o tom testemunhal das obras permite recuperar acontecimentos do passado e abordá-los a partir de perspectivas diferentes das tradicionalmente adotadas pela historiografia, assumindo, com isso, um posicionamento político em relação à interpretação e divulgação do passado. Nesse sentido, percebe-se a adoção de um estilo que se aproxima da metaficção historiográfica, construindo um discurso sobre o passado que permite um olhar crítico não só sobre ele, como também sobre os discursos criados para representá-lo.

Especificamente sobre *L'hora violeta*, obra em que se aborda a representação do passado de forma quase ensaística, pode-se pensar que o testemunho é observado ao longo de sua narrativa de duas diferentes maneiras. A primeira acompanha a visão de testemunho como forma de participar ou observar dos acontecimentos passados, a outra dialoga com as correntes de literatura de testemunho dos sobreviventes de situações de extrema violência, acontecidas no século XX.

Esse testemunho como relato espectador do passado cruza toda a obra de Roig e pode ser compreendido não só como representação do compromisso social da escritora com o passado e com sua preservação, como também como sua concepção de que a literatura é construída a partir da memória. No caso de *L' hora violeta*, conta-se com um texto formado por diferentes pontos de vista e organizado a partir de gêneros literários diversos, criando a ilusão de que a obra tem um forte cunho autobiográfico. Essa ilusão contribui para criar a sensação de que o romance trata de eventos verídicos e, portanto, confiáveis, dando a seu aspecto testemunhal-memorialístico de um voto de confiança. A ilusão criada pode ser um recurso para fazer com que o jogo da ficção não seja tido como algo puramente inventado, além de tornar esse jogo mais interessante e enigmático.

A segunda visão de testemunho que se observa em *L' hora violeta* é relacionada à ideia de testemunho como um tipo de texto engendrado depois das grandes catástrofes do século XX, que busca dar voz e representação às memórias e acontecimentos de violência sofridos por diversos seres humanos. Roig já tinha tido contato com esse tipo de relato quando escrevia *Els catalans als camps nazis* e se aproveitou dessa experiência.

Nele, as vivências de alguns personagens sobreviventes dos campos de concentração franquistas e dos campos de concentração nazistas, ao longo da Segunda Grande Guerra, são representadas possibilitando o contato e a propagação de um tipo de discurso que até então era pouco divulgado na Espanha. A perspectiva da aniquilação e da catástrofe é apresentada no romance, dialogando com outras narrativas e dotando-o de profundidade, no que se refere à representação do ser humano e de sua história.

Os gêneros inseridos nas narrativas da trilogia fazem com a sua trama fique mais complexa, ajudando, inclusive, a unir os fragmentos que a compõem. Esse tecido literário formado por fragmentos, diferentes gêneros e organizado em espiral criam um contexto de leitura que exige do leitor algum esforço. Colocado numa situação, de certa forma, lúdica, o leitor precisa contribuir para estabelecer sentidos às obras. Essa relação que é como um jogo em que se tem de ordenar as peças dadas pelas obras, coloca no leitor a responsabilidade para completar os seus sentidos.

A interpretação da obra, ou, no caso, da trilogia, ocorre com a atuação efetiva do leitor, que a partir do(s) texto(s) que lhe é(são) oferecido(s), estabelece relações, faz inferências e constrói seu próprio conjunto de sentidos para o que lê. Como disse Roig, o trabalho e o prazer do escritor terminam com a escrita completa da obra, enquanto o do leitor se estabelece no processo de leitura e de construção de sentidos para o jogo literário com que se encontra.

Não se pode negar que a obra literária sempre será fruto do trabalho do escritor, mas os sentidos que desprende são ilimitados, já que se constituem somente a partir da experiência do leitor. Disso Roig tinha consciência, tanto que como escritora desenvolveu seu ofício de maneira a promover no leitor uma experiência rica, que lhe exigisse uma atuação consciente, proporcionando-lhe o contato com temas e formas literárias que juntos são capazes de gerar múltiplas leituras.

A escrita em espiral não só entrelaça narrativas, mas as dota de novos sentidos e exige que a leitura estabelecida possa encontrar os fios que ligam uma história a outra. A fragmentação das narrativas, por outro lado, forma tecidos que têm de ser ordenados e conectados uns aos outros para alcançarem os significados que carregam. Ademais, a apropriação e adaptação de outros gêneros literários dentro dos romances, permite que seu sentido seja ampliado, dando a oportunidade de outras vozes se manifestarem nos textos, sem a intermediação do narrador.

O aspecto polifônico que assume a trilogia permite que o passado seja visto como algo que se compõe de experiências e eventos vividos por indivíduos que o preservam a partir da memória, normalmente propagada na oralidade ou intimidade doméstica. As obras, assim, se mostram como um registro artístico dessas memórias, exaltando seu valor e importância para a preservação do passado, além de contribuir para o estabelecimento de uma história das mulheres, carente de registros e importante para seu processo de emancipação e empoderamento.

3.2 INTERTEXTUALIDADE: A MEMÓRIA DA LITERATURA

Pode-se dizer que a obra de Montserrat Roig é permeada pelo reflexo das leituras que a escritora fez em sua vida, revelando a preocupação de dialogar com a tradição que a antecede e com o conhecimento produzido e a que tem acesso no presente. A fim de produzir obras atualizadas e capazes de traduzir uma profunda relação com a sociedade, a memória e a arte, ela se apoia em pesquisas bibliográficas em áreas de conhecimento como história, antropologia, ciências sociais, psicologia, além dos estudos literários e ainda em atuações em campo, como entrevistas e contato com documentos diversos²⁴⁹. A sua escrita demonstra que o ato de escrever é parte de um processo de interação e diálogo entre saberes que exige do autor ética e responsabilidade em relação ao que escreve e à forma como trata o conhecimento.

As relações entre os textos lidos pela escritora e os que produziu podem ser percebidas em sua escrita por meio de citações, alusões ou diálogos mais ou menos declarados, fazendo com que os sentidos de suas obras sejam completados e ampliados. Essas relações, entendidas como intertextuais, parte da concepção e realização do texto e contribuem para que seus escritos sejam formados por uma malha de sentidos multifacetada e desafiante para o leitor.

De forma geral, sabe-se que a intertextualidade é uma estratégia de construção textual que insere a referência ou partes de outros textos, arquitetando uma composição textual que revela a interação de assuntos e ideias. Como diz Sandra Nitrini:

Quaisquer que sejam os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de um superdiscurso, uma vez que seus constituintes não são mais palavras, mas fragmentos textuais, o já-falado, o já-organizado. O texto-originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá-lo. Isso confere ao intertexto uma riqueza, uma densidade excepcional. (NITRINI, 2010, p. 165)

O superdiscurso que se forma a partir da intertextualidade é como uma rede de saberes ou uma cadeia de referências, na qual um tema pode ser associado não só a uma obra mencionada, mas às obras que também foram mencionadas naquela que foi referenciada. De qualquer maneira, o sentido intertextual se constrói a partir da inter-relação ou associação de

²⁴⁹ O acervo de Montserrat Roig é mantido atualmente pelo Arxiu Nacional de Catalunya, em Sant Cugat de Vallès. Lá encontram-se anotações e fichamentos da autora sobre diversas obras, como as de Simone Beauvoir, Sigmund Freud, Juliet Mitchell, Vladimir Lenin, Kate Millet, Amaury de Riencourt, Évelyne Sullerot, Alexandra Kollontai, Friedrich Engels, Betty Friedan, Maria Aurèlia Capmany, Virginia Woolf, entre outros. Também há anotações sobre obras de literatura, como as de Flaubert, Clarice Lispector, Gonzalo Torrente Ballester, Rosa Montero, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov, Josep Pla, Baudelaire, Goethe, Antonio Machado, Ernest Hemingway, Shakespeare, Carles Riba, entre muitos outros.

leituras, de uma obra em si e da referenciada, ambas atuando conjuntamente para a instituição de uma perspectiva original sobre o assunto abordado.

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provindo de uma sintagmática esquecida. Estes dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico. (NITRINI, 2010, p. 164)

A consciência da intertextualidade obriga o leitor a desenvolver um tipo de interpretação da obra literária que leve em consideração as referências com que se encontra no texto, interpretando-as individualmente e em relação à obra que lê para poder, então, produzir uma leitura mais completa que reconheça as heranças, as rupturas e as transformações de ideias que se formam nela.

A intertextualidade e a conseqüente noção da ampliação de sentidos do texto colocam em destaque, ademais, não só a influência da tradição literária sobre o autor, como também o seu registro na obra em si. As leituras que fez o escritor o influenciam e ficam inscritas em sua produção, mostrando como essa memória é também parte do ofício de quem escreve. Como comenta Carvalhal:

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas. Mas se a intertextualidade como propriedade textual é seletiva, pois a absorção de elementos alheios responde a uma necessidade particular, o procedimento nos leva a pensar na constituição de uma “tradição” não-ilimitada, como queria T. S. Eliot, mas num conjunto de dimensões formais e temáticas que certos grupos de textos têm em comum. (CARVALHAL, 2006, p. 128)

As relações estabelecidas pela intertextualidade podem, assim, demonstrar a existência de uma tradição ou memória que vai se construindo entre textos, literários ou não. A recuperação de um texto em outro é como a recuperação de uma memória, como uma pegada - deixada no texto que se escreve - que transmite o percurso de leituras e reflexões que levaram o autor ao ponto em que se encontrava no momento da criação.

É importante, também, considerar que as relações intertextuais de uma obra também carregam as marcas de sua conexão com a sociedade e com a história - tanto aquela específica em que é produzida, como num âmbito mais universal no caso das grandes produções literárias -, situando-a e caracterizando-a como fruto de uma época. É como diz Nitrini (2010, p. 162)

“Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, [que] o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto”.

A literatura, a partir dessa perspectiva, apresenta-se como uma espécie de museu ou de exposição de perspectivas sobre a realidade e sobre o ser humano. O passado se projeta, nela, sobre o presente e eventualmente sobre o futuro, construindo-se a partir de textualidades significativas para o escritor e retendo o retrato de um ou vários episódios que se transformaram em matéria literária. Tiphaine Samoyault (2008), partindo desses preceitos, elabora o conceito de “biblioteca” ou de “memória da literatura”, para definir as relações intertextuais que se promovem nos textos literários:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

A visão da literatura como biblioteca permite que as relações entre textos sejam vistas não como um procedimento eventual, mas como parte da essência da escrita literária. Considerando desde a noção dos gêneros literários à forma como são configurados os elementos da narrativa, pode-se entender que há uma relação de parentesco entre as obras produzidas na contemporaneidade e a tradição que as precedeu. Toda obra literária carrega em si, nem que seja para tentar romper com ela, a memória do que se escreveu antes, as marcas das leituras do escritor ou a retomada de temas debatidos em outras obras.

De tal maneira, escrever literatura não deixa de ser um eterno processo de rememoração e de re-escritura, no qual o autor recupera, re-escreve ou menciona a tradição literária que o antecede, estabelecendo conexões intertextuais tanto consciente como inconscientemente, indicando em seu texto rastros de sua formação literária e marcas de leituras significativas para o que escreve. Partindo desse raciocínio, sobre a intertextualidade, Samoyault completa:

O que ela é, com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma? Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não pára de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. (SAMOYAULT, 2008, p. 10)

Ao reconhecer a intertextualidade como uma forma de registro da memória da literatura, como uma biblioteca alojada em cada obra, percebe-se sua natureza recordatória, que

garante a perpetuação do legado transmitido pelas palavras. A obra literária transforma-se em um monumento, em uma produção que traz em si o registro do passado, das memórias coletivas e da própria literatura. Assim, se para Le Goff (2003, p. 526), o monumento “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos”, não é problemático pensar que ao considerar a literatura não só como expressão artística, mas também como monumento, reconhece-se sua importância como registro e como elemento propagador de elementos históricos e culturais de um povo.

Por outro lado, a literatura pode ser entendida também como um tipo de documento, que segundo Le Goff (2003, p. 526), foi entendido pelo pensamento positivista como o fundamento do fato histórico, como uma prova histórica de valor objetivo e autêntico, essencialmente produzido em texto escrito. Com o tempo, o conceito de documento foi se ampliando e a ideia de documento/monumento começou a ser difundida como uma visão de material histórico que, como documento, pode ser também monumento, segundo a sua utilização pelo poder (LE GOFF, 2003, p. 535). Como comenta o historiador, “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo [...]” (LE GOFF, 2003, p. 535).

Como documento/monumento, a literatura pode ser compreendida como registro e fonte de informações sobre o passado, contribuindo para a constituição de uma visão mais completa da sociedade e de suas memórias. A intertextualidade que faz parte de sua natureza possibilita que junto às memórias coletivas, e como parte delas, a memória da literatura também constitua essa visão de documento/monumento da obra literária, valorizando a tradição da literatura e apresentando-a como parte significativa da história de um povo.

A literatura avança, mas sempre em relação ao que já se escreveu, inova, mas não corta laços com a memória literária, estabelecendo um eterno e contínuo diálogo entre o novo e o antigo, entre a criação e a tradição. A obra de Roig demonstra essa relação e a intertextualidade de seus textos mostra a consciência e preocupação que tinha com a memória literária, como diz Riera:

[...] faz sua a memória dos escritores que a precederam: uma escritora, ou um escritor, não é mais que o fragmento de um poema alongado, de uma “ode inacabada”. Ninguém lhe exige que seja um gênio, mas sim que esteja no seu lugar, quando lhe

corresponda o turno de adicionar o seu verso particular ao grande poema. (RIERA, 1992, p. 42 – tradução minha)²⁵⁰

A obra de Roig é constituída como uma malha que resgata e dialoga com escritores, obras literárias diversas, com a história e com as outras artes. De forma geral, essa intertextualidade de sua obra estabelece conexões com o conhecimento humano, demonstrando como as fronteiras entre saberes são ilusórias e como o diálogo entre eles pode ser frutífero. Como a própria escritora comentou: “*La literatura, a mi parecer, todavía tiene una función que nada puede sustituir: la de liberar las voces del mundo, las voces antiguas frente a la Voz, la que brota en el altar de nuestros hogares, la que coacciona nuestra imaginación, privándonos de la libertad de soñar por cuenta propia*” (ROIG, 1989, p. 80 apud FRANCÉS DÍEZ, 2010, p. 104). Pode-se pensar que a arte literária se constitui, para ela, como um espaço de liberdade, de expressão e de contatos entre vozes e conhecimentos. Ademais, exatamente por essa pluralidade, é também um meio de crítica e reflexão sobre a realidade e o ser humano.

Seria possível pensar que a escrita literária, vista como um espaço de interação entre textos diversos, já não pode criar algo original e que tudo já foi dito, como se o que se produz atualmente fosse somente uma repetição. Porém, a originalidade das obras literárias pode ser originada de um ponto de equilíbrio entre a tradição, a memória da literatura, e a criação, que aborda diferentes temáticas a partir de um ponto de vista inovador. Assim,

Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade – seu caráter lúdico. (SAMOYAULT, 2008, p. 78)

A imagem da biblioteca como representação da memória da literatura estabelece a possibilidade de lidar com a memória e com referências de leitura de forma dialógica e ao mesmo tempo lúdica. Essa ludicidade se caracteriza pela maneira como os textos ou seus sentidos são construídos, apresentando referências objetivas – ou não – de obras que completariam os seus sentidos e que permitiriam que a produção do escritor não só se inserisse

²⁵⁰ Texto original em catalão:

[...] fa seva la memòria dels escriptors que l’han precedida: una escriptora, o un escriptor, no és més que el fragment d’un poema allargassat, d’una “oda inacabada”. Ningú no li exigeix que sigui un geni però sí que estigui al seu lloc, quan li correspongui el torn d’afegir el seu vers particular al gran poema. Jo li deia sovint que els seus escrits em recordaven l’afany de Salvador Espriu per impedir que les paraules i expressions deixessin de circular. Ella reia i em mirava amb uns ulls inoblidables – tota la tafaneria i tota d’intel·ligència de MR es concentrava als seus ulls – i em deia: “És que si els escriptors no servim ni per fer moure les paraules...”.

na tradição literária, como também provocasse o leitor a relacionar as referências do texto à sua leitura, decifrando as pistas deixadas para reconhecer os liames que constituem a sua tessitura.

Nem todo leitor, porém, está preparado para lidar com essa literatura considerando sua natureza intertextual. A decodificação desses textos só pode ser feita se o leitor estiver familiarizado com a tradição e com a memória da literatura, ou seja, esse leitor precisa ser iniciado nesse universo, deve acumular experiências e memórias de leituras para poder, inclusive, reconhecer as referências presentes no texto. Esse reconhecimento faz parte de um processo que é continuado por um momento de rememoração, quando se deve recordar a(s) leitura(s) feitas da obra referenciada, para depois associar essa recordação e seus significados à leitura que desenvolve no momento.

Acontece, porém, que nem sempre o leitor é iniciado nessa tradição ou, no melhor dos casos, não teve acesso às obras mencionadas no texto que tem em mãos. Nesse caso, a intertextualidade acaba sendo anulada pelo leitor, incapaz de decodificar as relações entre os textos que formam a obra que lê. Diz Samoyault:

O problema de toda esta memória da literatura, é assim, em compensação, a falibilidade daquela do leitor que, como uma peneira, parece furada de buracos. A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual. Basta que um escritor tenha recheado sua obra com referências ocultas ou citações desviadas para que o sentido desta dependa obrigatoriamente do seu levantamento? A memória do leitor não acompanha também os textos, acrescentando-lhes mesmo, às vezes, novas alusões ou referências suplementares? Estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com frequência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva. (SAMOYAULT, 2008, p. 89)

Assim, não se pode identificar a forma como se dará a recepção da obra pelo leitor, uma vez que não é possível ter controle sobre ela. O paradoxo com o que se encontra o escritor é que escreve e imprime em sua obra uma série de referências, criando uma malha intertextual que dota sua criação de profundidade e faz dela o eco do legado da literatura ao longo do tempo, mas ainda que projete um tipo de leitor para o que escreveu, não pode saber se aquele que se dispõe a ler sua obra consegue identificar e interpretar as relações entre o que escreveu e suas influências. O tecido do texto literário, no que concerne à memória de biblioteca da literatura, apesar de ser constituído a partir da perspectiva do escritor que liga os fios entre temas e referências, organizando uma estrutura literária arrematada, depende da participação do leitor

para que se concretize num sentido mais amplo, pois se o leitor não reconhece as relações intertextuais, é como se elas não existissem, sendo anuladas na leitura.

Talvez as metáforas do tecido, da malha ou da trama sejam realmente as mais adequadas para representar e discutir a natureza da intertextualidade. Dado o fato de que as relações que se estabelecem entre textos vão sendo constituídas por palavras, como se fossem entrelaçadas por meio da linguagem, nota-se que referências e textos de origens diversas convivem com novas possibilidades textuais integrando uma tessitura que carrega ao mesmo tempo a originalidade e a tradição, a inovação e a memória.

Não se pode negar, por outro lado, a possibilidade de aproximar a interpretação da intertextualidade como um tecido, da imagem mítica das fiandeiras que tecem o destino. Tecer o texto também é, de certa forma, um tipo de conhecimento que pode revelar o presente e o passado, abordando temas relativos à realidade objetiva, à memória ou à subjetividade humana. A intertextualidade, nesse contexto, é uma maneira de compreender a construção literária como algo que não pode deixar de estar ancorado na história.

O mito das fiandeiras remete à relação do feminino com a memória. Considerando que as personagens míticas eram identificadas como mulheres e que o fiar e o tecer são também ofícios relacionado ao universo feminino, quando se pensa na relação das mulheres com a memória, e mais especificamente das mulheres com a literatura e com a memória, coloca-se em evidência a forma como estas se relacionam com a tradição literária, essencialmente patriarcal.

A dificuldade da inserção feminina no meio literário fez com que as mulheres desenvolvessem formas diferentes de se relacionar com a tradição, buscando desenvolver outro olhar sobre o monumento da literatura, uma “*mirada bórnia*” (olhar enviesado), como denominou Roig essa capacidade de ler em suas páginas uma possibilidade de interpretar o feminino, mesmo que nas entrelinhas. Para Sandra Gilbert e Susan Gubar (1998), esse olhar diferenciado é parte da literatura escrita por mulheres, que busca uma revisão da tradição:

[...] a diferencia de su igual masculino, la artista femenina debe combatir primero contra los efectos de la socialización que hace que el conflicto con la voluntad de sus precursores (masculinos) parezca indeciblemente absurdo, fútil o incluso – como en el caso de la reina en “Blancanieves” – autoaniquilante. Y al igual que la lucha del artista masculino contra su precursor adopta la forma de lo que Bloom denomina desviaciones, huidas, malinterpretaciones, la batalla de la escritora en pos de la autocreación la implica en un proceso de revisión. Sin embargo, su batalla no se libra contra la interpretación del mundo de su precursor (masculino), sino contra su interpretación de ella. Para definirse como una autora, debe redefinir los términos de la socialización. Por lo tanto, su lucha revisionista suele convertirse en una lucha por lo que Adrienne Rich ha denominado “Revisión: el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica [...] un acto de supervivencia”. (GILBERT; GUBAR, 1998, p. 63)

De forma geral, a revisão da tradição literária presente em obras escritas por mulheres não nega as conquistas do passado, mas se concentra no desenvolvimento de uma reinterpretação do lugar da mulher nesse âmbito – tanto como representação, quanto como escritora. Trata-se de uma reavaliação e estabelecimento de outra leitura dos gêneros na literatura, conferindo à mulher um espaço de liberdade e criação. Nesse processo, busca-se também conferir o reconhecimento do trabalho de mulheres escritoras do passado, permitindo que sejam inseridas no elenco de escritores reconhecidos pela tradição.

Analisando a literatura escrita por mulheres no século XIX, Gilbert e Gubar (1998) consideram que a literatura escrita por mulheres se estabeleceu como um tipo de literatura construída a partir de sua relação com a literatura escrita por homens. Conscientes de que não era possível romper com o que havia sido estabelecido como literatura, mas reconhecendo que era possível reconstruir as leituras sobre ela, essa literatura busca de se firmar como obra de arte e dialoga com o passado literário de forma a revisar e compor uma ideia de mulher na literatura afastada do ideal feminino construído pelo patriarcado.

Esse processo de revisão pode ser compreendido a partir da ideia de texto literário como palimpsesto:

Sin duda, cuando consideramos la “rareza” de los escritos de las mujeres en relación con su contenido sumergido, comienza a parecer que, cuando no pasaron a la imitación masculina o aceptaron la “corona de perejil”, pueden haber estado tentadas a transcender su ansiedad hacia la autoría revisando los géneros masculinos, utilizándolos para registrar sus propios sueños y relatos disfrazados. [...] Al mismo tiempo, mientras lograban la autoridad esencial contando sus propios relatos, estas escritoras aliviaron sus ansiedades características femeninas hacia la autoría siguiendo el famoso consejo de Emily Dickinson (propio de las mujeres): “Di toda la verdad, pero dila de soslayo”. En suma, como la poeta estadounidense del siglo XIX H. D. que declaró su estrategia estética titulado una de sus novelas Palimpsest, las mujeres, de Jane Austen y Mary Shelley a Emily Brontë y Emily Dickinson, produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan u oscurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad). (GILBERT; GUBAR, 1998, p. 87)

A revisão da tradição literária estabelecida pelas obras de autoria feminina do século XIX – e, talvez não seja um exagero dizer, ainda hoje – se dá a partir da apropriação e de desvios da mesma tradição, conhecidamente masculina. A partir desses desvios, a literatura feita por mulheres reescreve a realidade a partir de sua perspectiva, mas se estruturando como palimpsestos, como textos escritos em camadas, sobrepostos a uma forma tradicional, com diferentes possíveis níveis de interpretação.

De qualquer maneira, mesmo nessa atualização ou releitura literária, sempre há um diálogo entre o novo e o antigo que se revela no texto e que não pode ser apagado. Esse diálogo

pode se manifestar em grande parte das vezes por meio da intertextualidade, imprimindo no texto as marcas da memória da literatura. Assim, a literatura de autoria feminina como palimpsesto demonstra a habilidade desenvolvida pelas escritoras mulheres para questionar, criticar e reconstruir a tradição literária, buscando construir um diálogo com o que foi produzido antes, ao mesmo tempo em que propõe mudanças. Na metáfora do palimpsesto a intertextualidade é uma das bases da escrita das mulheres e é a responsável por boa parte da sua singularidade.

A natureza intertextual do palimpsesto como forma da escritura feminina possibilita que o olhar enviesado, há tempos desenvolvido pelas mulheres, se imprima no texto literário, construindo um tipo de escrita que não só remete a outras obras, como também expõe uma forma diferente de ler a literatura, permitindo a elaboração de outros olhares sobre a mulher na sociedade e na literatura.

Em resumo, o palimpsesto seria uma das formas pelas quais a mulher pode escrever a intertextualidade, assumindo-a como base para suas produções, as quais estrutura inserindo em seus escritos referências de obras que integram a tradição da cultura patriarcal, mas permitindo que sejam lidas de forma diferente, por uma perspectiva revisionista e feminina. Nas obras escritas por mulheres, dessa maneira, a intertextualidade se transforma em um recurso de resistência e de autoafirmação da mulher como escritora no âmbito literário.

Na obra de Roig, pode-se considerar que a intertextualidade se constrói como recurso para inserir nos seus textos a ideia de memória literária, estabelecendo um processo consciente de construção que escreve literatura sempre em diálogo com a tradição, designando a biblioteca da memória da literatura como aspecto imprescindível de seu projeto. Essa memória da literatura que se destaca em sua obra, por outro lado, pode ser lida a partir da metáfora do palimpsesto, como um conjunto de referências a leituras e influências vindas da tradição literária, mas que representam um olhar inovador, que se forma a partir de sua perspectiva como mulher e escritora.

Em sua trilogia essas relações intertextuais se manifestam não só no texto, como também nos títulos e em forma de epígrafes apresentadas no início dos romances (em *El temps de les cireres*, de forma excepcional, há epígrafes que apresentam cada uma das partes da obra). Nesse sentido, a natureza intertextual do projeto literário da trilogia parece se anunciar a todo momento, recordando que a sua leitura deve se dar a partir dessa concepção de literatura, que se forma com base em sua própria memória.

Embora o título do primeiro romance da trilogia, *Ramona, adéu*, não estabeleça relações com algum texto literário, como da obra de abertura da trilogia merece alguma atenção. Como título, *Ramona, adéu* não ajuda muito a inferir o conteúdo do romance, mas o nome Ramona, ainda que recorrente na cultura catalã, soa um pouco antiquado, como se chega, inclusive, a mencionar no romance: “Mundeta, dizia-lhe, você tem um nome do arco da velha” (ROIG, 2007, p. 69 – tradução minha)²⁵¹. Esse nome antiquado que é dado às três personagens centrais da obra, parte de três gerações de mulheres de uma mesma família, além de indicar a continuidade e integração, de alguma maneira, de suas histórias, parece carregá-las de certo tom conservador e ultrapassado. É como se as Ramonas fossem parte de um mundo que já não existe, daí o adeus do título. A obra apresenta uma leitura do passado e das relações que essas três Ramonas têm com o seu meio e os seus homens. A última das Ramonas, a mais jovem, é a que acaba conseguindo conquistar alguma independência e liberdade sobre sua vida e corpo, rompendo com as limitações que fizeram parte da vida de sua mãe e avó e dando adeus a diversas situações que limitavam a vida feminina.

A relação dessas mulheres com os homens também demonstra ser complicada. A comunicação entre os gêneros não é alcançada completamente e o amor, como sentimento idealizado, se revela como um ideal de difícil alcance. O amor é, assim, deslocado para um plano secundário e a busca pela satisfação do prazer, ocupa, de forma transgressora, um espaço central na vida feminina.

Dialogando com essas questões apresentadas na obra e, de forma implícita com o título, são apresentadas no início do romance as seguintes epígrafes:

O amor não é senão uma grande e ampla afeição que alguém tem em relação à coisa que deseja... e este amor dura enquanto a pessoa ou a coisa lhe apraz, porque depois não há nada de amor.

Curial e Güelfa, I, 133. (ROIG, 2007, p.34 – tradução minha)²⁵²

Ainda estremeceu inteira, e de novo pensou em fugir. Já era tarde. “Por que, nem por quem, sacrificar, então, amor, fortuna, vida?”

Narcís Oller, *Pilar Prim* (ROIG, 2007, p.34 – tradução minha)²⁵³

²⁵¹ Texto original em catalão:

Mundeta, li deia, tens un nom de l'any de la picor

²⁵² Texto original em catalão:

Amor no és sinó una gran e ampla afecció que hom ha a la cosa que li plau... e aquesta amor dura mentre la persona o la cosa li plau, car després no hi ha gens d'amor.

Curial e Güelfa, I, 133

²⁵³ Texto original em catalão:

Encara tremolà tota, i de nou pensà a fugir. Ja era tard. “Perquè, ni per qui, sacrificar ja amor, fortuna, vida?”. (Narcís Oller, *Pilar Prim*) (ROIG, 2007, p.34 – tradução minha)

Os dois trechos citados fazem parte da tradição literária catalã. O primeiro foi retirado de um livro de cavalaria que tem como título *Curial e Güelfa*, obra que, segundo Vidal Alcover (1980a, p. 197), foi escrita em meados do século XV, mas só chegou a conhecimento público em 1901. Dividida em três partes, a obra tem um forte tom erudito, mencionando diversas fontes clássicas, além de autores como Ramon Llull e Boccaccio, entre outros. Comas (1980, p. 133) comenta que *Curial e Güelfa* também tem um tom de realismo e verossimilhança, representando combates, ambientes e a vida cortesã de forma a construir retratos interessantes do universo ficcional e, inclusive, medieval.

Na citação apresentada na abertura de *Ramona, adéu*, encontra-se a afirmação, de que o amor é um sentimento que dura enquanto o desejo de alguém existe sobre um objeto ou pessoa e quando esse desejo deixa de existir, o amor também se acaba. Seguindo a tendência realista de *Curial e Güelfa*, trata-se de uma visão nada romântica do amor, entendendo-o como uma expressão do desejo, de algo que busca a satisfação. Essa visão de amor como desejo é muitas vezes associada às experiências masculinas, que são aceitáveis dentro da ordem patriarcal, às mulheres, normalmente é reservada a idealização do amor e a separação da ideia de sentimento e de prazer. A epígrafe de *Curial e Güelfa*, assim, anuncia a forma transgressora que as personagens do romance encontram para vivenciar seus sentimentos, afastando-se da idealização do amor e buscando satisfazer os seus desejos.

A segunda epígrafe é retirada da conhecida obra catalã *Pilar Prim* (1906), do escritor barcelonês Narcís Oller (1846-1930). Seguindo uma estética naturalista, segundo Vidal Alcover (1980b, p. 45), nessa obra Pilar Prim é uma viúva que graças ao testamento do marido, não podia se casar novamente, pois poderia perder o as rendas que ele tinha lhe deixado. A protagonista, que vivia como se fosse rica, mas na verdade não tinha recurso algum, encontra-se entre seu amor, homem jovem que não tinha como manter sua imagem de riqueza e os membros de sua família, sua filha e seus cunhados. Nessa obra seria discutida a decadência da burguesia e a ordem social baseada na imagem e na hipocrisia.

A citação desse romance antes do início de *Ramona, adéu*, prepara o leitor para o contato com um texto que aborde questões sociais de forma crítica, além de identificar nas personagens centrais, em especial na primeira Ramona, elementos da personagem de Oller. O sacrifício do bem-estar feminino, “Por que, não por quem, sacrificar, então, amor, fortuna, vida?”, não tem sentido, nem por amor, mesmo porque o amor é ilusão e desejo, como já anunciava a primeira epígrafe.

O conjunto formado pelo título do romance e pelas epígrafes anuncia um texto que representa a mulher, o amor e sua forma de lidar com aspectos sociais e materiais da vida cotidiana que apresenta de forma diferente suas relações consigo mesma e com o mundo. Sendo o primeiro romance da trilogia, *Ramona, adéu* indica o início de um percurso revisionista, que dá destaque à história das mulheres e à recuperação de memórias coletivas. Posteriormente, nos outros romances, especialmente em *L'hora violeta*, além desses dois grandes temas, a discussão sobre a possibilidade de representação do passado também é colocada.

Os títulos dos dois romances seguintes dialogam diretamente com os seus textos. *El temps de les cireres*, título do segundo romance da trilogia, é uma referência à famosa canção tomada como símbolo da Comuna de Paris, *Le temps des cerises* (Tempo de cerejas), escrita em 1866 por Jean Baptiste Clément (1836-1903) e musicada em 1868 por Antoine Renard (1825-1872), já o título *L'hora violeta*, foi inspirado no poema de T. S. Eliot (1888-1965), *The waste land* (Terra devastada), de 1922.

A relação entre o romance *El temps de les cireres* e a canção associada à Comuna de Paris não se restringe ao título, já que ao longo da narrativa a canção é também mencionada pelos personagens, alertando o leitor acerca de sua importância para a leitura. A primeira vez que surge na narrativa a canção é evocada por Emilio na prisão, depois da manifestação em apoio à greve de Asturias, durante a qual ele, Natàlia e outros manifestantes foram presos. Em meio a interrogatórios e torturas, em celas sujas e frias, Emílio começa a assoviar *Le temps des cerises*:

Natàlia não podia ver nada, somente escutava o ruído de uns passos que se arrastavam. De repente, uma voz forte se impôs; *compañeros, que no cante nadie! ¡antes muertos!* Era o Emilio?, a voz se fundiu entre as batidas nas grades. Ouviu o rumor de umas botas em cima e, depois, corpos que desciam a escada, *¿es que queréis volver arriba, imbéciles?* Passaram uns minutos e Natàlia ouviu alguém que assoviava *Le temps des cerises*. Natàlia fechou os olhos.

... *Moi qui ne crains pas les peines cruelles*
Je ne vivrai point sans souffrir un jour
Quand vous en serez au temps des cerises
Vous aurez aussi des chagrins d'amour... (ROIG, 2014, p. 171 – tradução minha)²⁵⁴

²⁵⁴ Texto original em catalão:

La Natàlia no podia veure res, només sentia la fressa d'unes passes que s'arrossegaven. Tot d'una, una veu forta va imposar-se, *¡compañeros, que no cante nadie! ¡antes muertos!* Era l'Emilio?, la veu s'enfonsà entre replicades als barrots. Va escoltar el bruel d'unes botes a dalt i, després, cossos que davallaven l'escala, *¿es que queréis volver arriba, imbéciles?* Passaren uns minuts i la Natàlia sentí algú que xiulava dins de la fosca. És l'Emilio, es va dir, l'Emilio que xiulava *Le temps des cerises*. La Natàlia va aclucar els ulls.

... *Moi qui ne crains pas les peines cruelles*
Je ne vivrai point sans souffrir un jour
Quand vous en serez au temps des cerises
Vous aurez aussi des chagrins d'amour...

A referência a uma canção significativa de um momento histórico e político como a Comuna de Paris, aproxima a narrativa do debate político da época, indicando a existência de possíveis semelhanças, em algum nível, entre o que se narra e o que é evocado. Nesse caso, a canção assoviada por Emílio justamente quando na Espanha levavam a cabo injustiças e torturas contra pessoas que lutavam por uma ordem social mais justa, dialoga com os acontecimentos que se desenvolveram entre março e maio de 1871, quando, segundo Coggiola (2011) com a queda do Império e a proclamação da República na França, um governo revolucionário assume o poder e começa a organizar um sistema social diferenciado, de cunho socialista. Esse governo revolucionário, a Comuna, em maio de 1871, está enfraquecido graças a algumas decisões equivocadas e sofre ataques do governo destituído, que tinha se fortalecido por acordos de paz internacionais. Bairros proletários armam barricadas e se recusam a se entregar, mas em 28 de maio a Comuna é derrubada.

A canção *Le temps des cerises* é uma canção que recorda que o “tempo de cerejas”, o tempo de contentamento e felicidade é breve, mas sempre chega. Considerando sua natureza temporal, o tempo das cerejas é a primavera, momento de renascimento da natureza, que depois do longo inverno, esbanja cores e vida. Num plano simbólico, o tempo de cerejas é o que se conquista depois de um longo período de lutas, é o oásis esperado pelos defensores de um ideal. A adoção dessa música como símbolo da Comuna recupera a esperança do povo que busca um mundo mais justo, recorda a fugacidade do tempo, dos momentos de prazer, e a certeza de que em algum momento chegará o tempo de cerejas.

Pensando no romance, a alusão à canção no momento em que os personagens vivem um momento de perseguição e violência por lutarem por um ideal de justiça, cria um parentesco entre o que é narrado e o evento referenciado. Os personagens são como aqueles que lutaram pela Comuna, defendendo o que acreditam ser justo. Ademais, a aproximação ideológica entre os personagens e aqueles que lutaram na França é evidente: Emilio, de esquerdas, é comunista, enquanto na França a inspiração, também é de esquerdas, mas socialista. É como se os dois momentos se sobrepusessem, ampliando o alcance de sentidos do romance.

Os versos citados pelo narrador “... *Moi qui ne crains pas les peines cruelles/ Je ne vivrai point sans souffrir un jour/ Quand vous en serez au temps des cerises/ Vous aurez aussi des chagrins d’amour...*”²⁵⁵, embora façam parte de uma estrofe um pouco maior, assumem um significado que traduz o empenho dos jovens na luta por seus ideais. Os dois primeiros versos,

²⁵⁵ Eu que não temo as cruéis penas/ Não viverei um dia sem dor/ Quando vocês estiverem no tempo das cerejas/ também sofrerão as dores de amor (Tradução minha)

especialmente, podem representar a disposição de quem luta por enfrentar as adversidades resultantes de sua escolha, já que perseguições, prisões, torturas e a morte, poderiam ser o destino dessas pessoas, que ainda assim persistem, mesmo porque acreditam que o tempo de cerejas deve chegar. Os dois versos seguintes recordam o prazer que pode ser vivenciado nesse tempo de fortuna que, mesmo com as dores de amor, são desejáveis.

A menção à canção e à Comuna de Paris insere a trilogia nos debates ideológicos que permeiam as últimas décadas do século XIX, todo o século XX, e ainda permanecem atuais. A maneira como o evento e a canção são apresentados a Natàlia, um dia antes da manifestação e prisão dos personagens, ajuda a construir as relações entre os eventos e os textos:

Sabe, continuou Natàlia, quando você me explica a história do nosso passado recente, de tudo aquilo que aconteceu por culpa dos que ganharam a guerra, é difícil, para mim, te acompanhar. Mas entendo o que quer dizer quando vejo tudo isso, e Natàlia contemplava o que tinha ao seu redor, quando vejo que as pessoas são desgraçadas. Você acha que isso acabará algum dia?, repetiu. Emilio não respondeu. Ao pé do ouvido lhe assoviou uma canção. É de um poeta da *Commune* francesa. J. B. Clément, chamava-se. Esse poeta queria que chegasse o tempo de cerejas (ROIG, 2014, p. 176 – tradução minha)²⁵⁶

O conhecimento e compreensão do passado não são fáceis para Natàlia, que começa a compreender suas relações com a realidade quando tem contato com grupos menos afortunados que vivem a crise e o resultado de anos de governo totalitário. A personagem, que tinha sido criada na burguesia catalã, não tinha tido a oportunidade de conhecer e entender a realidade dos mais pobres, dos operários e dos grupos políticos que se opunham à ditadura. Em contato com essa realidade, incomodada com as injustiças que reconhece, pergunta se isso acabará. Sua pergunta recebe como resposta a canção da Comuna francesa, que Emilio lhe explica ser a representação do desejo do poeta de que chegasse o tempo de cerejas. A resposta de Emilio não é objetiva, a princípio, e os seguintes versos da canção são apresentados ao leitor:

*Quand vous en serez au temps des cerises
Si vous n'aimez pas les chagrins d'amour
Evitez les belles
Moi qui ne crains pas les peines cruelles
Je ne vivrai point sans souffrir un jour
Quand vous en serez au temps des cerises*

²⁵⁶ Texto original em catalão:

Saps, continuà la Natàlia, quan m'expliques la història del nostre passat recent, de tot allò que passà per culpa dels qui guanyaren la guerra, em costa de seguir-te. Però t'entenc el que vols dir quan veig tot això, i la Natàlia contemplava el que tenia al seu voltant, quan veig que la gent és desgraciada. Creus que això s'acabarà algun dia?, repetí. L'Emilio no contestà. A cau d'orella, li xiulà una cançó. És d'un poeta de la *Commune* francesa. J. B. Clément, es deia. Aquest poeta volia que arribés el temps de les cireres

Vous aurez aussi des chagrins d'amour. (ROIG, 2014, p. 177)²⁵⁷

A estrofe citada pelo personagem é a mesma de onde se retiraram os quatro versos da cena da prisão, porém, estando completa, assume um tom mais romântico. De qualquer maneira, esses versos aludem à espera do tempo de cerejas, ao desejo de um momento mais venturoso para viver. É essa a resposta de Emilio a Natália: espera-se que um dia o sofrimento e as injustiças acabem, espera-se o tempo de cerejas. Mas Emilio não se limita à canção, ele ainda explica a Natália o que foi a Comuna e a relação da canção com ela:

O poeta escreveu a canção nos tempos da *Commune*, quando o povo lutava contra um regime de opressão feroz. Ele sabia que depois do combate haveria uma terrível repressão – mataram setenta mil trabalhadores e os que ficaram vivos foram forçados a construir o *Sacré Coeur* de Paris – e cantava o tempo de cerejas, a primavera da felicidade. O poeta não ignorava, continuou Emilio, que no tempo de cerejas também haveria penas de amor, mas o desejava. Eu também quero que chegue o nosso tempo de cerejas. (ROIG, 2014, p. 177 – tradução minha)²⁵⁸

A relação da canção e da Comuna com o episódio narrado é evidente, mas a relação com o título da obra parece ser mais complexa e se completa somente com a leitura do romance, que estabelece uma visão do momento histórico que compreende desde o período da Segunda República, que antecede a Guerra Civil, até meados dos anos 60 e início dos anos 70, antes da morte de Franco. A forma como esse período é apresentado evidencia as dificuldades e perda de direitos a que a população foi submetida com o fim da Guerra e a instauração da ditadura. A perseguição política, por um lado e as limitações da vida feminina, por outro, mostram um momento complicado da história que exigiu que muitos lutassem para buscar uma sociedade mais justa. A experiência vivida fazia com que se esperasse o tempo de cerejas e que o sofrimento de anos fosse recompensado com um momento de bem-aventurança. Nesse sentido, o título do livro, publicado quase dois anos depois da morte de Franco e, portanto, já no período de transição, remete a um processo de avaliação do passado e de esperança na chegada do tempo de cerejas. Talvez, mais que esperança, o romance impulse um processo de conhecimento sobre o passado para propor a construção do tempo de cerejas.

²⁵⁷ Quando estiverem no tempo das cerejas/ Se tiverem medo das dores de amor/ Evitem as belas/ Eu que não temo as cruéis penas/ Não viverei um dia sem dor/ Quando estiverem no tempo das cerejas/ também sofrerão as dores de amor (tradução minha)

²⁵⁸ Texto original em catalão:

El poeta va escriure la cançó en temps de la *Commune*, quan el poble lluitava contra un règim d'opressió ferotge. Ell sabia que després del combat hi hauria una terrible repressió – mataren setanta mil obrers i els que quedaren vius foren forçats a construir el *Sacré Coeur* de París – i cantava el temps de les cireres, la primavera de la felicitat. El poeta no ignorava, continuà l'Emilio, que al temps de les cireres també hi hauria penes d'amor, però el desitjava. Jo també vull que arribi, el nostre temps de les cireres.

Há de se ter em conta, também, que *El temps de les cireres* é formado por seis partes, cada uma introduzida por uma epígrafe que anuncia e direciona a sua leitura. A epígrafe da primeira parte do romance, intitulada “*Gorgs*” (Poços), é retirada do poema de mesmo nome que compõe o livro *Vent d’aram* (Vento de cobre), de 1976, do poeta barcelonês Joan Vinyoli (1914-1984). Seria possível dizer que o poema está completo, se não lhe faltasse o último verso, formado pela palavra *Gorgs*. O texto da epígrafe é:

Tempo perdido. Tempo perdido. Tempo perdido.
 Repetir umas mesmas palavras para maiores profundidades,
 é talvez desnudar-se para encontrar o caminho
 do outro lado.

Joan Vinyoli, *Gorgs* (ROIG, 2014, p. 45 – tradução minha)²⁵⁹

A relação das ideias de tempo perdido e de busca de um caminho são um anúncio do que é apresentado nessa parte do romance: Natàlia retorna a Barcelona depois de 12 anos longe da Espanha e encontra uma realidade que pouco havia mudado. Execuções de prisioneiros políticos acontecem tanto em sua partida como em sua chegada e um marasmo demonstra que apesar de algum desenvolvimento econômico, as relações sociais e políticas do país quase não se alteraram. A personagem que se questiona sobre seu futuro e rememora os motivos de sua partida, busca novos caminhos, tenta compreender sua vida, a história de sua família e seu país, num intento de se reconciliar com o passado e construir um futuro. Os 12 anos que passa no exílio pelo qual havia optado, parecem ter sido anos perdidos para o país.

A segunda parte do romance é denominada “*Aroma de tardor*” (Aroma de outono) e se inicia com a epígrafe:

Não entramos ali. Trocamos a roupa e não
 Tivemos interesse nos farrapos
 de velha pele. Cheirávamos o medo
 que era o aroma daquele outono...

Gabriel Ferrater, *In memoriam* (ROIG, 2014, p. 111 – tradução minha)²⁶⁰

²⁵⁹ Texto original em catalão:

Temps perdut. Temps perdut. Temps perdut.
 Repetir unes mateixes paraules per majors profunditats,
 és potser despullar-se per trobar el camí
 de l'altra banda.

Joan Vinyoli, *Gorgs*

²⁶⁰ Texto original em catalão:

No hi vam entrar. Fèiem la muda i no
 trobàvem interès en els parracs
 de vella pell. Oloràvem la por
 que era l'aroma d'aquella tardor...

Gabriel Ferrater, *In memoriam*

Gabriel Ferrater (1922-1972) foi um poeta e tradutor catalão que participou de todo o período crítico de história da Espanha, da Segunda República à Guerra Civil e desta à ditadura. Os versos citados por Roig foram retirados do poema narrativo “*In memoriam*”, publicado no livro *Les dones i els dies* (As mulheres e os dias), de 1968. O poema é narrado por um eu-lírico que recorda a Guerra Civil e suas experiências nesse período, quando tinha 14 anos. Nele se evidencia como se organizava o cotidiano de um povoado durante a Guerra, quando todos, inclusive os jovens, tinham de se envolver com a defesa e sobrevivência da comunidade.

A opção por essa epígrafe demonstra que a narrativa que a segue carrega algum elemento que a conecta ao período da Guerra ou a um período de infortúnios. Os quatro versos citados recuperam as dificuldades para a sobrevivência nesse período difícil, as roupas em farrapos, o medo e os lugares onde já não se podia entrar. O aroma daquele outono, na guerra, como diz o último verso citado, era o medo. É isso o que se observa na narrativa de Roig, quando a história de Patrícia é contada, destacando seu casamento infeliz, sua paixão pelo jovem poeta Gonçal, que depois descobre ser amante de seu marido, e sua vida após a viuvez, quando, de alguma maneira – cuidando das unhas ou tomando o vinho pela noite – encontra a paz e certa satisfação com a vida. Patrícia sobreviveu à Guerra e à ditadura ao lado de um homem egoísta, que não a amava e que a fazia viver de forma miserável, embora ele mesmo ostentasse uma imagem impecável. A vida junto a ele era um calvário e sua morte a liberta.

O aroma de outono que nomeia essa parte do romance e que dialoga com os versos de Ferrater, representa um momento em que a melancolia é destacada, em que a infelicidade toma as pessoas, no caso, tanto pela guerra, como pela vida em família. Como no outono, que antecede o inverno e o anuncia, com a diminuição do calor, o início da queda das folhas e o céu acinzentado e como em um período quase que penoso para o ciclo da natureza, essa parte do romance mostra como o tom acinzentado do outono caracteriza a vida de Patrícia até a morte do esposo.

Ainda mantendo as memórias das personagens em foco, a terceira parte do romance, “*Corns de caça*” (em francês: *Cors de chasse* – em português: Trompas de caça), apresenta as memórias de Natàlia e recupera os motivos que a fizeram se exilar. A epígrafe dessa parte do romance, retirada de um poema de Apollinaire (1880-1918), conhecido poeta francês que viveu no período de passagem do século XIX para o XX, é:

As recordações parecem trompas de caça
cujo som morre entre o vento.

Apollinaire, *Corns de caça* (versão de Marià Villangómez) (ROIG, 2014, p. 143 – tradução minha)²⁶¹

Os versos citados, os últimos do poema de Apollinaire, evidenciam a natureza fugidiva da memória que, mesmo que preservada como parte do ser humano, não é completamente controlada. Apresentando-se àquele que recorda, muitas vezes a memória lhe escapa, não obedecendo necessariamente a nenhum comando. Recordar é buscar aquilo que se guarda no íntimo, porém, com o tempo e com a natureza limitada da existência humana, as memórias de alguém, de uma comunidade ou de um povo, caso não tenham registro, podem se perder e “morrer entre o vento”.

As lembranças de Natàlia recuperam momentos importantes do passado do seu povo: à luta pela democracia, pela justiça e pelos direitos das mulheres se mesclam experiências pessoais de incursão entre comunidades populares, atividades políticas estudantis, prisão política e todos os seus agravantes – além do medo, a tortura e a morte –, sem contar o universo feminino, especialmente marcado pela experiência traumática do aborto. Essas lembranças da personagem representam uma parte da história pouco documentada e relatada. Sua reconstrução, mesmo em uma obra ficcional, preserva parte desse passado, evitando que morra.

A quarta parte do romance, que recebe como título “*Quietud*” (Quietude), é iniciada pela citação do trecho de uma peça de Shakespeare. Esse trecho, conforme a indicação da autora é parte da peça *Júlio César*, mas pode-se verificar que forma parte de outra peça, *Antônio e Cleópatra*:

A quietude, doente de repouso
desesperada quer tombar as coisas.

Shakespeare, *Juli Cèsar* (versão de Josep M. de Sagarra) (ROIG, 2014, p. 197 – tradução minha)²⁶²

²⁶¹ Texto citado em catalão:

Els records semblen corns de caça el
so dels quals mor entre el vent.

Apollinaire, *Corns de caça* (versió de Marià Villangómez)

Os versos originais em francês são:

Les souvenirs sont cors de chasse
dont meurt le bruit parmi le vent.

²⁶² Texto citado em catalão:

La quietude, malalta de repòs
desesperada vol tombar les coses.

Shakespeare, *Juli Cèsar* (versió de Josep M. de Sagarra)

O texto original em inglês é:

And quietness, grown sick of rest, would purge
By any desperate change

A troca dos nomes das peças parece um jogo que busca identificar se o leitor é capaz de percebê-la. Ademais, em uma obra que se debruça sobre a memória, a troca dos nomes das peças pode servir para recordar que a memória é falível e que muitas vezes o que se recorda e é tido como verdade, pode ser um engano. A relação entre memória e ficção, com isso, é realçada e integrada ao romance, não como parte da ficção, mas como um desafio presente em um elemento pré-textual, como se fosse um equívoco da própria autora.

De qualquer maneira, a menção à peça *Júlio César* recupera a ideia da traição, que sutilmente é referida ao tratar da Guerra Civil, iniciada por um levante rebelde que traia os ideais republicanos. Para Joan Miralpeix, personagem cujas lembranças protagonizam essa parte, a Guerra era a alternativa para enfrentar a traição contra os valores da República e a sua derrota fez com que se fechasse dentro de si. O sofrimento resultante da experiência da guerra o transformou, de forma que, mesmo que as referências a esse momento não sejam muitas (nesse romance) são importantes para compreendê-lo no período que a sucede.

Já o trecho da peça *Antônio e Cleópatra* remete ao amor exagerado que sente Joan por Judit. Ele dedica sua vida a satisfazer a mulher e a ser satisfeito por ela. Judit tinha sido a única mulher a conseguir que Joan vencesse a sua impotência sexual, era uma mulher resistente e ousada, que apesar de destroçada depois da guerra, conseguiu apoiá-lo em seu sofrimento.

O trecho da peça recuperado pela epígrafe chama a atenção para a falsa paz que a quietude pode ocultar. O silêncio imposto ao longo da ditadura, o sofrimento silencioso dos republicanos sobreviventes da guerra, o silêncio que se impunha até sobre as relações humanas cotidianas, gritava de desespero, levando às explosões das manifestações nos anos 60 e 70, que duraram até a morte do ditador e depois dela.

A próxima parte do romance “*Becaines d’àngels custodis*” (Cochilos dos anjos da guarda), dá sequência à anterior, trata das gerações que seguem à dos sobreviventes da Guerra Civil. Os personagens que cresceram durante a ditadura, Natàlia, Sílvia, Lluís, ou seus filhos, como Màrius, conheceram só o silêncio dos sobreviventes e, por mais que soubessem que houve uma Guerra, pouco sabiam sobre o que realmente acontecera. Duas posturas são evidenciadas nessa parte da obra: há os personagens que se acomodam em sua realidade, vivendo de forma alienada, como Sílvia e Lluís, e há personagens que buscam alguma mudança em sua realidade, que se incomodam com o silêncio e que buscam atuar de forma mais consciente. São os versos Josep Carner (1884-1970) os que iniciam essa parte da obra:

Nascem com juízo as novas juventudes
e, em seu instinto dramático decepcionados,
há mil anjos da guarda tirando um cochilo.

Josep Carner, *Nit rural* (ROIG, 2014, p. 233 – tradução minha)²⁶³

Os versos de “*Nit Rural*” (Noite Rural), de Carner, influente poeta, jornalista, tradutor e ensaísta catalão, tratam das novas juventudes de maneira ambígua: os versos tanto podem dizer que os jovens têm tanto juízo, que liberam os anjos da guarda para uma soneca, quanto que são abandonados pelos anjos que cansados com o seu instinto dramático, decidem cochilar.

É essa ambiguidade a que se observa nessa parte da obra, na qual há personagens alienados e outros nem tanto, todos carregados de certo sentimentalismo. Sílvia é a mulher que vive para a família e que não se interessa pela realidade política que a cerca. Infeliz com o casamento, ela se refugia no apoio das amigas para sobreviver. Já Mârius, seu filho, é um jovem incomodado com o mundo, relativamente consciente da realidade do país, ainda que seja jovem e se perca em paixões, inseguranças e dramalhões próprios da adolescência. É mais parecido com a tia Natália, que rompeu com a tradição familiar e que busca compreender melhor a si mesma e o seu meio. O contraste entre filho e mãe, e entre Sílvia e Natália, reforçam a ambiguidade da epígrafe. Tal ambiguidade representa uma política autoritária e silenciadora, que contribuiu para a alienação de muitos. É seguindo esse raciocínio que se organiza a sexta e última parte do romance “*Només somnis*” (Somente sonhos), iniciada pela epígrafe:

Não te acolhe nenhum repouso
de sombra boa, de casa.
Somente sonhos, no fundo
do meu olhar.

Salvador Espriu, *Primera història d'Esther* (ROIG, 2014, p. 295 – tradução minha)²⁶⁴

O trecho foi retirado de uma peça de teatro de Salvador Espriu (1913-1985) que leva como título “*Primera història d'Esther*” (1948), na qual se recria a história bíblica da rainha Esther, que salva o povo judeu do extermínio, e aproxima esse mito da realidade histórica catalã vivida com o fim da Guerra Civil e a ditadura. Essa peça também foi um espaço para o

²⁶³ Texto original em catalão:

Neixen amb seny les noves joventuts
i, en llur instint dramàtic decebut,
hi ha mil àngels custodis fent becaines.

Josep Carner, *Nit rural*

²⁶⁴ Texto original em catalão:

No t'acull cap repòs
d'ombra bona, de casa.
Només somnis, al fons
de la meva mirada.

Salvador Espriu, *Primera història d'Esther*

escritor colocar em prática seu projeto de registro da língua catalã, que por considerar estar em extinção, tenta utilizar as mais diferentes variantes e vocabulário. Os quatro versos apresentados são parte de uma estrofe que conta com outros dois, que a iniciam: “Povo triste, com a lembrança/ de cidades muito queimadas”²⁶⁵. Observando o conjunto de versos que formam a estrofe, nota-se sua relação com a memória – que no romance acaba ficando implícita, graças à supressão dos dois primeiros versos – e a ilusão, o sonho de repouso e paz que se destaca nos versos apresentados.

A ideia de sonho e ilusão dialoga com o fechamento da obra, quando Natàlia se reencontra e se reconcilia com o pai que havia enlouquecido depois da morte de Judit. Essa reconciliação poderia ser lida como a reconciliação com o passado e com o presente em seu país. O pai, que sempre se mostrou como uma figura autoritária – assim como a imagem de país que ela tinha –, é reapresentado à filha como um homem frágil, sensível e solitário, que desejava, em sua loucura, estar com a esposa morta e encontrar a paz. Cabe a ela rever seus conceitos e perdoar o pai, o que faz. A morte de Joan acontece logo após o encontro com a filha, libertando-o da amargura que o prendia.

A relação entre o título do romance, as epígrafes e a narrativa do romance em si, como se pode notar, é estreita, os textos mencionados na obra, além de guiarem os leitores em seu contato com o romance, completam seus sentidos para aqueles que conhecem mais a fundo as referências. A trilogia vai se firmando, assim, como um projeto literário que se constrói a partir, na e para preservar e dar novas leituras à tradição literária.

El temps de les cireres é construído como um ponto intermediário entre elencar memórias, como acontece em boa parte de *Ramona, adéu*, e a reflexão sobre o passado, sua possibilidade de representação e preservação. O fazer as pazes com o passado e a esperança no tempo das cerejas, prepara o leitor para *L’hora violeta*, quando a memória se transforma em, ao mesmo tempo, objeto de reflexão e objeto do fazer literário. Das três obras, a que fecha a trilogia é a mais reflexiva e a única que coloca a escrita literária em debate.

O romance *L’hora violeta* foi o primeiro livro escrito em catalão subvencionado por uma fundação espanhola, a Fundação March, nesse sentido, era uma obra muito esperada. No jornal *Diario de Barcelona*, em setembro de 1978, já era anunciado: “En sus declaraciones a ‘EFE’²⁶⁶, Montserrat Roig manifiesta que ‘L’hora violeta’, cuyo título está sacado de un

²⁶⁵ Texto original em catalão:

Poble trist, amb record/ de ciutats molt cremades

²⁶⁶ EFE: Agencia internacional de notícias em espanhol

poema de T. S. Eliot, narra el descubrimiento del feminismo ‘por parte de todas nosotras’.²⁶⁷. Já em *La Vanguardia*, outro periódico, ainda em 1978, comenta-se “Es ‘L’hora violeta’, título sacado de un verso de Eliot y con una doble intención: es a la vez la hora del crepúsculo (de la burguesía barcelonesa) y de las mujeres (violeta es el color feminista). Un mundo que acaba y otro que empieza: el de las mujeres” (GUARDIA, 1978, p. 19). Como se nota, nas notícias que antecederam a publicação do romance, algumas especulações eram feitas sobre seu conteúdo, presumindo que, pelo título e a cor violeta que carrega, iria se concentrar no universo feminino e no feminismo. A notícia veiculada por *La Vanguardia* ainda menciona a decadência da burguesia, associando o crepúsculo a essa possibilidade.

Algumas dessas questões se realizam na obra, mas talvez não como se imaginou. Naquele momento, como a trilogia ainda estava incompleta, não se podia estabelecer relações entre os romances, a fim de compreendê-los como um todo. *L’hora violeta* fecha um ciclo, completa as histórias das personagens que já tinham morrido, demonstrando a possibilidade de ultrapassar os limites e conceitos impostos às mulheres pelo patriarcalismo, especialmente no que se refere ao casamento e a vida familiar, e revela um processo de reflexão, elaborado entre Natàlia e Norma sobre o feminismo e vida feminina, sobre as (im)possíveis relações entre homens e mulheres, sobre o passado, a memória e a possibilidade e formas de representá-los.

Duplúa (1996, p. 118) comenta que essa obra pode ser considerada um híbrido entre romance e ensaio, pelas reflexões teóricas que propõe sobre feminismo e literatura. Creio que seria possível completar essa afirmação considerando que as reflexões mencionadas por Duplúa se inserem no projeto de Roig como parte da memória. Assim, a história das mulheres, incluindo as lutas feministas e a literatura como meio de preservação da memória coletiva ou não, forma uma esfera maior, a da memória, como algo que é a essência da literatura e que se transforma em objeto de reflexão. A natureza híbrida do romance permite que encerre a trilogia transferindo ao leitor as reflexões que se inserem no projeto da memória de Roig, permitindo que sua leitura seja capaz de estabelecer conexões entre a trilogia.

Nesse sentido, a epígrafe que abre o romance, também retirada do poema de Eliot, permite ingressar na leitura da obra considerando sua singularidade e seu aspecto transcendente:

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour...

²⁶⁷ Título da notícia: Com uma beca de la Fundació March Montserrat Roig acaba outra novela.

T. S. Eliot, *The waste land* (ROIG, 1981, p. 7)²⁶⁸

A hora violeta é o momento em que se vê o que antes estava oculto, a hora em que enxerga magicamente o cego Tirésias, homem com seios femininos. É o momento em que se toma consciência de si e de sua realidade, ao mesmo tempo em que se vive uma transição. Se o crepúsculo anuncia a noite, a hora violeta pode anunciar a mudança para quem a reconhece. Insistindo ainda na figura de Tirésias, pode-se dizer que por mais que seja cego é profeta, e a hora violeta seria para ele o momento de profetizar, o instante em que prevê o futuro. Isso pode ser interpretado como um processo de transformação e de conscientização, a partir do qual o futuro pode ser elaborado. Com relação ao gênero, há que se recordar também, que Tirésias é uma espécie de transgênero: ao mesmo tempo homem e mulher.

A proposta de *L' hora violeta* se realiza partindo da indagação sobre a possibilidade de preservar a memória pela arte e comprova-a a partir de si mesma e da trilogia. A história das mulheres é construída pelas histórias das personagens dos romances, mas não é apontada como tal, pois a ficção, embora tenha o compromisso de registrar e preservar o passado, não precisa se prender a uma estrutura discursiva como a historiográfica e nem transcrever documentos para levar a termo seus objetivos. O registro da história das mulheres na trilogia se constrói sutilmente, nas entrelinhas, como palimpsestos que se montam sobrepondo textos.

Junto à história das mulheres e unindo-se a ela, tem-se a busca pelo registro de eventos da memória coletiva, como parte de um passado que se preserva somente na oralidade e que pode se perder. Essas memórias coletivas, muitas vezes do cotidiano em momentos históricos importantes ou não, poderiam expressar muito da identidade do povo e não deveriam desaparecer, de maneira que a literatura as incorpora à ficção, dando-lhes um registro artístico.

A literatura como objeto de reflexão, como tema de si mesma, é um espaço capaz de transformar, a partir de uma estética própria, a memória em ficção e a ficção em registro. As construções e linguagens que podem ser elaboradas por meio da literatura transformam as memórias em arte, imortalizando-as e comunicando-as ao ser humano, tocando-o, fazendo-o se sentir parte de um quadro maior e convidando-o à reflexão e transformação de si mesmo.

²⁶⁸ A obra apresenta também a versão traduzida do trecho do poema, feita por Joan Ferraté.

A tradução ao português desse trecho seria:

À hora violeta, quando os olhos e as costas

Se elevam da secretária, quando a máquina humana aguarda

Como um táxi latejante à espera,

Eu Tirésias, embora cego, latejante entre duas vidas,

Um velho com seios mirrados de mulher, consigo ver

À hora violeta... (tradução de Gualter Cunha)

A trilogia, construída em torno da memória e elaborada com influências intertextuais diversas, revela desde os títulos e epígrafes o seu parentesco com a tradição literária que a antecede e demonstra sua originalidade pela capacidade de dialogar, discutir e criar a partir de suas relações com a biblioteca da memória da literatura. Mas essas relações não se limitam a elementos pré-textuais, elas se intensificam nas narrativas, mostrando como Roig consegue integrar a seus textos as mais diversas referências e leituras da literatura e da arte.

Observando-se as referências dispersas ao longo dos romances, percebe-se que além de obras literárias ou obras de áreas de conhecimento como história, filosofia, antropologia e psicologia, há também referências a obras de outras artes, como quadros, esculturas, música, cinema ou fotografia. Esse diálogo com outras formas de expressão artística mostra que para Roig a biblioteca da memória literária se expande, não se limitando à literatura, incluindo nela também outras formas de expressão do pensamento humano e ampliando-a, como se anexasse a ela um museu.

Essa biblioteca/museu é na trilogia como um recurso para caracterizar personagens, estabelecer conexões entre eventos e promover reflexões que associam as temáticas das obras a discussões travadas em diversos âmbitos. Assim, Ramona Jover, a primeira Mundeta, uma grande leitora de biografias de santas e rainhas, é caracterizada como uma mulher religiosa e impetuosa. Ela se inspira na vida dessas mulheres e chega a sonhar que é como elas, especialmente na juventude: “Eu era uma donzela cristã que morria para salvar a nossa Fé. Eu, sozinha no alto do penhasco, elevava-me magnífica rumo ao céu e alguém, de uma fenda, admirava a minha beleza e a minha valentia. E as pessoas de todo o mundo louvava a minha audácia. E me transformaram em santa.” (ROIG, 2007, p. 74 – tradução minha)²⁶⁹.

A imagem se completa com a menção a um gravado da “Casta Susana”, personagem bíblica da história de Daniel. Considerando que a figura bíblica é uma mulher de extrema beleza, honrada e casta, o gravado, evocado mais de uma vez por Ramona, permite que a personagem seja aproximada do mito. É a forma como Mundeta se vê que completa essa leitura: “Quando tomo banho penso que sou a Casta Susana e que me espiam pela janela” (ROIG, 2007, p. 78 – tradução minha)²⁷⁰. Ela se imagina vivendo uma situação parecida à vivida por Susana,

²⁶⁹ Texto original em catalão:

Jo era una donzella cristiana que moria per a salvar la nostra Fe. Jo, tota sola a dalt de la roca, m'enlairava magnífica vers el cel i algú, des d'un foradet, admirava la meva bellesa i la meva valentia. I la gent de tot el món lloava la meva audàcia. I em feien santa.

²⁷⁰ Texto original em catalão:

Quan em banyo em penso que sóc la Casta Susana i que m'esguarden per la finestra.

fantasiando que é uma mulher como a da história bíblica. A personagem é sonhadora e tem como modelos mulheres independentes, como ela almejaria ser.

Mas a castidade de Susana não é sempre positiva para Ramona. Depois de algum tempo de casamento, ela nota que o marido evita contatos mais íntimos com ela e diz se sentir como a “Casta Susana” do gravado que tem na alcova (ROIG, 2007, p. 91). A castidade então já não é vista como tão aceitável, especialmente na vida de uma mulher casada. Agora, ao comparar-se com a figura bíblica, Ramona já não se sente engrandecida, mas desafortunada. Seu desejo e sexualidade começam a anunciar que precisavam ser satisfeitos, opondo-se à imagem que tinha sido construída até o momento.

A mudança na sua caracterização vem acompanhada de outro tipo de leituras, como *Madame Bovary*, de Flaubert. Nessa fase, quando conhece aquele que seria seu amante, Ramona se identifica com Emma Bovary: “Gostaria de poder dizer, como *madame* Bovary, que tenho um amante” (ROIG, 2007, p. 202 – tradução minha)²⁷¹. A transformação pela que ela passa é evidenciada por suas referências de leitura e pela forma como começa a ver os modelos que antes eram ideais para ela.

A referência à obra de Flaubert permite que o leitor antecipe o desfecho da história de Ramona, além de permitir que a personagem seja lida em paralelo com Emma Bovary, como um exemplo do modelo decadente da mulher do fim do século. A vida da mulher burguesa, sem atividades, estava em pleno declínio e o adultério dessas personagens pode ser lido como uma forma de demonstrar a sua insatisfação com esse estilo de vida.

Percebe-se que Roig utiliza essa série de referências intertextuais como forma de caracterizar seus personagens, enriquecendo a maneira como são constituídos e dando-lhes mais profundidade. Ao mesmo tempo, essas referências dialogam com seus textos oferecendo-lhes diferentes possibilidades de interpretação. Assim, a partir de uma série de referências, em poucas linhas, o personagem Màrius, sobrinho de Natàlia, é descrito:

Depois foram ao quarto de Màrius, sempre tão desordenado, exclamou Sílvia, um estúdio de madeira pinho, um toca-discos, capas de discos por toda parte, três prateleiras de madeira branca cheias de livros, não sabe?, agora está apaixonado pela poesia, Natàlia pegou um livro do chão um pouco amassado, *Nueve novísimos poetas españoles*, e, quase debaixo da cama, um disco dos Blood, Sweat and Tears. Nas paredes, um pôster do Che, um outro de moto-trial feito no Japão e a Ofélia de Everlett Millais: uma garota lívida, cor de morta, cercada de flores, as mãos estendidas, os lábios entreabertos, descia por um rio entre samambaias e troncos mortos. Este quadro deixa o Lluís louco. Mas Màrius diz que é muito bonito. (ROIG, 2014, p. 101 – tradução minha)²⁷²

²⁷¹ Texto original em catalão:

M'agradaria poder dir, com *madame* Bovary, que tinc un amant.

²⁷² Texto original em catalão:

A breve descrição do quarto de Màrius já permite de caracterizá-lo. Seus pertences falam sobre quem ele é, sobre seus gostos e sua personalidade, assim, o fato de ter discos espalhados pelo quarto e prateleiras cheias de livros, revelam o gosto pela música e pela leitura, característicos de pessoas sensíveis e apreciadoras das artes. O disco do grupo *Blood, Sweat and Tears* no chão mostra que é um jovem que gosta da música de sua época, ouve o rock que os outros também ouvem, mas a opção por essa banda em especial, com seu estilo jazz-rock, mostra que prefere um estilo musical mais elaborado, com diferentes instrumentos e com influências culturais e musicais diversas.

Os livros das prateleiras, aliás, não só realçam a ideia de que o personagem é um assíduo leitor, como corroboram a afirmação da mãe de que estava entusiasmado pela poesia. O livro que Natàlia encontra no chão, *Nueve novísimos poetas españoles*, amassado, demonstra que era muito lido, como um livro de cabeceira. Publicado em 1970, organizado por Josep Maria Castellet, o livro anunciava uma nova geração de poetas, que distanciados das tendências poéticas do pós-guerra, assumiam uma postura pós-modernista e neovanguardista na poesia. Polêmico no momento em que surgiu, o livro, que na apresentação de Castellet dizia contar com um novo tipo de poesia que tentava se contrapor ou ignorar a poesia anterior, suscitou debates dentro e fora da academia, chamando a atenção do público por sua proposta.

A leitura de Màrius mostra que ele é informado sobre as novidades publicadas no âmbito da poesia, interessado em novas vertentes artísticas e novos meios de pensar a expressão poética. Seu interesse pela poesia que se produzia nesse momento a valoriza e traz ao romance a memória relacionada ao mercado editorial da época, com um relativo afrouxamento da censura, propostas de renovação literária e surgimento de novos escritores. A renovação literária representada pela obra lida por Màrius também pode ser compreendida como um anúncio de um período de transformação, que atinge a literatura e toda a realidade do momento.

Os pôsteres nas paredes, com a imagem de Che Guevara, de corridas de motos e da *Ofèlia* de Millais, mostram outras facetas de uma personalidade juvenil e idealista, que sente atração por esportes radicais, ou mais provavelmente pela liberdade associada à imagem da motocicleta, ao mesmo tempo em que cultiva certo romantismo e introversão. O pôster de

Després anaren a la cambra d'en Màrius, sempre tan desordenada, s'exclamà la Sílvia, un estudi de fusta de pi, un tocadiscos, tapes de discos pertot arreu, tres lleixes de fusta blanca plenes de llibres, no saps?, ara li ha donat per la poesia, la Natàlia recollí un llibre de terra una mica masegat, *Nueve novísimos poetas españoles*, i, gairebé sota el llit, un disc dels Blood, Sweat and Tears. A les parets, un cartell del Che, un altre d'un trial fet al Japó i l'Ofèlia d'Everlett Millais: una noia lívida, color de mort, voltada de flors, les mans esteses, els llavis entreoberts, davallava per un riu entre falgueres i troncs morts. A en Lluís, aquest quadre el posa frenètic. Però en Màrius diu que és molt bonic.

Ofélia, considerado bonito pelo jovem, mostra sua fascinação por um modelo idealizado do feminino – belo, etéreo e inalcançável –, típico do romantismo, que demonstra sua possível tendência a idealizar o amor e a mulher amada.

Essa representação do feminino é reforçada pelos versos declamados por Natália ao ver o pôster: “*Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles/La Blanche Ophélie flotte comme un grand lys...*”(ROIG, 2014, p. 101)²⁷³. Os versos do poema *Ophélie*, de Rimbaud (1854-1891), evocam o modelo feminino professado pelo romantismo, estabelecendo a ponte entre o pictórico e a literatura, ao mesmo tempo em que estabelece uma intertextualidade que não se limita às duas obras referenciadas, já que elas mesmas retomam outro texto, a peça *Hamlet* de Shakespeare. Ofélia, personagem shakespeariana é reinterpretada por Rimbaud e Millais, num jogo intertextual que é evocado ludicamente por Roig, que insere essas relações em sua narrativa, convidando o leitor a refletir sobre elas.

Da mesma forma como constrói personagens a partir de relações intertextuais, a ausência de referências a outras obras também pode ser significativa na trilogia. Isso é o que acontece ao longo da narrativa que envolve a personagem Agnès em *L’hora violeta*, que não conta com nenhuma referência direta a outras obras. Nesse relato só há a referência às histórias de *TinTin*, contadas aos filhos da personagem e uma rápida alusão ao fato de que Agnès teria lido muitas histórias românticas. Nesse caso, a ausência de referências intertextuais parece associada ao fato de que ela é uma personagem que não tem contato com discussões intelectuais, que abandonou a escola para estar com o companheiro e tem uma vida simples, entre o trabalho em uma creche e a criação dos filhos pequenos.

A história de Agnès é a história das mulheres comuns, que têm de trabalhar, criar os filhos e ainda, no caso da personagem, aprender a lidar com o abandono do companheiro. Sua vida não envolve debates teóricos e ideológicos, ela só deseja poder sobreviver a cada dia. Nesse sentido, sua construção não envolve jogos intertextuais, não exige um processo complexo de interpretação e pede que o leitor a interprete como é e reconheça as dificuldades que envolvem a vida cotidiana das mulheres.

A construção de Agnès se opõe à elaboração de Natália e Norma, mulheres que se envolvem com discussões políticas e teóricas sobre temas como a memória, a arte e a realidade dos partidos políticos do país no momento da transição, no qual estão situadas. Se Agnès se preocupa somente com a sobrevivência, Natália e Norma estão preocupadas com a

²⁷³ Nas ondas calmas e negras onde dormem as estrelas/ A Branca Ophélie flutua como um grande lírio (tradução minha)

representação do passado, com as artes, em especial a fotografia e a literatura, e sua capacidade de apreender a realidade, as novas estruturas dos partidos políticos e o socialismo, além de sua atuação posterior à morte de Franco, sem contar as relações entre homem e mulher e a possibilidade de que se realizem. A vida é o tema de discussão e teorização dessas personagens.

Dessa maneira, em meio aos diálogos ou reflexões de Natàlia e Norma surgem referências a diversos escritores e suas obras, Simone de Beauvoir, Karl Marx, Ibsen, Vicente Aleixandre, Thomas Mann, Doris Lessing, Mercè Rodoreda, Gramsci, Lenin, Louis Aragon, Virginia Woolf, entre outros. Dado o fato de que *L' hora violeta* tem um aspecto ensaístico latente, não é por acaso que a alusão a tantos pensadores ou artistas seja recorrente nas narrativas que envolvem essas personagens, que acabam sendo caracterizadas como intelectuais.

Vale recordar também, que a narrativa que envolve Natàlia no último romance da trilogia está entrelaçado à leitura que faz a personagem da *Odisseia*, de Homero. Em um primeiro plano, a narrativa de Homero guia o relato de Natàlia, permitindo que avalie seu relacionamento que chegava ao fim e que compreenda melhor a si mesma e à forma como lida com o amor. Em outro plano, essa relação intertextual que se estabelece entre narrativas possibilita que a partir da obra de Roig se construa uma releitura dos mitos relacionados à mulher presentes na narrativa clássica, definindo um imaginário que permita que a mulher seja vista como capaz de ser mais independente e empoderada.

De forma geral, é possível dizer que a trilogia está formada por referências diversas do mundo literário, acadêmico-científico e de outras artes, em especial a música e as artes plásticas. Essas referências atuam como elementos que ora participam da caracterização de personagens, ora estabelecem relações entre as narrativas e diferentes momentos históricos ou discussões de diversos teores (teóricas, políticas, comportamentais, etc), promovendo uma malha textual elaborada e complexa, com sentidos que se completam a partir do diálogo com outras obras e que expandem o alcance das obras.

A memória da literatura representada na trilogia participa da sua composição de forma intrincada, sendo essencial para a elaboração de seus sentidos. Dessa maneira, a inserção da biblioteca da memória literária nos romances demonstra que não é possível escrever e ler a literatura contemporânea sem criar laços com a tradição que a antecede e que convive com ela de alguma forma. A presença dessa biblioteca nas obras, porém, pode ser compreendida a partir da figura do palimpsesto, que permite a leitura dos textos em diferentes níveis de significação.

3.3 METAFICÇÃO E AUTOFICÇÃO

Um dos recursos narrativos utilizados por Roig na trilogia que não pode ser ignorado é a metaficção. Importante na proposta de revisão crítica da história, na proposição do registro da história das mulheres e para as reflexões sobre a representação da realidade e do passado, a metaficção, unindo-se aos outros recursos narrativos adotados pela autora, possibilita que a trilogia tenha um amplo alcance de sentidos, propiciando a reflexão e um olhar crítico sobre a arte e seu papel social. A adoção da escrita metaficcional faz com que a trilogia seja apresentada ao leitor como um conjunto de obras que desenvolve um olhar crítico para as temáticas que aborda, sobre si mesmas e sobre o trabalho do escritor. Entendem-se por metaficcionais as

[...] obras de ficción que, mediante distintos procedimientos, exploran los aspectos formales del texto mismo y cuestionan los códigos del realismo narrativo, llamando, al hacerlo, la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia y revelando las diversas estrategias de las que el autor de (sic) sirve en el proceso de la creación literaria [...] (OREJAS, 2003, p. 115)

Sabe-se que a metaficção implica um ato reflexivo sobre a obra literária em si, ou seja, a própria obra discute o seu processo de confecção e, junto a ele, a escrita e a tradição literária, uma vez que desconstrói o pacto mimético e retira o leitor da ilusão do mundo fictício. O leitor é alertado de que o texto que lê é fruto do trabalho de um escritor, que criou o mundo ficcional e que fez questão de revelar a sua mão, transformando o processo criativo em matéria literária.

Essa maneira de repensar a literatura, desenvolvendo um olhar crítico sobre si e sobre o seu processo de elaboração é utilizada no pós-modernismo, manifestando-se como uma forma de reconsiderar a arte literária na contemporaneidade. Propõe-se observar as relações da literatura com o escritor, com o leitor e com a própria tradição literária, buscando novas formas de representação.

A literatura pós-moderna revela o olhar que se tem sobre uma realidade complexa e muitas vezes sem sentido. Na escrita literária observa-se a tentativa de representar ou expressar uma leitura sobre essa realidade que, com uma natureza fragmentada, não poderia figurar na arte de outra maneira. Essa fragmentação reflete uma forma de ver a realidade e dá forma a uma relação conflituosa com o mundo e com o próprio ser humano.

A metaficção, nesse contexto, permite que se rompa com a forma de escrita convencional, linear, verossímil e mimética, a fim de construir novos discursos capazes de demonstrar um olhar crítico sobre o mundo e sobre a escrita. Esses novos discursos convidam o leitor a participar da sua construção de sentidos, desafiando-o e dividindo com ele a responsabilidade pela obra que lhe é apresentada. Assim,

*Si consideramos el discurso narrativo convencional como aquel que tiene como mecanismo de transmisión un texto de **trama simple** entenderemos que el texto de metaficción ha de leerse como resultado de una **trama compleja**, en la que importa ésta en sí misma (personajes, acontecimientos, acción), pero también el **revés de la trama** y la urdimbre de la que el autor se sirve para configurar dicha trama y que al contrario de lo que ocurre en los textos narrativos tradicionales, **conditio sine qua non**, se muestra sin tapujos al lector. (OREJAS, 2003, p. 114)*

Não se pode negar que as narrativas metaficcionalis são complexas. É preciso ordenar os fios da(s) trama(s) criada(s) pelo autor, a fim de construir uma interpretação para elas. É preciso compreender a natureza do ofício do escritor para dar sentido à narrativa que analisa a si mesma e que reflete seu processo de produção dentro de si. Todo esse processo possibilitado pelo recurso da metaficção, porém, não pode deixar de ser visto também como um jogo que o autor propõe e que depende da adesão do leitor para se realizar. Nesse sentido, comenta Orejas que “[...] *la literatura de metaficción responde a una estrategia autorial deliberada y exige la presencia de un lector **cómplice**, que acepte el **juego** propuesto [...] o, en términos crítico-jurídicos, un **pacto de lectura** rigurosamente antitético del **pacto novelesco tradicional**” (OREJAS, 2003, p. 113).*

Esse leitor cúmplice, que participa do jogo metaficcional, acaba se vendo em meio à tarefa de lidar com um texto fragmentado, poucas vezes linear e muitas vezes carregado de metáforas, ambiguidades e ironias. Ademais, ele tem de saber lidar com a intertextualidade que geralmente faz parte desse tipo de texto e, no fim das contas, reconhece a distância entre a ficção e a realidade, notando como a metaficção revela a literatura como parte do trabalho do escritor:

*El texto narrativo de metaficción no es lineal, sino que se desdobra, vuelve sobre sí mismo, o sobre otros **relatos**, ficticios o no; de carácter crítico o narrativo; con intención satírica, paródica, humorística, crítica, analítica, exegética... Para la correcta interpretación de la obra metafictiva, el lector ha de advertir que bajo la apariencia, más o menos acusada, de texto narrativo convencional, se **enfrenta algo más**, a un texto narrativo que rompe con la voluntad de representación e, internamente, niega cualquier posibilidad de homología entre el mundo real y el literario, advierte respecto a la inconsistencia de la **falacia mimética**. (OREJAS, 2003, p. 114)*

A relação da metaficção com a história também se configura de forma crítica. Sabe-se que a revisão do passado, a desconfiança em relação ao discurso historiográfico, a proposta de construir uma leitura crítica acerca da história, formam o que Linda Hutcheon (1991) denomina metaficção historiográfica. Estando estreitamente ligada ao pensamento pós-moderno, a metaficção historiográfica transforma a desconfiança em relação a discursos tradicionais sobre o passado em literatura, concretizando-se a partir de obras que propõem um olhar crítico e revisionista sobre o que aconteceu e que apresentam outras perspectivas sobre eventos e costumes. Como a autora comenta:

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. [...] O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados. (HUTCHEON, 1991, p. 39)

Esse olhar pós-moderno sobre o passado manifesto na literatura de metaficção historiográfica associa as características da metaficção com um olhar diferenciado sobre o passado, elaborando obras que questionem a si mesmas e ao próprio passado. É seguindo esse raciocínio que María del Pilar Lozano Mijares comenta que “*La narrativa historiográfica plantea estas dos preguntas, es revisionista en dos sentidos: con respecto al contenido de la historia oficial, de la versión ortodoxa del pasado, pero también en relación con las propias normas y convenciones de la novela histórica misma*” (LOZANO MIJARES, 2007, p.160).

Considerando a impossibilidade de conhecer o passado tal qual ele foi, e questionando a sua possibilidade de representação, a trilogia apresenta, a partir das personagens Natália e Norma, reflexões sobre a viabilidade de traduzir o passado em palavras, transformando as narrativas em romances de metaficção historiográfica, já que apresentam um olhar crítico que dialoga com o passado, dando-lhe uma perspectiva diferenciada baseada na memória coletiva e na perspectiva feminina da realidade.

Esse olhar, que se constrói de forma mais regular em *Ramona, adéu*, principalmente por se organizar em torno da vida de três gerações de mulheres que vivenciaram todo o período que vai do fim do século XIX, com todas as suas dificuldades para a burguesia catalã, até a segunda metade dos anos 60, já no fim da ditadura de Franco. Embora as narrativas do romance sejam apresentadas de forma fragmentada e desordenada, o leitor pode conseguir organizar as histórias das protagonistas, recuperando suas perspectivas da realidade, a visão que têm de suas vidas e captando os eventos históricos que surgem em meio a elas.

O passado representado nessa obra pode ser entendido como o registro das memórias coletivas que circulavam entre os jovens catalães dos anos 70, combinado com extensas pesquisas desenvolvidas por Roig sobre o período retratado nas narrativas. O registro que se tem, não obstante, não é o tipo de registro que se encontra nos discursos historiográficos ou jornalísticos, mas uma forma de relato pautado em uma perspectiva marginal – a das mulheres – e cotidiana, dificilmente tomada como de interesse por outros tipos de discurso. Essa perspectiva adotada para o romance permite que o passado e, em especial o passado das mulheres, seja revisto ao contar com outro ponto de vista sobre si.

A forma como a narrativa foi organizada, com fragmentos intercalados, reforça a ideia de que o passado é formado por discursos diversos, que precisam ser ordenados e interpretados. Por outro lado, o fato de que a narrativa conta com três mulheres protagonistas, abre espaço para a reflexão sobre a forma como a mulher é retratada (ou não) na história, permitindo que se considere a possibilidade de reconhecer o protagonismo feminino – quando isso aconteça – nos discursos sobre o passado, restituindo às mulheres o seu lugar na história da humanidade.

A metaficção como recurso estético aparece nesse romance em menções sutis, já que somente se revelará como elemento estrutural da trilogia em *L' hora violeta*. Na fala da Mundeta mais jovem essa questão é apenas insinuada: “Você não ignora que Jordi te inicia, adestra na difícil tarefa da política universitária. E, quem sabe, talvez você não seja mais que matéria de romance. Algum dia sairá em algum romance de um tal de Jordi Soteras” (ROIG, 2007, p. 93 – tradução minha)²⁷⁴. Reconhecendo o desejo de Jordi de atuar como escritor, Ramona Claret se imagina como personagem de um de seus romances, como inspiração para sua escrita. O fazer literário se insere dentro da ficção, como parte da composição de um personagem, como se ainda que sutilmente adiantasse um dos temas que seriam abordados na trilogia. Não se pode ignorar, também, que quando Mundeta comenta “E, quem sabe, talvez você não seja mais que matéria de romance”, uma certa ambiguidade toma o texto, como se pudesse intuir sua natureza literária. É algo demasiado sutil, mas revelador quando se considera a trilogia completa.

A questão é retomada linhas depois por Jordi que diz “Você é um excelente personagem de romance: contraditória, esnobe, ambígua. Você, como eu, faz parte do que resta

²⁷⁴ Texto original em catalão:

No ignores que en Jordi t' inicia, t' ensinistra en la difícil tasca de la política universitària. I, qui sap, potser tu no ets més que matèria novel·lística. Algun dia sortiràs en alguna novel·la d' un tal Jordi Soteras.

de um mundo que não se acaba de decompor” (ROIG, 2007, p. 96 – tradução minha)²⁷⁵. Note-se que Jordi diz que Mundeta “é” um excelente personagem de romance, não que “seria”, quase como uma afirmação que confirmaria o conhecimento dos personagens de sua natureza ficcional. No contexto desse romance, isoladamente, essas afirmações saltam aos olhos do leitor como parte de devaneios, suposições ou interpretações dos personagens.

A forma velada como a metaficção surge nessa obra se justifica pelo fato de que nela, ainda que se conte com esse recurso, pretende-se apresentar uma leitura do passado de forma mais centrada no cotidiano das mulheres e na realidade que as cercou. Esse seria o seu maior foco dentro da trilogia, na qual cada romance desenvolve um papel diferente que contribui para a elaboração de um sentido do conjunto. Com relação à representação do passado nesse tipo de obra literária, considerando a relação da ficção e da história, María del Pilar Lozano Mijares chega a comentar:

La novela histórica ha sufrido cambios sustanciales con respecto a las pautas tradicionales (de ahí que suela red denominarse como meta ficción historiográfica): desde el momento en que las figuras y los hechos históricos que aparecen en los textos no son como se supone que son, es decir desmienten o dudan de la historia oficial, la nueva novela histórica rompe la barrera ontológica entre el mundo como creemos que fue y el mundo posible de la ficción. (LOZANO MIJARES, 2007, p. 158)

Assim, o conjunto dos romances que formam a trilogia revela esse protagonismo histórico feminino e a tentativa de registro da história da mulher no período representado nele. O projeto de Roig assume o papel de revisar o passado, dar voz às memórias coletivas cotidianas que não tinham sido registradas e estabelecer uma possível história das mulheres, entendendo que a literatura tem um importante papel social, atuando tanto como espaço de registro da memória, como meio de suscitar a reflexão a partir da arte.

Em *El temps de les cireres* o foco da narrativa não é necessariamente o passado, embora uma grande parte desse romance se ocupe das memórias dos personagens. Nessa obra a discussão gira em torno do franquismo e de sua influência sobre a vida de todos os que viveram sob seu jugo. São narradas as frustrações e traumas decorrentes da Guerra Civil, no caso de alguns personagens, a ignorância em relação ao passado, no caso de quase todos os nascidos depois da Guerra, e a letargia no caso de personagens que se acomodam à realidade ditatorial.

²⁷⁵ Texto original em catalão:

Ets un excel·lent personatge de novel·la: contradictòria, esnob, ambigua. Tu, com jo, formes part de les romanalles d'un món que no s'acaba de descompondre.

Nessa obra Natàlia tem que lidar com a realidade espanhola dos anos 70, que pouco tinha mudado desde os anos 60, quando tinha deixado o país. O marasmo que estava instaurado graças a décadas de um governo autoritário revelava a alienação de boa parte da população, que além de não ter contato com as memórias de antes da ditadura, tinha se deslumbrado pelos ganhos que a abertura de mercado havia trazido. Natàlia precisa lidar também com suas próprias memórias e com os motivos que a fizeram deixar o país, entre eles a prisão por participar de uma manifestação estudantil, um aborto traumático e a relação difícil com o pai. Em uma conversa com o seu sobrinho Mârius, a personagem comenta a forma como via os motivos pelos quais deixou o país e a maneira como sua visão sobre o passado tinha se transformado com os anos:

Quer saber uma coisa?, disse Mârius, é que esse país me dá nojo. Também me dava, disse Natàlia, e voltei. Eu não teria voltado... Mas é que eu descobri, aclarou Natàlia, um bom dia, que não me dava nojo o país, mas que me davam nojo as pessoas que estavam ao meu redor e também tinha nojo de mim mesma. E sabe por quê? Porque, acima de tudo, tinha medo que chegasse o tempo de cerejas. E para desejar o tempo das cerejas é preciso ter fé que um dia chegará. (ROIG, 2014, p. 289 – tradução minha)²⁷⁶

Na fala de Natàlia é perceptível o seu incômodo com o meio e as pessoas que a cercavam. O estilo de vida burguês de sua família, adaptado à realidade social e política do país, a incomodava, principalmente quando começou a compreender o passado que deu origem à realidade que vivia. O medo que a personagem diz que tinha da chegada do tempo de cerejas se traduz como um sentimento de medo em relação à mudança, já que com ela não é possível ter a sensação de controle sobre o futuro. A fé que ela diz ser necessária para acreditar e desejar o tempo de cerejas pode ser vista como uma disposição a atuar para que ele chegue.

A relação de Natàlia com o presente e com suas memórias apontam para uma avaliação crítica da realidade e para a reconciliação com o passado. A relação conflituosa com o pai pode ser uma representação metafórica da relação difícil do povo espanhol com o passado, com a qual, para que se siga em frente, é preciso fazer as pazes. Somente assim seria possível abrir caminho para tempo de cerejas, para um futuro melhor. O reencontro de Natàlia com o pai é descrito da seguinte forma:

²⁷⁶ Texto original em catalão:

Vols saber una cosa?, va fer en Mârius, doncs que aquest país em fa fàstic. A mi també me'n feia, digué la Natàlia, i he tornat. Jo no hauria tornat... Però és que jo vaig descobrir, aclarí la Natàlia, un bon dia, que no em feia fàstic el país, sinó que em feien fàstic els qui em voltaven i també tenia fàstic de mi mateixa. I saps per què? Perquè, al capdavant, tenia por que arribés el temps de les cireres. I per a voler el temps de les cireres cal tenir fe que un dia arribarà.

Natàlia, filha, o velho se levantou e a abraçou. Ele a tinha reconhecido. Sentaram-se com as mãos dadas, não se diziam nada. Natàlia achou que o pai mais gordo, completamente calvo, uma careca rosada, como a de um bebê acabado de nascer. As bolsas debaixo dos olhos já não eram tão profundas nem tão negras como antes, talvez porque tinha engordado. O pai sorria e olhava para a Natàlia. Tirarei você daqui, disse Natàlia. Joan Miralpeix começou a conversar como uma criança, eu não fiz nada feio, Natàlia, juro. Eles dizem que eu fazia coisas feias e eu somente cometia o pecado de Adão e Eva. [...] Tirarei você daqui, repetiu Natàlia. Mas o velho não a escutava. [...] (ROIG, 2014, p. 315 – tradução minha)²⁷⁷

A emoção do reencontro e o perdão sincero entre filha e pai simbolizariam a tentativa de aceitação do passado, apesar de tudo. Somente com essa aceitação e com a compreensão do processo histórico que deu origem ao presente, é possível estar preparado para o futuro. Analisando a cena de reencontro, percebe-se que, mesmo com o perdão, a comunicação entre pai e filha não se realiza. O pai, enlouquecido não só pela idade avançada, como também por suas perdas e por tudo o que tinha vivido, não consegue escutar o que lhe promete a filha, não entende o seu presente, apesar de compreender que ela tinha retornado. Sua loucura pode ser associada à alienação que dominava o país, resultado de décadas de violência. O pecado que Joan Miralpeix diz ter cometido para ser enviado ao manicômio também é significativo, já que o pecado de Adão e Eva comumente associado ao sexo, também pode ser compreendido como o pecado de alcançar o conhecimento proibido ao homem. O conhecimento do passado que portava o velho Miralpeix o levou ao castigo.

Natàlia aceita o pai e o passado. Compreende sua realidade como algo construído historicamente e se prepara para o tempo de cerejas. Essa obra, dentro da trilogia, liga as histórias dos três romances e começa a estabelecer a reflexão em relação ao passado abordada principalmente em *L' hora violeta*, que teorizará, em meio às suas narrativas, sobre a relação do passado com a literatura.

Nessa obra, as personagens Natàlia e Norma vão construindo uma visão sobre a arte, em especial a literatura, como forma de expressão que seria capaz de representar a realidade e a memória. Essa capacidade vai sendo explorada das primeiras às últimas páginas da obra, promovendo a reflexão sobre a possibilidade de a arte recuperar e preservar o passado através das palavras.

²⁷⁷ Texto original em catalão:

Natàlia, filla, el vell s'aixecà i l'abraçà. L'havia reconeguda. [...] Van seure amb les mans agafades, no es deien res. La Natàlia trobà el pare més gras, calb del tot, una calba rosada, lluent com la d'un infant acabat de néixer. Les bosses de sota els ulls ja no eren tan profundes ni tan negres com abans, potser perquè s'havia engreixat. El pare somreia i mirava la Natàlia. Et traure d'aquí, va dir la Natàlia. En Joan Miralpeix començà a enraonar com una criatura, jo no he fet res lleig, Natàlia, t'ho prometo. Ells diuen que jo feia coses lletges i jo només feia el pecat d'Adam i Eva. [...] Et traure d'aquí, repetí la Natàlia. Però el vell no l'escoltava [...]

Em *L' hora violeta* se fecha o ciclo iniciado pelos romances anteriores. Assim, em *Ramona, adéu* são recuperadas as principais memórias relacionadas ao passado representado na trilogia, em *El temps de les cireres* é discutida e apresentada a necessidade de reconciliação com o passado para poder construir um futuro melhor e em *L' hora violeta*, situada temporalmente após a morte de Franco, são expostas as dificuldades de lidar com o presente e com as mudanças, que nem sempre ocorrem como se imagina, e se propõe a discussão sobre a possibilidade de representação do passado e da realidade pela literatura. Em todas as obras a mulher ocupa espaço privilegiado, sendo protagonista das memórias resgatadas e tendo assegurado o registro de sua história.

Na narrativa de *L' hora violeta*, Norma, que é escritora, recebe de Natàlia a incumbência de escrever um romance sobre a história de Judit e Kati, que posteriormente receberá como título “*L' hora violeta*”, mesmo título do último romance da trilogia, dentro do qual, inclusive, o desenvolvimento de sua confecção se encontra inserido. Essa escrita do romance dentro dele mesmo evidencia o seu processo de construção metaficcional e coloca em destaque as reflexões sobre a escrita literária e a representatividade do passado, revelando a preocupação sobre a sua possibilidade de registro, que presente na obra, refere-se a ela mesma e à trilogia como um todo, num processo espiralado. Como comenta Norma:

Na casa do vale chegavam cartas de Natàlia de lá da ilha. [...] Somente insistia para que terminasse a história de Judit e Kati. “Você fez a mim (mais ou menos, devo dizer) dentro do seu segundo romance. Por que não amplia a história? Por que não tenta ligar os pontos que te escaparam?”, dizia-lhe em uma carta. E Norma percebia que não podia escrever a história com inocência, desde fora. Nela se misturavam aspectos de sua própria vida de que não podia fugir. Talvez a pudesse inventar. Inventar desde o início e de novo a personagem Kati e a personagem Judit. Mas não podia manipular as anotações de Judit e as cartas de Kati. Parecia-lhe uma profanação. De qualquer forma, Natàlia acusava Norma de ser falsamente escrupulosa, de buscar a invenção de personagens porque os da vida real lhe davam medo. “Não sabe ver a complexidade das pessoas ao seu redor”, dizia-lhe em uma carta. Talvez Natàlia não se desse conta, pensava Norma, que muitas das coisas que escrevia representavam sua obsessão por se fazer entender, a fim de que alguém entendesse aquilo que acontecia às duas, à Natàlia e à Norma. (ROIG, 1981, p. 199 – tradução minha)²⁷⁸

²⁷⁸ Texto original em catalão:

A la casa de la fondalada, hi arribaven cartes de la Natàlia des de l'illa. [...] Només insistia perquè enllestís la història de la Judit i la Kati. “Tu em vas fer a mi (a mitges, cal dir-ho) dins de la teva segona novel·la. Per què no amplies la història? Per què no intentes de lligar els punts que se t'han escapat?”, li deia en una carta. I la Norma s'adonava que no podia escriure la història amb innocència, des de fora. S'hi barrejaven aspectes de la pròpia vida que no podia defugir. Si de cas, se la podia inventar. Inventar de cap i de nou el personatge-Kati i el personatge-Judit. Però no podia manipular les notes de la Judit i les cartes de la Kati. Li semblava una profanació. Tanmateix, la Natàlia acusava la Norma de ser falsament escrupolosa (sic), de buscar la invenció de personatges perquè li feien por els de la vida real. “No saps veure la complexitat de la gent que et volta”, li deia en una carta. Potser la Natàlia no s'adonava, pensava la Norma, que moltes de les coses que escrivia no eren sinó la dèria per fer-se entendre, perquè algú entengués allò que els succeïa a totes dues, a la Natàlia i a la Norma.

Observa-se que a apresentação de parte do processo de criação do romance de Norma, que no fim das contas, é o mesmo que o leitor tem em mãos. Além disso, Natàlia comenta que aparece como personagem no segundo romance escrito por Norma, o que acontece em *El temps de les cireres*, segunda obra da trilogia, contribuindo para a ideia de que Norma seria a autora ficcional desse conjunto de romances. É nesse romance, então, que a trilogia se concretiza como tal, uma vez nele é possível reconhecer os fios que ligam as histórias narradas nas três obras. O fato de que a mesma autora ficcional seja responsável por todas as obras, que os mesmos personagens e suas famílias apareçam de forma recorrente nas narrativas e que essas histórias sejam ambientadas em um mesmo período histórico, evidencia um quadro complexo que se completa com esse romance. A metaficção, que parecia acontecer só nessa obra, se expande para toda a trilogia.

Da mesma forma, as reflexões dessas duas personagens sobre a representação literária se expandem e tomam sentido dentro da trilogia, que se lida em conjunto, dá a resposta à grande questão que propõem: ao fim e ao cabo, a literatura como expressão artística realmente consegue representar, preservar e construir um olhar crítico sobre o passado.

A falta de limites das fronteiras entre literatura e memória ou entre literatura e história são abordadas pelas personagens como um dos problemas com os quais a literatura se enfrenta. Sabe-se que os eventos do passado apresentados na trilogia aconteceram, mas seu enredo e seus personagens são ficção. É a partir da voz de Natàlia que esse raciocínio se apresenta:

Parece-me que não somos capazes de valorizar a realidade até que ela seja convertida em recordação. Como se assim pudéssemos tornar a vivê-la. Por isso acho que a literatura tem ainda um sentido. A literatura não é história. A literatura reinventa o passado a partir de uns quantos detalhes que foram reais, ainda que estejam na nossa mente. (ROIG, 1981, p. 13 – tradução minha)²⁷⁹

Ao afirmar que literatura não é história, tem-se, na verdade, um distanciamento da literatura e do discurso historiográfico. Entende-se que o passado pode conviver com a ficção e mesmo assim ser parte do que aconteceu, diferente do que ocorre no discurso historiográfico, que mesmo com sua natureza narrativa, busca a objetividade a partir de fundos documentais. Sobre isso, novamente, Natàlia comenta: “A ordem da imaginação escapa a todos os dados,

²⁷⁹ Texto original em catalão:

Em sembla que no som capaços de valorar la realitat fins que aquesta no es converteix en record. Com si així volguéssim tornar a viure. Per això crec que la literatura encara té un sentit. La literatura no és història. La literatura s'inventa el passat a partir d'uns quants detalls que han estat reals, encara que sigui a la nostra ment.

todos os feitos. Essa é a vingança da literatura contra a História” (ROIG, 1981, p 89 – tradução minha)²⁸⁰.

A relação da imaginação com a história é retomada em outros momentos da narrativa. A literatura é vista por Norma como uma forma de expressão que representa o que existe, não como uma cópia, mas como uma recriação ou uma leitura de elementos que existem ou que poderiam ter existido. Esse raciocínio dialoga com a afirmação de Roig no ensaio “*Digues que m’estimes...*”, quando diz que não inventa as suas histórias, mas as exagera. Pode-se dizer que suas obras bebem na fonte da realidade e se inspiram em pessoas e eventos que podem ser observados, porém, ao serem transformados em literatura devem ser adaptados ao universo ficcional. Como comenta Norma:

Como era, de verdade, a Kati? E a Judit? Ou eu as inventei? Não, as Mundetas não eram uma invenção. Você encontra uma a cada esquina. Tampouco o é a tia Patrícia. São os fantasmas que não puderam falar quando eram vivos e que agora vêm para me explicar tudo. Por que escrevo sempre sobre sentimentos que se despedaçam? A vida tampouco é assim... Ou é? (ROIG, 1981, p. 215 – tradução minha)²⁸¹

Nesse sentido, considerando o comentário de Norma como escritora e tomando-o como metaficcional, pode-se dizer que o que se vê é a construção de personagens que, além de verossímeis, recuperam estilos de vida, atitudes e outros aspectos que fazem parte da realidade de pessoas que participam das comunidades retratadas. Norma comenta ainda: “Não, não é preciso inventar nada, somente imaginar. Patrick e Kati tampouco eram uma invenção. Nem Judit. Tinham existido em algum lugar, em algum momento, estava segura. [...] Era preciso imaginar, a imaginação é uma boa aliada da recordação” (ROIG, 1981, p. 217 – tradução minha)²⁸². Compreende-se que quando a imaginação atua junto à recordação o escritor pode transferir à literatura uma forma de compreender o passado capaz de recuperar versões diferentes dele. Norma, assim como Roig, tenta recuperar a maneira como o cotidiano se estabelecia na vida de pessoas em diferentes épocas e situações. A originalidade de seus textos

²⁸⁰ Texto original em catalão:

L’ordre de la imaginació s’escapa a totes les dades, a tots els fets. Aquesta és la revenja de la literatura contra la Història.

²⁸¹ Texto original em catalão:

Com era, de debò, la Kati? I la Judit? O és que les he inventades? No, les Mundetes no eren una invenció. Te’n trobes una a cada cantonada. Tampoc ho és la tia Patrícia. Són els fantasmes que no han pogut parlar quan eren vius i que ara vénen a explicar-m’ho tot. Per què escric sempre sobre sentiments que es fan malbé? La vida tampoc no és així... O sí? [...]

²⁸² Texto original em catalão:

No, no cal inventar res, només imaginar. En Patrick i la Kati tampoc no eren una invenció. Ni la Judit. Havien existit en algun lloc, en algun moment, n’estava segura. [...] Calia imaginar, la imaginació és una bona aliada del record.

estaria na preocupação de dar voz a grupos silenciados, como as mulheres ou os republicanos exilados após a Guerra Civil.

A estrutura de metaficção historiográfica da trilogia permite compreender que a recuperação dessas vozes elabora uma visão revisionista sobre o passado, que considera os relatos memorialísticos que registra como parte de um passado coletivo. Assim, essa imagem do passado vai sendo desenhada como uma forma de diálogo com os discursos sobre a história, elaborando um retrato do passado mais detalhado ao inserir nele as figuras normalmente marginalizadas pelos discursos sobre o passado.

Nesse processo metaficcional, em meio às suas reflexões, Norma percebe que a possibilidade de construir uma narrativa totalmente fiel ao passado, uma narrativa sobre a “verdade”, seria impossível, uma vez que como escritora não poderia eliminar a si mesma e a sua realidade de produção. Assim, considera que a criação leva algo do seu criador e mesmo que respeitasse os “documentos” de Judit e Kati que inspiravam o seu romance, nota a liberdade que tinha ao (re)criar seus personagens e diz: “ela não era Deus. Não podia decidir o final de ninguém, a história de ninguém. Ela não era os outros. Mas podia escrever e levar com ela Alfred e Ferran. E o velho deportado. Todos os personagens” (ROIG, 1981, p. 200 – tradução minha)²⁸³. A ironia que principia a citação, que apresenta a famosa comparação do autor a Deus, capaz de dar a vida e de tirá-la, é feita por um personagem ficcional que na prática, não tem realmente esse poder. Porém, no âmbito da narrativa o tinha, já que escrevia a obra e podia levar consigo, em sua criação a todos que quisesse.

Essa complexa relação que se desenvolve acerca do real e do ficcional somado às reflexões que se apresentam ao longo de *L’hora violeta* sobre a escrita e sua relação com a história, fazem com que o texto seja autorreflexivo. Ou seja, à medida em que a narrativa se desenvolve, reflete sobre si mesma e revela aspectos de sua própria confecção. Dessa maneira, Norma, novamente, comenta:

Em cima da mesa, com as folhas colocadas de maneira simétrica, sem que nenhuma se sobressaltasse, deixou o manuscrito de Judit e Kati. Sabia que era somente um esboço do romance que não tinha ido nela até o fundo. O presente lhe fazia mal, perturbava-a, afastava-a do projeto-Judit e do projeto-Kati. Eram passado e só. E literatura. (ROIG, 1981, p. 230 – tradução minha)²⁸⁴

²⁸³ Texto original em catalão:

Ella no era Déu. No podia decidir el final de ningú, la història de ningú. Ella no era els altres. Però podia escriure, i emportar-se amb ella l’Alfred i en Ferran. I el vell deportat. Tots els personatges.

²⁸⁴ Texto original em catalão:

Damunt de la taula, amb els fulls col·locats de manera simètrica, sense que cap en sobresortís, hi deixà el manuscrit de la Judit i la Kati. S’adonava que només era un esbós de novel·la, que no hi havia anat fins al fons. El present li feia mal, la burxava, l’allunyava del projecte-Judit i el projecte-Kati. Eren passat i prou. I literatura.

A obra que se encontra sobre a mesa é *L' hora violeta*, a história de Judit e Kati que Natàlia tinha pedido que Norma escrevesse e, como se sabe, a história que o leitor tem em mãos. Em vários momentos Norma revela estar escrevendo a obra na qual é também personagem, criando um universo metaficcional que indica ao leitor o jogo em que está implicado. A obra discute a sua própria confecção recordando que a literatura é feita a partir de um trabalho complexo de escrita.

Com o reconhecimento da metaficção na trilogia e de sua manifestação mais explícita em *L' hora violeta*, fica evidente a ruptura do pacto mimético, a qual pode ser entendida em dois níveis: o primeiro relacionado ao fato de que a obra se constrói dentro dela mesma, e a outra relacionada à personagem Norma, que se apresenta como a autora dos três romances e, ao mesmo tempo, se configura como personagem ficcional, constituindo um paradoxo para a leitura, porque o leitor sabe que na capa de *L' hora violeta* (e dos romances que o antecedem) é o nome de Montserrat Roig que figura como o de autora, não o de Norma.

Essa ruptura do pacto mimético revela a adoção de uma técnica de escrita que se apropria de elementos autoficcionais. Encontrando-se em um espaço literário próximo das autobiografias, sabe-se que as discussões e definições que giram em torno da autoficção são frutíferas e, muitas vezes, revelam a dificuldade em delimitar a extensão de seu alcance na literatura. Há, inclusive, uma série de teorias que buscam definir novas expressões como, por exemplo, autonarração, figurações do eu ou escritas do eu, para o que consideram ser aspectos das narrativas que incluem o autor como personagem e que não são contempladas pela autoficção ou se encontram nas fronteiras dela.

O termo autoficção é utilizado pela primeira vez pelo escritor Serge Doubrovsky (1928 -) ao tratar de uma de suas obras, *Fils* (1977). Buscando distanciar sua obra da ideia de autobiografia, ele comenta, partindo do que escreveu na quarta capa de *Fils*, o que considera ser a autoficção:

“¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”. La ficción será pues aquí un ardid del relato; no siendo por sus méritos uno de los derecho-habientes de la autobiografía, “el hombre cualquiera” que soy debe, para captar al lector reacio, endosarle su vida real bajo la imagen más prestigiosa de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela. (DOUBROVSKY, 2012, p.53)

A forma como Doubrovsky compreende a autoficção, como uma narrativa que mistura elementos autobiográficos do escritor a outros ficcionais, se propagou e se transformou em sinônimo de um tipo de narrativa de cunho autobiográfico que deveria contar com três aspectos para ser considerada como tal: seria preciso contar com um autor que também seria o narrador e o protagonista do romance. Esse personagem-narrador que representa o autor também deveria ter o mesmo nome do autor, a fim de que ocorresse o reconhecimento da equivalência da sua identidade com a do personagem.

Essa definição, ainda que seja vista por alguns críticos como adequada para esse fenômeno literário, foi revista por estudiosos que lhe propuseram mudanças, um deles é Gasparini (2012), que define a autoficção como “*Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia*” (GASPARINI, 2012, p.192). Para ele, como se nota, algumas outras características definem o que seria a autoficção, além do fato de que, ao menos em sua definição, não existe a necessidade de coincidência entre o nome do autor e do personagem para que a autoficção se realize.

Essa definição mais ampla permite reconhecer a autoficção como um tipo de texto que além de apresentar a coincidência entre autor, personagem e narrador, também conta com uma complexidade narrativa que contribui para evidenciar sua natureza ficcional e diferenciada da autobiografia clássica. A questão da identidade coincidente entre autor, personagem e narrador constrói um tipo de identidade no texto que o insere em uma contradição literária no qual o real e o ficcional convivem, estabelecendo uma ambiguidade no texto que pode ser lido como verídico e ficcional ao mesmo tempo. Como comenta Alberca:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (ALBERCA, 2007, p. 30)

Nesse sentido, como acontece na trilogia de Roig, Norma é personagem, mas também é Roig, é escritora como a sua própria criadora, reúne partes da biografia de Roig, mas não é ela, é ficção. Ela é e não é a autora. O que se elabora é um tipo de narrativa com uma complexidade que estabelece uma hesitação e incerteza sobre as relações entre realidade e ficção. Assim, seria possível dizer que “A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos

instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

A compreensão da expressão autoficcional como uma forma de representação pós-moderna pode ser concebida desde um tipo de pensamento que compreende a realidade a partir de um ponto de vista crítico. A forma como a autoficção se constrói, desconstruindo a tradicional ideia da relação do autor (ser real) com a obra, que concebe o criador e a criação como coisas distintas e até distanciadas, e apresentando uma visão do autor sobre sua própria vida inserindo-se na ficção, como outra versão de si, de alguma forma elabora e suscita um olhar crítico sobre as relações entre a ficção e o real. Além disso, a construção autoficcional pode ser lida como um jogo dentro da obra, que exige uma participação atenta e crítica do leitor, para então ter algum sentido. De forma geral, pode-se tomar a definição de Eurídice Figueiredo para autoficção:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz; como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita. (FIGUEIREDO, 2013, p. 66)

Compreendendo por autoficção um tipo de narrativa que une aspectos biográficos do autor à sua criação ficcional, na qual autor, personagem e narrador se concentram em um, como um jogo de sentidos que se completam com a participação do leitor, novamente se coloca em evidência nas narrativas da trilogia a relação conflituosa entre o real e o ficcional, entre o fazer literário, a criação artística e a representação da memória e da realidade. Na trilogia a autoficção se desenvolve sem a coincidência do nome da autora com o nome das personagens. Verifica-se que aspectos da vida de Roig surgem dispersos nos três romances e as relações entre ficção, história e realidade são entrelaçadas.

A autoficção vai se mostrando mais claramente quando o leitor nota que as obras de Norma são as mesmas da autora e que sua vida na ficção, eventualmente reflete a vida da escritora real. São criadas dúvidas sobre a possibilidade de a trilogia ser ou não autobiográfica, se Roig se esconde atrás das suas personagens ou se tudo é um grande embuste. Porém, é importante recordar que esse jogo depende do conhecimento que o leitor tem ou busca encontrar

sobre a biografia da autora, uma vez que, não podendo fazer associações entre a vida de quem escreve e a vida ficcional dos personagens, o que esse leitor terá em mãos será somente mais uma obra literária, mais uma ficção sem as relações de complexidade criadas pela autoficção.

No que se refere à produção literária de Roig, pode-se dizer que muito de sua vida pessoal se insere em suas narrativas. Episódios de sua própria vida e da vida de familiares e amigos são fonte de inspiração para a literatura que, como ela mesma diz em seus ensaios, é formada pela realidade representada por ela de forma exagerada. Em uma entrevista a Francés Díez, o filho de Roig, Roger Sempere, esclarece:

Sim, há muita história familiar, mas não só dela, como também de diferentes gerações da família. Ela dizia que os escritores são abutres: você não pode contar nenhuma anedota a eles, porque é suscetível que façam o que queiram, que depois a utilizem. Observam o que acontece e se aproveitam disso. Também dizia que todos os escritores que querem falar da realidade que vivem prestam atenção na vida e se utilizam dela, mas dizer que somente usava a vida que estava ao seu redor era menosprezar a sua imaginação. Às vezes, brincávamos: “Isso não te conto porque vai fazer um artigo”. O que você contava para ela, podia ver na semana seguinte no jornal. [...] (Roger Sempere em entrevista a FRANCÉS DÍEZ, 2012, p. 78 – tradução minha)²⁸⁵

Os temas de seu cotidiano eram tomados como parte de sua criação, fazendo com que sua obra sempre estivesse, de alguma maneira, conectada com sua realidade e seu tempo. Suas personagens são elaboradas sempre com alguma característica sua, como se ela fosse todas elas, como se fosse todas as mulheres, exatamente como comenta Norma em *L' hora violeta*:

Norma se via frequentemente como o fantasma de muitas mulheres, parecida a elas, e não sabia se aquilo era uma das raízes da loucura. Tampouco queria se distanciar, sentir-se diferente, como fazia Natàlia. Amava as mulheres, mas o seu amor surgia da cumplicidade, porque compartilhava a sua dor. Era isso amor? Há tantas definições como classes de amor. (ROIG, 1981, p. 210 – tradução minha)²⁸⁶

A solidariedade de Montserrat Roig em relação a outras mulheres se configura em sua vida e obra a partir de seu engajamento nos debates sobre os direitos das mulheres, nos

²⁸⁵ Texto original em catalão:

Sí, hi ha molta història familiar, però no sols d'ella, sinó de diferents generacions de la família. Ella deia que els escriptors són voltors: tu no pots explicar-los una anècdota, perquè és susceptible que en facen el que vulguin, que després la utilitzin. Observen el que passa i se n'aprofiten. També deia que tots els escriptors que volen parlar de la realitat que viuen es fixen en la vida i la fan servir, però dir que només usava la vida que l'envoltava era menysprear la seva imaginació. De vegades, en fèiem broma: “Això no t'ho explico perquè en faràs un article”. El que li contaves, podies veure-ho la setmana següent en el periòdic. [...]

²⁸⁶ Texto original em catalão:

La Norma es veia sovint com el fantasma de moltes dones, semblant a elles, i no sabia si allò era una de les arrels de la bogeria. Tampoc no se'n volia allunyar, sentir-se'n diferent, com ho feia la Natàlia. Estimava les dones, però el seu amor sorgia de la complicitat, perquè en compartia el dolor. Era això amor? Hi ha tantes definicions com classes d'amor.

trabalhos para a divulgação do pensamento e dos estudos feministas e na forma como reconstrói o imaginário e a história das mulheres na literatura. Dupláa comenta que

La solidaridad de Roig con los marginados la llevó a enfrentarse con la necesidad de recuperar la memoria de las mujeres que vivieron su propia realidad en función de unos mitos y modelos sociales creados precisamente para usurpar a las mujeres la libertad en su cotidianidad. Tales modelos sociales y tradiciones culturales relegaron a la mujer a la esfera doméstica y al silencio absoluto. (DUPLÁA, 2005, p. 305)

Dissolvendo-se entre seus personagens, Roig imprime neles diversos aspectos de sua história, personalidade e pensamento, por mais contraditórios que sejam. Como diz a personagem Norma “Uma pessoa tem mais de mil caras... e já é muito se você consegue que, em um romance, apareçam três ou quatro” (ROIG, 1981, p. 12 – tradução minha)²⁸⁷. As mil caras de Roig se revelam em suas obras, como rastros dela mesma eternizados literariamente. Em *¿Tiempo de Mujer?*, a escritora comenta:

[...] todo novelista es un esquizofrénico en potencia. Tiene que vivir un sinfín de vidas distintas. O, quizá, más exactamente, la suya está hecha, dividida, en miles de vidas distintas. La escritura es el refugio contra el manicomio. Escribir tantas vidas nos salva de la locura. Eres todos los personajes y, al mismo tiempo, ninguno. El problema es armonizarlos en un único discurso, como dicen ahora los pedantes, en una novela. Flaubert lo consiguió. A lo mejor yo cuento todo esto porque soy incapaz de escribir una novela. Exacto: señores y señoras, ésta es la historia de mi impotencia para escribir una novela. Por lo menos, yo lo confieso. Otros novelistas nos enchufan el discurso pedante y pedestre al mismo tiempo, imposible de digerir – como éste, más o menos – pero, además, te dicen que lo que hay que hacer es la antinovel, la destrucción de la novela. Que todo es lenguaje. (ROIG, 1980, p. 26)

A esquizofrenia do escritor, que vive diversas vidas que são e não são suas, poderia ser entendida como materializada na autoficção. Com esse recurso o artista pode viver nas suas obras, multiplicar-se e ao mesmo tempo ter contato com novas experiências. No caso da trilogia de Roig, além da autoficção que se realiza pela integração da imagem da autora à personagem Norma, algo mais acontece: eventos da vida da escritora são integrados à vida de outras personagens. Esse recurso pode ser compreendido como um outro tipo de integração do autor na narrativa, dispersando-se em personagens que não ocupam o papel do narrador ou de protagonistas, mas ainda assim atuando como uma espécie de máscaras para a autora.

Tentando, ainda, compreender esse outro recurso na trilogia sob outro ponto de vista, poder-se ia pensar que como Norma é a autora ficcional, dentro desse universo construiria personagens que representariam a sua própria história, como a ficção dentro da ficção, como

²⁸⁷ Texto original em catalão:

Una persona té més de mil cares... i ja és prou si aconsegueixes que, en una novel·la, n'hi surtin tres o quatre.

algo que poderia ser compreendido pela imagem de uma casa de espelhos ou de uma boneca russa, na qual há sempre outra representação de si que pode ser encontrada.

Considerando ainda a citação apresentada, nota-se que, ironicamente, o tipo de romance que produz Roig é exatamente o que ela critica, o “antiromance”, principalmente quando se observam os elementos que os compõem, como a fragmentação, a metaficção, a autoficção, a intertextualidade... São todos recursos que revisam o modelo tradicional de romance realista e que promovem um tipo de construção literária mais complexa, crítica e, inclusive, lúdica. Assim, ao dizer que não consegue escrever um romance, a escritora está, na verdade, afirmando que não consegue ou não pode, considerando sua realidade e formação, escrever romances realistas como os que se produziram no século XIX e que, de certa forma, se propagaram no trabalho de alguns escritores do século XX.

A apresentação da autoficção em *L'hora violeta* começa a se delinear quando Norma, no início do romance comenta que acabava de terminar uma obra sobre os catalães nos campos nazistas:

Eu tinha terminado um longo livro sobre os catalães nos campos nazistas e a verdade é que não me tinha restado vontade alguma de remexer o passado. A história da deportação tinha me deixado meio doente e cética. E Natàlia queria que ficasse dentro do universo de duas mulheres que não tinha conhecido, ainda que tivesse escrito alguma coisa sobre isso nos romances anteriores. (ROIG, 1981, p. 12 – tradução minha)²⁸⁸

O fato de Norma comentar que escreveu esse livro, referência direta ao livro de Roig *Els catalans als camps nazis*, mostra uma coincidência entre as vidas da escritora ficcional e da real, porém, sua interação com Natàlia é ficção. Da mesma forma, a motivação para a escrita de *L'hora violeta*, o pedido de Natàlia para que Norma escrevesse a história de Judit e Kati faz parte da ficção, embora a escrita dos romances anteriores, que, mesmo não sendo nomeados, sabe-se que são *Ramona, adéu* e *El temps de les cireres*, seja uma indicação de que Norma escreve as mesmas obras que Roig.

Norma, inclusive, não só escreve a obra como também conhece os sobreviventes dos campos nazistas, corresponde-se com eles, entrevista-os pessoalmente e até chega a construir uma amizade com alguns: “Através do ex-deportado escritor, Norma começou a espiral da deportação. Conheceu ex-deportados de todo tipo: ressentidos, confiantes, receosos,

²⁸⁸ Texto original em catalão:

Jo havia enllestit un llarg llibre sobre els catalans als camps nazis i la veritat és que no m'havien quedat ganes de remoure el passat. La història de la deportació m'havia deixat mig malalta i escèptica. I la Natàlia volia que em fiqués dins l'univers de dues dones que no havia conegut, encara que n'havia escrit alguna cosa a les novel·les anteriors.

solitários, afetuosos...” (ROIG, 1981, p. 190 – tradução minha)²⁸⁹. A experiência de Norma recupera a de Roig quando recebe a incumbência de escrever essa obra, inserindo na trilogia a discussão sobre a memória de forma mais analítica, como tema que permeia todo o romance e que se mostra como central na trilogia. Essa memória não surge como a de um personagem, mas como a necessidade de recuperar e preservar as memórias de um passado pouco conhecido.

Outros aspectos da vida de Roig, além de sua identidade como escritora, também vão surgindo na narrativa, como a reconstrução ficcional da entrevista que Norma e Natàlia fizeram a uma famosa escritora catalã, que pelo relato, percebe-se que é Mercè Rodoreda. Pela forma como Rodoreda surge na narrativa, percebe-se que era uma escritora muito admirada por Norma/Roig e que influenciou, de alguma forma a sua carreira. Essa mesma entrevista narrada na ficção aparece na obra de Roig como a publicação, em seus livros *Hechiceros de la palabra* (1975) e *Retrats paral·lels/2* (1976).

Outro exemplo de partes da vida da autora que surgem na trilogia seria a representação da casa da “fondalada”: “A casa estava em um vale, no final de uma travessa poeirenta nos dias de verão e cheia de barro nos dias de chuva. Perto dela, havia um balneário decrépito” (ROIG, 1981, p. 175 – tradução minha)²⁹⁰. Essa casa, onde Roig viveu por algum tempo é ficcionalizada como um lugar onde era possível encontrar o silêncio e o clima ideal para escrever. Em uma de suas biografias, Meroño a descreve como:

Era uma torre antiga e muito espaçosa. A casa do vale, tal como a denominava Montserrat em alguns dos seus romances. Rua da Piscina número 8. Entorno ainda pouco urbanizado. Lugar tranquilo, com jardim, transbordando de hippies, onde podia ficar docemente reclusa escrevendo. (MEROÑO, 2005, p. 64 – tradução minha)²⁹¹

As recordações carinhosas da casa que estava ao lado uma piscina e de um antigo balneário, faz com que seja inserida na trilogia como um lugar de paz. A casa da “fondalada” era uma construção simples, onde Roig viveu com os filhos e o segundo marido, Joaquim Sempere, por alguns anos. O fim do casamento com Sempere, aliás, também surge na narrativa a partir da separação de Norma de Ferrán. Uma frase que, conforme se comenta em suas

²⁸⁹ Texto original em catalão:

A través de l'ex-deportat escriptor, la Norma començà l'espiral de la deportació. Conegué ex-deportats de tota mena: ressentits, confiats, recelosos, solitaris, afectuosos...

²⁹⁰ Texto original em catalão:

La casa era una fondalada, al final d'una drecera polsosa els dies d'estiu i plena de fang els dies de pluja. A la vora, hi havia un balneari decrèpit.

²⁹¹ Texto original em catalão:

Era una torre atrotinada i prou espaiosa. La casa de la fondalada, tal com l'anomenà Montserrat en algunes de les seves novel·les. Carrer de la Piscina número 8. Entorn encara poc urbanitzat. Indret tranquil, amb jardí, curull de hippies, on podia romandre dolçament reclosa escrivint.

biografias, era dita pela escritora no momento da separação é colocada na boca de Norma: “Amo dois homens e ainda parece um crime. O meu marido me deixou pela sua amante, e o meu amante me deixa pela sua mulher” (ROIG, 1981, p. 171 – tradução minha)²⁹².

A vida de Roig vai se desvendando nas narrativas e tornando-se, assim, ficção. A seriedade que poderia envolver o registro da vida da autora em uma obra autobiográfica, é trocada pela leveza da ficcionalização. Aspectos de sua personalidade e de suas escolhas são também transferidas para Norma, transformando-a em seu “duplo” literário. Assim, Norma era uma mulher sedutora, divertida, intensa, incapaz de renunciar a algo, querendo tudo. Ela queria ser mãe, escritora, amante, esposa e amiga, buscando viver o mundo público e o privado, buscando uma vida plena, assim como Roig:

Acertam algumas amizades – pensa e escreve ela – quando lhe dizem que gosta realmente de ser do contra. Fazer-se ouvir, somente. Afirmar-se uma vez e outra. É claro, não quer renunciar a nada. Nem a ser plenamente mulher. Nem ao mundo dos homens. Vivendo o amor de amante, de mãe, de forma total, absoluta e plena. Um monte de Montserrat. Sempre protagonista. Sugando, intensamente, tanto a vida privada como a pública. Também é – continua – uma mulher insegura. Que se entusiasma pela última novidade – um livro, um amor, um filme... alguém que quer ser amado. Com fruicção. Até o limite. Com o desejo de conquistar o mundo. (MEROÑO, 2005, p. 66 – tradução minha)²⁹³

O que se nota, assim, na obra de Roig é uma trama onde real e ficcional se entranham de tal forma que os limites entre um e outro são dificilmente delimitáveis. Norma e Roig convivem em um espaço literário que permite que, ao menos enquanto dura o romance e a trilogia, essas vidas sejam uma. É como diz Alberca (2007, p. 32) “*la autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad, [...] mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas*”.

A partir dessa construção autoficcional estaria outra ironia que contribui para a leitura da trilogia, uma vez que ao se apropriar novamente de elementos reais e mesclá-los à ficção, tal qual acontece com representação do passado ao longo dos romances, é reforçada a

²⁹² Texto original em catalão:

Estimo dos homes i encara sembla un crim. El meu marit m’ha deixat per la seva amant, i el meu amant em deixa per la seva dona.

²⁹³ Texto original em catalão:

L’encerten algunes amistats – rumia i escriu ella – quan li diuen que el que li agrada realment és dur la contrària. Fer-se sentir, només. Afirmar-se un cop i un altre. És clar, no vol renunciar a res. Ni a ser plenament dona. Ni al món dels homes. Vivint l’amor d’amant, de mare, de forma total, absoluta i plena. Un munt de Montserrat. Tothora protagonista. Xuclant, intensament, la vida privada com la pública. També és – segueix – una dona insegura. Que s’entusiasma per la darrera novetat – un llibre, un amor, un film... algú que vol ser estimat. Amb fruicció. Fins al límit. Amb el desig de conquerir el món.

constatação da permeabilidade das fronteiras da ficção e da realidade, como já mencionava Alberca.

Além da autoficção, deve-se considerar as outras manifestações autobiográficas que se apresentam no romance a partir de outros personagens. Natàlia, por exemplo, tem o mesmo nome que a sobrinha de Roig:

Uma vez, Natàlia e Montserrat tiveram uma discussão. Montserrat disse: “Depois de colocar o seu nome a algumas das protagonistas dos meus romances, você poderia mostrar um pouco de interesse lendo-os, você não acha?” “Sinto muito – responde a sobrinha – Comecei a ler ‘L’hora violeta’, e vi muitas coisas que me eram familiares, e francamente não tive vontade de terminá-lo. A sua leitura me afetava muito”. (MEROÑO, 2005, p. 71 – tradução minha)²⁹⁴

Além do nome familiar, a personagem Natàlia aparece em *L’hora violeta* lendo a *Odisseia* em uma praia. A inspiração para essa narrativa parece ter vindo dos anos de infância das crianças da família, quando nas férias, em geral na praia, era a *Odisseia* a obra que Montserrat lia para os filhos e sobrinhos antes de dormir: “Nas noites, porém, a Roig lia para as crianças alguns contos e histórias e fragmentos da ‘Odisseia’. Natàlia, sempre atenta, dizia-lhe que não entendia a Penélope” (MEROÑO, 2005, p. 70 – tradução minha)²⁹⁵.

Ademais, recorde-se que a personagem Natàlia era fotógrafa, assim como a grande amiga de Roig, Pilar Aymerich (1943 -). Além disso, em seu exílio voluntário, assim como Pilar, a personagem viveu em Londres por alguns anos e a amizade que tem com Norma em *L’hora violeta* parece evocar a amizade de Roig e Aymerich, de alguma forma.

Sobre Natàlia, pode-se dizer ainda que participa, mesmo sem ser universitária, da manifestação em apoio a Astúrias em 1964 e que tem o namorado preso, assim como Norma e Roig nos anos 60. Todas se transformam nas chamadas “mulher de preso”, apoiando os companheiros na prisão. A representação desses episódios na trilogia, além de estabelecerem uma correspondência entre as personagens e a autora, também permitem que a participação das mulheres nos movimentos estudantis e políticos, nos momentos da repressão e no apoio aos prisioneiros políticos.

²⁹⁴ Texto original em catalão:

Un cop, Natàlia i Montserrat tingueren una discussió. Montserrat, va dir: “Després de posar el teu nom a algunes de les protagonistes de les meves novel·les, podries mostrar una mica d’interès llegint-les, no et sembla?” “Ho sento – respon la neboda –. Vaig començar a llegir ‘L’hora violeta’, i hi vaig veure massa coses que m’eren familiars, i francament no em vingué de gust d’enllestir-la. La seva lectura m’afectava massa”.

²⁹⁵ Texto original em catalão:

A las nits, però, la Roig llegia a la canalla alguns contes i històries i fragments de “L’Odissea”. Natàlia, sempre al cas, li deia que no entenia pas la Penèlope.

Não se pode ignorar que Natàlia é uma personagem que recupera momentos diversos da vida de Roig, congregando informações sobre a sobrinha, a vida em família, a amizade com Aymerich e experiências próprias. Nota-se como Roig vai inserindo, pouco a pouco, elementos de seu cotidiano nas narrativas, como um jogo em que o leitor tem de ir encontrando pistas escondidas que relevam completar o retrato que se forma com a autoficção.

Outra personagem que apresenta em sua história elementos da vida de Roig é Ramona Claret, que se envolve com o movimento estudantil da universidade e que está presente na *Caputxinada*, em 1966, quando os participantes de uma assembleia estudantil tiveram que ficar acampados em um Monastério Capuchinho por alguns dias para tentarem resistir e escapar da prisão. Roig esteve acampada no Monastério junto a outros estudantes e comenta em alguns de seus textos a importância desse movimento para a época.

A participação política das personagens em todas as obras da trilogia, evocando, na maioria das vezes as experiências de Roig, traz à tona a integração feminina na política, contribuindo para a escrita da história das mulheres e para a estruturação de uma visão de mulher que a considere protagonista de sua vida e agente social, capaz inclusive, de atuar nas mudanças que se podem operar no meio a que pertence. Vale recordar, por exemplo, a participação de Natàlia e Norma no partido socialista, da mesma forma que Roig participou por muitos anos do PSUC.

Um personagem, dessa vez masculino, que representa algo da vida de Roig é Jordi Soteras. Segundo ela, esse personagem é resultado da união de seus fantasmas masculinos, uma imagem da forma como o masculino pode representar a autoridade sobre a mulher:

Somos porque el hombre nos ha creado. Yo misma, cuando he querido escribir sobre algo “importante” (el mundo de la política, de las ideas, el mundo de fuera), he creado un personaje llamado Jordi Soteras. Ya lo veréis. Hace años que habla. Desde que publiqué mi primer libro. No me atrevo a hablar yo sola. O no me atrevía. [...] en las grandes cosas (crisis universitaria, cárcel, el miedo bajo los años del franquismo), un hombre sustituía a las mujeres. O no las sustituía, y basta. No, no es cierto, yo había creado a Jordi Soteras. Allí estaba. Era todos los superegos que me había ido encontrando a lo largo de mi vida. Mis fantasmas masculinos. (ROIG, 1980, p. 25)

Jordi traz à trilogia a imagem de um masculino político, influente e sedutor. É o personagem masculino que aparece nos três romances como um homem idealista, que acredita na política e que se envolve romanticamente com uma parte das personagens protagonistas. Ele tem um discurso que busca a democracia e a justiça, mas não consegue se comunicar com as mulheres que o cercam, estando fadado a não compreendê-las. Esse homem é dominante em todas as suas relações, sendo rejeitado uma única vez, ao final da trilogia, por sua ex-esposa.

Agnès que passa boa parte do último romance vivendo o sofrimento do abandono de Jordi, ao final se dá conta de que não precisa dele para ser completa e feliz. A personagem, que até então não tinha palavras para se expressar se vê capaz de falar por si mesma e de vencer a dependência emocional que tinha de Jordi. Deixando de atuar como a Penélope de Homero, esperando o retorno do marido ela começa a se conhecer melhor e conquista sua independência.

Por mais que pareça uma personagem muito diferente de Roig, Agnès também tem um momento de sua história que reflete a vida da escritora. Quando Jordi se separa dela e aos domingos visita os filhos, a cena construída no romance recupera as cenas vividas por Roig depois de sua separação: “depois da separação, Joaquim ia pontualmente a cada domingo na casa da rua Bailèn. Brincava com as crianças. Levava brinquedos para eles. Contava histórias do Tin Tin” (MEROÑO, 2005, p. 66 – tradução minha)²⁹⁶.

Mesmo sendo diferente de Roig, essa personagem vive uma experiência comum a muitas famílias e representa a dificuldade de lidar com o rompimento dos casais. Ao representar um evento da vida de Roig essa personagem parece demonstrar que a escritora tem uma vida como a de outras mulheres e que, ao representar a si, representa também as outras.

Em uma leitura concentrada na construção da trilogia, o que se observa é o estabelecimento de um jogo de espelhos onde personagem e autora se refletem, onde realidade e imaginação se misturam e onde memória e ficção se contemplam. A metaficção que se estrutura na trilogia dialoga diretamente com a autoficção que se realiza nela. Em ambos os casos se nota a presença da reflexão sobre o processo de representação, sobre a permeabilidade das fronteiras entre presente e passado, entre o real e o ficcional e entre autor e personagem. O conjunto da obra apresenta um processo de análise e uma série de ponderações sobre a possibilidade de criar literatura e de relacionar a arte à realidade, dando forma à memória a partir de palavras.

Essa metaficção, entendida a partir do que Hutcheon (1991) denominou metaficção historiográfica, pode ser lida como um projeto que busca recuperar e desenvolver um olhar crítico sobre o passado, desconstruindo um discurso hegemônico e abrindo caminho para possibilidades de interpretação diferenciadas: “Assim como a arquitetura e a pintura pós-modernas, a metaficção historiográfica é declarada e resolutamente histórica – embora admita que o seja de forma irônica e problemática que reconhece que a história não é o registro transparente de nenhuma “verdade” indiscutível” (HUTCHEON, 1991, p.168).

²⁹⁶ Texto original em catalão:

Després de la separació, Joaquim acudia puntual cada diumenge a casa del carrer Bailèn. Jugava amb la canalla. Els duia juguines. Explicava contes d'en Tin Tin.

As obras da trilogia, dessa maneira, repensam os acontecimentos de um século, dando-lhes uma perspectiva diferenciada. A recuperação de memórias coletivas relacionadas a diversos momentos do passado possibilita o desenvolvimento de sua interpretação a partir de outro ponto de vista, que se desloca para a margem, dando forma a vivências relacionadas à história das mulheres e à vida ordinária.

O deslocamento das mulheres para o centro das narrativas permite que temas relacionados à suas vidas e histórias sejam retratados na ficção, tornando-se dignos de registro. O casamento, a vida social, a formação e a participação política das mulheres surgem como parte das obras e promovem o reconhecimento da participação feminina na história. Com isso, as memórias coletivas guardadas até então somente entre mulheres podem vir a público e contribuir para a escrita da história das mulheres.

A utilização do recurso da autoficção permitiu que se criasse a sensação de que a voz de Norma, que narra as histórias desse projeto, coincidia com a voz da autora, dando ao conjunto da obra a ilusão de que tudo o que se narrava poderia ser verdadeiro. O jogo criado entre os eventos da vida da autora real e a ficção, permite a dúvida sobre a veracidade de tudo o que é narrado, ao mesmo tempo que aponta para a natureza da literatura que se apropria da realidade e a recria.

A associação da autoficção à metaficção historiográfica confere a esse conjunto de obras uma complexidade que mesmo recordando ao leitor que o pacto mimético foi rompido, o convida a ler as obras a partir de um ponto de vista que considere a autobiografia, apesar de sua associação à ficção. A hesitação entre o real e o fictício permeia toda a obra, chamando à reflexão sobre essas relações na literatura, propondo uma forma de entendê-la como um meio de preservação da memória.

As formas narrativas adotadas na trilogia contribuem para demonstrar a maneira como a literatura pode representar e preservar a memória. A narrativa em espiral, organizando textos fragmentados e multifacetados, representaria uma visão do passado como algo que deve ser ordenado e que, muitas vezes aparentemente, se repete, mas sempre com uma adequação aos novos tempos. A intertextualidade mostra que a literatura não existe de forma isolada e que há uma memória nos livros que influenciam o que se produz na atualidade. A preservação dessa biblioteca da memória é necessária, como a própria preservação do conhecimento. Por fim, a metaficção historiográfica e a autoficção permitem que as narrativas sejam vistas como jogos que apresentam histórias que hesitam entre a ficção e a realidade e que é o leitor quem deve decidir os sentidos que dará a elas. A representação do passado na trilogia, dessa forma, pede

ao leitor que a interprete e lhe dê sentido, reconhecendo essas memórias como parte de sua história, à qual deve conferir algum significado.

PALAVRAS FINAIS

A leitura da trilogia de Montserrat Roig nos insere em um universo literário complexo que nos desafia a reconhecer as peças de mosaico que lhe dão cor, forma e significados. O projeto literário formado por *Ramona, adéu*, *El temps de les cireres* e *L'hora violeta* traduz em palavras a memória num sentido amplo: as memórias coletivas de uma época, a memória das mulheres e a memória da literatura são representadas, discutidas e eternizadas pela arte.

Essas memórias são tecidas nos textos revelando-se sutilmente e colaborando para a formação de um todo significativo que expressa a tentativa de preservar o passado por meio da arte e de promover a reflexão sobre a memória em um sentido amplo. Para Roig, a literatura tem uma função social importante, que lhe permite atuar como um elemento transformador do indivíduo e a memória, como algo que compõe a natureza humana e que possibilita que reconheçamos o passado e, portanto, o nosso presente, é entendida como uma parte de nós que tem de ser resgatada e registrada. Discutindo a memória na obra de Roig, comenta Castellet:

Não se trata, porém, ao falar da memória como um tecido fundamental da sua obra, somente da memória histórica contemporânea. Trata-se de alguma coisa mais profunda que pode ser traduzida de formas diversas, a primeira das quais é que, desde os inícios de sua obra literária, Montserrat Roig escreve com o convencimento de que tanto ela mesma como os seus livros não são um feito isolado em um mundo no qual a literatura não deixa de ser um fato irrelevante e os indivíduos vivem o seu azar ou a sua ventura pessoal mais ou menos solitariamente, senão que tomou consciência – através de sua formação individual e coletiva – de que eles e sua obra estão inscritos em um tecido social de consistência histórica. Dito em outras palavras, que tudo tem um sentido – sem que seja relativo – se se liga a um passado que é a essência da humanidade e se projeta em direção a um futuro que será a sua continuidade. (CASTELLET, 1992, p. 14 – tradução minha)²⁹⁷

Dizendo em algumas de suas obras que era uma filha forçada do franquismo²⁹⁸, a escritora recorda o autoritarismo sob o qual viveram diferentes gerações e o processo de esquecimento professado pela ditadura de Franco, que não permitiu que os jovens tivessem

²⁹⁷ Texto original em catalão:

No es tracta, però, en parlar de la memòria com a teixit fonamental de la seva obra, només de la memòria històrica contemporània. Es tracta d'alguna cosa més profunda que es pot traduir de formes diverses, la primera de les quals és que, des dels inicis de la seva obra literària, Montserrat Roig escriu amb el convenciment que tant ella mateixa com els seus llibres no són un fet aïllat en un món en el qual la literatura no deixa de ser un fet irrellevant i els individus viuen el seu atzar o la seva aventura personal més o menys solitàriament, sinó que ha pres consciència – a través de la seva formació individual i col·lectiva – que ells i la seva obra estan inscrits en un teixit social de consistència històrica. Dit en altres paraules, que tot té un sentit – ni que sigui relatiu – si es lliga amb un passat que és l'essència de la humanitat i es projecta cap a un futur que serà la seva continuïtat.

²⁹⁸ Ver o Prólogo de *Els catalans als camps nazis* ou alguns artigos do período da Transição publicados em *Diari d'uns anys*.

acesso ao conhecimento do passado recente, mantendo-os na ignorância. A preocupação de Roig a respeito da memória se associa à questão da identidade do povo, à reflexão sobre o passado para compreender o presente e à valorização de discursos da memória coletiva, situados muitas vezes no cotidiano e/ou na marginalidade

Essas memórias são distribuídas pela trilogia a partir de perspectivas diferentes. No primeiro romance, *Ramona, adéu*, o passado é representado mais ou menos a partir de uma estrutura descritiva. Embora não apresentado em ordem cronológica, é reconstruído pelas experiências vividas pelas personagens, as três Ramonas, cada uma de uma geração da família, como parte de sua realidade e cotidiano. Ao recuperar o passado a partir de três gerações de mulheres de uma mesma família, permite-se que se crie a sensação de continuidade do tempo, de que o que é narrado faz parte de uma história que se estende por todas as famílias, como se o passado fosse de todos nós, como parte de nossa coletividade.

Desenvolvendo-se à margem dos grandes eventos do período, entre o dia-a-dia das pessoas que tentavam sobreviver apesar de todo tipo de adversidade, essa visão do passado parece dialogar com a ideia de *intra-história* unamuniana. Como as histórias internas à história, a *intra-história* seria formada pela história dos homens e mulheres que não figura nos jornais e nem no discurso historiográfico, pela “*vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna [...]*” (UNAMUNO, 1979, p. 27). Subjacente ao discurso historiográfico, talvez tomada como subentendida, a *intra-história* é representada na trilogia de Roig como uma forma de propiciar uma interpretação crítica sobre o passado, considerando as mulheres – que pouquíssimas vezes ocupam lugar central em narrativas sobre o passado – como o centro da reconstituição do pretérito.

As memórias permeiam toda a trilogia como fios que vão se entrececendo às temáticas tratadas ao longo das narrativas, não podendo ser separadas delas. Em *El temps de les cireres* se começa a desenvolver um olhar crítico sobre o passado, promovendo a identificação de Natàlia com ele e consecutivamente a reconciliação com as memórias traumáticas que levaram ao presente que vivia.

Em *L'hora violeta*, o que se revela é a dificuldade de representar o passado, de encontrar uma forma capaz de reconstruí-lo artisticamente. No último romance da trilogia, sua natureza metaficcional é revelada, a personagem Norma é apresentada como autora ficcional da trilogia e suas reflexões e diálogos com Natàlia mostram como as relações entre literatura e realidade, entre ficção e história são complicadas, mas possíveis.

Como parte de um percurso iniciado pelos primeiros romances, essa obra arremata os fios do tecido que forma esse projeto, recuperando o passado que foi foco do primeiro romance, a reconciliação com o passado, como foco do segundo e os questionamentos se estabelecem sobre o presente e o futuro quando se tem consciência histórica de identidade e dos caminhos percorridos até o presente. A representação do passado se mostra como importante nesse momento da trilogia porque somente com o seu registro é possível que novas gerações tenham consciência de sua história, de sua identidade como povo e cultura e que possam atuar como agentes transformadores da realidade.

Reafirma-se o valor da literatura como espaço de preservação do passado, não obstante exista a dificuldade de construir a sua representação por meio da arte. Ademais, a memória transposta para dentro da ficção é parte de um universo que deve ser compreendido de forma crítica, além de ser reavaliado considerando os discursos que o compõem, desde o historiográfico até o das memórias coletivas.

A visão crítica do passado que é proposta pode ser compreendida como construída a partir do recurso da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), que como manifestação literária pós-moderna, projeta uma leitura crítica e revisionista da história e de si mesma como literatura. Por meio da metaficção historiográfica a trilogia pode olhar criticamente para as memórias representadas e para os discursos históricos demonstrando a complexidade que envolve o passado e, em outro nível, sua representação. A partir desse recurso, a trilogia olha analiticamente para si mesma, como forma de representação ficcional e construção artística.

Vale comentar que a relação entre o esquecimento e a recuperação do passado constitui uma ironia típica da metaficção historiográfica que se imprime nas obras. Nelas, ao tratar da escrita literária sobre o passado, a personagem Norma a associa ao esquecimento: “escrever sobre o esquecimento. Sobre o esquecimento de tudo aquilo que o escritor não viveu, que não presenciou, mas que sentiu bem adentro. É preciso esquecer os campos nazistas, é preciso esquecer o amor. (ROIG, 1981, p. 186 – tradução minha)²⁹⁹. Há uma ambiguidade na citação, pois ao mesmo tempo em que a escrita do passado recupera memórias por muitos esquecidas e oferece a elas visibilidade e possibilidade de eternização, as palavras da personagem atentam para a necessidade de esquecer o passado: conhecer e compreender o que já aconteceu, dando-lhe sentido e significado, é uma necessidade, porém a vida exige que se saiba esquecer, ou melhor, saber viver o presente a partir ou apesar do conhecimento do

²⁹⁹ Texto original em catalão:

Escriure sobre l'oblit. Sobre l'oblit de escrivent de tot allò que no ha viscut, que no ha presenciat, però que ha sentit ben endins. Cal oblidar els camps nazis, cal oblidar l'amor.

passado. O importante é não deixar que o passado domine o presente e impeça a vivência da realidade atual dos indivíduos.

Considerando o interesse da escritora pela memória marginalizada, vale mencionar que não se concentra somente na memória relacionada aos acontecimentos ou a costumes do passado de forma geral. Envolvida com os movimentos relacionados os direitos das mulheres, a recuperação das memórias e da história da mulher, é especialmente importante para ela. Como mulher, destaca que

[...] *desconocemos por completo la historia de las mujeres. Y la necesitamos para introducirla en nuestra propia experiencia y enriquecer nuestra tradición. ¿Qué sabemos de tantas y tantas mujeres, de lo que han pensado, de lo que han hecho, qué sabemos de la historia de sus sentimientos, de su elaboración – y esto también es cultura –, si la historia no ha sido escrita por ellas?* (ROIG, 1980, p. 154)

Escrever a história das mulheres demanda um trabalho arqueológico de recuperação de memórias, de busca de documentos, ainda que sejam poucos, e de leituras críticas dos discursos relacionados ao passado. A importância do resgate dessa história está no poder relacionado a ela, na possibilidade de um olhar crítico para o passado feminino, permitindo uma reavaliação do presente e o início de um rompimento com o lugar marginal até então ocupado pela mulher. A produção de Roig busca empreender discussões sobre a mulher que permitam o seu empoderamento e integração ao âmbito público, negado às mulheres por muitos anos.

Vale recordar também que “*El discurso femenino y feminista de la transición española nace de un silencio. En medio de la algarabía de noticias que se producían a diario en los años de la transición política, sorprende el silencio de nuestros intelectuales*” (BUCKLEY, 1996, p. XV), de forma que o trabalho de Roig, junto ao de outras escritoras, tem significativo valor nesse momento, levando ao universo literário uma forma de compreender a realidade partindo da perspectiva feminina. No momento de transformação política do país, em meio ao silêncio de boa parcela de intelectuais, são as vozes femininas as que se erguem, expressando interpretações críticas da realidade a partir de seu lugar marginal. Ironicamente, é exatamente essa marginalidade, de onde querem sair, que lhes confere alguma liberdade para se manifestar.

Na trilogia as mulheres são representadas em três períodos históricos diferentes, construindo um percurso que revela a forma como se organizava a vida das mulheres, demonstrando seu cotidiano entre a família e seu lugar social, estabelecendo uma história das mulheres – burguesas, há de se destacar – da Barcelona do século XIX ao período de transição. Como comenta Meroño:

Através de seus livros, Montserrat vai desenhando uma sociedade matriarcal, onde as mulheres discutem ou dão voz aos seus textos. Vozes e testemunhos de uma história bem escondida, bem ignorada. Onde os sentimentos têm um peso notável e se percebe a luta para se sentir amadas e para ser capazes de amar, satisfeitas por viver uma vida plena e com sentido. (MERONÑO, 2005, p. 135 – tradução minha)³⁰⁰

Nessa história fica evidente a conflituosa relação da mulher com o patriarcado e a limitação das vidas femininas em diferentes períodos históricos, que começa a se transformar após os anos 60, com a organização e fortalecimento dos movimentos feministas. O feminismo como forma de repensar os direitos e o lugar social da mulher é apresentado na trilogia como libertador, mas ao mesmo tempo problemático, já que não oferece mecanismos que ajudem a mulher a lidar com o homem como companheiro.

Natàlia e Norma são personagens assumidamente feministas que se encontram com o conflito que o feminismo não resolve: como construir relações com o homem, como vivenciar o amor sem encontrar no outro o inimigo. A problemática é apresentada nos romances na dificuldade de comunicação entre os sexos. Mulheres e homens não têm a mesma formação, não conseguem se encontrar em seus costumes e nos papéis sociais que deveriam desenvolver. É como diz Pilar Nieva de la Paz:

El sentido final de este variado calidoscopio de modelos femeninos estriba en demostrar que, pese a las diferencias aparentes, todas estas mujeres acaban compartiendo unas circunstancias y unos problemas básicos, entre ellos, de forma muy destacada, la imposibilidad de una comunicación y una comprensión auténticas con los hombres, causada en buena parte por una actitud esencialmente divergente ante el amor por parte de ambos sexos. Incluso las mujeres liberadas, feministas, que creen haber escapado de la posición de víctimas (víctimas de la concepción romántica del amor legada por la tradición, de la infidelidad masculina, del aislamiento doméstico, de la soledad en la que han de asumir la crianza de los hijos, etc.) acaban descubriendo que también ellas se ven afectadas en algún momento por todos estos problemas, afirmándose así la existencia de rasgos comunes fundamentales en la identidad femenina a través del tiempo. (NIEVA DE LA PAZ, 2004, p. 207)

Não há resposta para o problema de comunicação e relações entre os sexos na trilogia. A questão fica aberta e cabe ao leitor refletir e buscar suas próprias respostas. De qualquer maneira, uma forma diferente de compreender a mulher, mais centrada nela e em seus potenciais é reconhecida na trilogia, depois de considerar as muitas lutas para ter reconhecidos alguns dos direitos requeridos pelos movimentos feministas. Essa nova mulher, para continuar ocupando o seu espaço enquanto pessoa independente e capaz de dirigir a sua vida, precisa ter

³⁰⁰ Texto original em catalão:

A través dels seus llibres, Montserrat va dibuixant una societat matriarcal, on les dones enraonen o donen veus als seus textos. Veus i testimonis d'una història bé amagada, bé ignorada. On els sentiments tenen un pes notable i es percep la lluita per sentir-se estimades i per ser capaces d'estimar, delitoses de viure una vida plena i amb sentit.

consciência da história de todas as mulheres, das dificuldades e conflitos que vivenciaram aquelas que a antecederam e que contribuíram para a realidade que habita. Somente consciente de sua identidade feminina, fruto da história das mulheres, poderá garantir os seus direitos.

Em outro aspecto da representação feminina, fora do âmbito público, as mulheres da trilogia, especialmente aquelas que viviam em épocas de pouca liberdade e de submissão feminina, estabelecem o desejo como um espaço de liberdade e poder. A concretização do desejo e a busca pela satisfação permite a elas um espaço para exercer sua liberdade, como uma forma de transgressão na qual podiam ocupar uma posição de domínio sobre os homens. Esse domínio sexual, normalmente associado ao masculino, surge nas obras, paradoxalmente, como um poder feminino, como se no âmbito da intimidade amorosa fosse possível vivenciar a liberdade e se rebelar contra um sistema social opressor.

Acompanhando a história das mulheres que propõe a autora e o perfil feminino conquistado no último terço do século XX, a trilogia vai inserindo nas tramas uma releitura de mitos e arquétipos femininos, reconstruindo o imaginário relacionado às mulheres. Esse imaginário revisado é composto por mulheres resistentes, independentes e poderosas, de forma que imagens de submissão, culpa, pecado ou castigo, normalmente associadas a mitos como Penélope, Lilith, Circe ou Calipso são desconstruídas e transformadas em representações femininas positivas.

Ademais, são inseridas nas obras modelos femininos modernos, personalidades que influenciam e contribuem para moldar o imaginário relacionado às mulheres, como Greta Garbo, Coco Chanel ou a Pasionaria. Essas mulheres ousadas e independentes reforçam a ideia de mulher simbolicamente construída no conjunto de romances e contribuem para promover uma imagem de mulher empoderada, capaz de inspirar e contribuir para a formação da autoimagem feminina.

Sendo uma mulher independente como as que representa, pode-se dizer que a formação intelectual de Roig permite que reconheça a tradição literária produzida na Catalunha e no mundo como fonte de inspiração que não pode ser negada pelo escritor. As relações entre obras literárias de diferentes origens ou entre a literatura e outros saberes formam uma memória que é representada na obra da escritora e é expressa por meio da intertextualidade. Comentando essa forma como a literatura se relaciona com sua própria tradição, Samoyault chega a dizer:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com

um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispensam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária. (SAMOYAULT, 2008, p.9)

O recurso intertextual possibilita que a memória da literatura seja registrada na trilogia como parte do tecido que a constitui, inserindo nela referências a obras que vão desde a literatura clássica àquela produzida pelos escritores contemporâneos de Roig. Ademais, a memória literária compõe esse projeto literário não como uma série de citações ou alusões aleatórias, mas como um diálogo constante que completa sentidos e atua de maneira ativa nas narrativas, contribuindo para a caracterização de personagens, inserindo temáticas e contextualizando discussões, tornando-se indispensável para a sua constituição.

Estabelecendo uma relação entre a literatura contemporânea e a tradição que a antecede, Roig demonstra mais uma vez a importância da preservação da memória. Explicitando a forma como a literatura produzida na atualidade descende de gêneros e obras que foram compondo o patrimônio literário tal qual o conhecemos, a escritora mostra como essa memória dialoga com o presente, influenciando-o e possibilitando a existência de novas produções e tendências na arte literária.

Ao considerar as dimensões memorialísticas das obras, é possível afirmar que o projeto literário de Montserrat Roig se realiza na trilogia a partir de dois eixos: um relacionado às temáticas abordadas – memórias coletivas silenciadas pela ditadura, história das mulheres e escrita e tradição literária, além de outro eixo, formado pelos recursos estéticos selecionados e organizados de maneira a contribuir para a construção de uma estrutura literária capaz de representar a memória.

De forma geral, pode-se afirmar que a trilogia é estruturada em forma de espiral, favorecendo o desenvolvimento das temáticas abordadas que são retomadas em diferentes momentos, mas sempre com novas questões e reflexões. Essa forma espiralada também permite que as narrativas dos romances sejam retomadas entre eles, unindo fios e tecendo uma malha mais complexa e extensa capaz de construir e desenvolver mais pormenorizadamente as histórias propostas.

Além da estrutura em espiral, vale mencionar que as narrativas são apresentadas de forma fragmentada, como peças que precisam ser ordenadas para adquirirem um sentido mais completo. Representando um desafio ao leitor, os fragmentos que formam a trilogia podem ser

interpretados como uma alusão simbólica às memórias, que se manifestam de forma desordenada e incompleta para quem recorda. Dessa forma, a própria estrutura do projeto literário é uma evocação da memória, a recordação estética de seu objetivo maior.

A intertextualidade como recurso possibilita a inserção de diversas obras e autores da literatura dentro dos romances, possibilitando o diálogo da trilogia com a tradição literária. No tecido narrativo as referências a outras obras aparecem a partir de citações diretas, comentários dos personagens sobre obras e/ou autores e alusão a títulos de obras, a seus personagens ou autores. Como parte da composição desse projeto, a intertextualidade, além de evidenciar as relações dos textos com a memória da literatura, revela uma pluralidade de sentidos que amplia suas possibilidades de leitura.

Entre os recursos usados para dar forma à trilogia estão também a metaficção e a autoficção. Essas estratégias narrativas possibilitam que as obras desenvolvam uma dinâmica como a de um jogo de espelhos. No caso da metaficção, a obra que é apresentada ao leitor é também construída dentro dela, num processo paradoxal em que o leitor pode acompanhar a forma como é construída enquanto a lê. Esse processo rompe o pacto mimético e permite que a obra seja compreendida criticamente e como criação, como fruto do trabalho de um escritor que se empenhou em construir ficcionalmente o universo que ostenta.

Junto à metaficção, a autoficção estabelece uma combinação de elementos que podem chegar a incitar a ilusão de quem a lê, dependendo de sua experiência como leitor. Como um recurso no qual o autor, o protagonista e o narrador são coincidentes na obra, cria-se a sensação de que a ficção, que realmente conta com algumas partes da vida do autor, é ela toda verdadeira, porém, essa sensação se rompe quando o leitor se dá conta de que nem tudo o que é narrado aconteceu e que partes da obra são fruto da imaginação do autor.

Na trilogia a autoficção se estabelece a partir da personagem Norma, autora de *L' hora violeta* e dos outros dois romances que a compõe. Com a autora ficcional e seu trabalho de escrita literária a metaficção se realiza, já que ao ler o último romance do conjunto, o leitor se depara com o fato de que Norma escreve a obra enquanto ele a lê. Reflexões sobre a literatura e a representação do passado são apresentadas, além de dilemas da escritora e problemas pessoais que são inseridos no romance que Norma escreve diante dos olhos do leitor. A partir da revelação do processo criativo, pode-se olhar para a trilogia de forma crítica, considerando tanto esse processo criativo quanto seu o resultado.

A autoficção, por outro lado, evidencia-se – já que o nome das autoras ficcional e real não coincidem –, além de quando Norma se assume como autora ficcional, quando a

personagem diz ter escrito uma série de obras que foram escritas por Roig, quando são revelados aspectos de sua personalidade e seus posicionamentos políticos e feministas como os da autora real, quando menciona o seu divórcio, lugares onde vive, enfim, uma série de elementos que permitem que se reconheça a vida de Norma como a de Roig. No entanto, ao verificar que a motivação da trilogia é ficcional, assim, como o são uma série de personagens e alguns acontecimentos, o leitor se coloca em dúvida sobre o fato de Norma ser ou não Roig.

Dessa maneira, entre metaficção e autoficção, além dos outros recursos estéticos que formam o conjunto de romances, leitor é obrigado a ir buscando significados, ordenando fragmentos, identificando referências e decifrando as questões que lhes são colocadas ao longo da leitura, como se estivesse em um jogo em que têm de atuar de forma ativa:

O jogo encenado no texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele. (ISER, 2002, p. 116)

Em resumo, o conjunto de temas e recursos estéticos que formam a trilogia permitem que a memória seja representada ficcionalmente, apesar das dificuldades de apreender o passado. Os três tipos de memórias que são tomados nesse projeto literário, a memória coletiva sobre o passado, a memória que perpetua a história das mulheres e a memória da literatura, se entrelaçam e se complementam por meio dos recursos que adota Roig para organizar e estruturar as narrativas dos romances.

A constituição da trilogia como uma manifestação da metaficção historiográfica faz com que seja capaz proporcionar uma revisão histórica, mesmo que as narrativas constituam um universo ficcional. A releitura crítica do passado proporcionada pelos romances de Roig, oferece ao público a possibilidade de revisar uma época complexa e traumática da história da Catalunha e da Espanha a partir de conhecimentos diversos. A diferença presente na trilogia em relação a outras obras do período é a sua capacidade de congrega e organizar conhecimentos marginais, dando-lhes um significado mais amplo e elevando-os à categoria de conhecimento letrado e aceitável como saber cultural e histórico.

REFERÊNCIAS

ABAD BUIL, Irene. El papel de las “mujeres de preso” en la campaña pró-ampnistia. **Entrelequia**: Revista Interdisciplinar. Número 7, set. 2008, monográfico, p. 139-151. Disponível em: <<<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a07.pdf>>> Acesso em 21 dez. 2015.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 55-63.

AGUSTÍ, David. **Historia de Cataluña**. Madrid: Sílex ediciones, 2014a.

AGUSTÍ, David. **Història breu de Barcelona**. Barcelona: Editorial Comanegra, 2014b.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALCALDE, Carmen. **Mujeres en el franquismo**. Exiliadas, nacionalistas y opositoras. Barcelona: Flor del viento Ediciones, 1996.

ALONSO, Santos. **La novela española en el fin de siglo 1975-2001**. Madrid: Mare Nostrum, 2003.

ALPERT, Michael. “Una trompeta lejana”. Las Brigadas Internacionales en la Guerra de España: Una reconsideración sesenta años después. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea**. Número 12, 1999, p. 225-238. Disponível em: <<<http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/viewFile/2980/2840>>> Acesso em 11 dez. 2015.

AMORÓS, Miguel. Génesis y auge de la autonomía obrera en España (1970-1976). In: VV. AA. **Por la memoria anticapitalista**: Reflexiones sobre la autonomía. Madrid: Barbantxo Beltza Benaketak; Rabia contra el sistema; Distribuidora Anticomercial MaldeCap; Distribuidora Soroll; Asamblea de estudiantes libertarios; Tumbando gigantes; Editorial Klinamen, 2009. p. 23-54. Disponível em: <<http://www.editorialklinamen.net/wp-content/uploads/2012/10/klinamen_memoria_anticapitalista.pdf>> Acesso em 21 dez. 2015.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: **A POÉTICA Clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

AUB, Max. **La gallina ciega**: Diario español. Edição de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Editorial Alba, 1995.

BALCELLS, Albert. Cataluña contemporánea. In: _____. (dir.). **Historia de Cataluña**. Madrid: Esfera de los Libros, 2006. p.571-857.

BARREIRO, Javier. Los contextos del cuplé inicial: canción, sicalipsis y modernidad. **Dossiers Feministes**, nº10, 2007, p. 85-100. Disponível em:

<<<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102541/153707>>> Acesso em 24 set. 2015.

_____. La Fornarina y el origen de la canción en España. **Asparkia**, n°16, 2005, p. 27-14. Disponível em: <<<http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108980/155091>>> Acesso em 24 set. 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEAUVOIR, Simone. **El segundo sexo**. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORNAY, Erika. **Las hijas de Lilith**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

BOYER, Régis. Arquétipos. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussenkind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 89-94.

BUADES JUAN, Josep Maria. Raíces españolas da Guerra Civil. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). **Guerra Civil Espanhola: 70 anos depois**. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 81-94.

BUCKLEY, Ramón. **La doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta**. Madrid: Siglo XXI, 1996.

CABALLÉ, Anna. **El feminismo en España: Lenta conquista de un derecho**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.

CABANYES, Oriol Pi; GRAELLS, Guillem-Jordi. **La Generació Literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949**. Barcelona: Associació d'escriptors en llengua catalana, 2004.

CAPMANY, Maria Aurèlia. **De profesión: mujer**. Barcelona: Plaza y Janés, 1975.

CAPMANY, Maria Aurèlia; ROIG, Montserrat. **De veu a veu**. Contes i narracions. Seleção de textos Carme Riera. Barcelona: Cercle de Lectors, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica**, número 9, jun. 2006, p. 125-136. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>>> Acesso em 26 jun. 2006.

CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos. **Breve historia de España en el siglo XX**. Barcelona: Editorial Planeta, 2012.

CASTELLET, Josep Maria. Montserrat Roig en la memòria i des de la memòria. *In: _____ et al. A Montserrat Roig en homenatge*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1992. p.13-15.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté. **La novela femenina contemporánea (1970-1985)**. Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1994.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa**: ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

CLAUDÍN, Víctor. Montserrat Roig: “Creo en el poder nostálgico de la literatura”. **Diario 16**, Madrid, 7 abril 1980, Vivir los libros. Disponible em: << <http://www.victorclaudin.net/wp-content/uploads/2013/11/80.4.7-Diario-16.-Montserrat-Roig.pdf> >> Acceso em 30 ago. 2015

COGGIOLA, Osvaldo. A Primeira Internacional Operária e a Comuna de Paris. *In: Revista Aurora*, ano 5, número 8, agosto de 2011. p. 165-183. Disponible em: <<<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/1274>>> Acceso em 30 jun. 2016.

COMAS, Antoni. **Antología de la literatura catalana**. Barcelona: Fundació Mediterrània, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CON una beca de la fundación March Montserrat Roig acaba otra novela. **Diario de Barcelona**, 19 de set. de 1978, s/p.

CORNEJO PARRIEGO, Rosalía. **Entre mujeres**: Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

DOUBROVSKY, Serge. Autobiografía/verdad/psicoanálisis. Trad. David Roas. *In: CASAS, Ana (org.). La autoficción*: reflexiones teóricas. Madrid: Arco Libros, 2012. p. 45-64.

DUPLÁA, Christina. Montserrat Roig: mujeres, genealogía y lengua materna. Trad. Gustavo Nanclares. *In: VOLLENDORF, Lisa (ed.). Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, 2005. p. 305-321.

_____. Vida, literatura y Barcelona: las tres patrias de Montserrat Roig. *In: ZAVALA, Iris (coord. gral.). Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* vol. VI. Barcelona: Anthropos, 2000. p. 141-151.

_____. **La voz testimonial en Montserrat Roig**: estudio cultural de los textos. Barcelona: Icaria Editorial, 1996.

ECHAUZ, P. Montserrat Roig niega que su literatura sea “feminista”. **Segre Guía**. Lleida, 8 de marzo de 1989. Cultura, p. 47.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ENDERLÉ, Marcelle. Judite. *In*: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussenkind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 539-544.

ESTEVES, Antonio R. Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo. *In*: _____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 17- 73.

_____; ZANDANEL, María Antonia. La barca de los marginados navega hacia un puerto central: la novela histórica contemporánea y la búsqueda de la integración de los excéntricos. **Revista Iberoamericana**. Vol. LXXVI, nº 230, enero-marzo 2010, p. 115-132. Disponível em: <<<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6651/6827>>> Acesso em: 07 jan. 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FRANCÉS DíEZ, Maria Àngels. **Montserrat Roig**: feminisme, memoria i testimoni. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.

_____. **Literatura i Feminisme**: L'hora violeta, de Montserrat Roig. Tarragona: Arola Editors, 2010.

_____. Desig i identitat: la recerca de les protagonistes de Montserrat Roig. *In*: RIERA, Carme; TORRAS, Meri; CLÚA, Isabel; PITARCH, Pau (eds.). **Los hábitos del deseo**. Caracas: Ex Cultura, 2005. p. 413-422.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Quatro ensaios. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GABORIT, Lydia; GUESDON, Yveline; CAPORAL, Myriam Boutrolle. As Feiticeiras. *In*: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussenkind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 348-361.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. **Breve historia de España**. Madrid: Alianza, 2011.

GASPARINI, Philippe. La autonarración. Trad. Ana Casas. *In*: CASAS, Ana (org.). **La autoficción**: reflexiones teóricas. Madrid: Arco Libros, 2012. p. 177-209.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **La loca del desván**: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998.

GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe. **Historia de las mujeres en España**: siglos XIX y XX. Madrid: Arco/Libros, 2011.

GÓMEZ-MONTERO, Javier. Crónica parcial de la memoria literaria de la transición española. *In*: _____. (ed.). **Memoria literaria de la transición**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert Verlag, 2007. p. 7-16

GOULD LEVINE, Linda. II. Feminismo y repercusiones sociales: de la transición a la actualidad. *In*: CRUZ, Jacqueline; ZECCHI, Barbara (eds.). **La mujer en la España actual** ¿Evolución o involución? Barcelona: Icaria, 2004. p. 59-72.

GRADO, Mercedes de. I. Encrucijada del feminismo español: disyuntiva entre igualdas y diferencia. *In*: CRUZ, Jacqueline; ZECCHI, Barbara (eds.). **La mujer en la España actual** ¿Evolución o involución? Barcelona: Icaria, 2004. p. 25-58.

GRAZÓN, María. Prólogo. *In*: LIZUNDIA, Fernando I. **El exterminio de la memoria**. Una comisión de la verdad contra el olvido de las víctimas del franquismo. Madrid: Catarata, 2015. p. 13-15.

GUARDIA, María Asunción. Montserrat Roig: “Només 49 personatges”. **La Vanguardia**, Barcelona, 5 diciembre 1978, Cultura, p. 19.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HISTÒRIA/ CONTEXT. **La Bonne - Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona**. Disponível em: << <http://labonne.org/about/el-llegat-francesca-bonnemaison/>>> Acesso em 13 out. 2015.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HOUT-HUIJBEN, Lidwina M. van den. **El rojo crítico: expansión de la literatura catalana bajo censura (1962-1977)**. 2015. 436 p. Tese de doutorado. Universidade de Groninguen, Holanda. Disponível em:<<<http://www.rug.nl/research/portal/files/17027535/Binder1.pdf>>> Acesso em 21 dez. 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUT de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona. **Gran Enciclopèdia Catalana**. Disponível em: << <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0033708.xml>>> Acesso em 13 out. 2015.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. *In*: LIMA, Luis Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JUTGLAR, Antoni. **Historia crítica de la burguesía en Cataluña**. Trad. Jordi Doménech; Luisa Crispi. Barcelona: Anthropos, 1984.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KARVAT, Erivan Cassiano. História & Literatura: Reflexões sobre a história da história a partir de notas de história da Literatura. *In*: GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio (orgs.). **Nas tramas da ficção**: história, literatura e leitura. São Paulo: Ateliê, 2008. p. 21-37.

LARUMBE, María Ángeles. Vindicación feminista: Un ideal compartido. *In*: **Vindicación feminista**: Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009. p. 17-43.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. *In*: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussenkind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 370-384.

LIVRO de Judite. *In*: BÍBLIA SAGRADA. Trad. CNBB. Brasília: Edições CNBB; Canção Nova, 2010.

LIZUNDIA, Fernando I. **El exterminio de la memoria**. Una comisión de la verdad contra el olvido de las víctimas del franquismo. Madrid: Catarata, 2015.

LOZANO MIJARES, María del Pilar. **La novela española posmoderna**. Madrid: Arco Libros, 2007.

LUENGO, Ana. **La encrucujada de la memoria**: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea. Berlín: Tranvía, 2004.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARTÍN ACEÑA, Pablo. Los problemas monetarios durante la Guerra Civil española. **Studia Historica. Historia Contemporánea**, Vol. 3, 1985, p. 119-126. Disponível em: <<<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/79965>>> Acesso em 11 dez. 2015.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel. **Historia de España Alfaguara VI**: La burguesía conservadora (1874-1931). Madrid: Alianza; Alfaguara, 1973.

MASATS, Josep. Montserrat Roig: la Catalunya arrauxada dels artistes. **Revista Canigó**. Número 760, 1 de mai. 1982, p. 8 – 9.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MEROÑO, Pere. **El goig de viure**: biografia de Montserrat Roig. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

MONTERO, Rosa. La pasión de escribir. *In*: CASTELLET, Josep Maria et al. **A Montserrat Roig en homenatge**. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1992. p.23-25.

MONTSERRAT Roig: Habla un personatge. **Guia del ocio**. Barcelona, 10-16 abril 1978, Barcelona Flash, p. 9.

MURADO, Miguel-Anxo. **La invención del pasado**: verdad y ficción en la historia de España. Barcelona: Penguin, 2013.

NAVAS OCAÑA, Isabel. **La literatura española y la crítica feminista**. Madrid: Fundamentos, 2009.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. **Narradoras españolas en la transición política**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NUALART, Elisabet; TRIUS, Eulàlia; XICOTA, Manel. “**La Dona Catalana**”: una proposta de literatura popular. *Els Marges*. Número 37, 1987. p. 103-110. Disponible em: <<<http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/109101/157400>>> Acesso em 20 mar. 2016.

NÚÑEZ PUENTE, Sonia. **Una historia propia**. Historia de las mujeres en la España del siglo XX. Madrid: Editorial Pliegos, 2004.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

OREJAS, Francisco G. **La metaficción en la novela española contemporánea**: Entre 1975 y el fin de siglo. Madrid: Arco Libros, 2003.

ORTEGA, Pilar. Montserrat Roig: “La literatura, último espacio en libertad que nos queda”. **Diario Ya**. Aragón, 15 de abril de 1985, Cultura.

PÉREZ, Joseph. **Entender la historia de España**. Madrid: Esfera de los libros, 2011.

PÉREZ LEDESMA, Manuel. Memoria y olvido: el Franquismo y la transición, treinta años después. **Tempo e Argumento**, Revista do programa de pós-graduação em história. Florianópolis, v.1, nº1 – jan. /jun. 2009. p. 217-235. Disponible em: <<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/716/610>>> Acesso em 25 ago. 2015.

PRESTON, Paul. **El holocausto español**: odio y exterminio en la Guerra Civil y después. Trad. Catalina Martínez Muñoz; Eugenia Vázquez. Barcelona: Debolsillo, 2013.

RAPUCCI, Cleide Antonia. **Mulher e deusa**: a construção do feminino em *Fireworks de Angela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Trad. Alain François (et al.) Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

RIERA, Ignasi. Les moltes memòries de Montserrat Roig. In: CASTELLET, Josep Maria et al. **A Montserrat Roig en homenatge**. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1992. p.41-42.

RODRIGO, Antonina. Dolores Ibárruri: vivir y morir en euskadi. In: **Vindicación feminista**. Número 26/27 – edición extra de septiembre de 1978, p. 45-50. Disponible em: <<http://www.unizar.es/sites/default/files/revistavindicacion/Vindicacion26_27.pdf>> Acceso em 05 fev. 2016.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Carlos Alejandro. La bella Chelito. **Vanguardia**. Villa Clara, 19 agosto 2015. Disponible em: <<<http://www.vanguardia.cu/cultura/4450-la-bella-chelito>>> Acceso em 24 set. 2015.

ROIG, Montserrat. **Diari d'uns anys (1975-1981)**. Barcelona: A Contra Vent Editors, 2012.

_____. **Digues que m'estimes encara que sigui mentida**. Barcelona: Edicions 62, 2001a.

_____. **Dime que me quieres aunque sea mentira**. Trad. Antonia Picazo Serna. Barcelona: Edicions Península, 2001b.

_____. **El cant de la joventut**. Barcelona: Edicions 62, 2001c.

_____. **El feminismo**. Barcelona: Salvat Editores, 1986a.

_____. **El temps de les cireres**. Barcelona: Edicions 62, 2014.

_____. **Els catalans als camps nazis**. Barcelona: Edicions 62, 1991.

_____. **Hechiceros de la palabra**. Barcelona: Martínez Roca, 1975.

_____. La Capuchinada. **Triunfo**. Año XXX, nº686, 20 de marzo de 1976a, p. 32. Disponible em: <<<http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/64474/1/RTXXX~N686~P32.pdf>>> Acceso em 15 out. 2015.

_____. **L'art de la memoria**. Olot: Club de Debat Joves 21, 1992. 21p.

_____. **La hora violeta**. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Plaza y Janés, 1986b.

_____. **L' hora violeta**. Barcelona: Edicions 62, 1981.

_____. Mare, no entenc els salmons. **Els marges**, nº 16, 1979, p. 61-63. Disponible em: <<<http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/103891/157936>>> Acceso em 08 mai. 2016.

_____. **Molta roba i poc sabó: i tan neta que la volen**. Barcelona: Edicions 69, 1979.

_____. **Noche y niebla: los catalanes en los campos nazis**. Trad. C. Vilaginés. Barcelona: Edicions Península, 1979.

_____. **Personatges**. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1978.

_____. Pròleg. *In:* _____. **100 pàgines triades per mi.** Barcelona: Edicions La campana, 1988.

_____. **Ramona, adéu.** Barcelona: Edicions 62, 2007.

_____. **Ramona, adios.** Trad. [s.n.]. Barcelona: Plaza y Janés, 1987a.

_____. **Retrats Paral·lels/2.** Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976b.

_____. **Tiempo de cerezas.** Trad. Enrique Sordo Barcelona: Plaza y Janés, 1987b.

_____. **¿Tiempo de Mujer?.** Barcelona: Plaza y Janés, 1980.

_____; CESC. **L'autèntica Historia de Catalunya.** Barcelona: Edicions 62, 1990.

ROMERO SALVADÓ, Francisco J. **A Guerra Civil Espanhola.** Trad. Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROSSELLÓ BOVER, Pere. La narrativa catalana desde la Guerra Civil hasta hoy. *In:* DHINGRA, Anil; BASSA I MARTIN, Ramon. **La literatura catalana contemporánea (desde 1939): una aproximación.** New Delhi: Universitat de las Illes Balears; Apex Printing House, 2000. p. 25-37.

SALINERO CASCANTE, María Jesús. El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria. *In:* AZPEITIA, M.; BARRAL, B. J.; DÍAZ, L. E. et al (eds.). **Piel que habla: Viaje a través de los cuerpos femeninos.** Barcelona: Icaria, 2001. p. 39-76.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEGARRA, Marta. Obertura: Escriure el desig. *In:* _____. **Escriure el desig.** De la Celestina a Maria-Mercè Marçal. País Valencià: Afers, 2013. p. 9-16.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. *In:* _____ (org.). **História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SIMON, Antoni. Cataluña moderna. *In:* BALCELLS, Albert (dir.). **Historia de Cataluña.** Madrid: Esfera de los Libros, 2006. p. 325-570.

SIMONIS, Angie. Victimisme i palimpsest lesbià a la narrativa de Carme Riera i Montserrat Roig. *In:* TORRAS I FRANCES, Meri. **Accions i reinencions: Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI.** Barcelona: Editorial UOC, 2011. p. 107-119.

TAMAMES, Ramón. **Breve Historia de la Guerra Civil Española.** Barcelona: Ediciones B, 2011.

_____. **Historia de España VII: La República, la era de Franco.** Madrid: Alianza; Alfaguara, 1977.

TEJERO, Juan. Greta Garbo. El Enigma Garbo. In: **Dendra médica**: Revista de Humanidades. Número 12(2), 2013. p. 280-290. Disponível em: <<http://www.dendramedica.es/revista/v12n2/08_Greta_Garbo_El_enigma_Garbo_%28critica%29.pdf>> Acesso em 26 fev. 2016.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo social**: Revista de sociologia da USP. São Paulo, número 10 (2), 1998. p. 63-100. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86781>>> Acesso em 20 dez. 2015.

TROUCHE, André. “A relação história/ficção: as narrativas de extração histórica”. In: _____. **América: história e ficção**. Niterói: EDUFF, 2006. p. 31- 44.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. **La España del siglo XX** (3v.). Madrid: Akal, 2000.

UNAMUNO, Miguel de. **En torno al casticismo**. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O universo, os deuses os homens**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

VIDAL ALCOVER, Jaume. **Síntesi d’historia de la literatura catalana**, volum 1. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1980a.

VIDAL ALCOVER, Jaume. **Síntesi d’historia de la literatura catalana**, volum 2. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1980b.

VILAR, Pierre. **Breve historia de Cataluña**. Bellaterra: Edicions UAB, 2013.

_____. **A Guerra da Espanha**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989.

VINDICACIÓN Feminista. 1 julio de 1976, nº1. In: **Vindicación feminista**: Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009. (DVD)

WINTER, Jay; SIVAN, Emmanuel. Setting the framework. In: _____ (eds.). **War and Remembrance in the Twentieth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 6-41.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014a.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p. 270-283.

ZARAGOZA GRAS, Joana. Atenea, ¿diosa en la esfera masculina? In: MOLAS FONT, Maria Dolors (ed.). **De las mujeres, el poder y la guerra**. Barcelona, Icaria. 2012. p. 23-38.

ZAVALA, Iris M. **Las formas y funciones de una teoría crítica feminista**. Feminismo dialógico. In: ZAVALA, Iris M.; DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam (coords). Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I Teoría feminista: discursos y diferencia. Barcelona: Anthropos, 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Reflexões sobre a crítica literária feminista. *In*: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (orgs.). **Cultura e Representação: ensaios**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011. p. 219-230.