UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

GUSTAVO LEME CEZÁRIO GARCIA

El exilio interior e *La veu melodiosa*: a impossibilidade de reconciliação entre o herói problemático e o mundo

São Paulo
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

El exilio interior e *La veu melodiosa*: a impossibilidade de reconciliação entre o herói problemático e o mundo

Gustavo Leme Cezário Garcia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (mestrado), para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Valeria De Marco

São Paulo
2010

Gustavo Leme Cezário Garcia

El exilio interior e *La veu melodiosa*: a impossibilidade de reconciliação entre o herói problemático e o mundo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (mestrado), para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____

Instituição: _____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição: _____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição: _____Assinatura:_____

Para meus pais, Lina e Aderbal

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Valeria De Marco, pelo incentivo e apoio desde antes do início do mestrado, pela orientação acadêmica e pela forma sempre profundamente humana e lúcida de atuar – norte em um mundo sem rumo.

À Profa. Dra. Margareth dos Santos, pela leitura do relatório de qualificação e pelas sugestões.

Por inúmeros motivos, em diversas fases do processo, à Adriana Arantes, Marta Pérez, Luiza Martins, Márcia Romero, Adriana Suárez, Marcos Maurício da Silva, Adrián Fanjul, Saulo Alves, Erminio de Menezes, Paula Souza, Fernanda Pereira, Michele Silva.

À Capes, pela concessão de bolsa de mestrado.

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX.

Eric Hobsbawm

RESUMO

LEME CEZÁRIO GARCIA, Gustavo. ***El exilio interior* e *La veu melodiosa*: a impossibilidade de reconciliação entre o herói problemático e o mundo.** 120 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Esta dissertação dedica-se ao estudo comparado de dois romances espanhóis contemporâneos da segunda metade do século XX: *El exilio interior* e *La veu melodiosa*, respectivamente de Miguel Salabert e Montserrat Roig. Procura examinar semelhanças e diferenças existentes a partir de alguns traços comuns às duas obras, pois ambas têm um perfil de romance de formação cujo enredo concentra-se na relação tensa entre o herói e a sociedade espanhola dos anos da guerra civil e da ditadura franquista.

Palavras-chave: Miguel Salabert, Montserrat Roig, *El exilio interior*, *La veu melodiosa*, romance.

RESUMEN

Esta tesina se dedica al estudio comparativo de dos novelas españolas contemporáneas de la segunda mitad del siglo XX: *El exilio interior* y *La veu melodiosa*, de Miguel Salabert y Montserrat Roig, respectivamente. Intenta examinar las semejanzas y diferencias existentes a partir de algunos rasgos comunes a las dos obras, pues ambas tienen un perfil de novela de formación cuya trama se centra en la relación tensa entre el héroe y la sociedad española de los años de la guerra civil y de la dictadura franquista.

Palabras clave: Miguel Salabert, Montserrat Roig, *El exilio interior*, *La veu melodiosa*, novela.

ABSTRACT

This dissertation is devoted to the comparative study of two contemporary Spanish novels of the second half of the twentieth century: *El exilio interior* and *La veu melodiosa*, by Miguel Salabert and Montserrat Roig respectively. It attempts to examine the similarities and differences from a few features the two works have in common, since both have a profile of novel of formation whose plot centers on the strained relationship between the hero and the Spanish society of the years of civil war and Franco's dictatorship.

Key-words: Miguel Salabert, Montserrat Roig, *El exilio interior*, *La veu melodiosa*, novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1– O DOMÍNIO DO DEMONÍACO EM *EL EXILIO INTERIOR* 15
1.1- O narrador – *los ojos abiertos de un niño* 16
1.2- O espaço pela perspectiva de Ramón 21
1.3- Primeiras linhas e primeiras imagens 26
1.4- Consequências da guerra civil 30
1.5- A impossibilidade de superação da degradação 37
1.6- Desenlace 44

2– O CONTRAPONTO ENTRE O DEMONÍACO E O APOCALÍPTICO EM *LA VEU MELODIOSA* 49
2.1- Virgínia e os narradores 50
2.2- O senhor Malagelada e o tempo histórico 57
2.3- As epígrafes 61
2.4- A vida de Espardenya no *petit paradís* 69
2.5- A impossibilidade de superação da degradação 74
2.6- Desenlace – *la bellesa que encara quedava al món* 86

3– A FORMAÇÃO E A IMPOSSIBILIDADE DE RECONCILIAÇÃO 92
3.1- Aproximações e distanciamentos entre os romances 92
3.2- A formação de Ramón 96
3.3- A formação de Espardenya 102
3.4- A impossibilidade de reconciliação entre herói e mundo 107

BIBLIOGRAFIA 113

INTRODUÇÃO

Esta dissertação dedica-se ao estudo comparado de dois romances espanhóis contemporâneos da segunda metade do século XX: *El exilio interior* e *La veu melodiosa*, respectivamente de Miguel Salabert e Montserrat Roig. Procura examinar semelhanças e diferenças existentes a partir de alguns traços comuns às duas obras, pois ambas têm um perfil de romance de formação cujo enredo concentra-se na relação tensa entre o herói e a sociedade espanhola dos anos da guerra civil e da ditadura franquista. A análise comparativa da configuração desses dois romances baseia-se no estudo do enredo e das imagens que os compõe.

Como se sabe, a Guerra Civil Espanhola tem uma posição central na história da Espanha. É o ponto para o qual convergem os acontecimentos anteriores, desde 1808, e que projeta suas consequências até hoje. Atualmente, a guerra civil ainda provoca debates acalorados. Em virtude de sua centralidade, tratar desse período histórico, mesmo em romances, implica em abordar a história do país. Devido à vitória dos fascistas, ao longo período ditatorial que se seguiu à guerra civil, à imposição da ideologia dos vencedores, à forte repressão à dos vencidos, bem como a uma transição à democracia que não foi uma ruptura radical com o período franquista, é importante a contribuição da literatura para a compreensão desse período histórico.

El exilio interior e *La veu melodiosa* constroem-se a partir de lembranças pessoais que abordam uma geração e um momento histórico determinados. O contexto do enredo de ambos os romances é o período da guerra civil e o do pós-guerra, principalmente os primeiros anos da década de 1950, em *El exilio interior*, e da década de 1960, em *La veu melodiosa*. O contexto emerge nos romances não por meio de uma exposição minuciosa, descritiva ou objetiva, mas sim de modo indireto e subjetivo, pelas vivências de seus personagens. Apesar do caráter subjetivo das obras, os episódios narrados podem ser vistos como

exemplos significativos do que aconteceu com grande parte da população espanhola na época. Em outras palavras, os romances chegam a ter um alcance testemunhal e histórico.

Esta dissertação é composta por três capítulos, assim dispostos: "O domínio do demoníaco em *El exilio interior*", "O contraponto entre o demoníaco e o apocalíptico em *La veu melodiosa*" e "A formação e a impossibilidade de reconciliação". Nos dois primeiros capítulos, são analisados os romances indicados nos títulos e, no terceiro, é realizada uma aproximação entre as duas obras.

O primeiro capítulo analisa principalmente o acúmulo de elementos demoníacos e a hegemonia desses elementos em *El exilio interior*, como chave para a compreensão de sua configuração. O segundo capítulo trata sobretudo do contraponto entre os aspectos apocalípticos e os demoníacos em *La veu melodiosa*, como um par antitético que estrutura a configuração da obra. O terceiro capítulo faz uma aproximação entre os dois romances, com ênfase na formação dos protagonistas e na impossibilidade de integração destes à sociedade de seu tempo.

As principais bases teóricas desta dissertação são *A teoria do romance*, de Georg Lukács, e *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye. Não foi encontrado nenhum texto, sobre os autores ou as obras estudadas, que se dedicasse ao estudo das questões em pauta. Em relação a Miguel Salabert e *El exilio interior*, não foi possível encontrar qualquer tipo de bibliografia crítica. Tampouco se encontra o nome de Miguel Salabert na maior parte das histórias da literatura espanhola. Isso provavelmente se deve ao fato de Miguel Salabert ter escrito apenas uma obra literária e, além disso, à sua publicação tardia e sem grande repercussão na Espanha.

Sobre Montserrat Roig e sua obra há muitos trabalhos, grande parte em língua inglesa, com claro predomínio dos estudos sobre gênero e das relações que suas obras mantêm com o contexto histórico. Procura-se interpretar como sua

obra representa a inserção da mulher na sociedade espanhola do final do século XIX até os anos de transição democrática na década de 1970. Outro centro de interesse dos críticos é o modo como a autora incorpora a história social em sua obra.

O único trabalho específico sobre *La veu melodiosa* que pude encontrar é o artigo "El pasado utópico en *La veu melodiosa* de Montserrat Roig", de Gonzalo Navajas. O autor vê no romance a configuração de uma comunidade catalã mítica e sem defeitos em um passado não determinado e interpreta Espardenya como portador da verdade e do amor absolutos.

***

Miguel Salabert nasceu em Madrid, em 1931. Foi um dos milhares de exilados pelo franquismo, viveu muito tempo na França. Foi jornalista e esteve próximo à literatura, seja como tradutor – traduziu do francês ao castelhano muitas obras, incluindo várias de Júlio Verne e *A educação sentimental* –, seja escrevendo trabalhos sobre literatura. Como tradutor, tornou-se relativamente conhecido na Espanha. A única obra literária que escreveu foi o romance *El exilio interior*. Morreu em 2007.

Segundo a introdução à edição espanhola escrita pelo próprio autor, *El exilio interior* foi escrito em língua castelhana, traduzido e publicado primeiro na França em 1961, depois nos Estados Unidos em 1963, na Hungria em 1964, na Inglaterra em 1965, na Bulgária em 1967 e na Grécia em 1982. Na Espanha, foi publicado somente em 1988, 27 anos depois da edição francesa, pela editora Anthropos, na coleção *Memoria rota - exilios y heterodoxias*. A referida introdução está datada em 1984, o que indica um período de quatro anos entre sua escrita e a publicação da única edição espanhola.

Nessa introdução, Salabert afirma haver inventado o termo *l`exil intérieur*, em francês, em 1958, publicado como título de um artigo seu sobre a Espanha franquista em um semanário francês, *L`Express*. Salabert afirma também ser essa a origem da expressão *exilio interior*, em língua castelhana. A expressão haveria difundido-se a partir de 1961, com a publicação do romance com o mesmo título, em francês. Na Espanha circulavam clandestinamente algumas das edições estrangeiras.

Antes da criação dessa expressão por Salabert, já existia em língua alemã o termo *innere Emigration*, que pode ser traduzido ao português por "emigração interior". O conceito foi formando-se durante os anos 1930 na Alemanha, depois da conquista do poder pelos nacional-socialistas. Após 1945, há uma polêmica envolvendo alguns dos escritores que haviam vivido no exílio e outros que haviam ficado na Alemanha. Não foi possível averiguar se Salabert conhecia a expressão.

Montserrat Roig i Fransitorra nasceu no dia 13 de junho de 1946 em Barcelona e faleceu no dia 10 de novembro de 1991 na mesma cidade, devido a um câncer. Além de escritora, foi jornalista, ensaísta e militou em movimentos de esquerda e feministas. Por suas muitas atividades, tornou-se relativamente conhecida, principalmente na Catalunha. *La veu melodiosa* é seu último romance. Foi publicado em catalão em 1987, no mesmo ano foi traduzido ao castelhano e depois disso a vários idiomas.

Entre suas principais obras literárias estão os romances *Ramona, adéu!* (1972), *El temps de les cireres* (1977), *L'hora violeta* (1980), *L'òpera quotidiana* (1982), *La veu melodiosa* (1987) e o livro de contos *El cant de la joventut* (1989). Também escreveu ensaios, por exemplo o livro *Els catalans als camps nazis* (1977) e os reunidos em *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), e ainda uma peça de teatro, *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1991).

1– O DOMÍNIO DO DEMONÍACO EM *EL EXILIO INTERIOR*

O romance *El exilio interior*, de Miguel Salabert, pode ser compreendido como um romance de caráter memorialístico. O narrador-protagonista, Ramón, narra em primeira pessoa e com um olhar retrospectivo sua própria vida e a de outros personagens que eram próximos a ele, sobretudo seus familiares – a mãe, o pai, o irmão Emilio, a prima Andrea – e seus amigos – Carlos e Rafael. Ele relata sua vivência dos seis aos 27 anos, em meio à Guerra Civil Espanhola e o início do período franquista. Vive exposto à degradação desse período histórico e testemunha todo tipo de violência e rebaixamento. O tempo da matéria narrada começa em 1936 e termina aproximadamente em 1957.

Em sua estruturação, *El exilio interior* divide-se em duas partes, *Parte primera – los años inhabitables (1936-1951)* e *Parte segunda – el tiempo estancado (1951-1955)*, intercaladas por um parêntesis, *Paréntesis para Juana (1936)*. A primeira parte compreende catorze capítulos e a segunda parte, dez.

A *Parte primera* trata da infância e juventude de Ramón e termina com a morte de seu pai, aproximadamente em 1950, durante o franquismo. O *Paréntesis* retorna a 1936, ao início da guerra civil, para narrar uma história específica, a de Juana, separada do enredo principal do romance, mas que mantém em relação a ele semelhanças temáticas, principalmente as consequências da guerra civil e o ódio. A *Parte segunda* narra o início da vida adulta do protagonista, a partir de seu ingresso na faculdade, e também parte da trajetória de seus amigos.

1.1- O narrador – *los ojos abiertos de un niño*

El exilio interior é, em larga medida, um romance em que Ramón, o narrador-protagonista e pseudo-autor, reconstitui em retrospectiva sua própria vida e também as que testemunhou, a partir de seu ponto de vista. Nesse processo observa-se seu desenvolvimento paulatino, tanto em relação aos fatos que compõem a matéria narrada, quanto em sua relação com a rememoração e a escrita. É possível notar que, enquanto rememora e escreve, ele sofre mudanças. Não há no romance elementos que possibilitem estimar de modo preciso o início e a duração do tempo da narração. No entanto, devido ao distanciamento que é visível nas palavras de Ramón desde o começo do romance, é possível pressupor que tenha começado pouco tempo antes do fim do tempo da matéria narrada e que esse tempo de escrita seja relativamente curto.

Também é possível notar a progressão gradual de algumas outras personagens, principalmente seu irmão Emilio e seus amigos Carlos e Rafael. Ramón conta sua história em retrospectiva quando tem cerca de 27 anos de idade, rememorando-a a partir de quando tinha seis anos, construindo uma linha condutiva principal que é linear e progressiva, na qual há alguns avanços e recuos no tempo.

A perspectiva do narrador não é fixa, pois varia entre o ponto de vista do adulto que narra com certa distância e o de um menino que vai crescendo, torna-se adolescente e depois adulto, ou, dito de outra forma, entre o ponto de vista de Ramón no tempo da narração e no tempo da matéria narrada, sendo que este vai mudando conforme a personagem vai crescendo. Vejamos um trecho, retirado da segunda página do romance, que exemplifica outro aspecto da narração:

> [...] Imaginaba la batalla [durante a Guerra Civil Espanhola]. Cuando se acababan las balas, los pobres y los ricos salían de las trincheras y contaban los muertos. El que más enemigos hubiera matado era el

> que ganaba la batalla. Así se hacía con los soldaditos de plomo. (SALABERT, 1988, p. 20)

Note-se que não há mimetização da linguagem infantil nesse trecho, assim como em geral não há no romance, e que o ângulo é o de um menino, mas filtrado pelo narrador adulto e por sua linguagem. O fato de, no romance em geral, a perspectiva do narrador-protagonista amalgamar o ponto de vista do personagem inserido no tempo da matéria narrada e o do narrador no tempo da narração permite expressar os sentimentos relativos aos dois tempos.

A perspectiva dominante em *El exilio interior* é a do narrador-protagonista no tempo da enunciação. No entanto, muitas vezes ele recupera o ponto de vista do menino no tempo da matéria narrada, conseguindo assim um maior efeito realista. Se, por um lado, praticamente não há um processo de imitação da linguagem infantil, por outro lado, é incluído o ponto de vista infantil – principalmente através da representação de sua imaginação, mesmo que com a linguagem adulta. Os eventos relacionados à Guerra Civil Espanhola aparecem sob a ótica de uma criança, o que torna a representação desses eventos ainda mais dramática, dada a impotência da condição da criança frente ao mundo.

Os olhos do narrador adulto se fundem com *los ojos abiertos de un niño*, olhos que se arregalam perplexos diante do absurdo da condição humana durante a Guerra Civil Espanhola e o pós-guerra; olhos que são testemunha e conseguem sobreviver a tempos de violência e penúria; olhos que fitam o narrador adulto e o fazem recordar sua própria história, levando-o a compreender que o que ele viveu e enxergou determinou seu modo de estar no mundo e sua consciência do mundo.

A primeira parte do romance é narrada com um distanciamento maior em relação aos acontecimentos, se comparada à segunda parte, o que pode ser explicado pelo fato de que o intervalo transcorrido entre o tempo dos eventos narrados e o tempo da narração ser maior na primeira parte do que na segunda.

Ramón encontra-se mais afastado dos acontecimentos narrados na primeira parte do que na segunda, tanto temporal quanto psicologicamente.

É possível observar essa diferença de grau no distanciamento do narrador pelo uso dos tempos verbais. Na primeira parte do romance o tempo verbal predominante para tratar do tempo da matéria narrada é o *pretérito indefinido*[1], obviamente usado em associação com outros tempos, principalmente o *pretérito imperfecto*[2]. As exceções são os capítulos VII, IX e X, em que o tempo verbal predominante é o *presente*.

Nesses casos, é possível pensar que o *presente* corresponde a momentos de intensa emoção e que, em consequência, há uma maior aproximação psicológica entre os acontecimentos narrados e o momento da enunciação, apesar da distância temporal. No capítulo VII Ramón quase se suicida, recusando-se a comer; o capítulo IX é dedicado a uma visita ao pai que está preso em um campo de concentração; o capítulo X é o único momento em que Ramón vê sua mãe de modo e mais compreensivo.

Nos capítulos I e III da segunda parte o tempo verbal predominante para tratar do tempo da matéria narrada ainda é o *pretérito indefinido*. No entanto, nesses capítulos e também no II, há um uso muito estendido do diálogo, que funciona quase como se fosse uma encenação, em que o leitor vê os acontecimentos como se estivesse presente no momento em que eles se deram.

No começo do primeiro capítulo da segunda parte há um trecho em que fica clara a introdução do tempo da narração e do *lócus* de tempo do pseudo-autor:

> Quizás hace ya tres años [que ingressou na universidade], quizás haga ya cuatro... y sin embargo me pilla mucho más lejos. Ahora que

[1] Uso o nome do tempo verbal em língua castelhana: *pretérito indefinido*. Alguns exemplos de verbos conjugados nesse tempo são: canté, bebí, comí.
[2] Uso o nome do tempo verbal em língua castelhana: *pretérito imperfecto*. Alguns exemplos de verbos conjugados nesse tempo são: cantaba, bebía, comía.

> me he excluido, ahora que he enviado al diablo a la Universidad [sic], me parece enormemente lejana aquella mañana de octubre, tan desvaída en el recuerdo como el sol que la ocupaba. (SALABERT, 1988, p. 192)

Note-se a utilização do tempo verbal presente (*hace*, *pilla* e *parece*), do mesmo advérbio temporal *ahora* repetido duas vezes e, além disso, do *pretérito perfecto*[3] (*he excluído* e *he enviado*), que é empregado quando o enunciador expressa subjetivamente uma relação mais próxima entre o passado e o momento da enunciação[4]. A desistência de cursar a universidade é expressa como psicologicamente recente e o ingresso na faculdade, três ou quatro anos antes, é expresso como uma época longínqua.

Pelo trecho citado acima, sabe-se que Ramón está escrevendo depois que já desistiu de terminar a faculdade e que já se tornou menos inocente e mais desiludido, que já é capaz de ver retrospectivamente parte de sua própria história de um ponto de vista distanciado. Talvez tenha começado a escrever um ou dois anos antes do fim do tempo da matéria narrada, talvez até menos do que isso. Por causa da diminuição desse distanciamento do ponto de vista, é plausível que parte dos capítulos finais do romance tenha sido escrita no próprio dia em que aconteceram os eventos.

No capítulo II da segunda parte e desde o capítulo IV da segunda parte até o fim do romance o tempo verbal predominante será o presente, de forma a diminuir o distanciamento psicológico do narrador em relação aos

---

[3] Uso o nome do tempo verbal em língua castelhana: *pretérito perfecto*. Alguns exemplos de verbos conjugados nesse tempo são: he cantado, he bebido, he comido.

[4] Francisco Matte Bon chega a afirmar que "Tradicionalmente, se consideraba que **he cantado** era un tiempo del pasado (llamado de distintas maneras, según los autores y las escuelas) [adoto o nome *pretérito perfecto*, por ser o mais utilizado]. Todos percibían bastante claramente la relación entre este tiempo y el presente (es significativo a este respecto el apelativo antepresente empleado por Bello). Ningún autor decía explícitamente que en realidad se trataba más de un tiempo del presente que del pasado, ya que es una manera de hablar de cosas pasadas, presentándolas como algo que, en el contexto considerado, no nos interesa en sí, sino en su relación con el presente. La gran mayoría de los autores subrayan la proximidad de este tiempo con el presente, pero sin llegar a dar el paso decisivo, que es considerarlo como un *tiempo del presente*." (MATTE BON, 1999a, p. 114 – o negrito e o itálico são do autor)

acontecimentos. Nos capítulos V, VI e X o tempo verbal presente é utilizado em conjunto com o *pretérito perfecto*.

No fim de *El exilio interior* percebe-se que o tempo da matéria narrada praticamente alcança o tempo da narração e, portanto, os acontecimentos narrados estão muito próximos do momento da narração ou enunciação. Pode-se notar no trecho abaixo o encontro entre esses dois tempos.

> Estoy contento de que Carlos haya encontrado allí ganas de vivir [em seu exílio na França]. Él está hecho para vivir. No a todo el mundo le ocurre. Por ejemplo, a Rafael. Pienso tristemente en él. No tardará mucho –¿tres, seis meses?– en descansar de la repugnancia a la vida que le gangrena. Quería destruir su cerebro. Los pulmones no entraban en su cuenta. Se le van ahora por la boca a toda prisa. [...] (SALABERT, 1988, p. 256/257)

O uso do advérbio *ahora* e do tempo verbal *futuro* indica que o narrador-protagonista está narrando acontecimentos contemporâneos à enunciação. Nota-se que quanto mais o romance se aproxima de seu final, há menos distanciamento e menos reflexão nas palavras de Ramón sobre sua própria história.

Em alguns momentos, nota-se que Ramón é um narrador-protagonista e pseudo-autor intruso. Em alguns trechos fica explícito que ele está escrevendo um livro, como, por exemplo, no final do *Paréntesis*:

> ¡Que nadie se alce de hombros! Esto no son «cosas de Juana». Si esto le ha ocurrido a Juana, nos ha ocurrido a todos. Las «cosas de Juana» son cosas de todos, cosas nuestras. El que no comprenda eso, ¡fuera de mi libro! (SALABERT, 1988, p. 188)

No trecho citado acima Ramón espera que o leitor compreenda que o que narra envolve todos – todos os que compartilham o contexto autoritário e ditatorial no século XX – e que este assuma sua premissa, ou então que pare de ler. Consequentemente, ele está não apenas tentando direcionar o ponto de vista e

a compreensão do leitor, mas também tentando estabelecer quem pode ou não continuar a ler o livro que escreve. A construção de uma condição para a leitura pode ser compreendida como um pacto com o leitor, pacto que tem também um caráter social.

Apesar de ser um narrador-protagonista e pseudo-autor intruso, Ramón não explicita porque escreve o livro. É possível pensar que tenha o desejo de preservar sua memória e rever sua própria trajetória, assim como a de seus parentes e amigos, de modo a compreendê-las e dar-lhes algum sentido. Além disso, também é possível pensar que, dada sua intenção de condicionar o ponto de vista do leitor e de selecionar quem pode ler seu texto, há uma tentativa deliberada de influenciar o leitor e, por extensão, a dinâmica social e política da Espanha franquista.

Independentemente das possíveis motivações e expectativas iniciais de Ramón, o processo de escrever, de contar sua história, é um processo de tomada de consciência. Com o decurso da narração, Ramón consegue entender melhor a si próprio, as outras personagens e seu contexto histórico. Esse processo parece ser libertador em alguma medida, pois permite construir uma trajetória de busca de sentido.

1.2- O espaço pela perspectiva de Ramón

Em *El exilio interior* tanto as personagens como o espaço não são configurados com muitos detalhes sobre seus aspectos físicos. Há poucas descrições visuais de ambos. A representação do espaço é mais social do que física e há mais ambientação do que descrição. O romance transmite mais as sensações do narrador-protagonista do que traça os lugares. A descrição não é objetiva, mas se realiza através dos sentidos e sentimentos de Ramón, misturando

os originais do tempo da matéria narrada e os que surgem no momento em que são relembrados, no tempo da narração.

Uma exceção é a descrição do interior de Castela, que é mais pormenorizada e visual, pelo menos em comparação com outras descrições no romance, que são quase sempre mínimas. Essa é também uma das passagens mais líricas da obra. O protagonista sente-se atraído pela natureza e pela luz do lugar, pelas pessoas miseráveis que habitam a região e pelos andarilhos que por ali vagam. A descrição começa pelo aspecto físico da região:

> [...] por estos horizontes desnudos, lejanísimos, en perpetua huida, por este horizonte inasible sobre el que se derrama el cielo a cataratas de luz y por donde viaja la mirada, ebria de libertad, sin que un solo obstáculo intercepte su vuelo. Pues el árbol ha desertado. Todo es cielo y tierra. El cielo es tan alto que no se humilla al horizonte y continúa paralelo a la tierra, como una inmensa llanura azul inmóvil, deshabitada de nubes y de pájaros. La tierra, infinita, sin más accidentes que una casa aquí, como una raíz vegetal, un rojo allá, más allá un violeta, más allá… Todo en Castilla es más allá. [...]
>
> (SALABERT, 1988, p. 215]

Depois desse trecho o texto passa a várias digressões que acabam retomando o aspecto físico do lugar e termina discorrendo sobre as pessoas que vivem na região, subjugadas e destruídas pelas relações sócio-econômicas estabelecidas:

> [...] Estos campesinos con los que ensayo una mirada a manera de puente no me son contemporáneos. Están sumergidos en el pasado, como estos castillos que irrumpen agresivamente en la línea mansa del horizonte, anclados al paisaje como un viril ademán permanente del pasado. Todo es pasado aquí. Pasado presente, esterilizador, que aplasta a estos hombres secos, duros, que se destrozan de generación en generación contra sus enemigos de siempre: la tierra y sus usureros. Castilla hace los hombres y los deshace. ¿Para qué? (SALABERT, 1988, p. 216]

A descrição de Castela, que aparentemente poderia ser compreendida como mais objetiva do que em geral acontece no romance, além de ser feita do ponto de vista do narrador-protagonista, está também atravessada por um espelhamento do que acontece dentro dele. A descrição é mais detalhada, mas não chega a ser objetiva, posto que sua carga poética a caracteriza como subjetiva.

Ramón parece penetrar em um mundo alheio a ele, desconhecido, através de um olhar que tenta estabelecer uma ponte entre ele próprio e esse mundo. A linguagem poética conforma essa ponte que ele diz ensaiar. Além de entender a condição dos camponeses, Ramón parece sentir uma grande simpatia em relação a eles. A descrição é um momento em que Ramón aproxima-se aos excluídos.

Assim como acontece nas passagens sobre Castela, quase todas as descrições e ambientações espelham os movimentos internos de Ramón e estão baseadas em sua percepção. O espaço é configurado sobretudo a partir das personagens que o habitam e das relações humanas. Todos os ambientes pelos quais Ramón passa são inóspitos, em geral por causa das personagens que dominam esses ambientes e os tornam insuportáveis para ele.

Nenhum dos espaços em que Ramón esteve a partir do início do tempo da matéria narrada é caracterizado como lar, nenhum deles significa a possibilidade de descanso ou abrigo. Todos são sentidos por ele como ambientes provisórios, pois pensava em ir embora. Ramón não se sente à vontade, confortável ou acolhido em lugar algum. Fora de si mesmo não há nenhum lugar que possa corresponder a um retorno ao lar. É possível pensar que os diferentes espaços pelos quais passa, além de nunca significarem repouso, configuram-se como uma série de exílios, compondo em seu conjunto um espelhamento de seu exílio interior.

O espaço mais frequente no romance é a casa da família de Ramón, mas não há uma única descrição geral ou pormenorizada de como ela é. Não se sabe quantos quartos tem, qual o estilo, qual a mobília ou onde fica. Sabe-se apenas

que é um lugar em estado miserável, em que há pouca comida, pouca luz e pouco aquecimento, em que acontecem conflitos constantemente, em que Ramón é mantido praticamente preso durante sua infância. Até sua casa é, quase sempre, um espaço hostil. A rua é outro espaço frequente que também nunca é identificado, nunca é descrito detalhadamente.

É plausível pensar que para Ramón não seria fácil configurar os espaços com cores, texturas, objetos, dimensões, etc., visto que não se sentia bem neles. Os espaços minimamente descritos, parcamente ambientados, são também decorrência de sua dificuldade para transpor sua própria subjetividade. Essa construção do espaço corresponde à sua condição de exílio interior e está em consonância com a vivência conflituosa e precária que neles ocorreu.

As referências literárias explícitas em *El exilio interior* são muito escassas, mas no mesmo capítulo em que o protagonista viaja ao interior de Castela há uma menção à geração de 1898, logo antes do início da longa descrição citada acima:

> [...] Para desinfectarme de los tenderos y de los garbanzos, utilizo el paisaje. Así es como he caído en consciencia estética. Saldré de esta trampa, que nos tendieron los del 98, con dificultad y nunca completamente. Es inútil sustraerse a esto cuando se anda por Castilla, por estos horizontes desnudos, lejanísimos […] (SALABERT, 1988, p. 214-215)

Ramón constata que acontece uma identificação sentimental e emocional entre o eu e a paisagem, e que, viajando por Castela, é difícil escapar dessa identificação. O que ele chama de *consciencia estética* parece ser, por um lado, a consciência dessa identificação e, por outro lado, a relação que ele percebe entre esse processo e a geração de 1898.

Há vários aspectos que aproximam *El exilio interior* do espectro de valores da geração de 1898. Pode-se começar pela viagem pelo interior de Castela, pela descrição de sua paisagem e pela identificação entre o eu e a

paisagem, como é sugerido pelo próprio narrador-personagem no trecho citado acima. Há também uma identificação com o homem simples dessa região, que vive explorado, abandonado e miseravelmente.

O romance evita tratar de qualquer grande acontecimento histórico, eludindo a concepção tradicional de história, em que a evolução da humanidade seria conduzida pelos grandes homens, pelas grandes batalhas, pelos grandes fatos. A narrativa trata da vida das pessoas comuns, do cotidiano, de fatos corriqueiros, embora inclua assassinatos, tortura, campo de concentração, etc., que são fatos frequentes no período histórico correspondente ao tempo da matéria narrada. Além disso, a linguagem e o estilo são simples e diretos.

Ademais, é possível pensar que, além de uma aproximação estética, haja também uma correspondência entre a preocupação da geração de 1898 com o destino da Espanha, simbolizada pela perda das últimas colônias, e a preocupação de Miguel Salabert com o destino dos habitantes do país, após a vitória dos fascistas na Guerra Civil Espanhola. Certamente Salabert sentia essa vitória como um desastre e a situação do país como insuportável. Todos esses aspectos aproximam *El exilio interior* da geração de 1898.

Assim, é possível pensar que a geração de 1898 é um interlocutor presente em todo o romance, não somente no plano estético, mas também em relação a um comprometimento social do autor. A preponderância de uma representação do espaço em que o elemento humano determina sua caracterização também pode ser explicada por uma preocupação do autor em configurar a situação social e ideológica do país.

1.3- Primeiras linhas e primeiras imagens

A matéria narrada começa em plena guerra civil, quando já há várias consequências decorrentes do conflito sobre a família do protagonista e sobre a sociedade espanhola em geral. Nesse primeiro período descrito, estão acontecendo bombardeios de aviões sobre Madrid, onde mora a família, e os habitantes têm que se proteger em abrigos. Em certo momento do contexto mencionado, Ramón foge de um deles durante um bombardeio e assiste à morte de um homem causada pela explosão de uma bomba lançada pelos aviões. Poucas páginas depois, o leitor descobrirá que Ramón tinha então apenas seis anos de idade. Assim começa o romance:

> Las primeras noticias que tuve de los hombres fueron las bombas.
> Nadie tenía tiempo entonces para pensar en la responsabilidad del mundo ante los ojos abiertos de un niño.
> Pasábamos los días corriendo de casa al refugio y del refugio a casa. Me escapé del refugio una tarde, en pleno bombardeo. Fue entonces cuando vi por vez primera morir a un hombre. Un ruido tremendo, ¡buuum!, un aluvión de cascotes; un hombre por el aire que aterrizó con la cabeza destrozada. La cabeza del hombre no abandonó durante mucho tiempo mi memoria. Volvía una y otra vez a mis sueños, de los que me despertaba dando gritos. (SALABERT, 1988, p. 19)

O primeiro parágrafo antecipa alguns dos principais temas que serão desenvolvidos no romance. *Las primeras noticias que tuve* insinua a pouca idade do protagonista no início do tempo da matéria narrada e sua pouca experiência de vida fora de sua casa. *Las bombas* são uma referência explícita à Guerra Civil Espanhola, que, além de conformar o contexto do romance, é o fator mais determinante no enredo. O conceito de *los hombres* deve ser analisado à luz das ideias do pai, simbolizando, portanto, a espécie humana, que se dava a conhecer ao protagonista através da guerra, ao contrário do que gostaria o pai. A afirmação

de Ramón é sarcástica ao relacionar indiretamente o que idealizava seu pai e a realidade que encontra no mundo.

No segundo parágrafo a pouca idade do protagonista, que havia sido insinuada no primeiro, é reforçada pela palavra *niño*. O segundo parágrafo sugere que o que ele vivencia quando era criança tem consequências em sua personalidade e em sua vida. O trecho descreve o momento de um trauma de uma criança, com os olhos abertos diante da visão de algo que ultrapassa suas possibilidades de compreensão. Algumas vezes, Ramón explicita que quando era criança não entendia o mundo em que vivia.

No terceiro parágrafo aparece a primeira imagem importante que o narrador-protagonista resgata e que o havia atormentado durante bastante tempo em sua infância: a cabeça destroçada do homem atingido pela bomba. Evidentemente, é uma imagem terrível e sinistra, ainda mais para uma criança. As bombas da guerra civil são anunciadas no primeiro parágrafo e materializadas no terceiro.

Nos três parágrafos iniciais já aparecem vários dos elementos principais de *El exilio interior*: a inocência de Ramón no início dos acontecimentos, a Guerra Civil Espanhola e suas consequências funestas, a ideia de coletividade e de destino coletivo e as imagens de morte e de estraçalhamento do corpo humano.

Ainda no primeiro capítulo de *El exilio interior* há outra imagem de um corpo destroçado. Um nacionalista tenta alvejar um miliciano republicano, porém atinge e mata instantaneamente um menino que brincava na rua com outros garotos, com os quais estava Ramón. Pouco depois chegam alguns milicianos que conseguem ferir e aprisionar o atirador. Quando tentam levá-lo preso, não conseguem impedir que ele seja linchado por um grupo de mulheres, entre as quais a mãe do garoto morto:

> La madre del niño muerto lanzó un rugido y se abalanzó sobre él. Los milicianos la apartaron. La mujer volvió a la carga. Esa vez llegó a alcanzarle la cara con las uñas. Los milicianos intentaron de nuevo separarla. Pero veinte mujeres se lanzaron como furias sobre el herido. En pocos minutos acabaron con él. La madre lo arrastraba por la calle, gritando como una loca. Todos íbamos corriendo detrás. Los milicianos, impotentes, dieron la vuelta y se metieron en el coche.
> Llevaron el cadáver hasta un descampado. Una multitud enorme rodeaba el cadáver. Los chicos intentábamos colarnos entre las piernas, para ver. Alguien levantó un bastón y lo agito. De su extremo colgaban, balanceando grotescamente, los testículos del hombre.[5] (SALABERT, 1988, p. 27)

A imagem grotesca do último período do trecho citado acima assemelha-se à imagem da cabeça destroçada do homem atingido pela bomba, no terceiro parágrafo do romance. Ambas representam uma morte violenta, através do estraçalhamento do corpo. Elas podem ser aproximadas às imagens de *sparagmós*[6] ou despedaçamento, mencionadas por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*, e antecipam a presença de outras imagens e outros elementos que podem ser caracterizados como demoníacos e que se acumularão no romance.[7]

É o caso sobretudo das imagens de mutilação, como os feridos e aleijados do hospital em que Ramón fica internado, em Madrid. Há uma passagem em que

---

[5] Em *Los chicos intentábamos colarnos entre las piernas, para ver*, observa-se mais uma ocorrência de um ponto de vista infantil narrado com a linguagem do adulto. As crianças, inclusive Ramón, colocam-se entre as pernas dos adultos para ver o que acontecia durante o linchamento. É possível dizer que é um ponto de vista precário, posto que tem pouca altura e fica encoberto, consequentemente só permite uma apreciação incompleta dos acontecimentos.

[6] "[...] As imagens do canibalismo habitualmente incluem não apenas imagens de tortura e mutilação, mas também do que tecnicamente se conhece como *sparagmós*, ou despedaçamento do corpo sacrifical, imagem essa que se encontra nos mitos de Osíris, Orfeu e Penteu. [...]" (FRYE, 1973, p. 150 – o itálico é do autor)

[7] Para Northrop Frye, as imagens na literatura podem ser organizadas em três categorias: as imagens apocalípticas, as demoníacas e as analógicas. As duas primeiras relacionam-se, respectivamente, a deuses e demônios, ao céu e ao inferno das religiões, a dois mundos opostos que representam o desejável e o indesejável pelo homem. As imagens apocalípticas são a representação do objeto do desejo humano e as imagens demoníacas são a representação do que o desejo humano rejeita. As apocalípticas são associadas ao elevado, ao transcendente, enquanto as demoníacas são associadas ao baixo, ao inferior.
As imagens apocalípticas e as demoníacas estão relacionadas ao mito, como modo da ficção. No entanto, apenas as demoníacas estão relacionadas ao modo irônico. Já as imagens analógicas relacionam-se ao humano (e não aos deuses e demônios) e estão relacionadas aos modos da ficção que são intermediários, ou seja, ao romanesco, ao imitativo elevado e ao imitativo baixo. Portanto, são imagens intermediárias, não são extremas como as apocalípticas e as demoníacas.

um homem exige a gritos a devolução de suas pernas que haviam sido amputadas. Há também o mendigo sem um braço e de El Rana e El Colilla, dois ex-combatentes que perderam as pernas. Note-se que, em todos esses casos, a mutilação acontecera na guerra civil.

As imagens de *sparagmós* podem também ganhar densidade demoníaca ao combinar-se com deslocações demoníacas, como a descrição da mãe do menino morto feita com alguns traços animalescos – ela lança um rugido e arranha o rosto do atirador – e como na comparação explícita entre as mulheres que vingavam o assassinato do garoto com as próprias mãos e as terríveis personagens da mitologia grega que puniam os criminosos – *se lanzaron como furias*.

O despedaçamento, a mutilação e a animalização povoam as lembranças dos anos em que Ramón vivenciou a Guerra Civil Espanhola e constituem imagens selecionadas para representá-la. A construção da narrativa a partir desses elementos indica que a infância de Ramón desenvolve-se em meio a cacos de vidas despedaçadas. A infância é mutilada e rebaixada a uma condição de vida animalesca. Da mesma forma, muitas outras vidas também são mutiladas e rebaixadas, a começar pelos familiares de Ramón.

El exilio interior opera várias deslocações do mito trágico de modo a aproximar-se do universo demoníaco, o que caracteriza o romance como uma obra do modo irônico[8]. Tais recursos narrativos, além de configurar a Espanha da

---

[8] Os modos da ficção são uma tipologia da literatura ocidental em cinco categorias: o mito, o romanesco, o imitativo elevado, o imitativo baixo e o modo irônico, desenvolvidos por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*. Essa tipologia é estruturada a partir das diferentes possibilidades da força de ação do herói nas obras literárias e foi inspirada pelo segundo capítulo da *Poética* de Aristóteles. Se a força de ação do herói é superior em condição aos homens e ao meio (o herói é um deus), temos o mito. Se a força de ação do herói é superior em grau aos homens e ao meio (o herói é um semideus), temos o romanesco. Se sua força de ação é superior em grau aos homens, mas não ao meio (o herói é um líder), temos o imitativo elevado. Se sua força de ação é igual em condição aos homens e ao meio (o herói é um de nós, os leitores), temos o imitativo baixo. E se sua força de ação é inferior em poder e inteligência a nós, temos o modo irônico.
Para Frye "[...] O princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes. No mito podemos ter um deus-Sol ou um deus-árvore; numa estória romanesca, uma pessoa significativamente associada com o

guerra e do pós-guerra como um mundo extremamente degradado e degradante, também são utilizados para caracterizar os fascistas como a causa dessa situação. Os representantes ideológicos do franquismo, principalmente parte do exército e da igreja, são as personagens que perpetram as maiores atrocidades ao longo do romance.

Vimos que, desde o começo do romance, as imagens demoníacas já se fazem sentir. A seguir, veremos como o enredo também pode ser compreendido como demoníaco.

1.4- Consequências da guerra civil

Há uma relação causal entre a Guerra Civil Espanhola e as desventuras de Ramón e sua família. Há também uma relação temporal, pois a guerra civil é a origem não só como causa, mas também como tempo que estabelece um corte e introduz a degradação na vida das personagens. Há ademais uma relação explicativa, posto que a situação em que se encontram só pode ser explicada pela guerra.

O enredo de *El exilio interior* é uma sucessão de desventuras, tanto individuais quanto coletivas; é um acúmulo de acontecimentos desgraçados, compostos quase sempre por atos violentos, por mortes, pela degradação das personagens. A vida do protagonista e seu desenvolvimento paulatino conformam a principal linha condutora do romance. Paralelamente, há também linhas secundárias, que expõem a vida de outras personagens próximas a ele. A unidade da obra está baseada na narrativa de Ramón, que é estruturada a partir de

---

Sol ou as árvores. Nos modos mais realísticos, a associação se torna menos significativa e mais um caso de imagens incidentais, e mesmo coincidentes ou fortuitas. [...]" (FRYE, 1973, p. 139)

suas lembranças, bem como nos temas e imagens reiterados ao longo do romance, como o *sparagmós*, a fome e a morte.

Quando começa o romance o pai de Ramón já está em uma frente de batalha. Um dos primeiros eventos é a fuga de casa do tio Juan para ir à guerra, em que seria morto. Todavia, não há no romance uma única cena de combate[9]. Ramón é uma criança e não participa diretamente da guerra. Apesar disso, toda a *Parte primera* está fortemente vinculada à guerra civil, visto que expõe o cotidiano da população, sempre afetado pelo conflito armado. A guerra é uma presença constante na narrativa.

Já no início do romance a família, que era de classe média, está sofrendo com a ausência do pai, pois a falta de seu salário de professor deixa-a em situação de miséria. A mãe nunca havia trabalhado fora de casa. Ela e os filhos têm que enfrentar longas filas que se formavam para a distribuição de comida e lutar, literalmente, para conseguir algum alimento.

A família nunca consegue o necessário para sua alimentação, devido à falta de dinheiro e à escassez de víveres na cidade, e sobrevive subalimentada. Ramón passa fome durante grande parte do tempo, a ponto de gostar de estar em um hospital porque era o único lugar em que comia o suficiente. A mãe passa fome durante praticamente todo o desenrolar do romance; Emilio, até começar a trabalhar, e Andrea, pelo menos até ingressar em um convento.

A família, então composta pela a mãe, filhos e Andrea, passa um tempo *retirada* em um pequeno povoado no interior da Espanha. Sobre esse período, Ramón escreve que:

> El hambre era más intensa que nunca. Llegamos a comer hierba. Pensábamos con los dientes.
> Emilio se pasaba el día subiendo y bajando al desván. Había puesto cuatro cepos y de vez en cuando le caía una rata. Era el único que las

[9] O que mais se aproxima disso são dois bombardeios à cidade de Madrid, o primeiro é citado nesta dissertação.

> comía. Nosotros [o restante da familia], asqueados, rehusábamos sus banquetes. Él decía que estaban deliciosas. Se había inventado un modo especial de guisarlas. Mi madre, Andrea y yo, teníamos que hacer esfuerzos de imaginación para resistir a la tentación. Gracias a sus ratas, Emilio era el único que presentaba un aspecto más o menos decente. Nosotros éramos ya radiografías andantes, casi transparentes. Cuando se acabaron las ratas, Emilio se dedicó a otras industrias. Era admirable la facilidad con que robaba. Volvía siempre de sus expediciones con un talego lleno. No despreciaba nada, fuera un mendrugo mohoso de pan, fuera un hueso disputado a un perro. Mi madre, al principio, le hizo algunos reproches, pero no tardó en resignarse. Al menos, comíamos algo. […] (SALABERT, 1988, p. 19)

Nesse trecho há várias imagens degradantes que indicam a animalização das personagens: *comer hierba*, *hueso disputado a un perro*, caçar e comer ratazanas. A imagem *radiografías andantes, casi transparentes* demonstra a drástica consequência física da subalimentação.

Além dessas, há muitas outras imagens da fome no romance. Um exemplo é a multidão de pessoas famintas que, como única possibilidade de sobrevivência, enfrenta muitas horas de fila para receber qualquer resto de comida. Trata-se de imagens e de situações demoníacas, que mostram a degradação e o sofrimento das pessoas durante a guerra, mesmo as que nunca participam diretamente do conflito.

A família retorna a Madrid depois do fim da Guerra Civil Espanhola e posteriormente o pai também volta da guerra para casa, derrotado, mas logo depois é preso e passa oito anos em campos de concentração, em condições ainda mais degradantes. É torturado, julgado arbitrariamente e condenado à pena de morte, mas depois a pena é comutada. Como a família continua em situação miserável, a mãe consegue que Ramón ingresse em um colégio católico e depois em um convento capuchinho, para garantir que o filho estude e tenha um bom futuro. No entanto, o protagonista não permanece muito tempo em nenhum dos lugares.

O colégio católico era frequentado por filhos de famílias ricas de Madrid. Ramón é aceito por caridade e em troca faz pequenos serviços, como comprar leite para o zelador. Além disso, sempre era o escolhido para levar recados ou apagar a lousa durante as aulas e preterido para responder às perguntas dos professores aos alunos. Ele suporta a situação humilhante a que estava submetido, até que um dia um colega ordena que ele vá comprar balas para os colegas e, diante de sua recusa, começa a brigar com ele. Ramón acaba batendo muito no garoto e é imediatamente expulso do colégio.

Já o convento capuchinho era um local extremamente sufocante, lúgubre, sem alegria e sem vida, que reprimia continuamente os internos. Sem vocação para entrar na vida eclesiástica, Ramón não consegue adaptar-se às regras do lugar. Após algumas pequenas revoltas contra esse ambiente avesso à sua natureza, acaba sendo expulso mais uma vez. De volta à casa, é recriminado com tanta intensidade por sua mãe que pára de comer, em uma tentativa de suicídio mais ou menos consciente. Acaba desistindo quando vê sua mãe e sua prima implorando que voltasse a comer.

Quando o pai é libertado do campo de concentração e regressa para casa definitivamente, não consegue manter-se no único emprego que encontra, como professor de uma escola. É demitido logo após colocar-se contra as posições ideológicas relativas à educação impostas pelos vencedores da guerra civil. Depois disso, vaga pelas ruas à procura de uma ocupação e conversa com Ramón, tentando direcioná-lo a um caminho honesto. Além de não conseguir um trabalho para ajudar no sustento da família, devido à sua condição de republicano derrotado, é continuamente recriminado por sua esposa. Pouco tempo depois, sem conseguir nenhum tipo de inserção social, acaba matando-se com uma navalha, em casa. É um suicídio que Ramón considera um homicídio cometido pelos fascistas, pois o haviam destroçado e encurralado, negando-lhe qualquer possibilidade de trabalho ou dignidade.

A Guerra Civil Espanhola não é descrita ou narrada diretamente e há pouquíssimas cenas em que ela aparece. *El exilio interior* aborda seus efeitos sobre a população espanhola, principalmente sobre os madrilenos que sobreviveram e continuaram a viver na cidade. Além disso, o motor principal do enredo da primeira parte é a guerra civil, pois ela é o elemento desencadeador da maior parte dos acontecimentos. Alguns desses acontecimentos são a ida do pai à frente de batalha, sua posterior prisão, sua dificuldade para encontrar um trabalho, seu suicídio, a fuga de casa do tio Juan, sua morte na guerra, a miséria da família e todas suas consequências, como a fome, a deterioração das personagens, a necessidade de recorrer às instituições religiosas para que Ramón pudesse estudar e a saída de Madrid. É também a causa mais provável da orfandade da prima Andrea.

Não se sabe o nome dos pais de Ramón. Tampouco o aspecto físico, pois as poucas menções a isso indicam somente a inequívoca degradação dos corpos sob as duras condições a que estavam submetidos, visto que as duas personagens têm uma vida extremamente sofrida após o início da Guerra Civil Espanhola. Ambas são construídas por suas ações, por suas próprias palavras e pelo que falam delas as outras personagens. Entretanto, as diferenças entre elas são muito grandes.

A mãe jamais conseguiu compreender o que acontecera em seu país ou por que sua vida fora destruída pela guerra civil. É desestabilizada pelos acontecimentos e nunca volta a ser o que fora antes. Está sempre tensa, nervosa, reclamando, devido à dificuldade de suportar a situação a que é submetida. Seus atos são muitas vezes violentos em relação ao protagonista e seu discurso quase sempre se constitui de lamúrias e acusações aos filhos e ao marido. Trabalhava em condições muito precárias para garantir a sobrevivência da família, geralmente costurando para pessoas que a exploravam. Era católica praticante e fervorosa, acreditava nos dogmas da igreja e nas palavras dos padres.

O pai era professor e não se interessava por quase nada além de seu trabalho, mas acaba sendo arrastado para a guerra por causa dos acontecimentos, para defender a república. É derrotado, preso e passa oito anos em campos de concentração. Apesar disso, consegue manter uma coerência e uma integridade pessoal, não abdicando de seus valores. Por causa disso, inclusive, não consegue encontrar e manter nenhum trabalho.

É possível pensar que a mãe representa a parte da população que é ignorante, despolitizada e católica, incapaz de compreender o que está acontecendo no país e desenvolver uma visão dos acontecimentos; já o pai representa em *El exilio interior* o intelectual e acadêmico pouco politizado, que acaba se engajando tardiamente na política, premido pelas circunstâncias da Guerra Civil Espanhola.

Em alguns momentos, a narrativa explicita que a guerra civil é a origem dos sofrimentos da família. Há várias passagens em que se estabelece uma comparação entre a vida de algumas personagens antes e depois do início da guerra, evidenciando sua degradação física e psicológica devido ao novo contexto. O pai era bastante consciente de sua deterioração acelerada, tanto física quanto psicológica, assim como também da degeneração dos outros membros de sua família. Cito uma passagem em que o pai diz ao filho o que pensa das transformações que a guerra civil e suas consequências causaram à família, principalmente a sua esposa:

> – No, eres injusto. Ella no tiene la culpa. Está descentrada, trastornada. No es ella misma. Yo no la reconozco. ¡Si supieras cómo era antes!... ¿Quién podría reconocerla hoy? Es la guerra que ha hundido todo. Ella, tu hermano, Andrea... Todos somos productos de esta situación. Yo, mira lo que queda de mí. Yo estoy ya muerto. Pero, tú... Tú, hijo, debes salvarte. Tú eres mi última esperanza. No te dejes devorar por nada. Sobrevívenos. Justifícame, sé fuerte y digno, sé un hombre íntegro. Lucha por cambiar esto, y si un día no puedes, márchate de este país. El mundo es ancho. Tú debes salvarte. Prométeme que lo harás. (SALABERT, 1988, p. 178)

Através da avaliação do pai, esse trecho explicita que há uma influência maléfica da Guerra Civil Espanhola sobre as personagens. A guerra civil transforma as pessoas. Elas deixam de ser o que eram, tornam-se desconhecidas aos olhos do outro, revelam seu lado obscuro. Nas palavras do pai, “Es la guerra que ha hundido todo.” O verbo *hundir* pode ser traduzido ao português por afundar, desabar, arruinar, destruir. A guerra afunda as pessoas em uma zona pantanosa, da qual não conseguem escapar.

O pai aceita a sombra da mãe, pois sabe que ela não é só o que está manifestando, que sua redução ao instinto de sobrevivência é fruto do universo demoníaco da guerra. Ramón é a única esperança do pai, que tenta incutir-lhe forças para resistir à degradação do contexto, para salvar-se, para não afundar completamente no pântano, para manter alguma dignidade. Ele espera que o filho consiga fazer o que ele e a mãe não puderam. Não se trata de escapar ileso, mas sim de não se contaminar completamente, de não se render. O pai entende que, se Ramón conseguir ser uma pessoa íntegra, cumprirá o legado que lhe deixou, dando sentido à sua vida.

A guerra faz manifestar-se o demônio de cada pessoa, o pior aspecto de cada um, e cria um inferno no país. A Espanha franquista é retratada como um mundo demoníaco, a ser mudado no futuro através da luta, embora o pai intua que talvez não seja possível fazê-lo. Note-se que o pai deixa aberta ao filho a possibilidade de exilar-se deixando o país. O pai representa a consciência impotente no enredo; a mãe, a impotência inconsciente, e Ramón, a formação de uma consciência em tal contexto.

1.5- A impossibilidade de superação da degradação

A segunda parte de *El exilio interior* começa com a entrada de Ramón na faculdade. Inicia-se uma segunda fase em sua vida. Rapidamente ele toma consciência de que a faculdade não é diferente do resto da Espanha, que também fora dominada pelo franquismo. No início da segunda parte há um diálogo em que Carlos, que viria a ser seu amigo, recita trechos da *Ley del 29 de julio de 1943, sobre ordenación de la Universidad española (BOE de 31 de julio de 1943)* em tom de deboche. Cito dois parágrafos dessa lei, mencionados parcialmente no romance, que podem dar uma ideia de como estava sendo estruturada a universidade durante o franquismo:

> La Ley, además de reconocer los derechos docentes de la Iglesia en materia universitaria, quiere ante todo que la Universidad del Estado sea católica. Todas sus actividades habrán de tener como guía suprema el dogma y la moral cristiana y lo establecido por los sagrados cánones respeto de la enseñanza. Por primera vez, después de muchos años de laicismo en las aulas, será preceptiva la cultura superior religiosa. En todas las Universidades se establecerá lo que, según la luminosa Encíclica docente de Pío XI, es imprescindible para una auténtica educación: al ambiente de piedad que contribuya a fomentar la formación espiritual en todos los actos de la vida del estudiante.
> Por otra parte, la Ley, en todos sus preceptos y artículos, exige el fiel servicio de la Universidad a los ideales de la Falange, inspiradores del Estado, y vibra al compás del imperativo y del estilo de las generaciones heroicas que supieron morir por una Patria mejor. Este fervor encarna en instituciones de profesores y alumnos, al par que en cursos de formación política y de exaltación de los valores hispánicos, con el fin de mantener siempre vivo y tenso en el alma de la Universidad el aliento de la auténtica España. (ESPAÑA, 1943)

Ramón faz amizade com alguns colegas da faculdade, principalmente Rafael e Carlos, e conhece suas vidas e seus dramas pessoais, em alguns aspectos parecidos aos dele, apesar da origem abastada das famílias de ambos. Há uma identificação entre eles. Muitos trechos da segunda parte têm como moldura e

primeiro plano a conversa dos amigos em bares, geralmente decadentes e frequentados pelos estratos sociais mais baixos da cidade. E, em um segundo plano, através das conversas, descortinam-se suas histórias.

Rafael tem o nome de um arcanjo bíblico – que é uma representação do bom e do belo –, o mesmo nome do famoso pintor italiano renascentista que é celebrado pela perfeição e suavidade de suas obras. No entanto, está associado ao monstruoso, tanto por ser muito feio quanto por comprazer-se com a feiúra, seja a própria ou a alheia. Desenha com um estilo em que qualquer coisa retratada fica com um aspecto horrendo, inclusive o que não o seria. Também fotografa e desenha pessoas que são deformadas ou mutiladas. Vejamos um trecho:

> Colecciona monstruos. Los caza con su lápiz y con su máquina fotográfica. Monstruos de todas clases y tamaños. Tontos, enanos, jorobados, leprosos, tullidos, «a-páticos», como él llama a los que se arrastran sin patas, tipos con unos bocios descomunales... A ellos se añaden una multitud de españoles increíblemente pequeñitos, escrofulosos, anémicos, viejas horrendas, pustulentas, cuya sola vista despierta un hedor insufrible, viejos y viejas obstinados en vivir esta pesadilla enferma.
> – Mi gran ilusión [fala Rafael] sería poder hacer con todo esto una exposición el «Día de la Raza». Aquí está bien representada la infra-España. En este país pululan los monstruos que da gusto […] (SALABERT, 1988, p. 200)

É um artista desconhecido que coloca em todas as obras que faz a imagem da degradação em que vive imerso e que vê em toda parte. Sua arte reflete a Espanha franquista e os resultados da Guerra Civil Espanhola sobre a população a partir de uma opção estética que está entranhada em sua personalidade. O próprio Rafael afirma que retrata a *infra-España*. É possível ver no gosto e na estética de Rafael, caracterizada pela escolha e desenvolvimento do grotesco, um eco do *esperpento*[10], de Ramón del Valle-Inclán, o que seria mais uma aproximação à geração de 1898.

---

[10] O *esperpento* é tematizado por Valle-Inclán em *Luces de bohemia*, na voz do protagonista Max Estrella:

As imagens que aparecem em *El exilio interior* são quase todas demoníacas. Além disso, quase todos os acontecimentos também o são. Em algumas poucas passagens parece que o aspecto demoníaco da obra vai ser superado, mas ele acaba se impondo. Vejamos como isso acontece em três eventos:

No primeiro deles, narrado no capítulo X da *Parte primera*, a mãe de Ramón deixa entrever uma faceta completamente diferente da habitual, que é sempre amarga e dura. Ela afirma que tudo melhorará quando seu marido voltar e imagina que o futuro da família será igual ao que foi no passado. Ela começa a falar com nostalgia da vida que levavam antes da Guerra Civil Espanhola e da partida do pai para uma frente de batalha:

> –Antes… Antes era todo tan distinto –su voz se ha cargado de un tono nostálgico que me sobresalta–. Vivir era tan sencillo… bastaba conformarse con lo que se tenía. Y era fácil. No nos faltaba nada. Figúrate que antes de nacer tú, casi todos los domingos, en verano, íbamos a la sierra. [...] Cuando naciste tú, dejamos de ir a la Sierra. Solíamos llevaros al Retiro y después de pasearnos nos sentábamos

---

"MAX.–¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!
DON LATINO.–Una tragedia, MAX.
MAX.–La tragedia nuestra no es tragedia.
DON LATINO.–¡Pues algo será!
MAX.–El Esperpento.
DON LATINO.–No tuerzas la boca, Max.
MAX.–¡Me estoy helando!
DON LATINO.–Levántate. Vamos a caminar.
MAX.–No puedo.
DON LATINO.–Deja esa farsa. Vamos a caminar.
MAX.–Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?
DON LATINO.–Estoy a tu lado.
MAX.–Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.
DON LATINO.–Me estás asustando. Debías dejar esa broma.
MAX.–Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.
DON LATINO.–¡Estás completamente curda!
MAX.–Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
DON LATINO.–¡Miau! ¡Te estás contagiando!
MAX.–España es una deformación grotesca de la civilización europea.
DON LATINO.–¡Pudiera! Yo me inhibo.
MAX.–Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas."
(VALLE-INCLÁN, 1979, p. 131-132)

> en una terraza. [...] ¡Ah, todo parecía tan fácil! ¡Quién iba a decir que…! ¡Con lo bien que estábamos! [...] (SALABERT, 1988, p. 129/130)

Durante alguns momentos, ela esboça como era sua vida em uma época melhor. Suas lembranças mostram que ela teve outras características – era sociável, alegre e carinhosa –, até então desconhecidas ou esquecidas por Ramón. É o principal momento de calma da mãe na narrativa. A rememoração do passado e a percepção de sua condição degradada no presente comovem Ramón e fazem com que ele chegue muito perto de manifestar-se de modo terno. Porém, logo ela volta a seu estado habitual de brutalidade e Ramón não chega a realizar o gesto terno que esboça.

O passado melhor, que surge quase como se fosse um sonho da mãe, fica como uma imagem de antes da guerra e de antes do início do tempo da matéria narrada. A ilusão de um futuro melhor se mistura com o passado, em um devaneio fugaz que mostra a idealização de uma vida rotineira e simples que poderia ser vista como pertencente ao plano do imitativo baixo. Entretanto, no contexto da vida extremamente degradada em que ela vive, esse cotidiano representa para ela uma vida modelar e idílica, em que todos os membros da família viviam felizes. Para ela, seu sonho é equivalente a um vislumbre do paraíso.

Por alguns instantes, a narrativa afasta-se do irônico e aproxima-se do romanesco, mas o demoníaco logo se impõe e a narrativa volta ao irônico. O narrador-protagonista transmite ao leitor um momento de sua vida em que há a sensação de que a degradação pode ser superada, mas segue-se a frustração dessa possibilidade.

No segundo evento, durante um diálogo com Ramón em um bar, Carlos conta sobre sua família, que era tradicional ao extremo, católica e franquista. Ele narra em retrospectiva seu relacionamento com Concha, uma empregada que morava na casa de sua família, quando ele ainda era menor de idade.

Carlos tinha uma vivência restrita ao ambiente de sua família e Concha era o oposto do que conhecia até então. Carlos recorda o relacionamento como a melhor coisa que lhe acontecera na vida:

> [...] Concha... Entró en casa como un aire fresco, respirable. Recuerdo mi asombro la primera vez que la oír reír [sic]. Jamás ríe nadie en casa. Tenía una risa escandalosa. [...] Al principio, su alegría me dejaba pensativo. Luego tiró de mí. Nunca había visto vivir así… Cómo te diría yo… Sí, vivir con facilidad, espontáneamente. Vivir de sí mismo. Concha vivía plenamente en todo, en el menos de sus actos. Tenía una voz sonriente con la que me contaba cosas de un mundo ignorado. Por ella supe de gentes que eran de otro pelaje y que vivían de otra manera. Ella se reía de mis preguntas, de mi ignorancia. [...] (SALABERT, 1988, p. 208-209)

> –Salíamos a hurtadillas... Al cabo de mucho tiempo, una noche fui a su habitación. Yo lo ignoraba todo del amor. Tenía una vaga idea y un gran temor. Ella me lo descubrió con la misma sencillez con que me había revelado tantas cosas. Luego, todas las noches, durante mucho tiempo… No, no sonrías. No es la clásica historia de la criada seducida por el señorito. Yo la quería. Éramos felices. ¿Cómo explicar algo tan sencillo? Era imposible pensar en otra cosa. Era vivir en una exaltación sin tregua. [...] (SALABERT, 1988, p. 209)

Concha é a ponte que leva Carlos para além do mundo em que vivia, que o liberta da mentalidade de sua família. Contudo, a jovem fica grávida e os pais do rapaz não permitem que se casem ou continuem juntos, como queria Carlos, e a demitem. Ela vai desesperando-se e, logo depois, morre em virtude de uma tentativa de aborto clandestino. Por causa de sua morte, Carlos tenta o suicídio no mar, mas é salvo. Essa tentativa de suicídio sublinha o terror e a magnitude da perda do personagem e frisa a indignidade de seus pais. O ódio de Carlos à sociedade franquista começa por sua própria família.

Depois disso, Carlos passa a viver de forma desregrada, libertina e perdulária e adquire o gosto de escandalizar seus familiares. Ao rebaixamento que vê em sua família e na sociedade, reage rebaixando-se. O fato de ser filho de um juiz influente permite que faça tudo o que quer sem ser punido. Convive com

um grande peso na consciência, pois considera que foi covarde por não conseguir reagir a seus pais quando estes expulsaram Concha e os separaram.

Apesar de também ser possível ver esse relacionamento como algo banal, no plano do imitativo baixo, o sentimento que Carlos resgata é o sonho de uma relação perfeita, edênica, romanesca. No entanto, o demoníaco também se impõe, pois esse momento edênico é sucedido pela morte de Concha e pela perda de sentido da vida que Carlos sofre. Muito jovem, ele não consegue escapar das imposições de sua família e, por extensão, da Espanha franquista.

No terceiro evento, Ramón discorre sobre seu sentimento em relação a Lisa. Ele prefere não começar – ou encerrar, não se sabe ao certo – o relacionamento com ela, pois, apesar de se amarem, não quer que ela viva como ele, à margem da sociedade e miseravelmente. Tudo termina em uma despedida em uma estação de trem, com Lisa partindo e uma dolorosa frustração de ambos. Nesse caso, a relação não se desenvolve tanto quanto a de Carlos e Concha, pois Ramón dá a entender que não declaram amar-se e não chegam ao ato sexual, apesar de haver o sentimento e o desejo.

Na cabeça do protagonista fica a indagação do que poderia ter sido e o desejo não realizado. Apesar de toda a frustração, Ramón lembra-se de Lisa como uma ilha venturosa no meio de um oceano de degradações. Também nesse caso a narrativa se afasta do irônico e se aproxima do romanesco, por um período breve. Há no evento certa correspondência entre a natureza e o caráter idílico dos acontecimentos:

> ¿Recuerdas? Fue cuando empezaban a desperezarse los almendros – arcángeles nunciatorios de la inminente primavera, o sus anuncios publicitarios, como tú decías– cuando te conocí en el camino de la Facultad, que tantas mañanas anduvimos juntos.
> El verde esperaba la orden de movilización general para trepar a los árboles, para inundar el paisaje de vida renovada, en una jubilosa invasión. Había una luz tan pura, tan brillante, tan gozosamente derramada, que era una pura gloria dejarse ir la mirada. [...] (SALABERT, 1988, p. 239-240)

Mas também nesse caso mais uma vez o demoníaco se impõe. É possível pensar que a relação acaba devido à incapacidade ou impossibilidade de Ramón e Lisa em enfrentar as circunstâncias que os oprimem, de lutar contra as imposições sociais. No mesmo capítulo, está intercalada dentro da história de Ramón e Lisa a relação degradada de Carlos com uma moça. As relações de cada casal, que poderiam em um contexto diferente desenvolver-se bem, são arruinadas pela pressão da situação econômica, social e ideológica a que estão submetidos. Ramón chega a ser explícito: "El amor era también inhabitable en este país." (SALABERT, 1988, p. 240)

Nessas três sequências, o narrador transmite a impressão de que haveria a superação do demoníaco, em que seria possível alguma satisfação. Cria-se a expectativa, mas como logo ela é frustrada, intensifica-se a percepção das condições degradadas e degradantes. A vitória do demoníaco pode ser vista como um paralelismo entre a vida cotidiana e a situação política da Espanha e também como uma consequência da ditadura imposta à população.

As consequências da guerra, da vitória dos fascistas e da instalação da ditadura franquista sobre a população aparecem em cada detalhe do romance. A degradação, a opressão e a repressão não limitam os personagens apenas no convívio social, em suas manifestações exteriores, mas também deformam sua personalidade, também atingem sua interioridade.

Na segunda parte de *El exilio interior* o motor principal do enredo é o pós-guerra, de modo direto, ou a Guerra Civil Espanhola, de forma indireta. O caráter de elemento desencadeador é menos imediato do que na primeira parte, mas é inequívoco. A miséria, a sensação de paralisia e de desencanto são decorrentes da situação do país após a guerra. A impressão é a de que nada acontece. É a encenação do que Carmen Martín Gaite chamou de *espera del porvenir*, em um livro de ensaios já citado, e que Miguel Salabert denominou de *tiempo estancado* no título da segunda parte de *El exilio interior*.

1.6- Desenlace

Mesmo quando há a integração social da personagem, é possível pensar que também acontece sua degradação. O caso melhor desenvolvido é o de Emilio, um dos personagens que funcionam como contraponto a Ramón. Na infância era muito ágil e prático. Na adolescência torna-se um grande aproveitador sem nenhum escrúpulo, cujo único objetivo é ganhar dinheiro. Entra na Falange somente para aproveitar-se das oportunidades que isso lhe traria, mas não se torna partidário de nenhuma ideologia. Depois envolve-se com o mercado negro. Já adulto, acaba conseguindo tornar-se rico, aproveitando-se dos relacionamentos que estabelece. Vejamos algumas de suas palavras:

> – ¿Qué es vivir bien? Es sencillo, verdaderamente sencillo. Es tener dinero. Tener dinero es tenerlo todo. (SALABERT, 1988, p. 233)

> – ¿Dónde está el dinero? Quiero decir, el dinero que se mueve. Te asombrará saberlo. Todo el dinero, hoy, en España, está en manos de no más de mil familias. Lee el Anuario Financiero y encontrarás en él a los ganadores de la guerra. Yo sabía cómo se habían hecho esas fortunas. Mi proyecto era, pues, arrimarme a ellas, participar en el botín. [...] (SALABERT, 1988, p. 234)

É possível pensar que, ao menos em parte, torna-se um inescrupuloso devido a sua infância extremamente degradada, quanto teve até que roubar para sobreviver. Emilio serve de contraponto a Ramón, pois, ao contrário deste, não tem nenhum tipo de inconformidade evidente com o mundo. Aparentemente Emilio está integrado à sociedade, já que, além de ser rico, é uma pessoa respeitada. Entretanto, não tem contato com seus familiares e, na esfera do romance, não tem amigos. Talvez não confie em ninguém. A única coisa com que se importa é o dinheiro.

Ao contrário de seu irmão, Ramón tenta conseguir um meio de sobrevivência e trabalha em diversos lugares desde os dezesseis anos, sem nunca

conseguir sequer o suficiente para sua subsistência. O porvir, no sentido que lhe dava sua mãe, só é oferecido a ele, ironicamente, no dia do enterro dela. Emilio, que já era bastante rico, convida o irmão mais novo a ir a sua casa luxuosa e oferece-lhe algumas possibilidades de favorecimento a partir de sua posição privilegiada. Ramón poderia escolher entre trabalhar para o irmão em seus negócios ou, através de sua interferência, conseguir uma bolsa para terminar seus estudos de forma tranquila e, depois, um cargo de professor.

No entanto, a essa altura de sua vida, Ramón abomina esse tipo de favorecimento e pessoas como seu irmão. Apesar de continuar a sobreviver a duras penas, nega-se a aproveitar-se de uma riqueza que fora construída a partir de ações que despreza e recusa sem hesitar os favores oferecidos. Aceitá-los garantiria seu bem-estar material, mas seria uma forma de acomodação na sociedade espanhola franquista.

No fim de *El exilio interior*, Ramón continua na mesma penúria, mas afirma que está em paz. As últimas palavras do romance são "[...] *Y algo como una brisa interior se despereza levemente para bañarme en un dulce bienestar desconocido. He aquí que por vez primera estoy respirando en paz conmigo mismo.*" (SALABERT, 1988, p. 258) Essa paz é uma decorrência de uma tomada de consciência que é possível constatar no fim do romance. Ramón tem algum tipo de revelação que não é descrita ou narrada em detalhes, que fica apenas sugerida:

> Por eso, el proceso se ha precipitado. Rechazado, anulado, excluido, había creído encontrar el último refugio en mi yo, este *exilio interior*, esta pequeña isla portátil. He tardado algún tiempo, mucho tiempo, en descubrir que mi yo también me es inhabitable. Sus mamillas no bastaban para alimentarme. ¿Era esta insuficiencia de mi yo la que dictaba en mí la necesidad de amar? ¿Una búsqueda de refuerzo, de apuntalamiento de mi yo, como se hace con las casas en ruina? ¿O bien una espontánea tendencia a verterme, a diluirme en los otros?
> No lo sé. Pero el fracaso de mi yo para contenerme ha sido revelador. Él me ha revelado que sin los otros no se es nada. [...] (SALABERT, 1988, p. 255 – o itálico é do autor)

Ironicamente, Ramón mostra pensamentos muito parecidos aos de seu pai[11], cujas ideias havia desqualificado. Embora não utilize o conceito de espécie, como o pai, emprega o de excluídos da sociedade. No fim do romance, as ideias que Ramón escreve em seu livro também recusam a centralidade do "eu" e defendem um "nós", assim como defendia seu pai. Os pensamentos de ambos expressam, mais do que uma teoria racional ou articulada, o sentimento de pertencer a uma grande coletividade, seja a da espécie ou a dos excluídos.

Parece ser a saída de Ramón de seu exílio interior. Parece que constatou sua insuficiência e incompletude pessoal e que vai tentar superá-las através de uma aproximação aos párias da sociedade, aos perdedores da Guerra Civil Espanhola. O final indica que Ramón alcançou, ao mesmo tempo, a consciência tanto de sua situação como de sua impotência, o que o leva a pensar em um destino coletivo e também em ações coletivas. No entanto, ao fim e ao cabo, o destino de Ramón não nos é dado. Não é possível saber o que irá fazer o protagonista, pois o romance termina quando ele talvez tenha decidido fazer algo.

A degradação é generalizada e aparece refletida em todas as situações narradas, sejam relativas ao protagonista ou a outros personagens. Com o tempo, a degradação se impõe com tanta intensidade que acaba por destroçar internamente as pessoas, quando não as mata. A opressão e a repressão da sociedade franquista, que se estabelecem de várias formas, chegam a causar a perda da vitalidade de algumas personagens que, encurraladas, por vezes não encontram meios de reagir e acabam até tomando atitudes autodestrutivas.

O *sparagmós*, ou despedaçamento, apontado na primeira imagem significativa da obra, além ser um anúncio das imagens demoníacas que compõem o romance, também é um símbolo da destruição interna que atinge a maior parte das personagens. Nesse sentido, há uma confluência no romance entre o *sparagmós* e o estilhaçamento do homem contemporâneo.

---

[11] Esses pensamentos podem ser observados principalmente nas páginas 166/167 de *El exilio interior*.

Em relação aos demais personagens, começando pelos homens à margem, o pai não consegue encontrar um lugar no mundo e se suicida com uma navalha. Carlos se exila na França e Rafael está se matando lentamente e conscientemente por beber em excesso. O irmão Emilio é o único que se integra à sociedade, tornando-se um grande aproveitador e fazendo fortuna. Quanto às mulheres, a mãe morre prematuramente, provavelmente por causa da vida que leva a partir da guerra, mas talvez em uma relativa e sofrida paz, ao contrário das outras mortes, mais degradantes. Confirmando o dito de que a mulher se casava virgem ou podia escolher entre a igreja e o prostíbulo, a prima Andrea, que fora estuprada durante a guerra, termina em um convento.

A morte é uma imagem que aparece em *El exilio interior* reiteradamente e de diversas formas, mas quase sempre de modo brutal. Ramón testemunha muitas mortes. A primeira que aparece no romance é a do homem despedaçado durante um bombardeio. A segunda é o garoto morto por um nacionalista e a terceira o linchamento desse nacionalista. Há a de uma senhora que morre em um vagão infecto e lotado de pessoas e é enterrada à beira do caminho, sem caixão ou túmulo, quando estavam sendo *evacuados* de Madrid. Há a do prefeito da cidadezinha em que Ramón esteve retirado com sua família, condenado ao fuzilamento apesar de sua inocência. Há, ainda, o suicídio do pai de Ramón e a morte prematura de sua mãe.

Além disso, relatam-lhe muitas outras mortes. Uma delas é a do tio de Ramón, Juan, na frente de batalha; outra é a de Concha, namorada de Carlos, em um aborto clandestino. Há inúmeras mortes testemunhadas pelo pai de Ramón no campo de concentração, que eram “Ocho, doce, quince hombres, quince muertes diarias. [...]” (SALABERT, 1988, p. 157). Há, ademais, o assassinato de trinta homens na praça pública de uma pequena cidade, do qual escapa gravemente ferido o marido de Juana, para também ser morto logo depois, pelos mesmos franquistas que haviam assassinado os trinta homens.

El exilio interior é configurado sobretudo por elementos demoníacos, presentes na construção das imagens, do enredo e do destino da maior parte das personagens. A sociedade é configurada como um inferno existencial em que predomina a total ausência de sentido. Quando há elementos que se afastam do irônico, aparecem na narrativa somente como um instante fugaz, como um pequeno lampejo que muito rapidamente é sufocado pelo demoníaco. Na Espanha franquista não há nenhum evento que permita vislumbrar a superação do mundo degradado.

2– O CONTRAPONTO ENTRE O DEMONÍACO E O APOCALÍPTICO EM *LA VEU MELODIOSA*

O romance *La veu melodiosa*, assim como *El exilio interior*, pode ser compreendido como um romance de caráter memorialístico. Virgínia narra em retrospectiva a vida de um de seus colegas de faculdade, Espardenya, e parte da vida de outros personagens que eram próximos a ele. Ao mesmo tempo, conta sua própria trajetória e ainda a de Mundeta e Joan Lluís, mais dois colegas da faculdade, durante o período em que estudaram juntos. Virgínia é a única que aparece de modo inequívoco em primeira pessoa e que pode ser analisada através de seu próprio discurso.

A vida do protagonista é relatada de forma abrangente, desde seu nascimento em 1938, durante a Guerra Civil Espanhola. Espardenya cresce enclausurado em casa por seu avô, o senhor Malagelada, convivendo apenas com este, a criada Dolors e seus professores. Decide sair de casa e conhecer o mundo externo somente quando já tem 23 anos, em 1961. O tempo da matéria narrada termina quando tinha ele cerca de 27 anos, aproximadamente em 1965.

Em sua estruturação, *La veu melodiosa* tem uma epígrafe, que talvez tenha sido a inspiração para o nome da obra. O romance está dividido em quatro partes e um epílogo bastante breve, cada um com uma epígrafe extraída do *Livro de Jó*. A primeira parte compreende cinco capítulos; a segunda compreende sete; a terceira, dois, e a quarta, três. Há ainda um epílogo, também com uma epígrafe do *Livro de Jó*.

A primeira parte do romance narra a primeira fase da vida do protagonista, enquanto ele vive dentro de sua casa, e também parte da vida de outros personagens próximos a ele, principalmente seu avô. O restante da narrativa trata da segunda fase, depois que ele sai de casa. A segunda parte trata de sua adaptação a um mundo que não conhece diretamente e, também, da trajetória de

seus colegas durante o período da faculdade. A terceira parte concentra a breve relação entre Espardenya e Eugènia. A quarta parte relata a passagem do protagonista e seus colegas por uma prisão, durante o franquismo. Por fim, o epílogo esboça o destino das principais personagens do romance.

2.1- Virgínia e os narradores

Nos quatro primeiros capítulos da primeira parte de *La veu melodiosa* há um narrador em terceira pessoa, o que já se verifica desde o primeiro parágrafo do romance. Parece ser onisciente, pela grande quantidade de detalhes que descreve. As lembranças da infância do senhor Malagelada, inseridas no primeiro capítulo do romance, dificilmente poderiam ser conhecidas por outro tipo de narrador. Além disso, o narrador chega a informar o que uma personagem não contou a outra personagem e a explicar que isso aconteceu porque a primeira havia se esquecido desses episódios.

O início do quinto capítulo da primeira parte pode causar um estranhamento no leitor, pois, sem nenhum tipo de aviso prévio, já em sua primeira oração irrompe um “eu” que não pode ser reconhecido no momento em que aparece e nem mesmo durante o capítulo. Somente mais adiante na leitura se descobrirá que se trata de Virgínia. Em retrospectiva, fica claro que ela é a narradora desse capítulo e do epílogo, assim como também de muitos outros trechos.

Levando em consideração o romance em sua totalidade, é possível identificar um narrador em terceira pessoa e uma personagem-narradora, Virgínia. Além disso, há trechos em que não é possível identificar quem narra. Em alguns momentos Virgínia explicita que está escrevendo um romance ou suas memórias: “[...] Escric tot això, amb l`esperança que ell ho llegeixi [refere-se a

Espardenya] i m`entengui. Ès massa tard per a fer-me perdonar." (ROIG, 2002, p. 91/92) [12 / 13]

A hipótese adotada é a de que Virgínia, além de colocar-se como primeira pessoa, também narra em terceira pessoa, inclusive referindo-se a si mesma em terceira pessoa. É o caso, por exemplo, do trecho a seguir: "L`Espardenya va agafar un drap de fil i nejetà la wamba. Després, s`agebollà davant la Virgínia i la hi col·locà al peu. Mentre ell em cordava la wamba, jo no sabia què dir." (ROIG, 2002, p. 76/77)[14]. Na segundo fase desse trecho Virgínia narra em terceira pessoa e na última em primeira pessoa.

Essa hipótese levaria a considerar Virgínia como uma pseudo-autora que cria todo o romance, empregando para isso alguns narradores. Haveria no mínimo três, sendo dois identificáveis, o de terceira pessoa e ela própria, e outro não identificável, também em primeira pessoa. Este último algumas vezes aparece como membro do grupo de amigos, mas não é possível identificá-lo inequivocamente com nenhum dos integrantes do grupo.

Para que a hipótese seja plausível, é preciso supor que Virgínia cria parte do que conta, já que dificilmente poderia saber de tudo o que narra. Trancada em sua casa, vinte anos depois do tempo da matéria narrada, Virgínia escreve sobre o que viveu em sua juventude e sobre a vida de Espardenya, desde seu nascimento até o enterro de seu avô, misturando o que viu, o que lhe contaram, partes das histórias que teve que deduzir e até inventar. Algumas vezes

---

[12] As citações de *La veu melodiosa* estão no original. No rodapé, encontram-se a tradução ao castelhano, que foi acompanhada pela autora, e depois em português, sobre a qual não foi possível averiguar se também foi acompanhada por Montserrat Roig.

[13] [...] Escribo todo esto con la esperanza de que lo lea [refere-se a Alpargata] y me comprenda. Es demasiado tarde para hacerme perdonar. (ROIG, 1991, p. 101)

[...] Escrevo tudo isto com a esperança de que o venha a ler [refere-se a Alpargata] e me compreenda. É muito tarde para me fazer perdoar. (ROIG, 1990a, p. 83)

[14] Alpargata corrió un paño de hilo y limpió la wamba. Acto seguido se arrodilló ante Virgínia y se la colocó en el pie. Mientras él me abrochaba la wamba no sabía qué decir. (ROIG, 1991, p. 88).

Alpargata pegou um pano de linho e limpou o sapato. Imediatamente, ajoelho-se aos pés de Virgínia e calçou-a. Enquanto ele me apertava o sapato, eu não sabia o que dizer. (ROIG, 1990a, p. 72).

ela mesma tem dúvidas sobre a veracidade de sua narração, explicitando que está escrevendo a partir de suas lembranças e percepções, que sabe não serem totalmente confiáveis:

> O potser la història no va anar així. Les dades de l`ascensió de L`Espardenya alturó, las vaig extreure a`algunes frases escadusseres que ell, després de la baixada al pou, va ser capaç de dir. Eren frases incoherents, desordenades. Mai no havia estat amant dels discursos, ja he dit que era una persona que sabia escoltar. (ROIG, 2002, p. 101)[15]

Para Virgínia, escrever é também uma forma de recuperar a memória, uma forma de resgatar um passado que, por ser traumático, havia sido esquecido. "Nosaltres ho van oblidar tot: l`ascensió al turó i la baixada al pou. [...]" (ROIG, 2002, p. 92)[16]. Algumas vezes ela explicita que está tentando compreender o que ocorreu e dar algum sentido aos acontecimentos através da rememoração e da reflexão, em um momento em que já é uma pessoa diferente da que era no tempo da matéria narrada. É também uma forma de compreender seu presente. Escrevendo, Virgínia se apropria das lembranças desordenadas e esquecidas:

> […] Això ho puc dir ara, al cap de vint anys, quan ja els he perduts tots de vista i intento de reconstruir algunos moments aïllats i potser inconnexos per entendre què ens passà despres de la davallada al pou. Ho puc dir ara, quan el tiemps també ha transcorregut per a mi sense alè, quan ja no podré recuperar com era aquell noi abans d`odiar, aquell noi que seia al meu costat a les escales del port, que miraba un mar de xocolata mentre m`ensenyava una nina sense ulls i

---

[15] O quizá la historia no fue así. Los datos de la ascensión de Alpargata a la colina los saqué de contadas frases que él, después del descenso al pozo, fue capaz de decir. Eran frases incoherentes, desordenadas. Nunca había sido amante de los discursos, he dicho ya que era una persona que sabía escuchar. (ROIG, 1991, p. 112)

Ou talvez a história não fosse assim. Os dados da ascensão de Alpargata à colina estabeleci-os a partir de frases contadas que ele foi capaz de proferir, depois da descida ao poço. Eram frases incoerentes, desordenadas. Nunca tinha sido amante dos discursos, já disse antes que ele era uma pessoa capaz de ouvir. (ROIG, 1990a, p. 91)

[16] Nosotros olvidamos todo: la ascensión a la colina y el descenso al pozo. [...] (ROIG, 1991, p. 101)

Nós esquecemos tudo: a ascensão à colina e a subida ao poço. [...] (ROIG, 1990a, p. 83)

> em parlava d`Eugènia [refere-se a Espardenya]. I tampoc ja no em podré recuperar, a mi, ara que estic disposada a tancarme a casa i no sortir mai més al carrer. Una corrua de fets desordenats ha esboirat el que va passar abans del dia en què ens feren baixar al pou, desprès de l`ascensió al turó. Els fets desordenats no ens deixat temps per a quedar-nos en un abaixador. No hem aconseguit que el pas dels dies s`aturés. (ROIG, 2002, p. 89/90)[17]

Nesse trecho, nota-se o caráter traumático dos acontecimentos a que Virgínia se refere, que separaram o grupo de colegas e destruíram suas vidas, assim como também se nota sua impossibilidade de compreender bem esses eventos no tempo da matéria narrada. Virgínia procura entendê-los agora, no tempo da narração, ou seja, escrevendo.

Apesar da afirmação repetida duas vezes de que não poderá recordar, isso é o que realmente faz: repassa repetidamente os acontecimentos e como eram Espardenya, ela própria e os outros colegas. Com seu recordar, expõe o processo de mudanças de todos eles. No decurso do rememorar e escrever é possível observar um processo de mudança de Virgínia, tanto no tempo da matéria narrada quanto no tempo da narração, em que ele vai reorganizando e compreendendo o passado. Sua compreensão vai se alterando e seu olhar sobre Espardenya vai mudando paulatinamente.

---

[17] […] Esto me es posible decirlo ahora, al cabo de veinte años, cuando los he perdido ya a todos de vista y trato de reconstruir algunos momentos aislados y tal vez inconexos con el objeto de comprender qué nos pasó tras el descenso al pozo. Puedo decirlo ahora, cuando también el tiempo ha transcurrido para mí sin aliento, cuando no me será posible recordar cómo era aquel muchacho antes de sentir odio, aquel chaval sentado junto a mí en las escaleras del puerto, que miraba un mar de chocolate mientras me enseñaba una muñeca sin ojos y me hablaba de Eugenia [refere-se a Alpargata]. Como tampoco yo me podré recordar, ahora que estoy dispuesta a no salir nunca más a la calle. Una seria de hechos desordenados ha sumido en la bruma lo que pasó antes del día en que nos hicieron descender al pozo, tras la ascensión a la colina. Los hechos desordenados no nos han dejado tiempo para quedarnos en un apeadero. No hemos conseguido que el paso de los días se detuviese. (ROIG, 1991, p. 98/99) […]

[…] É-me possível dizer isto agora, ao cabo de vinte anos, quando os perdi a todos de vista e tento reconstruir alguns momentos isolados, e talvez desconexos, com o objectivo de compreender o que nos aconteceu com a descida ao poço. Posso dizê-lo agora, quando o tempo também passou sem alento para mim, quando já não me será possível recordar como era aquele rapaz antes de sentir ódio, aquele moço sentado junto de mim nas escadas do porto, olhando um mar de chocolate enquanto me mostrava uma boneca sem olhos e me falava de Eugénia. Assim como também não me poderei recordar a mim mesma, agora que estou disposta a fechar-me e a nunca mais sair à rua. Uma séria de factos desordenados desapareceu na bruma, o que aconteceu antes do dia em que nos fizera descer ao poço, depois da ascensão à colina. Os factos desordenados não nos deixaram tempo para ficarmos em um apeadeiro. Não conseguimos que a passagem dos dias se detivesse. (ROIG, 1990a, p. 81)

Nos primeiros anos de convivência, Virgínia vê Espardenya pela chave do cômico e do ridículo. Mundeta e Joan Lluís o veem da mesma forma. Quando os colegas conversam sobre a possibilidade de que ele vá a uma manifestação de primeiro de maio, expressam-se nos seguintes termos: "–Deixa`l venir –vaig afegir–, que ens fará riure si la fiesta resulta ensopida. [Fala Virgínia]"; "–Ens farà riure –deia la Mundeta–, amb aquests llavis que no conviden a ser besats." (ROIG, 2002, p. 68; 69)[18]

Durante os últimos acontecimentos narrados, Virgínia começa a ter uma compreensão mais profunda de Espardenya e a ver seu processo atípico de amadurecimento. Somente nessa época ela começa a se interessar em conhecer sua vida. No final do tempo da narração, sua visão do colega está na chave do profundamente melancólico e poético:

> I ara, tancada a casa, sé per què l`Espardenya va pujar al turó aquel primer de maig. No hi va pujar perquè nosaltres l`havíem emborraxat, tampoc per fer de bifó, sinó perquè havia vist. Havia vist com un grup de dones grasses que feien olor de leixiu barrejada amb vomiteres s`havien quedat sense un pis, sense sostre, sense parets i sense balcó. Va pujar perquè volia trobar noves paraules per ensenyar, perquè ja no en tenia cap. (ROIG, 2002, p. 101)[19]

---

[18] "–Déjale ir –añadí–, así nos animará si la fiesta resulta aburrida. [Fala Virgínia]"; "–Nos hará reír –decía Mundeta–, con esos labios que no invitan a ser besados." (ROIG, 1991, p. 79; 80)

"–Deixa-o ir – respondi –, servirá para nos animar se a festa se tornar aborrecida. [Fala Virgínia]"; "–Far-nos-á rir – disse Mundeta –, com aqueles lábios que não convidam a serem beijados." (ROIG, 1990a, p. 65; 66)

[19] Y ahora, encerrada en casa, sé por qué Alpargata subió a la colina aquel primero de mayo. No lo hizo porque nosotros le hubiésemos emborrachado ni tampoco para hacer el bufón, sino porque había visto. Había visto como un grupo de gruesas mujeres que olían a lejía y a vómitos se habían quedado sin piso, sin techo, sin paredes y sin balcón. Subió porque quería encontrar nuevas palabras que enseñarles, porque no le quedaba ninguna. (ROIG, 1991, p. 111/112)

E agora, fechada em casa, sei por que Alpargata subiu à colina naquele dia Primeiro de Maio. Não o fez porque o tivéssemos embebedado nem para fazer de bobo, mas sim porque tinha visto. Tinha visto um grupo de mulheres gordas que cheiravam a vómito e a lixívia tinham ficado sem andar, sem tecto, sem paredes e sem varanda. Subiu porque queria encontrar novas palavras para lhes ensinar, porque já não lhe restava nenhuma. (ROIG, 1990a, p. 91)

Devido às mudanças de Virgínia, seu ponto de vista muda durante o romance, trata-se de um ângulo móvel. Quando narra em primeira pessoa, às vezes o ponto de vista está mais próximo da visão que tinha no tempo da matéria narrada e às vezes está mais próximo da que tem no tempo da narração. Além disso, o narrador em terceira pessoa assume mais de um ponto de vista. Às vezes utiliza um ângulo neutro e outras, mais próximo a algum dos personagens, como na quarta parte, em que o ponto de vista está mais próximo do que caberia a Espardenya.

O personagem principal é traçado por um intrincado emaranhado de vozes narrativas: por Virgínia, por um narrador em terceira pessoa e provavelmente onisciente, e, o mais interessante, por uma voz que não pode ser identificada, pois muitas vezes não é possível saber quem é o narrador e qual é seu ponto de vista. Configura-se um complexo esquema polifônico, em que a passagem de um narrador para outro nem sempre pode ser percebida e em que algumas vezes não é possível identificar a voz narrativa.

Além dessa polifonia narrativa, o leitor praticamente não tem acesso direto ao personagem. Há alguns poucos diálogos em estilo direto e, algumas vezes, principalmente na quarta parte, o ponto de vista se aproxima da visão que seria a do protagonista. No entanto, ainda nesses casos é preciso considerar que tudo está mediado pela pseudo-autora Virgínia e pelos narradores.

No emaranhado de vozes narrativas e de pontos de vista, o processo interior de Espardenya é somente esboçado; é mais sugerido do que exposto. Quando o leitor se identifica com o protagonista e quer aproximar-se, tem de se perguntar como ele pensava, como sentia, quais eram seus desejos, qual era sua visão de mundo e sua compreensão dos acontecimentos.

La veu melodiosa é um romance que insinua sua própria construção por uma pseudo-autora, Virgínia, que escreve fazendo uso de vários narradores, que não ordena os acontecimentos em uma sequência linear e que tem como matéria-prima suas lembranças pessoais, as recordações a ele narradas, o que deduz e o

que cria. Por tudo isso, a narrativa é fragmentária, como um quebra-cabeças incompleto que vai sendo montado aos poucos. Esse processo vai sendo acompanhado pelo leitor. Ficam faltando algumas peças, o que obriga o leitor a completar o quadro por si mesmo.

Virgínia decide escrever na época em que tem cerca de quarenta anos, quando, muito tempo depois dos acontecimentos narrados, tenta retomar parte de sua vida que fora interrompida. Escrever é para ela uma tentativa de alinhavar a trama da vida de Espardenya, parte da trama de sua própria vida, da de Mundeta e da de Joan Lluís. Há uma sequência de acontecimentos que perpassa o romance e é ilustrativa desse processo: no início de *La veu melodiosa*, Dolors está bordando um cisne da asas douradas quando é interrompida pela iminência do nascimento de Espardenya. Depois disso, o bordado só reaparece 27 anos depois, durante o velório do senhor Malagelada, no último capítulo. No epílogo, informa-se que somente depois de mais dez anos, dois dias antes de falecer, Dolors acaba o trabalho.

La veu melodiosa começa e termina com o bordado, que só é encerrado quando está chegando ao fim a vida de Dolors, depois do fim dos acontecimentos narrados. O romance não quer dar a impressão de que é uma obra bem acabada, mas sim de que é um alinhavo. Não quer parecer um bordado perfeito, mas sim um bordado incompleto, em que ainda há partes por fazer. Esse caráter de incompletude está atrelado à pseudo-autora e narradora Virgínia, que começa a escrever sem ter uma compreensão clara dos acontecimentos.

2.2- O senhor Malagelada e o tempo histórico

A principal linha condutora do romance é a vida de Espardenya, pois toda a narrativa é centrada em seu desenvolvimento. Há também algumas linhas paralelas secundárias. As dos seus colegas de faculdade são contemporâneas à principal e algumas se iniciam antes, como as de seus professores e a de seu avô, que são personagens mais velhas.

O avô de Espardenya atravessa várias fases da história de seu país e é principalmente a partir de sua vida que se alude à história da Espanha antes da Guerra Civil Espanhola. Ele nasce na Catalunha, durante a restauração borbônica, no século XIX, em uma família que era dona de terras e que através do tempo havia enriquecido e se arruinado financeiramente várias vezes. Quando ele nasce, a família estava em boa fase econômica, após ter se tornado dona de uma indústria no século XIX.

Sempre vive um pouco à margem da realidade. Nunca se dedica ao trabalho, mantém-se às custas de sua família. Herda todos os bens familiares quando seu irmão mais velho morre na epidemia de gripe de 1918. Mais tarde, vende tudo que herdara e passa a morar em Barcelona. Gasta todas suas posses, primeiro em levar a vida comodamente e depois na educação de Espardenya. Quando falece, já não possui bens materiais para deixar ao neto.

É extremamente culto e gosta das artes, principalmente de literatura. Torna-se um profundo conhecedor das letras, sobretudo em língua catalã. Na juventude, tenta ser poeta mas desiste, por achar que o que escreve não tem valor suficiente. Sabe de memória obras literárias e tem o costume de ilustrar todas as situações da vida com citações.

Foge do país para viver com uma bela mulher que já era casada e com ela tem uma filha. Vive pelo menos na Alemanha e na Grécia. Muito tempo depois, volta para Barcelona somente com sua filha, já adulta. Não se sabe o que

acontece com a mulher. É partidário das ideias republicanas, mas vive sempre um pouco à margem da sociedade, o que permite que nunca seja molestado pelos fascistas e que seja respeitado socialmente.

Três eventos coetâneos definem o rumo da parte final de sua vida: a vitória dos nacionalistas na Guerra Civil Espanhola, o nascimento de seu neto e a morte de sua filha. Com o final da guerra civil e o início da ditadura, acaba definitivamente o mundo ao qual pertencia. Sua reação ao franquismo é viver dentro de casa, em geral lendo em seu escritório, com reduzido contato com outras pessoas e com o mundo exterior. Recusa-se a integrar-se à nova realidade, continua ligado emocionalmente ao mundo anterior à guerra e mantém-se fiel a ele. Isso aparece em sua casa antiquada, no seu modo anacrônico de vestir-se e de falar. Representa simbolicamente uma reminiscência da Espanha de antes de 1936, de antes do jugo fascista.

Como pode viver de renda, sua única ocupação, além de entreter-se com a literatura, é criar o neto. Quando Espardenya é preso, não é capaz de tomar nenhuma atitude concreta para ajudá-lo, talvez porque já não soubesse como agir no novo contexto histórico. A passagem de uma época para outra é evocada no romance através de seu ponto de vista. No dia do nascimento de Espardenya, em 1938, ao testemunhar um bombardeio sobre Barcelona, ele grita um trecho de *L`Atlàntida*, do poeta catalão Verdaguer: "[...] plors i crits i grinyols d`hombres i feres / sapre gemec d`un petit món que es mort." (ROIG, 2002, p. 14)[20] Os acontecimentos históricos aparecem apenas indiretamente. O leitor tem notícia do que acontece principalmente pelo ponto de vista do senhor Malagelada.

Quando os fascistas ocupam Barcelona, o senhor Malagelada decide não ver seu desfile de entrada e mantém fechadas todas as janelas que davam para a rua. Em seguida, toma uma decisão, comunicando-a primeiramente ao neto: "–

[20] … gritos y llantos y aullidos de hombres y de fieras, / áspero gemido de un pequeño mundo que fenece. (ROIG, 1991, p. 16)

... gritos, prantos y uivos de homens e de feras, / áspero gemido de um pequeno mundo que se esvai. (ROIG, 1990a, p. 15)

Per a tu –va fer– construiré un petit paradís. I totes les veus que hi sentirás, et seran melodioses." (ROIG, 2002, p. 15)[21]

Talvez por remorso, talvez por amor, provavelmente pelos dois motivos, além de manter-se quase sem contato com o mundo, decide enclausurar seu neto dentro de casa, tentando criar um ambiente em que ele pudesse viver a salvo das intempéries que assolavam o mundo. Para Virgínia, "[...] ell era el creador de les coses i les persones que el voltaven. S`inventà una alra realitat per a poder durar." (ROIG, 2002, p. 58)[22] Seu objetivo é proteger o neto, tanto devido à extrema degradação que havia no país, quanto devido a seu aspecto físico horroroso, que lhe traria dificuldades.

> –El meu nét no tenia per què conèixer segons quines cosas. Potser, a la larga, l`haurien acceptat en una escola. Però només li haurien dit que mentides. Li hairien ensenyiat a ser hipòcrita, i feble. Li haurien transpassat l`espirit dels derrotats, dels que s`han deixat sotmetre. Ara el sap d`on ve.
> –Sí, però no sap cap a on ha d`anar. ¿El pensa tenir sempre tancat en aquesta presó? Vostè no és Deu, no ès immortal. –La madame se l`mirà, irónica–. O es pensa que l`és?
> –Jo només vull que el meu nét visqui en el millor dels móns possibles. I el d`aquí dins ho és. (ROIG, 2002, p. 43)[23]

---

[21] – Construiré para ti –dijo– un pequeño paraíso. Y cuantas voces oigas te sonarán melodiosas. (ROIG, 1991, p. 17)

– Construirei para ti um pequeno paraíso. E todas as vozes que ouvires soar-te-ão melodiosas. (ROIG, 1990a, p. 16)

[22] "[...] él era el creador de las cosas y las personas que le rodeaban. Se inventó una nueva realidad para poder durar." (ROIG, 1991, p. 67)

"[...] ele era o criador de todas as coisas e pessoas que o rodeavam. Inventou uma nova realidade para poder durar." (ROIG, 1990a, p. 57)

[23] –Mi nieto no tenía por qué conocer según qué cosas. Quizá a la larga, le abrían aceptado en una escuela. Pero no le habrían contado más que mentiras. Le habrían enseñado a ser hipócrita y débil. Le habrían inculcado el espíritu de los derrotados, de los que se han dejado someter. Ahora, él sabe de dónde viene.
–Sí, pero no sabe hacia dónde tiene que ir. ¿Lo piensa tener siempre encerrado en esa prisión? Usted no es Dios, no es inmortal. –La madame le miró, irónica–. ¿O se cree que lo es?
–Yo sólo quiero que mi nieto viva en el mejor de los mundos posibles. Y el de aquí dentro lo es. (ROIG, 1991, p. 50)

– O meu neto não poderia distinguir as coisas. Talvez o aceitassem numa escola, mas não o contariam senão mentiras. Ensiná-lo-iam a ser hipócrita e fraco. Inculcar-lhe-iam o espírito dos derrotados, dos que se deixaram submeter. Agora, ele sabe de onde vem.

Para o senhor Malagelada, seu *petit paradís* é um espaço melhor do que o mundo exterior – a Espanha franquista, uma ditadura repressora e vingativa –, que é considerado por ele tão abominável que não pode suportá-lo, prefere viver enclausurado com seu neto, criando seu próprio mundo. Para ele, caso não enclausurasse seu neto, o mundo de fora o transformaria em uma pessoa hipócrita e fraca. Desse modo, criando o isolamento, o senhor Malagelada procura impedir a entrada do tempo histórico recente e do presente naquele espaço privado.

No trecho citado acima, Madame Germaine explicita um paralelismo entre alguns atos do senhor Malagelada e alguns atos do deus bíblico. Ele tenta criar um pequeno paraíso, assim como o deus bíblico criou o Éden, e decide os rumos da vida de seu neto como se fosse um deus. Espardenya, de certa maneira, também vê seu avô como um ser dotado de poderes absolutos até determinado ponto de sua vida.

Além disso, o senhor Malagelada troca o nome de todos os que frequentam sua casa, assim como o deus bíblico troca os nomes de Abrão/Abraão, Sarai/Sara e Jacó/Israel. Ele começa por sua criada, quando Espardenya tinha menos de seis anos:

> Va ser en aquella època quan el senyor Malagelada anuncià a la Dolors que tindria un altre nom.
> –Des d`ara–va fer–, vós us direu Letícia.
> –I per què, senyor?
> –Perquè Letícia vol dir alegria. No creieu que el vostre nom es molt trist?
> –I, què hi fa el nom, senyor?
> –Detesto els noms que anuncien sofriment. I encara ès pitjor en castelà: penseu en Socorro, Angustias o María de la Cruz. Trobo que vosaltres, les dones no us mereixeu pas, això.

– Sim, mas não sabe para onde tem de ir. Pensa tê-lo sempre encerrado nesta prisão? O senhor não é Deus, não é imortal. – Olhou-o ironicamente. – Ou acredita sê-lo?
– Eu só quero que o meu neto vida no melhor dos mundo possíveis. E o de aqui dentro é-o. (ROIG, 1990a, p. 44)

> –No hi havia caigut mai, miri què li dic –digué la nova Letícia. (ROIG, 2002, p. 21)[24]

Depois, troca o nome dos professores de Espardenya. Mercè Rius e madame Germaine passam a chamar-se, respectivamente, Mònica número um e Mònica número dois. Por sua vez, Vicenç Soler e Jacob Simonian passam a chamar-se, respectivamente, Alfred número um e Alfred número dois. Segundo o senhor Malagelada, Alfred significa "homem de paz" e Mònica significa "mulher solitária". Esses são os quatro principais professores de Espardenya, os que o acompanham por mais tempo e que são identificados na narrativa. Note-se que a escolha de "Mònica" é uma incongruência em relação ao que o senhor Malagelada disse a Dolors/Letícia sobre os nomes das mulheres.

2.3- As epígrafes

La veu melodiosa tem como epígrafe um trecho de um poema do grande poeta valenciano Ausiàs March, "¿Qué seguros consejos vas buscando...":

---

[24] Fue en aquella época cuando el señor Malagelada anunció a Dolors que le pondría otro nombre.
–Desde ahora –dijo–, usted se llamará Leticia.
–¿Y por qué razón, señor?
–Porque Leticia significa alegría. ¿No cree que su nombre es muy triste?
–¿Y qué importa el nombre, señor?
–Detesto todos los nombres que anuncian sufrimiento. Y en castellano es peor todavía: piense en Socorro, Angustias o María de la Cruz. Me parece a mí que vosotras las mujeres no os merecéis esto.
– Mire qué le digo, no había caído –dijo la nueva Leticia. (ROIG, 1991, p. 24/25)

Foi nessa época que o senhor Malagelada informou Dolors de que, daí em diante, lhe chamaria outro nome.
–A partir de agora – disse – chamar-se-á Letícia.
–¿E qual o motivo, senhor?
–É porque Letícia significa alegria. Não acha que o seu nome é muito triste?
–¿E que importa o nome, senhor?
–Detesto os nomes que anunciam sofrimento. E em castelhano ainda é pior: pense em Socorro, Angustias ou Maria da Cruz. A mim parece-me que vocês, as mulheres, não merecem isso.
– Pois olhe, nunca tinha reparado – disse a nova Letícia. (ROIG, 1990a, p. 22)

> Ab ulls plorant e cara de terror,
> cabells rompent ab grans udulaments,
> la vida em vol donar heretaments
> e d'aquests dons vol que sia senyor,
> cridant ab veu horrible i dolorosa
> tal com la mort crida el benauirat,
> car, si l'hom és a mals aparellat
> la veu de mort li és melodiosa. (MARCH *apud* ROIG, 2002, p. 7)[25]

Essa epígrafe começa com uma imagem demoníaca que, parafraseando livremente, seria "olhos chorosos, cara de terror, arrancando os cabelos entre alaridos". Logo depois, essa imagem é associada à vida do eu poético. Em seguida, seu caráter demoníaco é reforçado pelos adjetivos "horrível" e "dolorosa". Na sequência, há uma comparação entre a vida do eu poético e a morte, o que é mais uma intensificação de seu aspecto demoníaco. O sujeito gramatical das seis primeiras linhas do trecho é a vida do eu poético, caracterizada pela imagem demoníaca.

As duas últimas linhas, que são uma explicação da linha imediatamente anterior, criam um jogo interessante, estabelecendo uma oposição entre a imagem demoníaca desenvolvida nas seis primeiras linhas e uma voz melodiosa, que se contrapõe diretamente à voz horrível e dolorosa e pode ser considerada uma imagem apocalíptica.

---

[25] Ojos llorosos, cara de terror,
mesándose el cabello entre alaridos,
la vida quiere darme su heredad
y de sus dones quiere hacerme dueño,
llama con voz horrible y dolorosa,
como la muerte llama al que es feliz,
pues cuando el hombre a males está uncido,
le es la voz de la muerte melodiosa. (MARCH *apud* ROIG, 1991, p. 7)

Olhos chorosos, cara de terror,
arrepelando o cabelo entre alaridos,
a vida quer dar-me a sua herança
e dos seus dotes tornar-me dono,
com voz horrível e dolorosa chama,
tal como a morte chama o que é feliz,
pois quando o homem dos males está ungido,
a voz da morte lhe é melodiosa. (MARCH *apud* ROIG, 1990a, p. 9)

A epígrafe cria um jogo de relações complexas entre três pares – vida e morte; felicidade e infelicidade, e apocalíptico e demoníaco – ao apontar para as seguintes combinações: a vida pode apresentar-se com voz horrível e dolorosa para uma pessoa infeliz; a morte pode apresentar-se com voz horrível e dolorosa para uma pessoa feliz, e a morte pode apresentar-se com voz melodiosa para uma pessoa infeliz.

É possível deduzir que uma voz horrível e dolorosa pode ser a da vida, para o infeliz, ou a da morte, para o feliz. E que uma voz melodiosa também pode ser a da vida, para o feliz, ou a da morte, para o infeliz. Nesse sentido, o título do romance não pode ser interpretado apenas de uma única maneira. A voz melodiosa, como título da obra, seria referente à vida ou à morte? A uma pessoa destinada à felicidade ou à infelicidade? Não há respostas para essas perguntas, pois não é possível excluir um dos termos opostos. A voz melodiosa, pelo modo como é apropriada por Montserrat Roig em sua obra, refere-se tanto à vida quanto à morte, tanto à felicidade quanto à infelicidade.

A epígrafe desenha uma imagem demoníaca e alude a seu contrário, a uma imagem apocalíptica, estabelecendo um par antitético através da oposição entre elas. Essa oposição entre as duas imagens antecipa um dos elementos mais importantes da composição de *La veu melodiosa*: o contraponto entre o demoníaco e o apocalíptico. O romance é configurado com esses dois princípios.

É possível pensar que o sentido geral dessa epígrafe em relação ao romance é que a vida, em determinado momento, apresenta-se como algo terrível tanto para o protagonista como para várias outras personagens. O contexto da Espanha franquista se impõe de forma horrível e dolorosa, como limite à ação e como ameaça à vida das personagens. Por ouro lado, apesar desse contexto, ainda permanecem no mundo a beleza e o prazer.

Além da epígrafe do romance, cada uma de suas quatro partes tem também uma epígrafe, todas retiradas do *Livro de Jó*. A epígrafe relativa à primeira parte de *La veu melodiosa*, é um trecho do início do *Livro de Jó*, quando

Satanás, contestando um comentário elogioso de Deus a seu servo Jó, afirma que este teme àquele porque fora protegido e abençoado, mas que se perdesse tudo o que possui se revoltaria contra Deus:

> Satanàs li va respondre:
> «És sense més ni més que Job tem Déu? No has aixecat una tanca davant d`ell, davant la seva casa i davant tot el que té, tot al voltant? Has beneït les seves empreses, els seus ramats pul·lulen pel país. Però estén la mà, toca els seus béns, i et juro que et maleirà a la cara!» (El llibre de Job, 1:9-11, *apud* ROIG, 2002, p. 9)[26]

Há uma analogia entre a situação inicial bem-aventurada de Jó e a situação protegida de Espardenya durante a primeira fase de sua vida, relatada na primeira parte do romance. Há um paralelismo entre a vida de Jó e Espardenya: ambos são puros e desconhecem as provações de que serão vítimas. Posteriormente, quando ambos são aparentemente abandonados – Jó por Deus, Espardenya pelo senhor Malagelada – decidem primeiro inquirir seu protetor e depois se reconciliam com ele.

As circunstâncias felizes de Jó são estabelecidas de modo absoluto e as de Espardenya não, visto que a situação feliz em que vive pode ser relativizada e posta em questão, como de fato acontece no próprio romance, quando o protagonista e outros personagens questionam a forma como ele é enclausurado.

As epígrafes da segunda parte de *La veu melodiosa* são dois trechos intermediários do *Livro de Jó*, quando ele lamenta suas adversidades:

---

[26] Respondió Satanás a Jehová:
«¿Acaso teme Job a Dios gratuitamente? ¿No le has rodeado de una valla protectora a él, a su casa y a todo cuanto tiene? Has bendecido el trabajo de sus manos y ha crecido así su hacienda sobre la tierra. Pues anda, extiende tus manos y tócale en lo suyo, a ver si no te vuelve la espalda.».
(El libro de Job, 1:9-11, *apud* ROIG, 1991, p. 11)

Satanás respondeu a Jehová:
«Acaso Job teme a Deus gratuitamente? Não o rodeaste de um fosso protetor, e ele, à sua casa a tudo quanto possui? Abençoaste o trabalho das suas mãos e assim cresceram os seus teres sobre a terra. Pois anda, estende tuas mãos e toca no que é dele, verás como te volta as costas.».
(O livro de Job, 1:9-11, *apud* ROIG, 1990A, p. 11)

Perquè jo esperava el bé, i ha vingut el mau;
comptava amb la llum, i ha vingut el foscant;
se m`han presentat els dies de misèria.
Endolat, faig camí sense consol,
prenc part en l`assaemblea dels xacals;
m`he convertit en el germà dels mussols
i en el company dels estruços.
(El llibre de Job, 30: 26-29, *apud* ROIG, 2002, p. 61)

I ara es riuem de mi uns que són més joves que jo…
(El llibre de Job, 30: 1, *apud* ROIG, 2002, p. 61)[27]

No primeiro trecho Jó relata sua surpresa, pois quando esperava o bem lhe veio o mal, sem que fosse capaz de entender o porquê, já que considera que nada fez para merecer os castigos a que é submetido. A analogia com Espardenya vem do fato de que, ao sair da casa em que estava enclausurado, no começo da segunda parte do romance, ao invés de ser mais feliz, como ele esperava, acaba sofrendo muitos infortúnios, também sem entender o porquê, no primeiro momento.

---

[27] Y cuando esperaba el bien, vínome el mal;
cuando esperaba la luz, vino la oscuridad.
Mis entrañas se agitan sin descanso,
han venido sobre mis días de aflicción.
Ando en torno enlutado, sin consuelo,
y me pongo a gritar entre la turba.
He venido a tener por hermanos a los chacales
y por compañeros a los avestruces. (El libro de Job, 30: 26-29, *apud* ROIG, 1991, p. 71)

Y ahora me hacen burla los más jóvenes que yo… (El libro de Job, 30: 1, *apud* ROIG, 1991, p. 71)

E quando esperava o bem, chegou o mal;
quando esperava a luz, chegou a escuridão.
As minhas entranhas agitam-se incessantemente,
sobre mim vieram dias de aflição.
Enlutado, ando ao acaso, sem consolo,
e ponho-me a gritar entre a multidão.
Por irmão vim a ter os chacais
e por companheiros os avestruzes.
(O livro de Job, 30: 26-29, *apud* ROIG, 1990A, p. 59)

E agora riem-se de mim os mais novos do que eu… (O livro de Job, 30: 1, *apud* ROIG, 1990A, p. 59)

Note-se que, nas linhas finais desse trecho, Jó se compara a animais (chacais e corujas ou avestruzes, dependendo da tradução), enquanto Espardenya é descrito com traços de animalização ao longo da narrativa, como o fato de imitar gansos e macacos para divertir seus amigos e como indicam certas expressões utilizadas em relação a ele, como, por exemplo, "fox-terrier" e "abanar o rabo". No segundo trecho Jó afirma ser motivo de riso, traço bastante marcante na vida de Espardenya, que era motivo diversão para seus colegas, era o palhaço da turma.

A epígrafe relativa à terceira parte de *La veu melodiosa* é também um fragmento intermediário do *Livro de Jó*:

> Oh!, si m`amaguéssiu al país dels morts,
> si m`hi abriguéssiu fins que us passés la ira,
> si em fixéssiu un termini per a pensar en mi,
> si un home, un cop mort, pogués tornar a viure!
> (El llibre de Job, 14: 13-14, *apud* ROIG, 2002, p. 115)[28]

A terceira parte do romance trata da relação entre Espardenya e Eugènia. O desaparecimento da jovem é uma morte simbólica para Espardenya, pois é a primeira grande perda que sofre em sua vida, e ocorre uma semana antes da manifestação de primeiro de maio e de sua prisão. A última linha da epígrafe tematiza a possibilidade de voltar a viver depois da morte, o que pode ser relacionado a como se constituirá a vida de Espardenya após essa perda.

As epígrafes da quarta parte de *La veu melodiosa* são mais dois trechos intermediários do *Livro de Jó*. No primeiro deles, Jó parece perder a esperança de

---

[28] ¡Oh, si me escondieras en el país de los muertos
y allí me ocultaras hasta que se aplacase tu ira,
fijando un término para volver a acordarte de mí,
si un hombre, una vez muerto, volviera a revivir! (El libro de Job, 14: 13-14, *apud* ROIG, 1991, p. 127)

Oh, se me escondesse no país dos mortos
e ali me ocultasse até que a tua ira se aplacasse,
fixando um termo para voltar a lembrar-se de mim,
se um homem, uma vez morto, voltasse a viver! (O livro de Job, 14: 13-14, *apud* ROIG, 1990A, p. 103)

qualquer reversão de suas desgraças. No segundo, Jó acusa seu abandono por Deus:

> Els meus dies van passant sense esperança
> i dissipen els anhels del meu cor.
> De la nit, jo he de fer-ne dia,
> la llum és tenebres davant meu.
> Si espero, és d`habitar al país dels morts,
> d`estendre el meu jaç a les tenebres;
> de la fossa, jo en dic la meva mare,
> dels cucs, la meva germana.
> (El llibre de Job, 17: 11-15, *apud* ROIG, 2002, p. 127) [29]
>
> Per més que jo cridi, no ha respost;
> Déu s`amaga dels homes!
> (El llibre de Job, 33: 12, *apud* ROIG, 2002, p. 127)[30]

---

[29] Há um erro na referência a essa citação do Livro de Jó em *La veu melodiosa*, que se repete em todas as edições a que tive acesso. Tanto na Bíblia de Jerusalém quanto na traduzida por João Ferreira de Almeida, esse trecho corresponde a 17: 11-14 e não a 17: 11-15, como indicado no livro de Roig. Além disso, nota-se o erro porque o trecho tem oito linhas, o que corresponde a 4 versículos e não a cinco.

[30] Pasaron mis días, se desvanecieron mis proyectos,
y los anhelos de mi corazón.
La noche me la convierten en día
y de las tinieblas me prometen próxima luz.
¿Qué puedo esperar? El sepulcro será mi morada,
en las tinieblas dispondré mi lecho.
Diré a la podredumbre: ¡Tú eres mi padre!
Y a los gusanos: ¡Mi madre y mis hermanos! (El libro de Job, 17: 11-15, *apud* ROIG, 1991, p. 143)

Por más que grite no ha respondido;
¡Dios se esconde de los hombres! (El libro de Job, 33: 12, *apud* ROIG, 1991, p. 143)

Passaram os meus dias, desvaneceram-se os meus projectos
e os anseios do meu coração.
Converteram-me a noite em dia
e das trevas me prometem a próxima luz.
Que posso esperar? O sepulcro será minha morada,
nas trevas disporei meu leito.
Direi à podridão: Tu és o meu pai!
E aos vermes da terra: Minha mãe e meus irmãos!
(O livro de Job, 17: 11-15, *apud* ROIG, 1990A, p. 113)

Por mais que grite não respondeu;
Deus esconde-se dos homens! (O livro de Job, 33: 12, *apud* ROIG, 1990A, p. 113)

A quarta parte aborda a passagem pela prisão de um ponto de vista mais próximo a Espardenya. Durante algum tempo ele que parece abandonar-se, sem esperanças. Assim como Jó sentiu-se desamparado por Deus, Espardenya sente-se abandonado pelo avô, pois este não foi visitá-lo na prisão e não tomou nenhuma atitude concreta para ajudá-lo.

A epígrafe do epílogo do romance são as linhas finais do *Livro de Jó*, em que, depois de haver conseguido o perdão de Deus, a cura de suas doenças, a devolução de sua família e a restituição de seus bens em dobro, é descrito seu afortunado destino:

> Job va viure, després d`això, cent quaranta anys i veié els seus fills i els fills dels seus fills, quatre generacions. I Job va morir vell, satisfet d`una llarga vida.
> (El llibre de Job, 42: 16-17, *apud* ROIG, 2002, p. 151)[31]

No epílogo, o pouco que se sabe de Espardenya é que escreve livros de poesia e que ainda é capaz de ver o mundo e agir de forma parecida à que tinha antes dos eventos traumáticos finais da narrativa. Através da epígrafe, fica sugerido que seu destino é, também, como o de Jó, ditoso. Além disso, Virgínia dá a entender que Espardenya encontra-se em uma situação melhor do que a dela, já que ela espera que ele a salve. Na verdade, seu destino talvez seja ditoso em relação aos de seus colegas, pois é o único que talvez não tenha sido destruído internamente.

As epígrafes retiradas do *Livro de Jó*, em seu conjunto, sugerem uma analogia entre Jó e Espardenya. Este passaria por provações penosas, mas seria feliz ao final da narrativa, assim como o personagem bíblico. A relação entre a

---

[31] Vivió Job después de esto ciento cuarenta años y vio sus hijos y a los hijos de sus hijos hasta la cuarta generación. Y Job murió anciano y colmado de días. (El libro de Job, 42: 16-17, *apud* ROIG, 1991, p. 169)

Depois disso viveu Job cento e quarenta anos e viu os seus filhos e os filhos dos seus filhos até a quarta geração. E Job morreu velho e com abundância de dias. (O livro de Job, 42: 16-17, *apud* ROIG, 1990A, p. 133)

epígrafe retirada de uma poesia de Ausiàs Marc e as recortadas do *Livro de Jó* decorre, por um lado, do caráter demoníaco tanto da experiência terrível que o trecho do poeta valenciano anuncia quanto dos eventos aterradores que Jó padece e, por outro lado, do caráter apocalíptico sugerido na poesia de Ausiàs Marc e presente no início e no final do *Livro de Jó*.

2.4- A vida de Espardenya no *petit paradís*

Espardenya nasce em 25 de janeiro de 1938, em Barcelona. Nesse dia houve uma aurora boreal tão forte que pode ser vista em grande parte da Europa e causou muita confusão em vários lugares, pois o fenômeno atmosférico foi interpretado como manifestação sobrenatural, como sinal de Deus, como incêndio ou como ataque militar. Em Barcelona, foi um evento absolutamente incomum e sem precedentes conhecidos. Houve rumores de que a cidade não seria mais atacada pelos nacionalistas, mas ainda nesse dia ela foi bombardeada. O avô de Espardenya interpreta o fenômeno atmosférico cientificamente e a criada Dolors/Letícia como bom auspício.

Espardenya vem ao mundo no apartamento em que viviam seu avô, sua mãe e a criada Dolors/Letícia, na mesma cama estilo segundo império em que também haviam nascido seu avô e seu bisavô. Sua mãe morre dois meses depois de dar à luz, sem nunca dizer quem era o pai de seu filho, e então o senhor Malagelada passa a ser o único responsável por ele. Nesse apartamento vivem até o fim da narrativa.

O apartamento do senhor Malagelada está localizado no *Eixample*, que foi o espaço criado para expansão da antiga cidade medieval de Barcelona, planejado em meados do século XIX e cuja construção foi iniciada em 1860. A

avenida em que está o apartamento, o Passeig de Gràcia, consolidou-se no início do século XX como o principal núcleo residencial da burguesia de Barcelona.

Quando Espardenya é adulto, sua casa tem um aspecto antigo, envelhecido. Sua descrição não é muito detalhada, mas sabe-se que era escura e silenciosa, pois sempre estava com portas e janelas fechadas, de modo que não entrasse luz ou ruídos. Além disso, era muito grande, sempre estava muito limpa, tinha paredes escuras, possuía móveis também escuros e de qualidade e havia várias obras de arte. A casa é descrita sobretudo por Virgínia.

Embora não haja uma descrição de Espardenya de quando é um bebê, ele nasce extremamente feio, com aspecto físico monstruoso. Quando se torna adulto, seu rosto se assemelha a um tamboril, que é um peixe especialmente horroroso, seus lábios são úmidos, semelhantes a um paio, e suas mãos lembram asas de mosca. Sua descrição física é retomada várias vezes pela narrativa, através da menção direta a seu aspecto horrendo ou por referir-se ao personagem por meio de alguma de suas características físicas horríveis.

Há duas consequências desse aspecto físico desde a infância de Espardenya: uma é que o senhor Malagelada decide que seu neto não deve tomar consciência de sua própria aparência e manda esconder todos os espelhos da casa; outra é que ele tenta construir um *pequeno paraíso* para a criança e, em grande medida, consegue realizar esse intento. Ele mantém Espardenya completamente enclausurado dentro do apartamento, sem que nunca pudesse por o pé para fora de casa; ordena que todas as portas e janelas estejam sempre fechadas e não permite que o menino leia jornais ou ouça rádio.

Ademais, quase ninguém frequenta a casa, pois o senhor Malagelada praticamente já não tinha parentes e quase não mantinha contato com amigos. Os únicos que a frequentam são os professores contratados para educar Espardenya, de forma que as únicas pessoas que Espardenya conhece são o avô, a criada Dolors/Letícia e seus professores. Eles eram terminantemente proibidos pelo senhor Malagelada de referirem-se ao aspecto monstruoso de Espardenya e

também a qualquer assunto relacionado ao que acontecia na Espanha e às suas próprias vivências tristes, decorrentes de pobreza, guerra ou outros motivos.

Dessa forma, Espardenya cresce em um espaço isolado, sem qualquer tipo de contato direto com a realidade exterior e a vida contemporânea. Todas as possibilidades de estabelecer qualquer relação direta com o mundo são cortadas. O lugar em que vive realmente parece um paraíso em alguns aspectos, pois não há nenhum tipo de dor ou sofrimento, não há problemas, não há morte. Espardenya não conhece o sofrimento coletivo e nem o das pessoas com quem convive.

Espardenya cresce isolado não só no espaço, mas também no tempo. Não tem notícia da realidade contemporânea de Barcelona e da Espanha; não sabe da existência da Guerra Civil Espanhola ou do que aconteceu após a vitória dos nacionalistas e não sabe das perseguições, dos assassinatos, dos exílios, da proibição da língua catalã:

> L`avi va arruïnar-se en l`educaciò de l`Espardenya, però va conseguir que aquest creixés pensant que l`univers era com el pis de passeig de Gràcia i que no feia falta adobar-lo En aquella casa, no hi havia el dolor, ningú no era infeliç, i els dies se succeïen, els uns als altres, amb quietud. (ROIG, 2002, p. 42)[32]

No entanto, Espardenya não está totalmente apartado do mundo, nem se trata de uma volta a um estado primitivo, pois o paraíso criado pelo senhor Malagelada está baseado, além do isolamento, em sua formação. Essa formação baseia-se no conhecimento profundo da cultura catalã e da cultura ocidental. Embora Espardenya não saiba o que se passa em seu país nem em sua cidade,

---

[32] El abuelo se arruinó con la educación de Alpargata, pero consiguió que éste creciese con la idea de que el universo era como el piso del Paseo de Gracia y que no hacía falta arreglarlo. En aquella casa no cabía el dolor, nadie era desdichado, y los días se sucedían, los unos a los otros, en calma. (ROIG, 1991, p. 49)

O avô arruinou-se com a educação de Alpargata, mas conseguiu que este crescesse com a ideia de que o universo era como o andar do Passeio de Gracia e que não era necessário modificá-lo. Naquela casa a dor não tinha lugar, ninguém era desditoso, e os dias sucediam-se tranquilamente, uns atrás dos outros. (ROIG, 1990a, p. 43)

tem acesso a praticamente tudo o que pode ser oferecido pela cultura ocidental, através das pessoas à sua volta e dos livros. Nos quatro primeiros capítulos da primeira parte do romance, além de aparecer como tema, a educação de Espardenya é o centro do enredo.

Apesar das diferenças, é possível fazer uma aproximação entre a situação de Espardenya e a de Adão. Este vivia no Éden e aquele vivia em um pequeno paraíso artificial construído pelo senhor Malagelada. Espardenya decide sair de seu pequeno paraíso para conhecer o mundo, para ver com seus próprios olhos o que existe além do limites de sua casa. A queda de Adão e Eva é devida ao conhecimento do bem e do mal:

> […] E Iahweh Deus deu ao homem este mandamento: "Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer." (Bíblia, 2008, p. 36)

Como Eva e Adão comem dessa árvore, Deus expulsa-os do paraíso. Não há uma morte, como Deus havia ameaçado, mas uma mudança completa das condições em que viviam. A expulsão pode ser vista como uma morte simbólica. Na Bíblia de Jerusalém há sobre o trecho citado acima a seguinte nota:

> Este conhecimento [do bem e do mal] é um privilégio que Deus se reserva e que o homem usurpará pelo pecado. Não se trata, pois, nem da onisciência, que o homem decaído não possui, nem do discernimento moral, que o homem inocente já tinha e que Deus não pode recusar à sua criatura racional. É a faculdade de decidir por si mesmo o que é bem e o que é mal, e de agir conseqüentemente: reivindicação de autonomia moral pela qual o homem nega seu estado de criatura. [...] (Bíblia, 2008, p. 36)

Assim como Adão era inocente até comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, Espardenya era inocente até decidir sair de casa e relacionar-se com o mundo exterior. Pelos planos do senhor Malagelada, dentro de casa

Espardenya estaria protegido do mal e, ao sair, ele expõe-se ao bem e ao mal. Por outro lado, também é possível dizer que, dentro de casa, ele não tinha discernimento, o que só vai desenvolver após sua saída. Assim como Adão não tem autonomia em relação a Deus até cometer o primeiro pecado – comer o fruto –, Espardenya não tem autonomia em relação a seu avô até que decide sair de casa, somente depois de sair ele começa a tornar-se uma pessoa autônoma.[33]

A vida de Espardenya dentro do apartamento em que o senhor Malagelada tenta criar um pequeno paraíso tem alguns aspectos apocalípticos. O primeiro deles é a ausência de sofrimento, de dor e de morte. O segundo aspecto consiste no projeto de formação humanística de Espardenya levado a cabo pelo senhor Malagelada, com a participação de todos que frequentam a casa, que lhe dá a possibilidade de ter acesso a todo conhecimento e a toda cultura que seria possível dentro de casa. O terceiro aspecto é a paz e a tranquilidade ininterruptas que reinam nesse espaço.

Por outro lado, a vida de Espardenya dentro do apartamento tem também alguns aspectos demoníacos, apesar das intenções do senhor Malagelada. Um deles é o caráter escuro da casa, que casa está sempre fechada. Há um contraste entre a luz do conhecimento que rege a vida do protagonista e a escuridão do espaço físico. A vida de Espardenya é composta, simultaneamente, por luz e por sombra.

A construção e a manutenção do paraíso durante 23 anos acontecem através da mentira ou da omissão de todos os aspectos negativos da realidade mais imediata, como se a vida de Espardenya fosse uma peça de teatro em que ele é o protagonista, o único que não está atuando e que não tem consciência de estar numa peça. Por causa da mentira e da omissão, todas as relações estabelecidas entre ele e as pessoas que conhece no pequeno paraíso são, em

[33] Também é possível fazer uma aproximação entre Espardenya e Buda, que teve uma vida repleta de luxo e segurança, que não entra em contato com a vida fora do palácio em que vivia e desconhece a miséria, o sofrimento e a morte. Somente aos 29 anos de idade Sidarta Gautama decide abandonar sua condição de nascimento e sua vida confortável para conhecer o mundo.

certa medida, degradadas. Além disso, Espardenya não conhece realmente as pessoas com quem convive, visto que todas escondem uma grande parte de suas vidas, tanto em relação ao passado quanto ao presente.

Os aspectos apocalípticos e os demoníacos se sobrepõem no espaço e no enredo da vida de Espardenya. A intenção do senhor Malagelada de criar um pequeno paraíso para o neto é realizada em parte, pois se ele consegue criar no apartamento vários aspectos apocalípticos, não consegue evitar a existência dos aspectos demoníacos.

2.5- A impossibilidade de superação da degradação

Somente aos 23 anos Espardenya decide sair para o mundo. Em 1961, sem saber que houve uma guerra civil e que há uma ditadura fascista em seu país, finalmente Espardenya abandona a clausura e passa a viver em sociedade. Começa uma segunda fase em sua vida. Seu desenvolvimento agora continua no mundo, através das experiências por que vai passando, ou melhor, que vai sofrendo.

Seu espaço de socialização é a faculdade, onde cursa Letras, embora não tivesse muito a aprender no curso, pois já possuía um nível de conhecimento altíssimo nessa área. Depois de tanto tempo enclausurado em sua casa, tinha o desejo de conhecer pessoas e de estabelecer relações de amizade. Porém, seu aspecto físico causa uma grande dificuldade à sua convivência com outras pessoas, que o identificam a um símbolo demoníaco. Assim começa a segunda parte do romance:

> Quan l`Espardenya va entrar el primer dels nostres dies a la Universitat, al pati de Lletres, la Virgínia va etzibar un cop de colze a la Mundeta:

> –Mira qui entra – li va dir.
> Qui vols que miri? –preguntà la Mundeta.
> –Mira aquella cosa tan horrible.
> La cosa» [sic] s`havia aturat davant l`estany i contemplava els nenúfars que suraven entre papers de diari i bosses de plàstic. Tenia els llavis com si fossin de sobrassada, les mans d`ala de mosca i la cara no era de persona sinó de rap.
> –Fa riure –va dir la Mundeta.
> Encara no va dir «ens farà riure», pero nosotres vam intuir que acabava d`entrar, al pati de Lletres de la Universitat, just el primer dia de clase, la personificasió de bóc. No tenia cap gràcia exterior, les seves formes eren repugnants, mai no havíem vist algú tan desagradable de mirar. (ROIG, 2002, p. 63)[34]

Espardenya passa a conviver com alguns companheiros de faculdade, principalmente Virgínia, Mundeta e Joan Lluís. Estes acabam acostumando-se com sua aparência. Além disso, ingressa em um grupo clandestino antifranquista a que pertenciam esses colegas, sem saber muito bem do que se tratava esse grupo. No entanto, relação que se estabelece entre Espardenya e os demais não é de verdadeira amizade, pois não é uma relação entre iguais. Ele torna-se uma

---

[34] Cuando Alpargata entró el primero de nuestros días en la Universidad, en el Patio de Letras, Virgínia le dijo a Mundeta:
–Mira quién entra.
–¿Qué quieres que mire? –preguntó Mundeta.
–Mira aquella cosa tan horrible.
La «cosa» se había detenido ante el estanque y contemplaba los nenúfares que flotaban entre papeles de periódicos y bolsas de plástico. Sus labios eran como si fuesen de sobreasada, las manos de alas de mosca y la cara recordaba a un rape.
–Da risa –dijo Mundeta.
No llegó a decir «nos hará reír», pero nosotros intuimos que acababa de entrar, en el Patio de Letras de la Universidad, justo el primer día de clases, la personificación del chivo expiatorio. No tenía ninguna gracia exterior, sus formas eran repugnantes, nunca habíamos visto a nadie que resultara tan desagradable a la vista. (ROIG, 1991, p. 73)

Quando Alpargata, no primeiro dos nossos dias na Universidade, entrou no Pátio de Letras, Virgínia disse a Mundeta:
–Repara em quem entra.
–Quem queres que veja?
–Que vejas aquela coisa tão horrível.
A «coisa» tinha-se detido diante do tanque e contemplava os nenúfares que flutuavam entre papéis de jornal e sacos de plástico. Os lábios eram como se fossem de paio, as mãos de asa de mosca e a cara não era de pessoa mas de tamboril.
–Dá vontade de rir – disse Mundeta.
Não chegou a dizer «nos faria rir», mas nós intuimos [sic] que acabava de entrar, no Pátio de Letras da Universidade, precisamente no primeiro dia de aulas, a personificação do bode expiatório. Não possuía qualquer graciosidade exterior, as suas formas eram repugnantes, nunca tínhamos visto ninguém que fosse tão desagradável à vista. (ROIG, 1990a, p. 61)

espécie de palhaço dos colegas. Ajuda-os com os estudos, com a redação dos textos do grupo clandestino e diverte-os, mas nunca é chamado para as reuniões mais importantes e tampouco para as saídas noturnas.

Outro espaço em que estabelece relações é em uma espécie de castelo abandonado, onde dá aulas de alfabetização para as pessoas miseráveis que ali vivem. Espardenya aproxima-se dessas pessoas e tenta ajudá-las, mas não consegue fazer muita coisa. Ele tenta denunciar à imprensa a situação em que se encontram, mas, no contexto do franquismo, é impossível que o tema fosse pautado pelos jornais.

Nesse lugar, Espardenya conhece Eugènia, uma jovem que era maltratada pelo próprio pai. Espardenya tem com ela um relacionamento amoroso e sexual muito breve e intenso, que não chega a formalizar-se, apenas os sentimentos são declarados:

> […] s`endinsaren a la part més fosca del bosc. […] L`aire feia olor de llimoner. La noia va jeure damunt la pinassa i li va dir:
> –Entra en mi.
> Primer, ell li besà els ulls i després s`enfonsà en ella. El comptava les pedretes del terra i ella comptava les estrelles. Després el comptà les estrelles i ella les pedretes del terra. I així moltes vegades. Va començar a ploure, un ruixim insistent que els calava encara que no se n`adonavem. Aquella nit, els arbres semblaven contents. Les seves arrels s`havien fet velles i les soques sèstaven morint, però ara els arribava l`olor de l`aigua i feien tot de rames com un plançó. […] (ROIG, 2002, p. 120)[35]

[35]…] se adentraron en la parte más oscura del bosque. […] El aire olía a limonero. La muchacha se tumbó sobre la pinaza y le dijo:
–Entra en mí.
Primero, él le besó los ojos y seguidamente penetró en ella. Él contaba las piedras del suelo y ella las estrellas. Después contó él las estrellas y ella las piedras del suelo. Y así muchas veces. Comenzó a llover, a caer una llovizna insistente que les callaba pese a que ellos no se daban cuenta. Aquella noche, los árboles parecían contentos. Sus raíces habían envejecido y sus troncos se morían, mas ahora con la llegada del agua parecía que las ramas estaban a punto de rebrotar. […] (ROIG, 1991, p. 132)

[…] entranharam-se na parte mais escura do bosque. […] Cheirava a limoeiro. A rapariga deitou-se na caruma e disse-lhe:
–Vem para dentro de mim.
Primeiro, ele beijou-lhe os olhos e depois penetrou-a. Ele contava as pedras do chão e ela as estrelas do céu. Depois contou ele as estrelas e ela as pedras do chão. E assim muitas vezes. Começou a chover, a cair uma chuvinha insistente que os ensopava embora eles nem reparassem. Naquela noite, as árvores

Há um paralelismo entre o amor dos dois durante a noite e a natureza. A chuva faz com que as árvores pareçam estar a ponto de rebrotar, depois de parecerem mortas, como se houvesse um renascimento. Para o casal, a relação estabelecida também dá a impressão de um renascimento, após uma longa espera, após uma longa solidão. O amor se estabelece como um acontecimento transformador e que dá sentido a suas vidas. Este é um dos poucos momentos em que Espardenya sente que há algum sentido em sua vida. É possível entender esse encontro como idílico, como uma aproximação ao romanesco, em um movimento em direção ao apocalíptico.

Pouco tempo depois de iniciar a relação com Eugènia e três anos depois de sair de casa e começar a faculdade, Espardenya passa por um processo acelerado de transformação decorrente de vários acontecimentos concentrados em aproximadamente duas semanas, que são ao mesmo tempo o final do tempo da matéria narrada, o ápice e o centro do romance. São também o centro do relato de Virgínia, sua obsessão – a subida à colina e a descida ao poço –, pois, da segunda parte em diante, Virgínia sempre está discorrendo sobre esses momentos.

Esses acontecimentos começam quando Espardenya dá uma festa em sua casa, à qual comparecem apenas seus colegas mais próximos: Virgínia, Mundeta e Joan Lluís. É a única vez, na narrativa, que estes vão à sua casa. Eles se comportam de modo pouco respeitoso em relação ao anfitrião e à casa. Quando estão indo embora, em frente ao prédio, Joan Lluís faz duas brincadeiras com Espardenya que podem ser vistas como humilhantes: vira uma jarra de sangria sobre sua cabeça dizendo que o estava batizando e, depois, aproveitando-se que Espardenya estava de quatro por haver bebido demasiadamente, monta a cavalo sobre ele. Virgínia afirma que na época lhe parecera que Espardenya chorava e ria ao mesmo tempo, mas depois pensa que talvez estivesse somente chorando.

---

pareciam contentes. As suas Raízes tinham envelhecido e os troncos morriam, mas agora, com a chegada da água, parecia que os ramos estavam a ponto de reverdecerem. […] (ROIG, 1990a, p. 107/108)

Em seguida, Joan Lluís afirma que, como fora batizado, Espardenya passa a fazer parte do grupo e pode ir com os colegas à manifestação de primeiro de maio. Nesse momento, é decidido que Espardenya subirá a colina com seus colegas. O batismo feito por Joan Lluís poderia ser compreendido como um ritual que inclui Espardenya no grupo se, depois de tudo, seus colegas não partissem e o abandonassem em frente a sua casa.

Logo após a festa, Espardenya decide procurar Eugènia. Pensa em ir com ela para longe. No entanto, ao chegar ao castelo transformado em favela em que ela morava, uma de suas alunas lhe adverte que o pai de Eugènia descobrira o relacionamento e, além de jurar que iria matá-lo, havia desaparecido com a filha. A aluna também o aconselha a nunca mais voltar ao castelo. Ele fica transtornado, vai embora do lugar e sai andando a esmo pela cidade. Passa por diversas zonas degradadas, ocupadas por prostitutas e bêbados, até parar dentro dos escombros de uma casa, onde encontra uma boneca no meio do lixo:

> […] S`acostà a la paret i va jeure a la vora d`un munt de deixalles. Entre les escombraries d`un cubell, hi emergia una nina sense cabells i sense ulls que se`l mirava amb les conques buides i les mans esteses. I la nina va dir, amb veu melodiosa, que mai més no trobaria l`Eugènia. (ROIG, 2002, p. 125)[36]

É um dos momentos demoníacos na trajetória de Espardenya, que está associado aos lugares degradados por onde passa, às personagens que encontra pelo caminho, ao aspecto horrendo da boneca que encontra e ao sofrimento que padece devido à perda de Eugènia. É a primeira grande perda e a primeira morte

---

[36] […]Se arrimó a la pared y se tendió junto a un montón de escombros. Entre los restos de un cubo aparecía una muñeca sin pelo y sin ojos que le miraba con las cuencas vacías y las manos tendidas. Y la muñeca, con voz melodiosa, le dijo que nunca más encontraría a Eugenia. (ROIG, 1991, p. 136/137)

[…] Encostou-se à parede e estendeu-se junto de um montão e escombros. Entre os restos de um caixote de lixo estava uma boneca sem cabelo e sem olhos que o contemplava com as órbitas vazias e as mãos estendidas. E a boneca disse-lhe, com voz melodiosa, que nunca mais encontraria Eugénia. (ROIG, 1990a, p. 111)

simbólica com as quais Espardenya, então com cerca de 27 anos, tem contato. A expressão "voz melodiosa" remete ao título do romance e à epígrafe de Ausiàs March. É a segunda vez que a imagem aparece no texto do romance, depois de surgir no título e na epígrafe, e pode ser interpretada como a conclusão de Espardenya de que perdera Eugènia, talvez para sempre, e como um anúncio dos acontecimentos funestos que estavam por vir nos dias seguintes.

Note-se que na primeira vez que essa expressão aparece no romance, em um trecho já citado nesta dissertação, em uma frase do senhor Malagelada, assemelha-se a uma profecia: "*– Per a tu –va fer– construiré un petit paradís. I totes les veus que hi sentirás, et seran melodioses.*" (ROIG, 2002, p. 15)[37] No contexto, pode ser uma menção do avô à mesma poesia de Ausiàs March da qual é retirada a epígrafe do romance, visto que ele era profundo conhecedor do poeta e tinha o costume de fazer citações de trechos de obras literárias para ilustrar a vida. O enredo caminha na direção de indicar haver uma distância entre o desejo do avô e o que acontece com seu neto, pois talvez todas as vozes que este ouça sejam melodiosas, mas não com o significado que aquele queria. Talvez o senhor Malagelada tenha se equivocado e feito uma interpretação incorreta da poesia de Ausiàs March, pois parece ignorar os diferentes sentidos construídos nessa poesia para uma voz melodiosa.

Uma semana depois da festa, os quatro colegas tentam ir a uma manifestação de primeiro de maio organizada pelo partido político a que pertencia o grupo clandestino que integravam. Ela aconteceria no topo de uma colina nas cercanias de Barcelona. Na subida se dá o único momento que Espardenya está realmente integrado ao grupo, a única vez que estiveram irmanados:

---

[37] – Construiré para ti –dijo– un pequeño paraíso. Y cuantas voces oigas te sonarán melodiosas. (ROIG, 1991, p. 17)

– Construirei para ti um pequeno paraíso. E todas as vozes que ouvires soar-te-ão melodiosas. (ROIG, 1990a, p. 16)

> [...] va ser l`únic moment, curt y precís, em què l`Espardenya va forma part del nostre grup. Tots quatre estirats i fent un circle. En Joan Lluís enraonava amb l`Espardenya, l`un començava una frase i l`altre l`acabava. De vegades callàvem tots quatre, com si els nostres pensaments s`enllacessin sense paraules i, d`altres vegades, ens posávem a parlar alhora, cavalcàvem les idees i les frases, sense cap altra intenció que de sentir nostres veus, que formavem una melodia. (ROIG, 2002, p. 107)[38]

Note-se que há um caráter melodioso no conjunto das vozes dos colegas no trecho acima. A ascensão ao topo da colina é o único evento verdadeiramente feliz para Espardenya junto a seus colegas. Eles caminham em meio à natureza, sentam-se sob pinheiros e se divertem jogando folhas uns nos outros. É como se estivessem integrados à natureza e por algum tempo se esquecessem de todo o peso do contexto ao qual pertencem. Deitados no chão, olham um pedaço do céu entre as árvores e Espardenya fala sobre o firmamento, que conhece profundamente. Como estão ascendendo e se encontram em um lugar alto, é como se estivessem perto do céu, longe do contexto degradado da cidade e do país. É um dos poucos momentos apocalípticos na trajetória de Espardenya, depois que sai de casa.

Quando chegam ao topo da colina a manifestação já havia acontecido e são recebidos somente pela polícia. Espardenya é espancado brutalmente e todos são presos. Conduzidos pelos policiais, descem a colina por outro caminho e chegam a uma prisão que ficava no meio de uma encosta, mas do lado oposto ao que haviam subido.

---

[38] [...] Fue el único momento, breve e concreto, en que Alpargata formó parte de nuestro grupo. Los cuatro tumbados formando un círculo. Joan Lluís hablaba con Alpargata, el uno empezando una frase y el otro terminándola. A veces callábamos los cuatro como si nuestros pensamientos se enlazasen sin palabras y en otras veces nos poníamos a hablar al mismo tiempo, arrastrábamos las ideas y las frases sin ninguna otra intención que la de oír nuestras voces, que formaban una melodía. (ROIG, 1991, p. 116/117)

[...] Foi o único momento, curto e concreto, em que Alpargata fez parte do nosso grupo. Os quatro, deitados, formávamos um círculo. João Luiz falava com Alpargata, um começando uma frase que o outro terminava. Às vezes ficávamos todos em silêncio, como se os nossos pensamentos se enlaçassem sem palavras, e em outras púnhamo-nos a falar todos ao mesmo tempo, arrastávamos as ideias e as frases sem outra intenção que a de ouvir as nossas vozes que formavam uma melodia. (ROIG, 1990a, p. 95)

Na cadeia, ou no poço, como costuma dizer a narradora, Espardenya é o único torturado, pois é o único que já está fichado pela polícia. É acusado de ser comunista, porque vai regularmente ao castelo onde moram pessoas miseráveis. Os policiais não acreditam que seria apenas para dar aulas de alfabetização, acham que seria para fazer algo subversivo. Espardenya acaba contando o nome de algumas pessoas da organização clandestina. Alguns são presos e, por isso, ele é expulso dessa organização e considerado um pária por todos os presos políticos. É abandonado inclusive por seus três colegas. Fica sem ter com quem conversar na cadeia. De palhaço da turma passa a ser o culpado pela prisão de alguns dirigentes do grupo político, passa a ser o bode expiatório dos colegas, como haviam interpretado Virgínia e Mundeta na primeira vez em que o viram.

Diante de tudo isso, sua única reação aparente é trocar seu próprio nome: "–Des d`ara, em dic Espardenya."; "–Des d`ara, digueu-me Espardenya."; "–He canviat de nom. Des d`ara sóc la vostra espardenya." (ROIG, 2002, p. 88; 103; 105)[39] A decisão de trocar de nome reproduz a prática do senhor Malagelada de trocar os nomes dos professores que contratava e simboliza uma transformação da personagem. Fazer a troca é um ato de autonomia e ao mesmo tempo, por causa do nome escolhido, é também um ato de rebaixamento de si mesmo. Seu nome verdadeiro jamais é citado em toda a obra, como se Virgínia o houvesse esquecido.[40]

O nome escolhido e a afirmação de que passaria a ser a alpargata dos colegas indicam que talvez Espardenya finalmente haja percebido que era tratado por eles como um ser inferior e reagido a isso assumindo o papel que já lhe atribuíam, tornando explícito o modo como o tratavam. Além disso, pode ser também a consciência de ter procedido mal por delatar, sob tortura, alguns de

---

[39] "–Desde ahora, me llamo Alpargata."; "–Desde ahora, llamadme Alpargata."; "–He cambiado de nombre. Desde ahora soy vuestra alpargata." (ROIG, 1991, p. 97; 113; 114)

"– Daqui em diante, chamo-me Alpargata."; "– A partir de agora, chamem-me Alpargata."; "– Mudei de nome. A partir de agora sou a vossa alpargata." (ROIG, 1990a, p. 79; 92; 93)

[40] *Espardenya*, em catalão, é o nome de um tipo de sandália usada na Catalunha, o calçado mais simples e mais barato da região.

seus conhecidos. Provavelmente seja a somatória desses dois fatores o que o leva a decidir trocar seu próprio nome e eleger o de Espardenya.

Há dois espaços de especial significação simbólica em *La veu melodiosa*: a colina e o poço, que representam acontecimentos importantes e paradigmáticos na narrativa, o que pode ser observado pela quantidade de vezes que são mencionados, apresentando talvez prenúncios de sentido. Já no começo do primeiro capítulo aparece a primeira antecipação dos acontecimentos que se dariam no poço: "L`Espardenya fou batejat, clandestinament, al cap d`una setmana amb el nom que va perdre després d`haver baixat al pou." (ROIG, 2002, p. 12)[41]. As antecipações vão sendo reforçadas até bem depois da metade da narrativa, até o sétimo capítulo da segunda parte, em que finalmente é narrada a subida à colina e a descida ao poço.

Nenhum dos dois espaços é descrito em detalhes, aparecem somente poucas menções a algum de seus aspectos. São quase sempre relacionados à subida e à descida. Simbolizam dois extremos, o ponto mais alto e o ponto mais baixo a que chegaram Espardenya e seus colegas. A colina aponta para o apocalíptico e o poço, para o demoníaco na narrativa de Virgínia.

Eles são levados de um ponto a outro em muito rapidamente, trata-se de uma passagem brusca. Pouco tempo depois dessa transição, no poço, já se havia acabado o grupo e se havia perdido a inocência da juventude, embora nenhum dos outros colegas tenha sofrido da mesma forma que Espardenya.

> [...] I va saber [Virgínia] que mai més no pujarien a cap turó, que s`havia acabat el grup. L`amor que ella sentia per Joan Lluís i l`amistat amb la Mundeta. I que si s`engrescaven en altres aventures, ho farien separats. S`havien acabat els anys joves.

---

[41] Alpargata fue bautizado clandestinamente al cabo de una semana con el nombre que perdería después de bajar al pozo. (ROIG, 1991, p. 13/14)

Alpargata foi baptizado clandestinamente, ao fim de uma semana, com o nome que perdería depois de descer ao poço. (ROIG, 1990a, p. 13)

> També s`havia acabat la broma, la nostra manera de riure por no-res. L`alegria que sentíem em pujar al turó aquell primer de maig [...] (ROIG, 2002, p. 105)[42]

Os quatro colegas se transformam com a prisão. A passagem pelo poço representa uma morte e um renascimento para todos eles. Para Espardenya, é a segunda morte, pois já havia sofrido a perda de Eugènia. Na prisão, depois de trocar de nome, Espardenya sente-se abandonado até pelo avô, começa a rever sua vida e a questioná-la:

> L`avi no l`havia anat a veure a la presó. No li havia escrit cap carta. L`havia abandonat, ara que era dins el món. I l`odià amb tota la força. Va palper els murs escrostonats de la cel·la i s`hi sentí segur. La presó no era gaire diferent de la casa de la seva infància. [...]
> En temps dels grecs, el dolor era, senzillament, el contrari del plaer. Els peus encara li feien mal i va pensar que era un bon señal: ell existía. Però sentía una altra mena de dor i no sabia quin nom tenia. Era el dolor de l`absència, com si haguessin amputat una part del cos. Els seus Mestres mai no li van parlar del dolor que produeix l`enyorament. I això que tots, va pensar L`Espardenya, eren una colla d`enyorats. L`avi, d`un món que no havia de tornar, el poeta, del pai´s que va perdre en acabar-se la guerra, l`armeni, del país que mai no retrobaria, la Mònica número u, l`amor que va desaparèixer a la batalla de l`Ebre. […] Els altres li ensenyaren idees, i ara no en tenia cap que el pogués ajudar. L`avi el va fer viure dins el paradís, és a dir, dins l`absència de dolor. I, això, no li ho podia perdonar. (ROIG, 2002, p. 138/139)[43]

---

[42] [...] Y comprendió [Virgínia] que nunca más subiría a ninguna colina. Que el grupo había acabado. Que se había acabado el amor que sentía por Joan Lluis, y la amistad con Mundeta. Y que si volvían a entusiasmarse con nuevas aventuras, lo harían por separado. Habían terminado los años mozos.
Había acabado también la broma, nuestra manera de reírnos por nada. La alegría que sentíamos al ascender a la colina aquel primero de mayo [...] (ROIG, 1991, p. 114)

[...] E compreendeu [Virgínia] que nunca mais subiriam a nenhuma colina. Que o grupo tinha acabado. O amor que sentia por Joan Lluis e a amizade por Mundeta. E que, se novas aventuras os viessem a entusiasmar, as viveriam em separado. Tinham terminado os anos da juventude.
Também tinha acabado o hábito de gracejar, a nossa maneira de nos rirmos por nada. A alegria que sentíamos ao subir a colina naquele Primeiro de Maio. [...] (ROIG, 1990a, p. 93)

[43] El abuelo no le había ido a ver a la cárcel. No le había escrito ninguna carta. Le había abandonado ahora que estaba en el mundo. Y le odió con todas sus fuerza. Palpó los muros desconchados de la celda y se sintió seguro. La cárcel no era demasiado diferente da la casa de su infancia. [...]
En tiempo de los griegos el dolor era sencillamente lo contrario del placer. Los pies le dolían todavía y pensó que era una buena señal: él existía. Pero sentí otro tipo de dolor y no sabía qué nombre darle. Era el dolor de la ausencia, como si le hubiesen amputado una parte del cuerpo. Sus maestros nunca le hablaron del dolor que produce la añoranza. Y eso que todos, pensó Alpargata, sentían nostalgia. El abuelo, de un

Há uma associação entre o pequeno paraíso e o poço que o leva a questionar o que aprendera com a criação idealizada pelo senhor Malagelada e pensa que não estava preparado para a vida. Espardenya percebe então que seu avô é também somente uma pessoa, falível como qualquer outra, e que o ama:

> [...] S`equivocava, ara ho veia: ell l`estimava. Ho descobria ara, quan s`adonava que l`avi no era perfecte i que li havia fet mal. Ara que l`havia abandonat. L`avi no era Déu, era un home capac de fallar. En sortir de la presó, li ho diria. [...] (ROIG, 2002, p. 142/143)[44]

Espardenya compreende que seu avô havia tentado protegê-lo e prepará-lo para o mundo e acaba reconciliando-se internamente com ele. No entanto, não tem a oportunidade de lhe dizer tudo o que planejava. Quando os colegas são postos em liberdade e Espardenya chega a sua casa, o avô está sendo velado. Não havia podido suportar a prisão de seu neto. A morte impede-o de fazer um acerto

---

mundo que no había ya de volver, el poeta, del país perdido al acabarse la guerra, el armenio, del país que nunca volvería a encontrar, Mònica número uno, de su amor que desapareció en la batalla del Ebro. […] Los demás le enseñaron ideas, y ahora no se le ocurría ninguna que pudiese serle de ayuda. El abuelo le hizo vivir en el paraíso, es decir, en la ausencia del dolor. Y eso no se lo podía perdonar. (ROIG, 1991, p. 152/153)

O avô não o tinha ido ver à prisão. Não lhe tinha escrito qualquer carta. Tinha-o abandonado, agora que estava no mundo. Odiou-o com todas as suas forças. Apalpou as paredes escalavradas da cela e sentiu-se em segurança. A prisão não era muito diferente da casa da sua infância. [...]
No tempo dos gregos, a dor era simplesmente o contrário do prazer, ainda lhe doíam os pés e pensou que era um bom sinal: ele existia. Mas sentia outra espécie de dor e não sabia que nome dar-lhe. Era a dor da ausência, como se lhe tivessem amputado uma parte do corpo. Os professores nunca lhe tinham falado da dor provocada pela saudade. E no entanto todos, pensou Alpargata, sentiam saudade. O avô, de um mundo que não voltaria, o poeta, do país perdido ao terminar a guerra, o arménio, do país que nunca voltaria a encontrar, Mónica número um, do seu amor que desapareceu na batalha do Ebro. […] Os outros ensinaram-lhe ideias, e agora, não lhe ocorria uma só que pudesse servir-lhe de ajuda. O avô fê-lo viver no paraíso, quer dizer, na ausência da dor. E isso, não o podia perdoar. (ROIG, 1990a, p. 122/123)

[44] [...] Se equivocaba, ahora se daba cuenta: él le quería. Lo descubría ahora, al ver que el abuelo no era perfecto y que le había hecho daño. Ahora que le había abandonado. El abuelo no era Dios, era un hombre capaz de fallar. Al salir de la cárcel, se lo diría. [...] (ROIG, 1991, p. 158)

[...] Enganava-se, agora se dava conta: ele estimava-o. Descobria-o agora, ao ver que o avô não era perfeito e lhe tinha feito mal. Agora que o tinha abandonado. O avô não era Deus, era um homem capaz de errar. Ao sair da prisão, dir-lhe-ia. [...] (ROIG, 1990a, p. 126)

de contas com o avô. Por isso, acaba realizando apenas internamente o que já não pode fazer de outra forma.

Espardenya faz então uma grande descoberta sobre o avô e sobre ele mesmo, pois revela-se um segredo bem guardado há mais de 28 anos, desde antes de seu nascimento:

> –Tenia [o avô – diz Dolors/Letícia –], els últims dies, la foto de la teva mare arrapada als dits. No la deixava ni per dormir.
> La Letícia li portà una foto que ell no havia vist mai. Era un primer pla d`una noia molt jove, bellíssima, que sonreia mentre mirava la *camera* amb confiança. La seva mare, en aquest retrat, tenia un aire adolescent i no anava gaire ben vestida. Semblava una pagesa grega, però amb la mateixa pell color pruna clàudia de l`àvia nua. La foto estava massegada. A la mare, li havien crescut arrugues a la cara, eren les carícies de l`avi. S`estremí, acabava de descobrir que el mort s`havia endut un secret i que ell n`era el fruit. Al darrera de la foto, hi havia una frase: «Et vaig estimar, em vas fer feliç». I sense saber com, l`Espardenya s`aixecá i mirà el mort. El besà amb fúria. [...] (ROIG, 2002, p. 145/146)[45]

No momento citado acima, há uma *anagnórisis*. Espardenya descobre uma das razões de ter vivido enclausurado em um pequeno paraíso: o senhor

---

[45] –Estos últimos días [diz Dolors/Letícia], tenía [o avô] siempre la foto de tu madre entre las manos. No la soltaba ni para dormir.
Leticia le trajo una fotografía que él no había visto nunca. Era un primer plano de una chica muy joven, bellísima, que sonreía mientras miraba a la cámara confiadamente. Su madre, en ese retrato, tenía un aire adolescente y no iba muy bien vestida. Parecía una campesina griega, pero con la misma piel ciruela claudia de la abuela desnuda. La foto estaba manoseada. A su madre le habían crecido arrugas en la cara. Eran las caricias del abuelo. Se estremeció: acababa de descubrir que el muerto se había llevado un secreto y que él era el fruto de dicho secreto. Detrás de la foto, había una frase: «Te amé, me hiciste feliz». Y sin saber cómo, Alpargata se levantó y miró al muerto. Le besó con furia. [...] (ROIG, 1991, p. 158)

–Nestes últimos dias [diz Dolors/Letícia], tinha [o avô] sempre nas mãos a fotografia da tua mãe. Não a largava nem para dormir.
Letícia trouxe-lhe uma fotografia que ele nunca tinha visto. Era um primeiro plano de uma rapariga muito nova, belíssima, que sorria enquanto olhava confiadamente a objectiva. A sua mãe, nesse retrato, tinha um ar adolescente e não estava muito bem vestida. Parecia uma camponesa grega, mas com a mesma pele cor de ameixa Cláudia da avó nua. A fotografia estava muito enrugada, de tanto ser manuseada. As carícias do avô tinham feito aparecer rugas na cara da mãe. Estremeceu: acabava de descobrir que o morto tinha levado consigo um segredo, e que ele era o fruto desse segredo. No verso da fotografia havia uma frase «Amei-te, fizeste-me feliz». E sem saber como, Alpargata levantou-se e olhou o morto. Beijou-o com fúria. [...] (ROIG, 1990a, p. 129)

Malagelada também se sentia culpado por haver amado a própria filha e haver tido um filho com ela. Além de seu avô, é também seu pai. A relação consanguínea é a explicação para a deformação física de Espardenya e também para o sentimento de culpa de seu avô/pai.

2.6- Desenlace – *la bellesa que encara quedava al món*

O centro do relato de Virgínia é a passagem da juventude para a vida adulta, no contexto degradado do pós-guerra espanhol. Os eventos nos quais se concentra são os que foram decisivos para essa transformação e também os mais traumáticos em suas vidas. Ela só toma consciência das mudanças pelas quais passam ela e seus colegas muito depois do fim do tempo da época narrada. E somente no tempo da narração seu processo de tomada de consciência talvez se tenha completado:

> Al cap d`uns anys, i quan l`Espardenya ja havia desaparegut de les nostres vides, la Virgínia va recordar el camí que hi havia entre el tiró i el pou i s`adonà que la seva joventut se n`havia anat durant el trajecte. […] (ROIG, 2002, p. 88)

> El trajecte que hi havia entre el turó i el pou no va durar més de quinze minuts. Però per a ells va representar un canvi d`època, tots quatre van morir i van nèixer mentre feien via cap al pou, i van tornar a morir una altra vagada quan eren a dins. Després, ja eren unes altres persones. Ningú no els ho va dir, que ja eren unes altres persones. I jo, ara, és la primera vegada que hi enso
> Encara que tots vam adonar-nos de la transformació de l`Espardenya. […] (ROIG, 2002, p. 87)[46]

[46] Al cabo de unos años, y cuando Alpargata había ya desaparecido de nuestras vidas, Virgínia recordó el camino entre la colina y el pozo y se dio cuenta que su juventud se había esfumado durante el trayecto. […] (ROIG, 1991, p. 97)

El trayecto entre la colina y el pozo no duró sino quince minutos. Mas para ellos representó un cambio de época, los cuatro murieron y volvieron a nacer mientras caminaban hacia el pozo, y volvieron a morir de nuevo cuando se hallaban dentro. Después fueron otras personas. Nadie les dijo que eran otras personas. Y yo, ahora, es la primera vez que lo pienso.

O “agora” a que Virgínia se refere é o tempo em que escreve, é o tempo da narração. Para Espardenya, os eventos finais da narrativa, que acontecem no período de duas semanas, são um choque de realidade, são a constatação prática da crueldade e da perversidade humana. São também as primeiras experiências diretas do sofrimento, que ele só conhecia pelos livros e pelas histórias distantes que lhe haviam contado em seu pequeno paraíso. O percurso de Espardenya, após sua saída de casa, é, sobretudo, a passagem da inocência para a experiência.

Para seus colegas, muito embora eles não houvessem vivido enclausurados como Espardenya e não sofram agressões físicas ou tortura na própria pele, os eventos de que participam também são um choque de realidade e também fazem o percurso de passagem da inocência para a experiência. Provavelmente eles são alguns anos mais novos que Espardenya e têm cerca de 21 anos na época. Para Espardenya, o processo de perda da inocência começa um pouco antes do que para os demais, com o desaparecimento de Eugènia, simbolizado pela voz melodiosa da boneca encontrada no meio do lixo, e termina um pouco depois, com o enterro de seu avô e a descoberta de que ele era também seu pai.

As consequências dos eventos narrados parecem ser piores para os três colegas do que para Espardenya. Virgínia torna-se uma narradora de histórias alheias que ela própria não havia compreendido. Ela decide viver enclausurada em sua casa, sem nunca sair à rua. É possível pensar que Virgínia quer encontrar

---

Aunque todos nos dimos cuenta de la transformación de Alpargata. […] (ROIG, 1991, p. 96)

Passados alguns anos, e quando Alpargata já tinha desaparecido das nossas vidas, Virgínia recordou o caminho entre a colina e o poço e reparou que a sua juventude se tinha esfumado durante o trajecto. […] (ROIG, 1990a, p. 80)

O trajecto entre a colina e o poço durou apenas quinze minutos. Mas para eles representou uma alteração de época, os quatro morreram e voltaram a nascer enquanto caminhavam para o poço, e morreram novamente quando se achavam dentro. Depois tornaram-se em outras pessoas. E eu, agora, penso isso pela primeira vez.
Embora todos nós déssemos conta da transformação de Alpargata. […] (ROIG, 1990a, p. 79)

algum sentido para sua vida, mas se sente incapaz de fazê-lo por si mesma. Aparentemente, apesar de levar a uma nova compreensão de sua própria vida e de seu contexto e talvez também a um novo patamar de consciência, o processo de escrita de Virgínia não parece ser libertador, pois espera que Espardenya venha a salvá-la.

Mundeta se casa com um homem a quem não ama, com o primeiro que a pede em casamento, e torna-se incapaz de relacionar-se de modo profundo com outras pessoas. Dedica-se ao esquecimento e renuncia ao desejo de liberdade e ao amor. Joan Lluís abandona os ideais de juventude e suas raízes, passa a preocupar-se consigo mesmo e consegue se tornar uma pessoa importante, em um político que fala difícil. Virgínia dá a entender que cada um dos três é destruído internamente, enquanto o mesmo não acontece com Espardenya

O modo como Espardenya reage a tudo o que sofre é diferente do modo como reagem seus colegas. Parece ser o único que percebe no momento dos acontecimentos o processo de perda da inocência e é capaz de superar de maneira menos traumática as desilusões que sofre. Para Virgínia, Espardenya era capaz de enxergar o que os colegas não podiam e, além disso, era o único que continuaria com seus ideais:

> […] I aleshoress vaig saber que l`Espardenya estava preparat per a buscar tot allò que cap de nosaltres mai no buscaria, és a dir, la bellesa que encara quedava al món. Que no tindria por dels dies reals que haurien de venir, malgrat qui el pou li semblés aleshores l`únic recer que li quedaba. La Virgínia, ara hi pensa, va adonar-se que l`Espardenya veía més que nosaltres. Potser veía la petjada de Déu. (ROIG, 2002, p. 88)[47]

[47] […] Y supe entonces que Alpargata estaba preparado para ir en busca de todo lo que ninguno de nosotros jamás buscaría, es decir, la belleza que aún quedaba en el mundo. Que no tendría miedo de los días que hubiesen de llegar, pese a que el pozo le pareciese entonces el único refugio que le quedaba. Virgínia, piensa ahora, se dio cuenta de que Alpargata alcanzaba ver más que nosotros. Tal vez viese la huella de Dios. (ROIG, 1991, p. 97/98)

[…] E soube então que Alpargata estava preparado para ir em busca de tudo o que nenhum de nós alguma vez buscaria, ou seja, a beleza que ainda existia no mundo. Que não temeria os dias que haveriam de chegar, embora o poço lhe parecesse então o único refúgio que lhe restava. Virgínia pensa, agora, que se

Ao comparar o destino de Espardenya com o de seus colegas, as precauções que o senhor Malagelada havia tomado se mostram acertadas, pelo menos parcialmente. Ele havia enclausurado seu neto porque pensava que, caso contrário, este teria seu caráter deformado pelo mundo. Essa deformação de caráter é o que acontece com os colegas de Espardenya: a prisão revela que todos apresentam debilidade, pouca firmeza em seus propósitos e incapacidade de relacionarem-se com franqueza. O longo período em que Espardenya fica enclausurado e o modo como se desenvolve nesse período é o que termina por salvá-lo de ser destruído internamente.

A conclusão é que, ao menos em parte, o senhor Malagelada estava certo em suas atitudes para proteger seu neto, apesar de tomá-las de forma um tanto despótica. O avô/pai deixa como legado ao neto/filho o conhecimento e a experiência de outro mundo, bastante diferente da realidade social concreta imediata, que o ajuda a superar os desafios que enfrenta.

O destino de Espardenya parece cumprir algumas afirmações feitas pelo senhor Malagelada ao neto/filho, como se fossem profecias. "–Només tu seràs responsable de tu mateix."; "– [...] serà un savi [...] I també serà poeta."; "– [...] No t`agradarà gaire el que veuràs. No busquis les respostes, no les trobaràs. [...]" (ROIG, 2002, p. 14; 19; 57)[48] Essa última profecia indica que o senhor Malagelada não via nenhuma possibilidade de encontrar um sentido para a vida na Espanha franquista.

---

dera conta de que Alpargata alcançava com a vista muito mais do que nós. Talvez visse a pegada de Deus. (ROIG, 1990a, p. 80)

[48] "–Nada más que tú serás responsable de ti mismo."; "– [...] Será un sabio [...] Y será también un poeta."; "– [...] No te gustará demasiado lo que verás. No busques respuestas, no las hallarás. [...]" (ROIG, 1991, p. 16; 19; 57)

"– Apenas tu serás responsável de ti mesmo."; "– [...] Será um sábio [...] E vai ser também um poeta."; "– [...] Não vais gostar muito do que vais encontrar. Não procures respostas, não as encontrarás. [...]" (ROIG, 1990a, p. 16; 17; 49)

No enterro, que é o último acontecimento da narrativa, Espardenya diz a Vicenç Soler / Alfred número um que pretende terminar a faculdade e talvez escrever um livro, mas que antes pretende viver, pois está muito atrasado nesse aspecto. Apesar de tudo, se sente capaz de enfrentar o futuro. "«Ara que no hi ets, me`n sortiré. Sense tu el món ja no em fa por», li va dir L`Espardenya [ao avô/pai] com a comiat." (ROIG, 2002, p. 147)[49]

A narrativa dá notícias dos principais ex-professores de Espardenya durante o enterro. Dois comparecem: Mercè Rius / Mònica número um, que vive ainda mais solitariamente, após a morte de sua mãe, e Vicenç Soler / Alfred número um, que está bastante velho, tornou-se também ainda mais solitário, continua pobre e bebendo aguardente. Jacob Simonian / Alfred número dois havia desaparecido sem deixar qualquer referência de seu destino. Madame Germaine / Mònica número dois é a única que parece viver feliz, depois de deixar a Espanha e voltar para a França. Já Dolors/Letícia retorna para o interior do país depois de Espardenya recuperar-se dos ferimentos que sofre com sua prisão e, dez anos depois do fim dos acontecimentos narrados, morre em paz.

A destruição interna dos colegas da faculdade, comparada à possível sobrevivência de Espardenya, além de indicar o acerto das decisões do senhor Malagelada, indica também a possibilidade de manutenção da integridade do ser em meio à degradação do mundo por meio da cultura, do conhecimento, da educação, da formação. A superação de Espardenya pode ser vista como a possibilidade da vitória da cultura sobre a realidade imediata, ainda que muito relativa e restrita apenas à interioridade.

Se o contexto contemporâneo não permite uma vida dentro do que poderia ser considerado minimamente digno, há um grande acúmulo de cultura e arte no mundo que pode ser um meio de sobreviver a tempos insuportáveis e de não se

---

[49] «Ahora que no estás, saldré adelante. Sin ti el mundo ya no me produce miedo», le dijo Alpargata [ao avô/pai] a modo de despedida. (ROIG, 1991, p. 163)

«Agora que não estás aqui, irei para diante. Sem ti, o mundo já não me mete medo», disse-lhe Alpargata [ao avô/pai] à laia de despedida. (ROIG, 1990a, p. 130)

deixar dominar ou destruir pela degradação. Para o senhor Malagelada, a arte, sobretudo a literatura, é um mundo a parte, onde se pode sobreviver, longe do que acontece nas ruas. Para Espardenya, não se sabe exatamente qual é seu significado, mas, pelo relato de Virgínia, ele torna-se poeta. Como não convive mais com os colegas, talvez também tenha restringido seu contato com as pessoas e com seu contexto.

La veu melodiosa tem elementos tanto da analogia da inocência quanto da analogia da experiência, remetendo tanto ao apocalíptico quanto ao demoníaco. A composição do romance a partir desse contraponto está no título, nas epígrafes, no protagonista e em todas as partes da obra. No trajeto da analogia da inocência à da experiência, a obra configura a Espanha franquista como um mundo demoníaco, mas, ao mesmo tempo, também aponta para a ideia de que sempre há o universo da cultura e da arte, que pode oferecer forças nas situações mais degradadas.

3– A FORMAÇÃO E A IMPOSSIBILIDADE DE RECONCILIAÇÃO

3.1- Aproximações e distanciamentos entre os romances

Os romances *El exilio interior* e *La veu melodiosa* podem ser aproximados em muitos aspectos, sem prejuízo das diferenças entre eles. A aproximação entre os dois romances pode começar pela matéria narrada. O espaço de *El exilio interior* é mais centrado em Madrid, onde vive a família de Ramón, mas também aparece o interior, em um período em que a família fica *retirada* em uma cidadezinha e durante as viagens que o protagonista faz com Julián por Castela. Por sua vez, o espaço de *La veu melodiosa* é bastante concentrado em Barcelona. Não há nenhuma saída de Espardenya de sua cidade. Aparecem no romance algumas menções às viagens que o senhor Malagelada havia feito antes do tempo da matéria narrada. Em termos gerais, o espaço dos dois romances é a Espanha e cada um deles traz algumas especificidades locais.

O tempo da matéria narrada de *El exilio interior* começa em 1936 e termina em 1955. A matéria narrada está relativamente distribuída nesse período. Já em *La veu melodiosa* o tempo da matéria narrada de se inicia em 1938 e se estende até 1965. Nesse caso, a matéria narrada está concentrada principalmente na infância de Espardenya e em alguns eventos que acontecem em 1965. Portanto, ambos começam durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e compreendem parte da ditadura franquista (1939-1975). Em termos gerais, os dois romances compreendem os períodos históricos da guerra civil e o do franquismo. A narrativa de *El exilio interior* é praticamente linear, enquanto a de *La veu melodiosa* não é linear.

Coincidentemente, os dois protagonistas entram na faculdade com um pouco mais de idade do que seria considerado o ideal, quando tinham 23 anos, e convivem com colegas um pouco mais jovens. E o fim do tempo da matéria

narrada, nos dois casos, acontece cerca de quatro anos depois, aos 27 anos dos protagonistas. Nos dois romances a segunda fase da vida do protagonista começa com a entrada na faculdade, que, nos dois casos, é um espaço de formação, não pelas aulas ou pelos estudos, mas pelo convívio com alguns colegas, que é o motor de algumas experiências vividas pelos protagonistas.

O protagonista de *El exilio interior* tinha seis anos no começo da Guerra Civil Espanhola, em 1936, e o de *La veu melodiosa* nasce em 1938. Em consonância com essa diferença de idades, *El exilio interior* trata mais diretamente dos efeitos da guerra civil sobre as personagens e a população, ao passo que em *La veu melodiosa* as consequências da guerra aparecem diretamente poucas vezes, embora sejam inequívocas.

O período histórico da Guerra Civil Espanhola e do franquismo constituem o contexto e são elementos determinantes no enredo dos dois romances, funcionando muitas vezes como fator desencadeante tanto da vida cotidiana das personagens em geral quanto dos protagonistas. *El exilio interior* descreve várias consequências da guerra, alguns indiretamente e outros mais diretamente. Um dos poucos eventos propriamente de guerra que aparecem nesse romance é um bombardeio a Madrid:

> Se oyó de nuevo los rugidos de los motores. Esta vez los aviones volaban más bajo.
> Nos tiramos al suelo. Antonio me cubrió con su cuerpo.
> Una serie de violentas explosiones hizo temblar el suelo. Una lluvia de bombas, de cascotes. Un ruido infernal. El aire vibraba enloquecido. Yo no tenía miedo. Estaba enormemente excitado.
> Las explosiones continuaban, intermitentes.
> Oí a Antonio maldecir. Dijo algo de los fascistas, no sé qué. Un cascote le había golpeado el hombro.
> Sentí como un río de fuego avanzarme por la pierna derecha. La encogí. Un dolor terrible me recogió todo el cuerpo.
> – ¿Qué te pasa? – preguntó Antonio con ansiedad –. Estás herido.
> – La pierna. (SALABERT, 1988, p. 30/31)

Nesse evento, há uma descrição direta do bombardeio. O protagonista não só está na rua durante o acontecimento e sente as explosões, como também é ferido pelos destroços de uma das bombas e tem de ser hospitalizado. Comparemos com um trecho de *La veu melodiosa* no qual também há um bombardeio:

> Els terribles bombardeigs del març de 1938 confimaren que la llum roja que formava feixos aïllats, con una cortina de gasa diria la Dolors, era l`aurora boreal i no un bon presagi.
> Durant uns mesos, l`avi pujava cada dia al terat. Observava el dolor de la gent, les llarges corrues dels que fugien, la lenta espera dels que s`hi quedaven, la ciutat enrunada. Digué adéu als amics que se n`anaven i a l`antiga esplendor. Quan entraren els altres, no ho va voler veure. Va tancar tots els balcons que donaven al Passeig de Gràcia i se n`anà a la cuina. [...] (ROIG, 2002, p. 14/15)[50]

A referência aos acontecimentos históricos é bastante clara: primeiro é direta aos fatos e depois às consequências da guerra: a dor das pessoas, a fuga ao exterior – ou seja, o exílio –, a espera dos que preferiram ficar.

Os dois bombardeios acontecem no início das narrativas. Em *El exilio interior* Ramón está sob o bombardeio e em *La veu melodiosa* o senhor Malagelada assiste ao que acontece de longe, de sua casa. Geralmente os acontecimentos relacionados ao período histórico aparecem de modo direto em *El exilio interior* e de modo alusivo *em La veu melodiosa*. De modo geral, Ramón sempre está sujeito às consequências da guerra civil, desde os seis anos,

---

[50] Los terribles bombardeos de marzo de 1938 confirmaron que la luz roja que formaba haces aislados, como una cortina de gaza, que hubiera dicho Dolors, era la aurora boreal y no un buen presagio.
Durante unos meses, el abuelo subió a diario al terrado. Observaba el dolor de la gente, las largas hileras de los que escapaban, la lenta espera de los que se quedaban, la ciudad en ruinas. Dijo adiós a los amigos que se iban y al antiguo esplendor. Cuando hicieron su entrada los otros no quiso verlo. Cerró todos los balcones que daban al Paseo de Gracia y se fue a la cocina. [...] (ROIG, 1991, p. 16/17)

Os terríveis bombardeamentos de Março de 1938 confirmaram que a luz vermelha que formava zonas isoladas, como uma cortina de gaze, como dissera Dolors, era a aurora boreal e não um bom augúrio.
Durante alguns meses, o avô subiu diariamente ao terraço. Observava o sofrimento das pessoas, as longas filas dos que fugiam, a lenta espera dos que ficavam, a cidade em ruínas. Disse adeus aos amigos que partiam e ao antigo esplendor. Quando os outros entraram na cidade não os quis ver. Fechou todas as varandas que davam para o Passeio de Gracia e foi para a cozinha. [...] (ROIG, 1990a, p. 16)

por causa da prisão de seu pai e da consequente condição econômica miserável em que fica sua família. Já Espardenya, cujo avô/pai era um rentista que nunca foi incomodado pelos fascistas, somente vai sentir-se diretamente afetado quando perde Eugênia e com sua prisão, aos 27 anos.

Nos dois romances há um antes e um depois da Guerra Civil Espanhola bastante transparente, apesar de o tempo prévio à guerra civil só aparecer indiretamente. Algumas personagens mais velhas sofrem a passagem de uma época para outra e representam a mudança do contexto espanhol. Várias personagens de gerações anteriores à dos protagonistas sofrem transformações causadas pela guerra e pelo pós-guerra. A degradação é uma característica bastante estendida nas duas obras, seja na miséria que aflige as personagens, na degeneração, na deformação física ou na desestabilização psicológica de algumas delas, ou ainda nas relações rebaixadas entre elas.

El exilio interior tem somente um narrador, Ramón, que é ainda o pseudo-autor do romance. *La veu melodiosa* também tem uma narradora, Virgínia, que é ainda a pseudo-autora do romance, mas, além dela, há pelo menos mais dois narradores, sendo um em terceira e outro em primeira pessoa.

Há uma diferença entre o ponto de vista pelo qual o protagonista é construído em cada obra. Em *El exilio interior* o ponto de vista predominante é o de Ramón, o protagonista, que pode, portanto, ser visto pelo leitor a partir de sua própria interioridade. Já em *La veu melodiosa* o ponto de vista principal é o de Virgínia. Em *El exilio interior* todas as personagens e todos os acontecimentos são vistos pelo ângulo do protagonista, apesar de expressar o discurso de outras personagens muitas vezes. No caso de *La veu melodiosa*, ao contrário, o protagonista é visto por diversos ângulos, mas todos alheios a ele. Assim como não se sabe seu verdadeiro nome, o leitor quase não tem acesso aos seus pensamentos, à sua interioridade.

Outra diferença é que Ramón escreve em um tempo muito próximo ao fim do tempo da matéria narrada, portanto muito próximo à parte dos

acontecimentos; no final do romance o tempo da matéria narrada se encontra com o tempo da narração ou da enunciação. Por sua vez, Virgínia escreve aproximadamente vinte anos após o fim do tempo da matéria narrada. A consequência poderia ser um distanciamento maior de Virgínia em relação aos acontecimentos, no entanto, psicologicamente ela está bastante próxima a seu passado e, por isso, seu distanciamento é relativo.

Não se sabe exatamente porque Ramón escreve, mas é plausível supor que seja pelos mesmos motivos que Virgínia, ou seja, rememorar e reorganizar os acontecimentos passados. Nos dois casos, o processo de escrever é um processo de amadurecimento, de tornar-se consciente da realidade social, de si mesmo, da diferença entre o mundo e o eu e da situação de isolamento em que se encontram os narradores. O processo de rememoração e reflexão pode ser visto como uma tentativa de reconciliação interior.

3.2- A formação de Ramón

Ao longo do tempo, Ramón entra em contato com diferentes visões de mundo, através da relação com personagens que têm ideias, posicionamentos e atitudes a respeito da vida e do país muito diferentes. Além de essas relações contribuírem para sua formação, vão compondo um quadro representativo da sociedade espanhola da época retratada. Pode-se observar algumas influências determinantes em seu processo de desenvolvimento.

Uma delas é a de sua mãe, que lhe deseja um bom futuro. Sua concepção de bom futuro significa apenas ter uma profissão, um meio de ganhar a vida dignamente, de sustentar a si próprio e a uma família. Significa inserir-se na sociedade, principalmente através do estudo, da profissão e do trabalho. Por causa da persistência da mãe, de certa forma Ramón acaba incorporando essa

concepção de futuro. Esse desejo se expressa em *El exilio interior* principalmente pela palavra *porvenir*. O termo é utilizado pela mãe e depois reproduzido pelo filho em seu romance.

Outra influência importante é a de seu pai, de quem Ramón herda uma visão crítica dos acontecimentos contemporâneos. O pai tem ideias em tudo opostas às dos vencedores da Guerra Civil Espanhola e uma repulsa intensa aos novos tempos do franquismo. É entomólogo e afirma a necessidade de substituir o "eu", o sentimento individualista, pelo sentimento fraterno de pertencer à espécie humana, em uma comunhão entre todos os indivíduos. Vejamos um trecho em que Ramón fala do pai:

> [...] Me hablaba generalmente de sus ideas. Éstas correspondían más a la utopía que a la política. Su idea básica era que todos los hombres somos «compañeros de destino», que todos estábamos haciendo esta «espléndida aventura biológica que es el hombre» (otras veces: «esta magnífica etapa del fabuloso viaje de la materia en su evolución», de «la materia alzada en el hombre hasta el espíritu»). Esto proclamaba la necesidad de amarnos. Pero el amor no puede subsistir ni nacer si se le desarraiga de su suelo natural: la igualdad. ¿De qué provenía la desigualdad? Del culto al Yo. Él atacaba la cultura occidental del «yo». Los individuos pasan, la especie permanece. El «yo» es una categoría falsa. El valor del hombre no era otro que el de formar parte del «Hombre», de la especie. Toda nuestra cultura no era sino una monstruosa constelación en torno a una ilusión. Había que rectificar, adaptar las realizaciones conseguidas al nuevo camino que debía emprender la humanidad; el de la «desyoización», decía torciendo la boca ante el horror del neologismo. Y aquí, según él, comenzaba «la política». La «política» a realizar era ante todo una edificación intelectual tendente a reingresar el individuo en la especie. En el orden inmediato, él era «socialista», pues el socialismo era la vía más idónea hacia la igualdad. (SALABERT, 1988, p. 166)

O pensamento do pai é uma visão humanista, elaborada a partir da apropriação ingênua das utopias de esquerda e da transposição de conceitos da biologia, especialmente o de espécie. Ramón afirma que o pai mistura várias ideologias, de modo confuso e ingênuo. No entanto, no fim da narrativa, Ramón

apresenta um pensamento bastante semelhante ao de seu pai, estabelecendo como este um coletivo muito abrangente.

A influência da mãe se impõe por sua autoridade sobre Ramón, sobretudo quando ele era muito novo, através de um modelo comportamental e psicológico que é bastante coercitivo. Já a influência do pai, apesar de ser intencional, é aceita espontaneamente e em parte inconscientemente pelo filho, devido à admiração e identificação recíprocas, cultivadas quando Ramón já não era tão novo, pois durante boa parte de sua infância o pai estava preso.

Outra influência determinante no processo de desenvolvimento de Ramón são seus amigos da faculdade, principalmente Carlos e Rafael. Ambos são alguns anos mais jovens do que Ramón e de famílias de boa situação social e econômica; estão entre os vencedores da guerra. Mas, como Ramón, eles têm uma grande ojeriza ao contexto em que vivem. Os dois sentem a vida gangrenada e estão completamente desiludidos, desesperançados e impotentes, o que os leva a serem também sarcásticos e cínicos. Ramón adquire um pouco dessas características.

Com o tempo, somando a influência que recebera do pai à dos novos amigos da faculdade, o desejo de porvir que Ramón havia assimilado de sua mãe vai transformando-se em algo completamente diferente. Conforme Ramón vai se desenvolvendo, transita do desejo de porvir imposto por sua mãe à desilusão absorvida de seus amigos.

A escritora Carmen Martín Gaite, que é da mesma geração de Miguel Salabert, trata desse tema em um livro de ensaios, *Esperando el porvenir - Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Para ela, os de sua idade e classe, jovens durante o franquismo, sentiam-se em um marasmo muito grande, sem nenhuma perspectiva de futuro e sem planos de intervir no destino coletivo, aguardando que algo acontecesse. Para sintetizar essa situação ela utiliza a expressão *esperando el porvenir*, que dá título ao livro.

A “espera do porvir” de Martín Gaite é a recusa a inserir-se na sociedade tal como ela está constituída, sem, no entanto, encontrar uma saída ou uma forma de resistência consciente. Essa recusa tem sua origem na impossibilidade de encontrar alguma satisfação na vida que essa sociedade oferece. Há uma grande semelhança entre esse estado e a situação dos amigos de Ramón. É possível dizer que, com seu crescimento, Ramón passa do desejo de porvir à espera do porvir, que passa do desejo de encontrar um lugar na sociedade à recusa a inserir-se nessa sociedade.

Em alguns momentos de sua infância, Ramón tenta imitar seu irmão Emilio. Mas, por ser mais novo e ter uma índole muito diferente, não tem êxito nesse intento. Com o crescimento de ambos, cada um toma um caminho completamente diferente. Ramón vai percebendo que não consegue e não quer integrar-se à sociedade franquista, enquanto Emilio vai incorporando-se a ela cada vez mais, somando-se aos que lucram com as consequências da guerra civil.

Ramón também convive com Julián, um pequeno vendedor para quem trabalha em diferentes fases de sua trajetória. Sua filosofia de vida é garantir sua própria existência, sem perder tempo com qualquer outra coisa, pois isso atrapalharia o essencial, que é a luta constante e diária pela sobrevivência. Tanto o irmão quanto Julián são personagens que contrastam com o protagonista em índole e visão de mundo.

Ramón também entra em contato com pessoas que lhe causam repulsa e, portanto, servem de antimodelo, ajudando a definir o que ele não quer ser. Aparecem em *El exilio interior* alguns fascistas, principalmente padres. Há ainda outros vencedores da guerra, de mentalidade tacanha, católica e reacionária, como, por exemplo, Paco, o noivo de Andrea que a rejeita porque não era virgem. Embora esses personagens não sejam tratados com profundidade, muitas vezes aparecem seus discursos através da voz do narrador, o que ajuda a configurar o contexto de antagonismo ideológico. Ramón introduz na narrativa o modo como pensava um padre do colégio católico em que estudara:

> Y aprender, sí, algo aprendía. Una de las primeras cosas que aprendí fue que había que amar a la patria. Esto nos lo enseñaba el profesor de Historia, un cura gordo, calvo y bonachón, que se derretía de emoción cuando nos hablaba de España. Nosotros, naturalmente, éramos demasiado pequeños para darnos cuenta de la gloria y la responsabilidad que algún día sentiríamos por ser españoles. España era el pueblo más fiel a Dios, el pueblo escogido por Él para defenderle de sus enemigos. Ningún pueblo del mundo había cumplido una misión tan alta. Sierva de Dios, España había luchado durante ocho siglos contra los moros infieles, y se había volcado luego sobre América para poner el cielo al alcance de los indios salvajes, que hasta entonces se las arreglaban con unos dioses de pacotilla. España había sido, así, un pueblo viviendo siempre a orillas del cielo, por el que había sacrificado generosamente todas las ventajas materiales. Pero he aquí que algunos españoles se habían rebelado contra Dios – el cura hacía una magnífica comparación, llena de brío, entre estos españoles, «traidores a Dios y, por lo tanto, a España», y los ángeles malos capitaneados por Lucifer – y habían intentado desviar a España del cielo. Nosotros sabíamos que había habido una guerra. Pues bien, esta había sido una guerra – ¿cómo hacérnoslo entender? – sí, una guerra entre buenos españoles y malos españoles. La victoria de los primeros había sido la victoria de Dios, como lo fueron la Reconquista y la batalla de Lepanto. Gracias a la victoria, volvíamos a estar cerca de Dios. (SALABERT, 1988, p. 60)

Nesse trecho nota-se a junção dos discursos católico e fascista. Desde muito cedo Ramón está exposto à miséria, à fome, à violência, à degradação extrema e também às ideologias católica e fascista. No entanto, apesar disso e de vivenciar as consequências da Guerra Civil Espanhola e depois estar imerso na Espanha da ditadura de Franco, desenvolve-se em contraposição à ideologia hegemônica nessa sociedade e consegue, não obstante todas as dificuldades que enfrenta, chegar a uma concepção de mundo completamente diferente da dominante.

Ramón tem como característica a insubmissão; desde muito jovem resiste à ideologia franquista e à degradação do contexto. Ele pode ser entendido como um típico herói problemático, inconformado com seu mundo e que não se dobra sob nenhuma privação, nem mesmo sob a fome constante. Com seu crescimento, sua recusa às ideologias fascista, franquista e católica se torna consciente, apesar

de não ser essa consciência acompanhada de uma adesão a outra ideologia. Tampouco tem claro para si mesmo qual seria a condição ideal do país e do mundo, ou seja, é pouco claro no que aceita e inequívoco quanto ao que rejeita. Esse trajeto contribui para considerar a obra à luz do pensamento de Georg Lukács, quando este afirma:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. [...] (LUKÁCS, 2000. P. 82)

É possível dizer sobre *El exilio interior* que "seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta." (LUKÁCS, 2000, p.138)[51] A busca de Ramón é empreendida durante a Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista, portanto em uma realidade extremamente degradada. O desenvolvimento de Ramón acontece apesar do ambiente áspero em que está inserido. Não se trata de um percurso exemplar, mas de uma trajetória acidentada; trata-se de um processo de aprendizado em

[51] O 3º capítulo da segunda parte de *A teoria do romance*, "*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como tentativa de uma síntese", trata do romance de Johann Wolfgang von Goethe, e, por extensão, do romance de formação. Como o título do capítulo já indica, esse tipo de romance é uma síntese entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Nesse tipo de romance, a problemática interna da alma não é nula e tampouco é excessiva. A alma não se direciona exclusivamente para fora ou para dentro, mas está equilibrada entre os dois extremos. O romance de formação não é baseado principalmente em ações, em aventuras, nem tampouco é baseado principalmente na interioridade do herói. Segundo Georg Lukács: "Tanto no aspecto estético quanto histórico filosófico, *Wilhelm Meister* situa-se entre esses dois tipos de configuração [o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão]: seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta. Essa reconciliação não pode nem deve ser uma acomodação ou uma harmonia existente desde o início [...] Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha que ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada." (LUKÁCS, 2000, p.138)
Lukács afirma que o tema desse tipo de romance é a reconciliação entre o herói e a realidade social concreta e, além disso, que o herói é guiado pelo ideal vivenciado, ou seja, que o herói tenta vivenciar seus ideais, tenta realizá-los no contexto social a que pertence. Isso significa que há uma tentativa de reconciliação entre o herói problemático e o mundo, ou uma tentativa de integração do herói problemático ao mundo. O romance de formação estabelece uma mediação entre os dois, através da tentativa de realizar as aspirações do herói.

contexto fascista, com empenho para resistir à ideologia dominante. Nesse sentido, *El exilio interior* é um romance de formação.

O centro do romance é o confronto entre um indivíduo jovem e a realidade de sua época, narrando seu processo de amadurecimento gradual e sua tentativa de adaptação ao mundo. O leitor acompanha o processo de desenvolvimento do protagonista dos seis aos 27 anos. O herói passa por uma formação gradual, ou seja, passa por transformações no tempo. Ramón vai conhecendo o mundo e passando por diversas experiências, bem ou mal sucedidas, de diversos tipos, relacionadas ao estudo, ao trabalho, à arte, à amizade e ao amor.

3.3- A formação de Espardenya

O protagonista de *La veu melodiosa* é descendente da aristocracia/burguesia secular da Catalunha e pode ser separado do mundo durante muito tempo. A vida de Espardenya é bastante diferente da de Ramón. Até os 23 anos, dentro do pequeno paraíso, ela é quase totalmente controlada por seu avô. Por decisão deste, Dolors/Letícia cuida dele sozinha até que cumpra seis anos de idade. Depois disso, o senhor Malagelada passa a contratar professores para educá-lo, determina o que lhe será ensinado e o que lhe será sistematicamente ocultado. Suas principais ocupações após os seis anos são aulas e leitura. Tudo que conhece para além de sua casa é de modo indireto, seja pelo que lhe contaram ou pelo que leu.

A criada Dolors/Letícia cumpre um papel muito importante na formação de Espardenya. Ensina-lhe todas as tarefas domésticas e a geografia da cidade em que moravam e, principalmente, canta-lhe músicas e conta-lhe histórias. Através dela Espardenya conhece os contos populares e as histórias de fadas. Nas noites em que tinha medo, Espardenya ia dormir em sua cama. Dolors/Letícia

representa a bondade, a simplicidade, a praticidade e a sabedoria popular. Espardenya vive apenas dentro de casa, mas percorre distâncias e tempos em sua imaginação, a partir do que escuta de Dolors/Letícia:

> Als sis anys, L`Espardenya ja coneixia totes les feines de la casa. Pensava que l`olor de reclosit era una olor normal i que totes les cases eren fosques i silencioses. Mai no preguntava a qui pertanyen els passos que arribaven des de l`escala, ni tampoc demanava per què se sentien sorolls des del carrer. Creia que la vida era silenci y foscor. El seu món existia molt lluny d`allí, i potser algun dia el conexeiria. Eres las mil llegendes que li havia explicat la Dolors, els dos-cents romanços tristos que li havia cantat. Sense moure`s de casa, havia recorregut tot el país anant a tota brida damunt el cavall del Comte Arnau. (ROIG, 2002, p. 20/21)[52]

Espardenya torna-se consciente da importância da criada muito tempo depois, na prisão. Enquanto se lembra de seu avô pensa que "*L`avi deixá que la Letícia el preparés per als afres del cor i, fent aixó, li va donar molt.*" (ROIG, 2002, p. 142)[53] O senhor Malagelada arregimenta os professores entre seus amigos liberais que voltavam do exílio ou viviam na cidade. São perdedores da Guerra Civil, pessoas que não se encaixam na Espanha franquista e que não encontram trabalho. Trata-se de indivíduos abatidos, preocupados com a sobrevivência, que haviam perdido o brilho que haviam tido antes. Muitos

---

[52] A los seis anos, Alpargata conocía todos los quehaceres de casa. Pensaba que el olor a cerrado era un olor normal y que todas las casas eran oscuras y silenciosas. Nunca preguntaba de quién eran los pasos que llegaban desde la escalera, ni tampoco por qué se oían ruidos de la calle. Creía que la vida era silencio y oscuridad. Su mundo existía muy lejos de allí, y quizá algún día lo conocería. Eran las mil leyendas que había contado Dolors, los mil romances tristes que le había cantado. Sin moverse de casa, había recorrido todo el país galopando veloz sobre el caballo del Conde Arnaldo. (ROIG, 1991, p. 24)

Aos seis anos, Alpargata já conhecia todos os afazeres da casa. Pensava que o cheiro a fechado era um cheiro normal e que todas as casas eram escuras e silenciosas. Nunca perguntava de quem eram os passos cujos sons vinham da escada, nem por que se ouviam os ruídos da rua. Acreditava que a vida era silêncio e escuridão. O seu mundo existia muito longe dali, e talvez algum dia o viesse a conhecer. Eram as mil lendas que Dolors lhe tinha contado, os mil romances tristes que lhe tinha cantado. Sem sair de casa, tinha percorrido todo o país, cavalgando velozmente o cavalo do Conde Arnaldo. (ROIG, 1990a, p. 21/22)

[53] El abuelo dejó que Leticia le preparase para los asuntos del corazón y, haciendo esto, le dio mucho. (ROIG, 1991, p. 157)

O avô deixou que Letícia o preparasse para os assuntos do coração e, fazendo isso, deu-lhe muito. (ROIG, 1990a, p. 126)

aceitam o trabalho sem hesitar, apesar das exigências do senhor Malagelada, porque ele os remunera muito bem.

O primeiro professor que ele contrata é Vicenç Soler / Alfred número um, um amigo seu. Era um poeta promissor, mas, com a vitória dos fascistas na Guerra Civil Espanhola, deixa de escrever, pois já não seria possível publicar. Como poeta, já não encontra nenhum espaço na sociedade espanhola sob o franquismo, sente-se inútil e solitário. Ensina a Espardenya a literatura catalã e mais tarde também a língua e a literatura castelhana.

O segundo é Jacob Simonian / Alfred número dois, um astrônomo armênio que lhe ensina astronomia e lhe conta a história de seu país. A terceira é Mercè Rius / Mònica número um, uma conhecida do senhor Malagelada que era escritora e que também deixa de escrever após o desfecho da guerra civil. Ela ensina ciências naturais a Espardenya. A quarta é madame Germaine / Mònica número dois, uma francesa, professora de piano, que lhe ensina música e, além disso, um pouco de história da França. Além desses, que são os principais, passam muitos outros professores pela casa:

> Aviat hi hagué una desfilada de savis de tot tipus i consicions pel pis del passeig de Gràcia. Erudits y especialistes de matèries estranyíssimes s`hi anaren a oferir i el senyor Malagelada els rebutjava o admetia segons com acceptaven les seves condicions. [...] (ROIG, 2002, p. 41)[54]

Com eles, Espardenya aprende sobre várias áreas do conhecimento humano, incluindo língua e literatura catalã, grega, latina, inglesa, francesa e castelhana, crítica literária, história da arte, filosofia, história, música, ciências

[54] Pronto hubo un desfile de sabios de todo tipo y condición por el piso de Paseo de Gracia. Eruditos y especialistas de materias extrañísimas se fueron ofreciendo y el señor Malagelada los rechazaba o admitía según aceptaran sus condiciones. [...] (ROIG, 1991, p. 47)

Depressa houve um desfile de sábios de toda a espécie e condição pelo andar do Passeio de Gracia. Eruditos e especialistas em matérias estranhíssimas foram-se oferecendo e o senhor Malagelada afastava-os ou admitia-os segundo aceitavam ou não as suas condições. [...] (ROIG, 1990a, p. 42)

naturais e astronomia. Note-se que sua língua materna é o catalão, falado por todas as pessoas com quem convive. Ele só conhece a língua e a literatura castelhana a partir dos quinze anos.

Através dos professores Espardenya tem acesso a tudo, exceto à realidade social concreta de sua cidade e de seu país. O trecho abaixo mostra o desenvolvimento prematuro e avançado do garoto em alguns aspectos e também a diferença de sua vida cotidiana em relação à dos outros meninos de sua idade:

> [...] Mentres els contemporanis de l`Espardenya jugaven a *aventis* i col·leccionaven cromos, ell traduïa a la perfecció Homer, Catul, Virgili i recitaba de cor els poemes de Paul Valéry. [...] (ROIG, 2002, p. 41)[55]

Espardenya sai uma única vez de casa para fazer as provas para obter o diploma do ensino médio, levado pelo senhor Malagelada. Com apenas dezesseis anos de idade, já demonstrava conhecer melhor do que seus examinadores cada uma das disciplinas, o que também indica seu grande desenvolvimento intelectual. Com o tempo, Espardenya passa a estudar sozinho, pois já não tem o que aprender com seus professores, o que demonstra um amadurecimento intelectual precoce. Seu avô lhe compra todos os livros que pede.

Não se trata apenas de um aprendizado de conteúdos. Além de muito abrangentes e muito profundos, os estudos de Espardenya não têm finalidade e tampouco utilidade profissional direta, aproximando-se muito de uma formação humanista. Inclui não somente as faculdades racionais e intelectuais, mas também o cultivo do caráter e uma preparação para os assuntos da vida. O senhor Malagelada decide premeditadamente impor a educação mais ampla e mais

---

[55] [...] Mientras los contemporáneos de Alpargata jugaban a películas y coleccionaban cromos, él traducía a la perfección Homero, Catulo, Virgilio y recitaba de memoria los poemas de Paul Valéry. [...] (ROIG, 1991, p. 48)

[...] Enquanto os contemporâneos de Alpargata brincavam aos filmes e coleccionavam cromos, ele traduzia com perfeição Vergilio, Catulo e Homero, e recitava de cor os poemas de Paul Valéry. [...] (ROIG, 1990a, p. 42/43)

profunda a seu neto. Por isso, a formação começa com Dolors/Letícia. O senhor Malagelada ordena a Vicenç Soler / Alfred número um que ensine a Espardenya a vida e a obra de Ausiàs Marc porque queria que Espardenya assimilasse a compreensão que o poeta tinha das mulheres, queria que seu neto conhecesse uma visão não idealizada da mulher.

Há poucas coisas que o senhor Malagelada não consegue controlar na formação de Espardenya. O melhor exemplo são as histórias que madame Germaine / Mònica número dois conta a Espardenya e a Dolors/Letícia, o que só faz porque é mais corajosa do que os outros professores e não obedece tão rigorosamente as ordens do senhor Malagelada. Ela relaciona a História, compreendida como os grandes acontecimentos da humanidade, e a história miúda, a história do cotidiano e da vida privada.

Na primeira fase de sua vida, Espardenya recebe uma formação quase ideal. Esse tipo de formação, em plena Espanha franquista, só seria possível em um espaço isolado do contexto. Pelos planos do senhor Malagelada, o processo de formação de Espardenya deveria ser harmônico e levar a um indivíduo harmônico. No entanto, na verdade esse processo é assimétrico, pois, se por um lado é muito abrangente em alguns aspectos, por outro lado é deficiente em outros. Após tanto tempo enclausurado, o resultado é uma pessoa também assimétrica. Embora tenha uma formação superior em muitos aspectos, visto que conhece profundamente as artes, as humanidades e as ciências, e haja desenvolvido muito algumas de suas habilidades, Espardenya tem uma formação muito deficiente em outros aspectos, pois não sabe qual é a realidade que o rodeia, tem muito pouca experiência social e só experimentou a dor indiretamente, através das histórias que lhe contaram.

Quando finalmente sai de seu pequeno paraíso, Espardenya é diferente, compreende e sente de modo diferente das pessoas com as quais convive. É um indivíduo singular, tanto por suas características físicas, quanto por sua formação. Seu desejo de inserção na sociedade é dificultado tanto por seu aspecto

externo – que é monstruoso –, quanto por suas características psíquicas – ele ainda é puro e inocente, isento de degradações ou de malícias.

A tensão entre Espardenya e a sociedade dá-se, portanto, em dois níveis, o externo e o interno. O mais evidente é o externo, seu aspecto físico horrível, e o menos evidente é o interno, seu caráter. Na segunda fase da vida de Espardenya, há o choque entre um herói em certa medida formado naquele micro-mundo ideal e um momento histórico inteiramente oposto a esse ideal. Devido à grande diferença entre o herói e o mundo, a tensão entre eles é mais aguda e mais evidente e, através dessa tensão, explicita-se o absurdo do contexto histórico. É possível afirmar que em *La veu melodiosa* o caráter problemático do herói é bastante evidente. Isso acontece tanto pela singularidade de sua formação anterior quanto pelas radicais tensões do contexto em que vive.

Na segunda fase de sua vida, Espardenya passa por diversas vivências, apontadas no capítulo anterior, que são uma tentativa de integrar-se ao mundo. Desse modo, também é possível dizer que o tema de *La veu melodiosa* "é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (LUKÁCS, 2000, p.138). Assim como *El exilio interior*, *La veu melodiosa* é também um romance de formação.

3.4- A impossibilidade de reconciliação entre herói e mundo

Há uma grande diferença entre a formação de Ramón e a de Espardenya. A do primeiro é sobretudo prática e acontece em meio a um mundo muito rebaixado desde os seis anos de idade, precocemente, e não está embasada em um conhecimento formal e teórico profundo, pois sua educação é muito limitada. Já a do segundo, numa primeira fase, é principalmente teórica e restrita a um espaço artificial isolado desse mundo, está embasada solidamente no

conhecimento das artes e das ciências e só entra em contato direto com o mundo tardiamente, aos 23 anos de idade.

La veu melodiosa remete aos ideais humanistas e iluministas de forma transparente, principalmente através da configuração da educação de Espardenya dentro do pequeno paraíso em que vive enclausurado. Em *El exilio interior* esses ideais aparecem somente de forma implícita, sobretudo através do pai do protagonista e no confronto entre Ramón e o mundo.

Nos dois romances o tema da integração do herói à sociedade é bastante claro. Ramón tinha o desejo de integrar-se, de ter amigos e um lugar no mundo. No entanto, quando tem uma oportunidade, através do irmão, que já estava totalmente integrado à sociedade franquista, recusa-se a fazê-lo. Espardenya também queria integrar-se e tenta consegui-lo de diversas maneiras, mas tampouco tem êxito.

Em *El exilio interior*, a felicidade e a integração à sociedade são impossíveis para qualquer pessoa que não esteja interiormente de acordo com a ideologia da ditadura de Franco. Praticamente todas as personagens são, de alguma forma, marcadas pela impossibilidade de realização pessoal ou pela perda, pela mutilação, seja ela física ou psicológica. Ramón, sua mãe, seu pai, Emilio, Carlos, Rafael e várias personagens secundárias são, em alguma medida, destruídos pela Guerra Civil Espanhola, por suas consequências e pela sociedade que se estabelece no pós-guerra.

Ramón sempre está tentando encontrar algum maneira de inserir-se na sociedade, sempre procurando estudar e encontrar algum trabalho, enquanto é criança e adolescente, antes de ter uma consciência mais ampla do contexto em que vive. Depois disso, principalmente após o suicídio de seu pai e sua entrada na faculdade, já não espera nada da sociedade sufocada pela ditadura de Franco e não aceita nada que venha dela. Mesmo depois que se torna mais consciente de sua situação, parece não ser capaz de enfrentar o contexto em que vive, como acontece no episódio com Lisa.

Em *La veu melodiosa*, é impossível conseguir, ao mesmo tempo, a realização pessoal e a integração à sociedade, para qualquer pessoa que não esteja interiormente de acordo com a ideologia da ditadura de Franco. A maioria das personagens vive em um conflito tão intenso com o mundo que acaba isolando-se. É o caso do senhor Malagelada, de Dolors/Letícia, de Vicenç Soler / Alfred número um, de Mercè Rius / Mònica número um, de Mundeta, após descer ao poço, e de Virgínia, depois que decide enclausurar-se em casa. Dentre as personagens principais, apenas Joan Lluís insere-se na sociedade, mas à custa de tornar-se egoísta e abandonar os ideais de juventude. Assim como pensava o senhor Malagelada, o romance deixa a sensação de que é impossível encontrar algum sentido para a vida na Espanha franquista.

Espardenya vive isolado até os 23 anos, depois tenta inserir-se na sociedade de várias maneiras. Dá aulas de alfabetização para os miseráveis do castelo, ajuda os colegas na faculdade, tenta fazer parte de um grupo de amigos e estabelecer relações mais profundas e acaba até entrando em um grupo político clandestino. Na esfera amorosa, tem um breve relacionamento com Eugènia, também destruído pelas circunstâncias. Todas as tentativas são frustradas.

Em um contexto tão degradado como o da Espanha franquista, a integração ou a adaptação do herói à sociedade só seria possível com a perda completa de seu caráter problemático ou a romantização total da realidade. Apenas a percepção da discrepância entre ambos, herói e sociedade, parece ser possível. Com o tempo, tanto Ramón quanto Espardenya tornam-se mais conscientes da situação do mundo em que vivem e de sua própria situação. Georg Lukács escreve que

> [...] o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção da dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. O gesto desse advento exprime o estado presente do mundo, mas não é

> nem um protesto contra ele nem sua afirmação, é somente uma experiência compreensiva – uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela. [...] (LUKÁCS, 2000, p.142/143)

Nesse sentido, a formação tanto de Ramón quanto de Espardenya é caracterizada como um processo de passagem da inocência para a experiência e de conhecimento de si mesmo e do mundo. Em *El exilio interior* o narrador-protagonista, no tempo da narração, escreve sobre sua trajetória a partir da experiência. Sua inocência anterior é notada por seus colegas de faculdade na época em que ingressa na faculdade e também é percebida retrospectivamente por ele próprio: "Entré así en la facultad. Todo esto, a la distancia, se llama ingenuidad. Me hace sonreír ahora. […]" (SALABERT, 1988, p. 192). Nesse trecho é explicitada sua mudança no transcorrer do tempo, através da percepção que ele tem, no tempo da narração, de sua própria ingenuidade anterior.

Em *La veu melodiosa*, o processo de passagem da inocência para a experiência e de conhecimento de si mesmo e do mundo é narrado por Virgínia. O mais detalhado é o de Espardenya, mas também são desenvolvidos em parte os de seus colegas de faculdade. Todos eles sofrem transformações bastante perceptíveis.

O destino de Ramón não é dado. *El exilio interior* termina em reflexões do protagonista, não em eventos externos. A ênfase da obra está no desenvolvimento do herói através de sua relação com o contexto em que vive. Por sua vez, tampouco o destino de Espardenya é conhecido. É sugerido que Espardenya consegue manter alguma integridade depois de todos os acontecimentos, mas também fica sugerido que ele não se integra à sociedade. A ênfase da obra também está no desenvolvimento do herói através de sua relação com o contexto que o abarca.

Tanto Ramón quanto Espardenya não perdem sua dimensão problemática e não se integram à realidade social concreta, mas é possível pensar que

redimensionam seus sentimentos e sua forma de ser e atuar no mundo. Através da tensão não resolvida entre o herói e o mundo, explicita-se o absurdo do contexto histórico em que vivem o herói.

Nos dois romances os destinos das outras personagens podem ser vistos como complemento aos dos protagonistas. Em *El exílio interior*, Carlos se exila na França, Rafael está se matando lentamente por beber em excesso, outros estão presos. O pai se suicida, a mãe morre e a prima se recolhe a um convento. O único que se integra à sociedade é Emilio, que vive somente para acumular bens materiais. Em *La veu melodiosa*, Virgínia se enclausura em sua casa, Mundeta se casa e passa a ter uma vida corriqueira e infeliz e Joan Lluís se torna um político distante dos ideais de juventude. Mercè Rius / Mònica número um e Vicenç Soler / Alfred número um vivem solitariamente. Madame Germaine / Mònica número dois também vai para a França; embora não seja um exílio, já que ela é francesa, é um abandono do país.

É interessante notar que as obras apontam diferentes destinos para os companheiros dos protagonistas: os que rompem com a sociedade – por meio de suicídio, exílio, saída do país, exílio interior, autoenclausuramento, prisão – e os que a ela se integram, com a necessária perda do caráter problemático da personagem. Não há nenhum caso de reconciliação, seja entre os protagonistas ou entre as personagens secundárias, em que o indivíduo problemático consiga a realização de seus ideais, nem mesmo parcialmente.

Tanto em *El exilio interior* quanto em *La veu melodiosa*, o herói se forma, toma consciência de si mesmo e do mundo, mas a reconciliação com o mundo não acontece. Nos dois casos foi construída uma solução intermediária, que não é nem uma integração, nem uma ruptura, pois em ambas as obras o destino do protagonista é desconhecido. No final do romance, Ramón descreve um processo análogo a uma revelação pessoal que pode ser uma tomada de consciência e que indica o desejo de superar seu isolamento e unir-se aos marginalizados da sociedade. De Espardenya sabe-se que se torna poeta e, em *La veu melodiosa*, é

bem caracterizada a inutilidade e a insignificância social dos poetas durante o franquismo, através de Vicenç Soler / Alfred número um.

Os finais abertos, em contraste com o destino das outras personagens, focalizam a impossibilidade de reconciliação entre os heróis e o mundo, colocando-a como a questão central dos romances. No contexto específico da Espanha franquista, a distância entre a poesia do coração e a prosa do mundo – esta demasiadamente degradada – é tão grande que qualquer configuração que tentasse um romancista para realizar a reconciliação provavelmente acarretaria uma fissura artística demasiado grande.

Se o romance de formação é um subgênero burguês, que nasceu relacionado à sociedade burguesa e na época em que ela nascia, contém em si a contradição burguesa: o ideal de formação humanista e de integração harmônica à sociedade é posto mas não pode ser cumprido, não pode ser realizado sem a resignação do herói ou a romantização da realidade em alguma medida. Talvez o romance de formação seja o subgênero que mais explicita a contradição da sociedade burguesa e, quanto mais adverso o contexto, mais evidente o contraste entre a realidade social concreta e os ideais intrínsecos da forma.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Montserrat Roig e Miguel Salabert:

ROIG, Montserrat. *A voz melodiosa*. Trad. Egito Gonçalves. Lisboa: Dom Quixote, 1990a.

_____ *Dime que me quieres aunque sea mentira*. Trad. Antonia Picazo. 3ª ed. Barcelona: Península, 1993.

_____ *El canto de la juventud*. Trad. Joaquim Sempere. 2ª ed. Barcelona: Península, 1990b.

_____ *La hora violeta*. Trad. Enrique Sordo. Madrid: Castalia, 2000.

_____ *La veu melodiosa*. 2ª ed. Barcelona: Edicions 62, 2002. Clàssics catalans.

_____ *La voz melodiosa*. Trad. José Agustín Goytisolo. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

_____ *La voz melodiosa*. Trad. José Agustín Goytisolo. Barcelona: Círculo de lectores, 1988.

_____ *La voz melodiosa*. Trad. José Agustín Goytisolo. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. Colección Destinolibro.

_____ ¿*Tiempo de Mujer?* Barcelona: Plaza y Janés, 1980.

_____ *Ultima crónica: diario abierto 1990-1991*. Trad. Jordi Domènech. Barcelona: Península, 1994.

SALABERT, Miguel. *El exilio interior*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Sobre as obras de Montserrat Roig:

BARRY-WANG, Kathleen Nelly. *The Early Novels of Montserrat Roig: Ramona adéu, El temps de les cireres, and L'hora violeta: An Approach to Contemporary Catalonia and Catalan Women Writers*. Berkeley, 2005. 223 p. Tese (Doutorado em *Hispanic Languages and Literatures*) – University of California. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1126759471&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

BRENES-GARCIA, Ana Maria. *Montserrat Roig in the context of postmodernity: Nationalism, body, memory and feminism*. Arizona, 1995. 288 p. Tese (Doutorado) – Arizona State University. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=742666181&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

BRENNEIS, Sara Jean. *Genre fusion: The convergence of fiction and history in post-Franco literature from the margins*. Berkeley, 2007. 208 p. Tese (Doutorado em *Hispanic Languages and Literatures*) – University of California. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1404336641&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

CONCEIÇÃO, Samantha da Rocha. *Interdito e consciência nas personagens dos contos de El Cant de La Joventut*. São Paulo, 2002. 169 p + anexos. Dissertação (Mestrado em Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DAVIES, Catherine. *Contemporary feminist fiction in Spain. The work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford: Berg, 1994.

DUPLAA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Icaria, 1996.

EVERLY, Kathryn Anne. *Changing identities of Catalonian women writers and artists: The works of Merce Rodoreda, Remedios Varo, Montserrat Roig and*

Carme Riera. Austin, 2000. 299 p. Tese (Doutorado) – The University of Texas. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=728340751&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

MCCUTCHEON, James. *The confessional mode in the novels of Montserrat Roig and Antonio Munoz Molina: In search of identity and absolution in 1980's Spain*. Santa Barbara, 2004. 208 p. Tese (Doutorado em *Hispanic Languages and Literatures*) – University of California. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=766274941&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

MELGAR-FORASTER, Shaudin. *El discurso narrativo de dos escritoras contemporaneas de Barcelona: Estudio de "L'Hora Violeta" de Montserrat Roig y de "Para No Volver" de Esther Tusquets*. Toronto, 1996. 276 p. Tese (Doutorado) – University of Toronto. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=739325851&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

NAVAJAS, Gonzalo. "El pasado utópico en *La veu melodiosa* de Montserrat Roig". *Revista Hispánica Moderna*, New York: Hispanic Institute / Columbia University, XLVII / n. 1, p. 210-220, jun. 1994.

PALERM, Carmina. *Fiction as counter-history: Memory, space and resistance in Roig and the post-Franco novel*. Stanford, 2001. 272 p. Tese (Doutorado) – Stanford University. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=726014031&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

PEREIRA DA SILVA, Silvio. *As personagens de L'hora Violeta de Montserrat Roig à luz da Odisséia*. São Paulo, 2001. 172 p. Dissertação (Mestrado em Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SMITH-SHERWOOD, Dawn Marie. *Situating selves: Female subjectivities in the post-Franco narrative of Esther Tusquets, Clara Janes, and Montserrat Roig*. Buffalo, 2001. 215 p. Tese (Doutorado) – State University of New York. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=725932681&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

STANLEY, Maureen Tobin. *Mythic rewriting in the works of Adelaida Garcia Morales, Carmen Laforet, Montserrat Roig, and Esther Tusquets*. Michigan, 2000. 279 p. Tese (Doutorado em *Romance and Classical Languages*) – Michigan State University. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=732007951&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

STEWART, Melissa Anne. *Metafiction and Memory in the Works of Ana María Moix and Montserrat Roig*. Baltimore, 1992. 214 p. Tese (Doutorado) – Johns Hopkins University. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=747186641&Fmt=6&clientId=61611&RQT=309&VName=PQD>. Acesso em: 19 fev. 2010.

Geral:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas cidades; 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad, comentários e índices analítico e onomástico Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Os pensadores, volume IV.

BAKHTIN, Mikhail. "O romance de educação" em *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Versão francesa. Original em russo.

_____ "O romance de educação e sua importância na historia do realismo" em *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Nova tradução a partir do russo.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSOUSSAN, Albert. “Capítulo IX – La literatura actual / La novela” em **CANAVAGGIO**, Jean (dir.). *Historia de la literatura española – Tomo VI – El siglo XX*. Trad. Clara Ubaldina Lorda. Barcelona: Ariel, 1995. P. 314-323.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 5ª impressão. Trad. Euclides Martins Balancin *et alli*. São Paulo: Paulus, 2008.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. 11ª impressão. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. “O último classicismo” em *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961. Volume III.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970 – 1985)*. Barcelona: Anthoropos, 1988.

_____ “Esther Tusquets y la escritura femenina” em **RICO**, Francisco (dir.). *Historia y crítica de la literatura española – IX – Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona: Crítica, 1992. P. 327-335.

DE MARCO, Valeria. *O ângulo doméstico no romance da era Franco*. São Paulo, 1999. 252 p. Tese (Livre Docência em Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana. – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

ESPAÑA. Ley de 29 de julio de 1943. Sobre ordenación de la Universidad española. *Boletín Oficial del Estado*, 31 jul. 1943. Disponível em: <http://www.filosofia.org/mfa/fae943a.htm>. Acesso em: 12 jan. 2010.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006.

GOLDMANN, Lucien. “Introdução aos problemas de uma sociologia do romance” em *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

GRASS, Gunter. *O tambor*. Trad. Lúcio Alvez, Raquel Valença. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Série 40 anos, 40 livros.

HAUSER, Arnold. “A Alemanha e o Iluminismo” em *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o Breve Século XX: 1914 - 1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HORKHEIMER, Max e **ADORNO**, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HORKHEIMER, Max. “Teoria tradicional e teoria crítica” em **HORKHEIMER**, Max e **ADORNO**, Theodor W. *Textos escolhidos*. Trad. Zeljko Loparic et al. 5ª ed. São Paulo: Nova cultural, 1991. Os pensadores; 16.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.

_____ “Nota sobre o romance” em **NETTO**, José Paulo (org.). *Lukács*. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho, intr. José Paulo Netto. São Paulo, Ática, 1981. Grandes Cientistas Sociais; 20.

_____ “O romance como epopéia burguesa” em *Ad Hominem*, n. 1, São Paulo, 1999.

_____ "Posfácio" em **GOETHE**, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: 34, 2006.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O Bildungsroman (romance de formação) como manifestação discursiva*. São Paulo, 1996. 472 p. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____ *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.

MACEDO, Jose Marcos Mariani de. "Posfácio" em LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.

MARCH, Ausiàs. *Antología Poética*. Trad. Juan Antonio Icardo; prólogo Ricardo Bellveser. Madrid: Huerga y Fierro, 1997.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Esperando el porvenir – Homenaje a Ignacio Aldecoa*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1994.

MATTE BON, Francisco. *Gramática comunicativa del español – de la lengua a la idea – tomo I*. Nueva edición revisada, segunda reimpresión. Madrid: Edelsa, 1999a.

_____ *Gramática comunicativa del español – de la idea a la lengua – tomo II*. Nueva edición revisada, tercera reimpresión. Madrid: Edelsa, 1999b.

MAZZARI, Marcus Vinicius. "*O tambor* como paródia do romance de formação alemão" em *Romance de formação em perspectiva histórica – O tambor de lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999.

_____ "Apresentação" em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: 34, 2006.

_____ “Fragmentos de uma formação” em NASCIMENTO, Milton Meira do (org.). *Jornal de resenhas: seis anos*. São Paulo: Discurso, 2001. Volume 1. P. 210-212.

_____ “O *Bildunsroman* na literatura brasileira: prolegômenos para um estudo” em Blickwechsel: XI. ALEG-Kongress, 2005, São Paulo, Paraty, Petrópolis. Blickwechsel: XI. ALEG-Kongress - AKTEN; BAND 2. São Paulo : Edusp, 2003. v. 2. p. 85-92.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf; supervisão, prefácio e nota final de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1972.

PINTO, Cristina Ferreira. “Introdução” e “Conclusão” em *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RODRÍGUES FONTELA, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger, 1996

SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. “Capítulo XIV – De 1936 hasta nuestros días / La narrativa” em *Historia de la literatura española – Volumen II – Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid: Cátedra, 1990. P. 1179 - 1204.

STEPHAN, Inge. “Capítulo X: literatura en el Tercer reich” em **VV.AA**. *Historia de la literatura alemana*. Trad. Manuel José González e Berit Balzer Haus. Madrid: Cátedra, 1991. P. 413 - 428.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del siglo XX*. Madrid: Akal, 2000. Três volumes.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia*. Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente. 2ª Ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo