LITERATURA CONTRA A MARÉ

RUBIA PRATES GOLDONI*

As boas intenções

O livro de Montserrat Roig *El Canto de la juventud* foi publicado em 1990, muito tempo depois, portanto, da guerra civil e já um pouco distante, aparentemente, das dramáticas conseqüências que a vitória dos nacionais acarretou para a sociedade espanhola.

A Espanha dos anos 90 vive em pleno regime democrático – se bem que nascido a fórceps, depois de inúmeras concessões de lado a lado - e ostenta até uma certa prosperidade, sinal verde para a sua integração na Comunidade Européia.

Tudo leva a crer que o passado está definitivamente enterrado.

No entanto, a presença do tema da guerra civil em dois dos contos do volume e a existência de um terceiro que tematiza a censura, parecem abalar essa crença.

Nossa intenção é nos aproximarmos mais detidamente desses relatos para verificar como o tema da guerra ressurge neles e em que medida eles estariam embaçando o brilho espetacular com que a Espanha quer ser vista hoje.

No embalo da história

"Articular historicamente o passado
não significa
conhecê-lo 'tal como efetivamente foi',
mas
apoderar-se de uma lembrança do
passado tal qual
ela brilha no instante de um perigo"
Walter Benjamin

"A salvo de la guerra y de las olas" se abre com duas epígrafes.

Numa delas, o relato dialoga com o primordial Homero, remetendo-nos a uma heróica Idade de Ouro, à literatura dos tempos felizes.

É o final da frase inicial do "Canto I" da **Odisséia** que dá título ao conto.

Na outra, o interlocutor é Macel Schwob num texto em que discute o próprio ato de narrar e seu objeto.

Esse diálogo inicial, com um texto "puramente" narrativo e com o texto que se pergunta sobre si mesmo, se prolonga na forma que Montserrat escolheu para estruturar o relato.

A primeira marca que aparece depois das epígrafes é um travessão que dá a palavra a uma entusiasmada narradora (Íris) que tenta construir "oralmente" a história de Biel mas que tropeça no exacerbado espírito crítico e aparente desinteresse da sua ouvinte (a narradora anônima do texto que estamos lendo), cujas intervenções abruptas cortam o fio narrativo repetidas vezes.

Talvez seja interessante ver mais de perto como se dá essa tensa relação entre as duas narradoras: Íris e a narradora que, na falta de melhor solução, chamaremos de N2.

A primeira intervenção de N2 se dá, ainda fora de sua vez no diálogo, num pequeno parêntese, duas palavras depois de Íris ter começado a "falar", para apresentar Íris como narradora da história, se apresentar como narradora do conto (*"me contó Íris"*), mergulhar a cena do diálogo na magia do mundo noturno e introduzir o dado da dificuldade de adormecer (*"en una noche de insomnio"*).

Intervenção curta, portanto, e que deixa a Íris o tempo de um parágrafo médio para a criação da atmosfera e a apresentação dos personagens, condensada e economicamente, garantindo, a partir daí, o interesse do leitor pela história do pequeno Biel e de sua mãe, a taverneira que alternava seus sapatos conforme o amante de plantão.

Nesse ponto, a narrativa de Íris é rudemente interrompida pela sua entediada ouvinte (*"esbozando un bostezo"*) que se recusa a ouvir a história com receio de que seja um drama rural. Depois de um rápido diálogo sobre o gênero, a própria N2 pede que Íris continue a narrar.

A segunda intervenção de N2 é uma exigência da própria narrativa de Íris já que ninguém mais sabia de cor o monólogo de Said de *Mar i cel* de Guimerà e a própria Íris, que qualificou o poema de "famoso", tem que recorrer ao texto escrito para poder dar continuidade ao seu relato oral.

Observa-se, de passagem, uma oposição entre as personagens-narradoras de *A salvo...* e os personagens da história de Biel, no momento em que foi interrompida. Nesta os atores sabiam de cor e *"recitaban fragmentos de Guimerà, Pitarra y Rusiñol"* e *"Ganimedes, uno de los actores más viejos, ojeroso y pálido, un día disfrazó a Biel de pirata y le hizo aprender de memoria el famoso monólogo de Said en* Mar i cel".

A inserção do poema no corpo da narrativa, obtém um efeito para além do comumente conseguido quando se lança mão de tal recurso, uma vez que os versos se encontram na sua língua original, e introduzem a marca da diferença do catalão com relação ao castelhano, tão outro idioma.

N2 arremata a leitura do monólogo com uma observação pedante sobre o estilo (*"Suena como de antes de la guerra"*) que, no entanto, não esgota aí o seu sentido pois é a primeira menção à guerra civil como um acontecimento longínquo mas de importância inconstetável já que passou a ser de marco, de divisor de águas: antes e depois de Cristo, antes e depois da guerra.

Desta vez é a própria Íris que pede silêncio para poder prosseguir narrando e, de fato, para alegria do leitor, consegue avançar bastante na história de Biel: vem a guerra, os atores se vão e Biel é convocado a lutar nas margens do Ebro.

Porém, a descrição que Íris faz da batalha do Ebro, repleta de clichês, acaba motivando a terceira e mais importante das interrupções de N2, já que esta é uma narrativa da guerra civil o que se discute em seguida é fundamental.

E o que se põe em discussão aí são os supostos modelos, os outros textos sobre a guerra (a mundial, no caso) que tanto Íris como N2 passaram *"media adolescencia leyendo"*, ou seja, os quadrinhos americanos com uma visão redutora ideologizada do conflito, a transposição desses modelos para dar conta de um evento da transcendência da batalha do Ebro e o contágio da literatura por essas formas de produção narrativa vindas dos *mass media.*

Mas a pergunta: o que realmente aconteceu na batalha do Ebro?, que supõe uma descrição da batalha dentro da convenção realista, fica sem resposta, indicando a descrença na possibilidade da literatura recuperar a História por aí.

A folhetinesca cena de reconhecimento sugerida por N2 para a continuidade da intriga, além de em nada alterar o panorama realista visto do *front*, acaba por provocar uma última discussão sobre ficção e realidade, onde N2 chega ao desvario de pedir a Íris que prove que não está inventando a história na hora.

Íris não se rende e rebate, pedindo, mais uma vez, para continuar a história e a preocupação com o *realismo* na descrição da batalha do Ebro é esquecida.

Seguem-se duas interrupções, cada vez mais breves e que não chegam a lacear a trama já, que Íris, no entusiasmo de contar, sequer as escuta.

Finalmente Íris termina sua narrativa e só então é que vamos saber (que ela vai "provar", como N2 queria) que esta história foi contada a ela pelo seu avô.

A situação é, portanto, de confronto de dois narradores.

Íris é a narradora ingênua que, apesar da intimidade que demonstra ter com a literatura (vide discurso sobre **Solitud**, além de uma es-

tante que imaginamos repleta e organizada), não leu Benjamin ou não o levou muito a sério.

Muita coisa na sua atitude a aproxima do distante narrador benjaminiano.

Íris se propõe a contar uma história.

Não dessas que estão nos livros, mas daquelas que andavam de boca em boca, colhida na experiência relatada por um avô que deixou a pequena cidade, viveu a guerra e voltou contando as histórias que ouviu.

Se "a narrativa mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela" (Benjamin, 2, p. 63), ficamos sabendo que Íris escutou a narrativa do avô, num tempo em que a palavra sobre a guerra estava proibida, e o relato teve que se fazer clandestino, *"en un mar de viñas cultivadas, de pámpanos relucientes, lejos de casa"*.

O relato de Íris é algo muito próximo da "casta concisão" que subtrai as histórias à análise psicológica. Ela não nos dá explicações sobre o comportamento de Biel.

As primeiras palavras que "ouvimos" de Íris, através da narração de N2, são *"su madre"*. É óbvio que N2 nos roubou o verdadeiro início da fala de Íris, que, no entanto, poderíamos reconstituir com o *"érase una vez un muchacho llamado Biel"*, tal a sensação do leitor de ser Biel (a encenação da ingenuidade?) um personagem saído dos contos de fada.

Mas Íris não pode ser um narrador benjaminiano.

Não tem uma memória prodigiosa (para lembrar do monólogo de Said tem que recorrer ao texto escrito), passou a adolescência lendo *Hazañas Bélicas* e conta sua história para uma ouvinte que talvez já tenha perdido o dom de escutar.

No entanto, essa ouvinte incômoda, que tantas vezes corta o fio da história com suas questões sobre os modos de narrar, é a mesma que no final do conto admite que a palavra de Íris era eficaz, poderosa o suficiente para curá-la da insônia e permitir que se apoderasse dela *"un sueño muy dulce"*.

E que, apesar de toda resistência, não só reteve a história, mas reinventa a arte de a continuar narrando, não permitindo que a cadeia de narradores se rompa.

Duplicando-se na contadeira de histórias idealmente identificada com um narrador em vias de extinção, a narradora do conto consegue através da gradual "imposição" da voz de Íris contar a história de Biel, garantir a sobrevivência do ato de narrar.

E assim como Biel se disfarça de mouro para escapar ao inimigo e no instante do fuzilamento tenta o último recurso, o de recitar o monólogo de Said, para ver se tinha *"el don de convertir en escenario los espacios menos adecuados"*, e ver se tinha o *"crac"*, *"la emoción que ilumina la palabra desnuda"*, N2 se disfarça de Íris e se vale da tradição oral, para se revelar uma narradora com *"crac"*.

E se o poema de Guimerà não salva Biel da morte, é o ato de recitá-lo no instante do fuzilamento que dá sentido não só à sua morte, mas à sua vida e à vida de Ganimedes e de todos os outros atores que disseminavam os textos pelos lugarejos, antes do início da guerra, arrancando do esquecimento o próprio Guimerà.

Assim também N2, sem sair da trincheira literária, se desdobrando para dar alento à narrativa, dá sentido a toda a tradição que a antecede e recupera lindamente o evento capital da história espanhola, numa demonstração clara de que existem outras saídas para o narrador contemporâneo que não a de embarcar na nau insensata do pós-modernismo.

O "restabelecimento" do ato narrativo se dá através de duas narradoras mulheres que, pela própria intenção explícita de curar a insônia, poderiam muito bem ser identificadas com a mãe narradora, de Benjamin, que oferece uma linguagem para a expressão do sofrimento do filho doente.

É através dessa doação maternal da palavra, que o mutismo doloroso que ainda hoje a lembrança da guerra civil provoca, ganha a plenitude de uma história inteiramente rememorada.

Por isso, a guerra retorna aqui, desideologizada, e a fidelidade ao que realmente tenha sido a batalha do Ebro não tem a menor importância.

A patética história de Biel é um *"cuento"*, que cumpre sua função milenar de consolar o leitor.

O herói, romântico como Said, morre no fim mas salva a literatura e com ela a memória coletiva.

O relato em carne viva

"Madre no entiendo a los salmones" propõe ao leitor um quebra-cabeças.

O conto se abre com um diálogo entre mãe e filho sobre o comportamento dos salmões.

Desse diálogo passa-se, sem mais aviso que um espaço em branco, para um relato no qual um narrador em terceira pessoa descreve uma cena em que Norma – de quem sabemos apenas que recém-chegou do sul – e um velho republicano se dirigem para um cemitério.

A partir da chegada deles ao campo santo, vai se verificar uma gradual e cada vez mais cerrada superposição (interpenetração?) de tempos e vozes.

O tempo se desloca do presente para um passado que oscila entre o remoto (guerra civil) e o menos remoto (guerra mundial), passando pela espécie de eterno presente que é o do diálogo, que volta a se inserir na narrativa, e pelo presente instável de Norma no espaço do cemitério, sempre arriscado a ser invadido pelo passado mais ou menos remoto (guerra civil/guerra mundial) ou por um passado mais recente (um caso de amor) em cuja lembrança procura refúgio.

As vozes se multiplicam.

Do narrador onisciente que se ouvia no início, passa-se ao velho republicano em (primeira) pessoa, à fonte segura das vozes de mãe e filho no diálogo e à irrupção do monólogo interior de Norma.

Não existe a menor preocupação em delinear claros limites para cada instância narradora (ausência de travessões).

Ao contrário, quanto mais o relato avança mais as vozes se misturam, dissolvendo as fronteiras.

O diálogo sobre os salmões, apesar de aparecer em retalhos, aparentemente enxertado ao longo da narrativa, é a única peça que se apresenta íntegra, contínua, não fragmentada.

Talvez não fosse exagero dizer que ele é o único chão firme onde o leitor não resvala.

Vejamos mais detalhadamente do que se fala.

Trata-se de uma situação de transmissão de conhecimento.

A geração anterior (mãe) passa à geração que a sucede (filho) um saber sobre o ciclo de vida dos salmões.

Mas o comportamento insólito desse peixe, faz com que a transmissão desse conhecimento se dê numa atmosfera de perplexidade, em meio a muitas perguntas não respondidas, ou precariamente respondidas com hipóteses sobre os possíveis móveis do comportamento do animal.

Há mistérios na natureza, nem tudo se pode traduzir à luz da razão, há um limite (talvez muito estreito) para o explicável.

Mas o que a narrativa tem a ver com o peixe?

Em primeiro lugar, uma das hipóteses para a volta dos salmões ao rio seria a de que *"quizás piensan que hace demasiado frío en el mar"*.

Essa é uma sensação que acompanha Norma constantemente:

> *"Norma sintió que el frío le cortaba la piel";*
> *"Norma sentía mucho frio, como si alguien hurgara*
> *con um alfiler en cada poro de su cuerpo";*
> *"Norma sentía cada vez mas frío";*
> *"(Norma quería huir), la brisa era helada";*
> *"Y el frío le horadaba el cuerpo, como si le estivieran desgarrando la piel";*

numa recorrência de grau ascendente em que as comparações traduzem uma carga de violência cada vez maior.

Os republicanos chegaram neste lugar, *"durante un invierno gélido, los ríos se helaron"*.

E o velho republicano conta sobre o campo nazista que *"bajábamos los peldaños resbalando a causa del hielo"*.

No diálogo, a mãe diz que os salmões *"tienen mucha memoria"*.

O principal eixo da narrativa é a oposição lembrança/esquecimento:

> *"Todavía hay quien recuerda um día de febrero en*
> *que llegaron un buen número de republicanos";*
> *"no es dificil recordarlo";*

"Yo ya no recordaba nada";
"Quién lo recuerda ahora? Quién se acuerda, Norma?";
"Que no lo puedo olvidar";
"Por qué tengo que olvidarle";
"Nosostros no olvidamos";
"Quisiera perder la memoria";
"Que no quedase ni el recuerdo";
"Norma quería olvidar";

Mas o comportamento dos salmões possui sobretudo um caráter cíclico.

Nascem no rio, migram para o mar, voltam para morrer no rio.

Na narrativa a migração (no caso, forçada) aparece no êxodo dos republicanos para a França e na situação dos deportados dos campos nazistas e o motivo cíclico, bastante recorrente, se encontra: no trabalho do velho republicano no campo de concentração (*"Nos cargábamos las cajas al hombro, y luego, vuelta a empezar"*), nos montes de terra onde jaziam os corpos dos refugiados (*"los montículos volvieron a surgir"*), no desejo de Norma (*"lo repetían, una y otra vez, sin llegar nunca a saciarse", "deseaba besarlo y ser besada hasta la agonía"*) e na volta dos mortos (*"que regresaban en busca de compañía"*).

A cena do regresso dos mortos instaura no relato a ambigüidade do fantástico, do que não pode ser explicado pelas leis deste mundo:

> *"El republicano calló, las palabras ya no servían, todo quedó envuelto en el silencio. Sólo el susurro del viento más allá de las viñas, un susurro suave que bajaba de las montañas. Quizás era el murmullo de los muertos, que regresaban en busca de compañía".*

A locução modalizante que abre a última frase (*"quizás"*) é a cunha que divide o relato e faz o leitor resvalar na dúvida: o que vem em seguida já não pode ser lido com a certeza de que Norma estava com os dois pés no real.

Esse *"alguien, cerca de Norma"*, que cinco frases atrás não existia, lhe disse, realmente, que *"Por la bandera republicana ha muerto mucha gente"*, ou Norma alucinava?

A partir daqui, a confusão de vozes, de que falamos antes, também se intensifica, reforçando a ausência de fronteiras entre o real e o imaginário.

O recurso ao fantástico, por outro lado, se mostra perfeitamente adequado quando se lê, num texto insuspeito de qualquer ficcionalização, o seguinte:

> *"La frontera ofrecía escenas de tragedia. Los fugitivos estaban extenuados y llevaban las ropas empapadas por la nieve y la lluvia. Sin embargo, se oían pocas quejas. Abrumados por la adversidad, la mayor parte de los republicanos españoles marchaban al exilio erguidos y dignos. Los niños llevaban juguetes rotos, la cabeza de una muñeca o una pelota deshinchada, símbolos de la infancia feliz que habían perdido. En la frontera, ¡qué risas de contento! ¡Pero qué desilusión!*
> *El lado español de la frontera estaba controlado por un tal José Ramos, presidente de uno de los sangrientos tribunales revolucionarios que funcionaron en Barcelona en los primeros días de la guerra, y que después fue director de la prisión de _rdenes. Se comportó como um auténtico gangster. En el lado francés de la frontera, se abrió un campo de refugiados, que serviría de centro de distribuición. En este campo no existía el menor abrigo, aunque la mayor parte de mujeres y niños, junto con algunos soldados heridos, fueron trasladados a otros puntos de Francia. Tuvieron que separarse familias que siempre habían permanecido juntas, hasta el desastre de la huida. Se instalaron campos em Argelès, St. Cyprien, Barcarès y otras cuatro pequeñas localidades de la región para dar acogida al ejército republicano. Estos campos consistían simplemente en espacios abiertos en las dunas, junto al mar, rodeados por alambre de púas, y los*

refugiados tenían prohibida la salida. Los hombres se vieron oblicados a cavar agujeros como animales, para procucarse abrigo. El número de estos campos quedó fijado en 15, y se hallaban custodiados por senegaleses y miembros de la garde mobile. Algunos refugiados cruzaban la frontera con un puñado de tierra que habían recogido al salir de sus pueblos. Un garde mobile abrió por la fuerza uno de estes puños cerrados y arrojó con desdén a una charca francesa la tierra de España. Entre los que cruzaron la frontera figuraba un grupo fantasma de voluntarios internacionales que habían sido reagrupados bajo la dirección del polaco Henrik Torunczyk: entre ellos estaban Ludwig Renn, Heinrich Rau, Mihaily Szalvai y el italiano Giuliano Pajetta, así como André Marty: Malraux, que había estado en Cataluña filmando ***L'Espoir****, también estava allí: c'était toute la Révolution qui s'en allait. Tenia razón: y las esperanzas de los 'antifacistas' en el exterior sufrieron un duro revés.*

Durante 10 días faltaron totalmente en los campos el agua y los alimentos, y los heridos permanecieron sin asistencia." (Thomas, 8, pp. 943-944).

E, paradoxalmente, confere mais "realismo" ao conflito do personagem.

Portanto, também no terreno do inexplicável, embora de diferente natureza, se cruzam o diálogo e a narrativa.

Além disso, a narrativa comenta o diálogo.

O primeiro retalho do diálogo, por exemplo, fala da migração dos salmões. A narrativa que se segue conta a história da chegada dos republicanos nesta cidadezinha, não nomeada do sul da França.

O segundo retalho do diálogo fala da obstinação dos salmões.

O menino quer saber *"¿Qué quiere decir nadar contra la corriente?"*

A narrativa responde com o ato de rememoração da passagem da fronteira francesa (real? irreal?).

E a história de Luisa sobre os cadáveres do rio Têt, ilustra a resposta da mãe no último retalho de diálogo, quando o filho quer saber o que acontece com os salmões que ficam pelo caminho: *"- Sus cadáveres son arrastrados por la corriente y llevados de nuevo al mar".*

Encaixadas as peças dos textos, à primeira vista paralelos, a imagem que se desenha é a de uma história, a de Norma e seus fantasmas, que para ser contada necessita, dada a extrema violência com que irrompe, de um repouso alegórico, onde a intervalos a narrativa descanse da total crispação em que está mergulhada.

Norma, antecedida pela valente Antígona da epígrafe de Espriu, deixa o outono "cálido" do sul e um caso de amor recém-reatado, para enfrentar o frio, "enterrar" seus mortos e, finalmente, tirar o luto.

Como no divã, o caminho é o mesmo: lembrar para esquecer.

No entanto, no cemitério, local em que devia se operar a pacificação das relações com os mortos, os fantasmas *"bailaban la danza de la muerte"*, a dança macabra onde o morto agarra o vivo.

Segundo Michel Vollele (**10**), esses casais são herdeiros da antiga escatologia, oriunda da Antiguidade greco-romana, fundada na presença próxima desses duplos, cuja religião popular no campo irá perpetuá-los na presença familiar, às vezes benigna, muitas vezes hostil, na medida em que esses mortos, para serem "libertos" de tudo o que os prende, são exigidores, muitas vezes de forma agressiva, em relação ao mundo dos vivos.

E o que esses mortos exigem de Norma?

Que ela se lembre deles.

Mas *"Norma quería olvidar".*

Norma e seus fantasmas fazem lembrar um conto chamado *Diálogo de los muertos.*

Eis uma das falas:

"-Seguirán su curso los ríos, de nuevo limpios después de haber

arrastado pesados, lentos desposos, (¡tanto y tanto han visto los ojos de sus puentes!). Seguirán su curso las estaciones del año en segura rotación: florecerá el campo, y luego volverá a ponerse adusto; vendrán soles blandos, indecisos, tras los soles violentos que arrancan de las breñas mariposas de luto y fuego. Pero apenas puede concebirse que otros seres humanos sigan viviendo más allá de nuestra muerte, a nuestras espaldas, ni cabe imaginar siquiera esa vida. Habían de ser ellos sangre caliente de nuestra sangre helada, y podrían comer los frutos regados con el jugo de nuestro corazón? ¡Seguir viviendo! Y luego qué villana trivialidad, qué sabor insípido habrían de encontrarle ellos mismos a essa vida, cuando les reviviera a la boca el gusto amargo y glorioso de los días del sacrificio! No; no puede imaginarse tal vida."

Esse conto foi escrito pelo andaluz Francisco Ayala, logo da sua chegada ao exílio bonaerense, em dezembro de 1939.

O conto de Monserrat data de 1980, e, no entanto, Norma ainda se dilacera entre aceitar o convite para a dança macabra ou o conselho do poeta: Não renuncies ao dia que vos entregam os mortos que lutaram.

Passados quarenta anos da catástrofe aquele *"un millón de muertos"* continua assombrando os vivos, porque, na verdade, a literatura espanhola ainda não teve tempo de elaborar as mortes da guerra civil.

Entre as tantas proibições do longo período da ditadura franquista que se seguiu ao conflito estava a de chorar os mortos, a de exteriorizar a dor dessa perda descomunal, o luto estava proibido.

O sofrimento represado, a culpa não resolvida, transformou os sobreviventes em mutilados psíquicos, na expressão de Miguel Delibes, para quem: *"... en nuestro drama civil no hay un español mayor de cincuenta años que, bien por acción, bien por omisión, esté libre de culpa."* (De los Ríos, 3, p. 52)

Ou, na fala de outro dos mortos do **Diálogo** de Ayala:

> *"Pero ¿es que puede fundarse en nuestra terrible muerte gloria alguna, más allá de la piedad que transciende de las piedras calcinadas y rotas; orgullo alguno, sobre desolación tan grande? Pues, por nuestra obra, bajo el cielo, de norte a sur y de oriente a occidente, toda la geografía es cementerio: cementerio las marismas, los valles, las llanuras, las montañas violentas y las dulces rías, los huertos y jardines; cementerio las lagunas y pantanos; cementerio los suburbios de las ciudades, el borde de las carreteras, las playas, el lecho de los ríos. Y los hombres mismos son cementerio de sus muertos, - encierran dentro, pudriendo, sus muertos: padres, hermanos, hijos, amigos. Y enemigos. Enemigos, sí; que también los enemigos se llevan sobre el corazón, y hacen hediondo el aliento de quienes los han matado con sus manos o con el deseo".* (Ayala, 1, p. 40).

Enquanto não se fizer, definitivamente, o enterro interior desses mortos eles continuam sendo impedimento para o pleno prosseguimento da vida.

Como no caso de Norma, em que a frieza cadavérica desses corpos se interpõe constantemente (a eterna volta do reprimido) entre o seu e o corpo quente do seu *"ángel"*.

E se Norma, corajosamente, toma a trilha que a conduz ao cemitério é para encarar a dor, se expor e expor seu sofrimento (*"Y el frío le horadaba el cuerpo, como si le estuvieran desgarrando la piel"*), procura dar fisionomia a seus fantasmas (*"Los rostros empolvados de los fantasmas rodeaban a Norma"*), deixa-se até assombrar por eles, primeiro passo para poder, num outro momento, exorcizá-los.

Aceitar sua morte, como o menino do diá-

logo, que não entende os salmões, que os lamenta, mas que aprende a aceitá-los.

O canto da sirene

O tema da guerra civil aparece, pois, central, em dois contos de *El Canto de la juventud.*

Em *A salvo...*, trata-se de um momento decisivo da guerra, da última cartada dos republicanos, a batalha do Ebro, cenário da irônica morte de Biel, mas trata-se, antes, de um momento decisivo para a literatura na sua capacidade de recuperar a História, no caso plenamente realizada.

Em *Madre...*, é o momento do êxodo republicano, da passagem pela fronteira francesa de mais de 500.000 espanhóis derrotados, que Norma ritualiza na sua busca de se livrar do fardo insuportável de tantas mortes não choradas.

Mas existe ainda no livro, um terceiro conto que vem completar esse painel minimalista da sangrenta história mais recente da Espanha e que, significativamente, se chama *"Antes que merezca el olvido"*.

O conto se divide em duas partes.

A primeira descreve o itinerário de uma carta até ela chegar à narradora.

A segunda parte é a própria carta.

Por mais tentadora que seja a análise integral do conto, e principalmente a da carta, vamos nos ater somente à primeira parte, que é o que interessa mais de perto ao nosso estudo.

A narrativa começa com o relato de um fato ocorrido na primavera de 1978, numa escola de ensino médio.

Os protagonistas são: um velho professor de literatura castelhana e algumas alunas, que, ao voltar para o vestiário, depois de uma partida de basquete, encontram-no escondido no armário, com uma Polaroid na mão.

Esse é o acontecimento que motiva o velho professor a escrever a carta.

Não fosse pela carta, jamais saberíamos do ocorrido já que o conselho de professores, ainda que reunido em regime de urgência, houve por bem – para alívio do diretor – não divulgar o fato.

A carta era endereçada ao professor de ética da escola que *"pronto se olvidó del assunto"*.

Anos depois, quando o professor de ética, que tinha sido colega de turma da narradora na Universidade, estava mudando de apartamento, encontrou a carta em meio a papéis velhos, e decidiu enviá-la à revista literária onde a narradora trabalhava para que fosse publicada, *"ahora que el protagonista está muerto"*.

O chefe de redação vetou a publicação: *"se trataba de un autor desconocido, de un texto autobiográfico que ya no despierta curiosidad en nuestros días. Una evocación de un tiempo demasiado reiterado etc., etc"*.

Mas para a narradora não só não se tratava de *"una evocación de un tiempo demasiado reiterado"* como diz ela: *"el texto farragoso me aclaraba algunos aspectos de mis años de aprendizaje, de los tiempos en que tenía que mandar mis papeles, como qualquiera que quisiese publicar, a censura previa"*. E essa é a razão que a leva a apresentar o texto (*"tal como llegó a mis manos"*) aos leitores que são *"quienes habeis de juzgar"*.

Aqui termina a primeira parte e começa a segunda (*"Variaciones sobre un tema de K."*) onde o leitor, estupefato, vai descobrir que o velho professor de literatura castelhana, além de tarado, tinha sido censor de Franco.

O que nos interessa aqui é sublinhar a dificuldade do relato (uma "confissão") em poder se fazer ler e as artimanhas da censura que o texto aponta.

No que se refere ao fato que originou a carta, apesar de gravíssimo, foi tratado a panos quentes pela escola que, além de não permitir que vazasse dos limites da instituição, em nome de um humanitarismo hipócrita (*"Al fin y al cabo sólo faltan quince días para que termine el curso"*) não puniu o professor.

O destinatário da carta, Joan N., professor encarregado de ensinar ética aos alunos, "esqueceu" a carta durante anos e só foi se lembrar dela, casualmente, depois que o professor já estava morto.

Nos anos 80, a censura oficial já fora abolida na Espanha. No entanto, parece que a estrutura e o funcionamento dos diferentes canais por onde passa a informação se mostram suficientes para garantir sua persistência, agora revestida de outros disfarces tais como os motivos

mercadológicos que o redator-chefe esgrime para vetar a publicação.

Entre os argumentos que apresenta para recusar o texto, no entanto, o mais falacioso é o de que é *"una evocación de un tienpo demasiado reiterado"*.

Se houvesse alguma dúvida quanto ao caráter mentiroso dessa afirmação, o conto anteriormente analisado (*Madre...*) já bastaria para dissipá-la.

Mas parece que o redator chefe da revista literária faz parte da *intelligentsia* tardofranquista que, segundo Subirats, colaborou para o adiamento indefinido de uma discussão sobre o nacional-socialismo espanhol quanto a suas raízes históricas, sua ideologia e seus efeitos sociais, privando a opinião pública da única base teórica em que podia apoiar um projeto reformista. (Subirats, 7)

Felizmente, Montserrat não foge dessa discussão.

A sua literatura quer ajudar a enterrar os mortos insepultos.

Por isso não se enquadra na *"movida"* intelectual espanhola que "lança uma variada imagem especular de qualquer novidade internacional, à imagem e semelhança da inspiração industrial nas capitais da América do Norte e do Japão, ao mesmo tempo em que faz alarde de ignorar soberanamente sua própria realidade histórica e social." (Subirats, 7)

Essas conclusões a que chegamos pela análise dos contos que se embricam para resgatar o passado recente do esquecimento confirmam (e se confirmam) (n)esta declaração da autora:

> *"Those of us who were born after 1939 have had to go clearing our recent past, a past that has left us too many defects to be able to restore all of our historical health. We are ignorant with conciousness or without..."* (Riera, 5, p. 31)

El canto de la juventud é uma terapia intensiva no sentido de restaurar a saúde histórica da Espanha que, a julgar pela precoce morte de Montserrat e pela magnitude das manifestações de rua pelo centenário de Franco, não anda tão excelente como querem nos fazer acreditar. **M**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Francisco. "Diálogo de los muertos" in *Sur*, nº 63, dezembro de 1939.

BENJAMIN, Walter. "O narrador" in **Os Pensadores**. São Paulo, abril, 1980.

DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madri, EMESA, 1971.

PERAZZO, Sérgio. **Descansem em paz os nossos mortos dentro de mim**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.

RIERA, Ignasi. "Montserrat Roig, or the passion for writing" in *Catalan Writing*, nº 3, outubro, 1989.

ROIG, Montserrat. *El canto de la juventud*. Barcelona, Ed. Península, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. "Un chateau en Espagne" in Folhetim nº 633, **Folha de S.Paulo**, 4/3/89.

THOMAS, Hug. *La guerra civil española*, vol. 2. Barcelona, Grijalbo, 1988.

TODOROV, Tzvetan. "A narrativa fantástica" in **As estruturas narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

VOVELLE, Michel. "Abordagem da morte a partir do medo" in Letras, **Folha de S.Paulo** 15/04/89.

* Doutoranda em literatura espanhola FFLCH/USP.