

Revista de Literatura,  
História e Memória

Dossiê Visões e revisões da  
Guerra Civil Espanhola na  
literatura

ISSN 1809-5313

VOL. 8 - Nº 12 - 2012

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 76-88

## ENTRE A NOSTALGIA E O DEVER DE MEMÓRIA: A NARRATIVA MEMORIALÍSTICA DE ALFONS CERVERA

MARCARI, Maria de Fátima Alves de Oliveira (UNESP)<sup>1</sup>

RESUMO: Após a publicação de uma série de romances caracterizados pelo experimentalismo formal e a inovação linguística, o valenciano Alfons Cervera (1947- ) iniciou um projeto literário de recuperação da memória da pós-guerra espanhola, centrado em uma trilogia de romances: *El color del crepúsculo*, (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999). A trilogia reconstitui a memória do cotidiano dos habitantes de Los Yesares, nome fictício atribuído ao povoado de Gestalgar, terra natal do escritor, em Valência. As narrativas apresentam semelhanças temáticas e estruturais, assim como varios personagens em comum. Em *El color del crepúsculo*, a protagonista Sunta, através da escritura rememorativa, tenta recuperar o tempo perdido, o abrigo seguro da infância e da adolescência. *Maquis*, segundo romance da trilogia, por meio de uma narrativa descontínua, descreve a história do cotidiano dos habitantes de um povoado, marcado pela repressão e o medo, e a vida dos guerrilheiros, os maquis, que sobrevivem nas montanhas. Félix, o avô de Sunta, é o protagonista de *La noche inmóvil* que está à espera da morte, atormentado pelas recordações de seu filho morto e pelas vozes dos amigos que já se foram. Memória e ficção constroem um imaginário ambivalente nos romances, apagando os limites entre a memória pessoal, a memória coletiva e a histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Memória da Guerra Civil Espanhola (1936-1939); romance histórico contemporâneo, Alfons Cervera (1947).

RESUMEN: Tras la publicación de una serie de novelas caracterizadas por la experimentación formal y la innovación lingüística, el valenciano Alfons Cervera (1947- ) inició un proyecto literario de rememoración de la posguerra española, centrado en una trilogía de novelas: *El color del crepúsculo*, (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999). La trilogía reconstruye la memoria del cotidiano de los habitantes de Los Yesares, nombre ficticio atribuído al pueblo de Gestalgar, tierra natal del escritor, en Valencia. Las narrativas presentan semejanzas temáticas y estructurales, así como tienen personajes en común. En *El color del crepúsculo*, la protagonista Sunta, por medio de un relato rememorativo, intenta recuperar el tiempo perdido, el entorno seguro de la infancia y de la adolescencia. *Maquis*, segunda novela de la trilogía, por medio de una narrativa fragmentada, relata la historia del cotidiano de los habitantes del mismo pueblo, marcado por la represión y el miedo, y la vida de los guerrilleros, los maquis, que sobreviven en las

montañas. Félix, el abuelo de Sunta, es el protagonista de *La noche inmóvil* que está a la espera de la muerte, atormentado por el recuerdo de su hijo muerto y por las voces de los amigos que ya se fueron. Memoria y ficción construyen un imaginario ambivalente en las novelas, borrando los límites entre la memoria personal, la memoria colectiva y la histórica.

PALABRAS-CLAVE: Memoria de la Guerra Civil Española (1936-1939); novela histórica contemporánea, Alfons Cervera (1947-).

Após ter publicado vários romances caracterizados pelo experimentalismo linguístico e formal, o valenciano Alfons Cervera afirmou ter atingido um momento-chave de sua carreira, em que teria que assumir um compromisso ético: o de escrever histórias “*a las que puedan acercarse sin demasiadas cautelas mis gentes más próximas*” (CERVERA, 2007a, p. 219).” Assim, o escritor iniciou um projeto literário de rememoração da pós-guerra espanhola, centrado em uma trilogia de romances: *El color del crepúsculo*, (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999). A trilogia reconstitui a memória do cotidiano dos habitantes de Los Yesares, nome fictício atribuído ao povoado de Gestalgar, terra natal do escritor, em Valência. As narrativas apresentam semelhanças temáticas e estruturais, assim como vários personagens em comum. Em *El color del crepúsculo*, a protagonista Sunta, às vésperas de seu casamento, escreve suas memórias em Los Yesares, o povoado onde nasceu e pretende viver até o fim de seu vida. Já em *Maquis*, segundo romance da trilogia, o protagonismo é coletivo, compartilhado entre os habitantes de Los Yesares e os maquis, que vivem nas montanhas. Félix, o avô de Sunta, é o protagonista de *La noche inmóvil* que está à espera da morte, fustigado pelas recordações e pelas vozes dos amigos já mortos.

Os romances reconstituem as memórias de uma coletividade de modo fragmentado e descontínuo, mas com grande coerência e força poética, como se pode constatar a partir dos títulos (*El color del crepúsculo*, *La noche inmóvil*), que recorrem à sinestesia para expressar a percepção sensorial da passagem do tempo. O primeiro título refere-se ao momento crepuscular vivido por Sunta, a narradora-protagonista do primeiro livro, que se aproxima dos cinquenta anos e decide escrever suas memórias; já *La noche inmóvil* alude à proximidade da morte presentida pelo ancião Félix, que passa os dias sentado imóvel na soleira de sua porta desde a morte de seu filho Miguel. O segundo livro, *Maquis*, conforme observa o crítico George Tyras, além de referir-se aos guerrilheiros antifranquistas, é uma palavra francesa que designa certo tipo de arbustos baixos e de vegetação densa. O crítico destaca o valor metafórico do termo *maquis*, o qual aludiria à própria estrutura do romance e “a um modo de leitura que teria que passar por um caminho denso e intrincado” (TYRAS, 2007, p. 79, trad. nossa). Assim, os romances apresentam narrativas descontínuas,

que não se dividem em capítulos, mas sim em sequências, sendo que cada uma delas refere-se a um ou vários personagens, através da rememoração de episódios geralmente cotidianos, narrados de modo fragmentado. Os episódios são repetidamente rememorados, ou são recontados sob diferentes pontos de vista.

No primeiro livro da série, *El color del crepúsculo*, a maior parte das sequências são relatadas pela narradora-protagonista Sunta, que está prestes a casar-se, mas teme abandonar a casa onde sempre viveu, com todos os seus fantasmas familiares, pois, como dizia seu avô Félix, "*uno se ha de morir en el sitio donde ha nacido*" (CERVERA, 2005, p. 48). Seu relato tem o intuito de assegurar a conservação da memória da comunidade a que pertence: "*Porque sabe de la fragilidad de la memoria, escribe*" (CERVERA, 2005, p. 22), afirma um narrador heterodiegético. A protagonista afirma que um senso de lealdade em relação ao passado a impulsiona a escrever suas memórias, que deveriam ser "*más registro notarial de sus componentes que superchería afectiva o rendición de cuentas a los errores del pasado*" (CERVERA, 2005, p. 23). Portanto, nesse momento, ela pretende que sua atividade memorialística seja capaz de representar do passado de modo voluntário e racional, como uma estratégia de defesa contra o esquecimento.

A partir dessa premissa inicial da rememoração voluntária, Sunta passa a promover a espacialização do que pretende guardar em seu tecido de memória. O quarto de Sunta se converte em espaço da costura e da escritura. O tecer das memórias aparece associado ao ofício de tecer uma toalha para sua mesa de casamento, por meio de uma série de imagens poéticas: "*Cose, despunte a despunte, la memoria que le va quedando, de miedos e de despedidas*" (CERVERA, 2005, p. 29); "*recién terminado el trabajo en el horno, se ponía a escribir, a coser la mantelería*" (CERVERA, 2005, p. 131); "*se ponía escribir historias y a coser manteles y personajes*" (*Id, Ibid.*, p. 131). Desse modo, o romance alterna as sequências pessoais com algumas poucas sequências metaficcionalistas descritas por um narrador heterodiegético, que comenta o processo de escritura das memórias de Sunta. Fica evidente que o ato de escrever suas memórias alude à imagem da tapeçaria tecida por Penélope, pois, assim como a personagem fazia e desfazia sua tecelagem, Sunta elabora seu tecido de memórias e o vê sendo esgarçado pela força do tempo e do esquecimento.

A associação de indícios espaciais e temporais na tarefa de rememoração da infância e da juventude evoca o conceito de *cronotopo*, termo trazido para a crítica literária por Bakhtin (1993, p. 211), no sentido da interligação fundamental das relações temporais e espaciais. Assim, a rememoração de Sunta evoca lugares portadores de recordações, como o Bar La Agrícola, no qual os velhos passavam as tardes sentados jogando baralho e iam envelhecendo a cada dia, curvados sob o peso

da memória. Durante o dia, eram obrigados a suportar a companhia bastarda dos guardas civis; no entanto, o bar se transforma em um lugar festivo à noite, quando ocorrem os bailes onde tocava o Negro com seu acordeão, enquanto a menina Sunta e seu primo Hector corriam por entre as pernas dos casais que dançavam *habaneras* e *pasodobles*.

Em sua rememoração da infância, a narradora reconstitui cronotopos que são repetidamente evocados ao longo do relato. São os espaços felizes onde brincava com seu primo Hector, que colocava nomes de pessoas nos animais, e sua amiga Alicia: os caminhos que levavam até a Fonte Grande; onde Hector caçava rãs, mas também curava pombas feridas, o morro chamado de cabeça de Napoleão que, com sua mirada de espião, vigiava tudo o que acontecia no povoado, as ruínas de um castelo, metade mouro, metade cristão, o qual a fazia lembrar-se de seu avô: “*Me acuerdo que sólo se reía cuando me removía los cabellos y decía que eran del mismo color que el castillo*” (CERVERA, 2005, p. 47). Cabe observar que Félix, o avô de Sunta, representaria um cronotopo, um “lugar da memória” individual da protagonista. Ele está sempre imóvel, sentado em frente à casa e olhando para o rio, simbolizando também uma espécie de oráculo ao qual ela faz perguntas sobre o mundo, a localização de países como Cuba e Argentina, além de outras perguntas características da curiosidade infantil. A caverna de um eremita chamado Royopellejas é um dos espaços que causavam medo e fascínio em Sunta e seus companheiros. O eremita vivia na companhia da múmia de sua bela esposa, morta há tempos. O cachorro Sultán, como um Cérbero, vigiava a entrada da caverna. Sunta recorda o dia em que entrou na gruta com seu primo Héctor e saíram correndo ao ver o cadáver da mulher do eremita. No presente narrativo, a protagonista afirma escrever essas histórias para conjurar o medo que vive oculto nas dobras de todas as recordações; “*un temblor que lo mismo (...) la llena de alegría que aventa su tristeza, y la abandona (...) sin que tenga la oportunidad de escribir otra cosa que se resuelva en estrategia para sobrevivir (...) sin la inseguridad eternamente fijada en las manos o en los ojos*” (CERVERA, 2005, p. 49). Pode-se afirmar que Sunta teme o esquecimento inexorável, o apagamento lento e dissimulado dos vestígios de seu passado.

Os espaços evocados apresentam os sinais do tempo histórico, estão marcados por indícios do passado. São lugares da memória individual não apenas da protagonista, mas do autor, uma vez que Cervera (1999b) revelou em algumas entrevistas, uma delas ilustrada com várias fotos, que os lugares descritos em *El color del crepúsculo* são reais e facilmente reconhecíveis por seus colegas de infância. Assim, ao recuperar cronotopos de sua infância, o autor transfigura-os em lugares da memória de seu povoado, Gestalgar, que recebe o nome fictício de Los Yesares.

A narradora-protagonista afirma ao noivo que “*Ya no existe la Fuente Grande, ni la Agrícola, ni el cine (...) por eso lo digo y lo escribo, para que vuelva a existir todo como entonces*” (CERVERA, 2005, p. 147). Não se trata de uma reelaboração nostálgica do contexto do franquismo, mas de uma atitude nostálgica que se volta para os espaços felizes da infância e da adolescência. A personagem adulta revive a Sunta adolescente, por exemplo, ao reencontrar, trinta anos depois, Jonás, seu primeiro amor, com quem passou apenas um verão: “*Ayer vi a Jonás. (...) Así de repente me sentí un poco tonta, como la primera vez que sus treinta y dos años cayeron encima de los diecisiete que yo tenía, (...) entre los juncos (...) de la Fuente Grande*” (CERVERA, 2005, p. 43). Através da rememoração da experiência sensorial, a personagem revive a lembrança do primeiro contato amoroso; a memória involuntária, corporal, introduz a memória do passado no presente, rejuvenescendo-o. Mas uma constatação dolorosa arrebatava a juventude recém-reconquistada: “*él debe tener sesenta años o más y parece que el cansancio se le ha amontonado en los ojos*” (CERVERA, 2005, p. 43).

Ao reconhecer a dimensão profunda existente em outro tipo de memória, a involuntária, pode-se trazer de volta aquela lembrança já esquecida, reforçando o valor que passa a ser dado aos outros sentidos, além da visão. Assim como na obra de Proust (1998), em que o personagem-narrador rememora a imagem idílica de uma infância feliz, por meio das sensações que propiciam as recordações, Sunta, através da escritura rememorativa, tenta recuperar o tempo perdido, o abrigo seguro da infância e da adolescência.

A casa de Sunta abrigou as diferentes etapas de sua vida, sendo que durante a infância ela passava mais tempo na casa dos avós, a chamada “casa do rio.” Bachelard (1993, p. 24) considera a casa como “um verdadeiro cosmos”, “o nosso primeiro universo.” E é sempre a primeira casa que está mais fortemente arraigada no inconsciente. Segundo o filósofo, “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem (BACHELARD, 1993, p. 26).” Neste sentido, a casa e, mais especificamente, o quarto, é o espaço deflagrador das reminiscências da personagem. O quarto é o “canto” de Sunta na maturidade, o qual, segundo Bachelard (1993), caracteriza-se pelo aconchego, o silêncio e a segurança; nessa situação a alma abre-se para o devaneio rememorativo e o canto torna-se um “armário de lembranças.”

E essa casa “deve guardar sua penumbra” (BACHELARD, 1993, p. 32), pois é através da penumbra, do indeterminado, que as imagens são evocadas. Assim sendo, o quarto de Sunta está sempre na penumbra “*sólo entra una suave luz que es la luz del crepúsculo, (...). El tiempo, (...) se detiene en la ventana (...)*” (CERVERA,

2005, p. 33). E nesse espaço onde o tempo se detém, a evocação das memórias de Sunta se dá muitas vezes a partir de belas imagens sinestésicas. Ela observa que a toalha de plástico que cobre a mesa onde escreve tem cheiro de recordações – “El mantel de hule (...) huele a recuerdos” (CERVERA, 2005, p. 50) –; assim como também define a luz do crepúsculo que a impulsiona todas as tardes a escrever como “*la luz que traspasa las fronteras del tiempo*”, que tem “*el color de la memoria incierta*” e “*el olor agrídulce de la soledad*” (CERVERA, 2005, p. 162).

No final do livro, Sunta constata, através de um monólogo interior, que casar-se significaria abandonar sua casa e todas as recordações:

Me caso, no me caso, Arturo, porque no sé si estoy dispuesta (...) a quererte (...) con los escasos reparos que al amor imponen los años y la lealtad que esos años imponen también a la memoria de unas gentes que contigo pasarán a ser sólo fantasmas, sólo personajes destinados al olvido o a la compasión (CERVERA, 2005, p. 161)."

A rememoração nostálgica da infância e da adolescência por parte da protagonista torna-se um meio de resistência ao desencantamento do presente e propicia a ressacralização da memória, uma vez que a invocação do passado está ligada à angústia diante da irreversibilidade do tempo que passou, da perda dos entes queridos, da ausência temporal de si mesma e dos outros. Assim, o romance começa e termina com a protagonista em seu quarto escrevendo suas memórias, evidenciando a ambição da narradora de recuperar a totalidade de sua experiência vivida, “*(...) tiempo recuperado, a duras penas, en la torpeza de esas páginas escritas a no sé cuantas voces ni de quién*” (CERVERA, 2005, p. 162)."

Essa mesma intenção de preservar a memória do passado move o protagonista do terceiro livro, *La noche inmóvil*. Félix, o avô de Sunta não quer abandonar sua casa durante uma grande enchente, não por temer a perda de seus bens materiais, mas sim pelo temor de perder a memória, de esquecer-se do lugar onde sempre viveu e onde vivem também suas recordações. Quietamente como uma “tartaruga milenar” (CERVERA, 1999, p. 12), carrega nas costas a bagagem dolorosa de suas memórias. Desde a morte de seu filho Miguel, há cerca de quarenta anos, Félix resolveu sentar-se para sempre na soleira da porta de sua casa à beira do rio e viver somente de suas recordações. A morte do filho, que voltou tuberculoso da guerra na África, é constantemente recordada, como um acontecimento traumático do qual o velho jamais conseguiu se recuperar. Félix relembra várias vezes o momento em que ouviu a fria sentença do médico – “*Tiene los pulmones llenos de arena*” (CERVERA, 1999, p.

110) – bem como uma fotografia leva-o constantemente a recordar-se de seu “*soldado de arena*”: “*El traje negro y la corbata que le pintaron al hijo lleno de arena*” (CERVERA, 1999, p.146).

Assim como ocorre nos dois primeiros livros, as referências temporais são escassas e os acontecimentos narrados geralmente ocorreram antes ou depois da grande inundação de 1957. O rio surge como elemento deflagrador da memória: Félix observa como o rio “*busca las cicatrices hondas de la tierra*” (CERVERA, 1999, p. 114), assim como Guadalupe “*buscaba lo mejor para su hijo y el marido la salida a ninguna parte cuando lo cazaron los civiles*” (*Id, Ibid.*, p. 114). O velho evoca, assim, a violência sofrida pelas mulheres do povoado, representadas por Guadalupe, esposa de um maquis. Arturín é outro personagem que exhibe as marcas de uma guerra, ao voltar da Guerra de Cuba em um barco cheio de mortos, muito magro e com uma enorme cicatriz no rosto, assim como o menino Angelín – que surge já adulto como Ángel, no prólogo do segundo livro, *Maquis* – que teve suas unhas queimadas pelos guardas, acontecimento rememorado por Félix: “*Recuerdo lo de las uñas azules para que no se pierda en el desbarajuste que es toda memoria (...)*” (CERVERA, 1999, p. 45). Também os lugares expõem suas marcas, como a “cicatriz marrom do cine Musical”, onde todos anos o padeiro Manuel, filho de Félix e pai de Sunta, representava Dom Juan Tenório. Félix conclui que “*todo son heridas en ese pueblo, y los que todo lo rompieron siguen hurgando en aquellas heridas que ellos mismos y sus padres y abuelos abrieron en su tiempo, (...)*” (CERVERA, 1999, p. 114, grifo nosso). Ao rememorar as marcas da violência deixadas pelas guerras e pela repressão franquista, o personagem evidencia que essas feridas da memória coletiva seguem abertas, uma vez que os franquistas não sofreram nenhum tipo de condenação, e ainda ocupam postos de comando no povoado, como também fica claro no final do segundo livro, *Maquis*, cujo epílogo traz a data de 1982, o ano da chamada transição democrática espanhola: “*Quienes andan a sus anchas por el pueblo son el alcalde de entonces y los falangistas de siempre, (...)*” (CERVERA, 2007b, p. 171).

O tempo passa lento para o velho Félix, como o rio Rajolar que corre sem pressa, o rio da memória que engole os acontecimentos e os devolve por meio da memória involuntária. O protagonista tem como testemunhas de suas recordações as figueiras e nogueiras, e uma ratazana como companheira inoportuna, uma espécie de consciência repugnante, “*mi amiga, esa bestia húmeda que todas las tardes me mira*” (CERVERA, 1999, p. 107). Ele rememora, de modo desordenado, personagens, fatos e lugares, muitos deles já narrados nos dois primeiros livros: a fonte construída pelo último prefeito republicano do povoado e destruída pelos franquistas; a morte

de sua esposa María, seu cachorro Holofernes, as perguntas infantis da neta Sunta, a morte de alguns guerrilheiros e também de seus velhos conhecidos. A velhice é o tempo da rememoração, a qual assume uma configuração circular e repetitiva que debilita as fronteiras temporais.

A enchente do rio Rajolar também é um cronotopo presente nas primeiras linhas de *Maquis*, o segundo livro, evocando o simbolismo negativo do poder destruidor daquele tempo “tan de otros.” Assim como a enchente do rio arrastou esqueletos de árvores e “*jirones oscuros de perros muertos*”, “*ha pasado el tiempo por las calles de Los Yesares, y nos fue dejando pedazos de vida y de muerte (...)*” (CERVERA, 2007b, p. 13), afirma Ángel, um dos narradores do romance. Filho de Sebastián Fombuena, um maquis, Ángel é o narrador do prólogo e do epílogo do livro e, assim como os narradores Sunta e o velho Félix, nega-se a esquecer o passado e as memórias de seu povoado: “*Un día se acabó la guerra de los montes y la memoria se quedó rodando por las calles del pueblo, con el miedo y con el silencio*” (CERVERA, 2007b, p. 16). Ángel evoca, assim, o medo onipresente e o silêncio imposto durante a repressão franquista, os quais dificultam seu trabalho de rememoração. No entanto, se a repressão e a violência provocam o medo e o silêncio, não são capazes de provocar o esquecimento de acontecimentos traumáticos. Assim, o romance configura uma polifonia de vozes que relatam, de modo fragmentado, a história do cotidiano de violência vivido pelos maquis e suas famílias.

Ainda no prólogo, Ángel recorda alguns episódios que viveu ou testemunhou durante sua infância. As histórias resumidas pelo narrador-testemunha são rememoradas durante o romance, algumas de modo reiterado e sob diferentes perspectivas. São acontecimentos que expressam de modo exemplar o destino trágico dos moradores do povoado ao longo dos anos da resistência armada. Ángel conta, por exemplo, que seu pai matou um guarda civil que o havia surrado por trabalhar em um domingo e, por isso, teve que fugir para as montanhas e reunir-se ao bando do maquis Olhos Azuis. Também comenta o assassinato de dom Abelardo, o professor facista do povoado, o qual não sabe com certeza se foi cometido por seu pai e o maquis Nicásio, acontecimento cujas consequências marcariam sua vida para sempre, devido à vingança dos guardas, que consistiu em queimar as mãos e as unhas de Ángel quando ele tinha doze anos, além de espancarem e rasparem a cabeça de sua mãe.

Em nossa análise, nos centramos em alguns elementos que configuram uma poética do espaço e da memória no romance. O medo personifica-se no quartel que ostenta o emblema franquista, lugar da memória da repressão encarnada pela Guarda Civil. Ángel, já adulto, rememora o dia em que, ainda menino, viu seu pai



levar uma surra dos guardas no quartel: "*supe que el miedo vivía en aquella casa con un cartel rojo y amarillo en la puerta donde ponía 'Todo por la Patria'*" (CERVERA, 2007b, p. 14).

O autor nomeia os lugares onde se passa a ação, como Valência, Marjana, Santa Cruz de Moya, o rio Rajolar. A maior parte dos locais recebe seus nomes verdadeiros, a não ser o cenário principal da trama, Los Yesares, nome fictício atribuído ao povoado de Gestalgar. O Cerro de los Curas, localizado na serra valenciana, é o refúgio e esconderijo dos maquis, e o lugar dos encontros amorosos entre eles e suas esposas. Sob a proteção do "manto verde" das montanhas, "*Rosario toca la piel oscura del hombre que duerme a su lado como si fuera un niño. Se lo dicen en el pueblo que Nicasio (...) no debía nada a los nacionales y que no tenía por qué haber huido al monte como si fuera un malaje (...)*" (CERVERA, 2007b, p. 42). Desse modo, a narrativa busca reabilitar os maquis, denominando-os "*huidos del monte*", uma vez que a guerrilha naquela região teve sobretudo um caráter de resistência.

Os maquis levam uma vida cheia de dificuldades nas montanhas, mas estas são vistas muitas vezes como um oásis para o povoado. Quando Guadalupe, a mãe de Ángel, vê a chegada dos guardas através de sua janela para levá-la novamente ao quartel, olha para os montes e pensa em escapar através dos vidros e ficar para sempre no Cerro de los Curas (CERVERA, 2007b, p. 71). O romance destaca o papel fundamental das mulheres durante a guerrilha, o modo como arriscavam suas vidas para levar mantimentos aos maridos e, sobretudo, o sofrimento infligido pela repressão franquista não apenas às mulheres, mas também aos seus filhos: "*Las mujeres enlutaron sus voces y salían de sus habitaciones, (...) como si fueran mujeres invisibles, como si no existieran más que a través de sus vestidos negros y la tristeza infinita que se quedaba a vivir todos los días en sus ojos*" (CERVERA, 2007b, p. 170).

O Cerro de los Curas representa um espaço intransponível, praticamente a salvo dos guardas, que somente conseguem chegar até lá através de delações feitas sob ameaças. Justino, um dos traidores dos maquis, indica aos guardas "*las nubes altas del Cerro de los Curas, (...), los caminos de barro que extraviaban al viajero (...) y convertían nuestro refugio en un territorio inexpugnable*" (CERVERA, 2007b, p. 88-89).

Os montes também simbolizam espaços quase sagrados, repletos de plantas curativas. A paisagem não é apenas cenário dos diálogos entre os maquis, mas funciona principalmente como uma espécie de testemunha silenciosa, como se pode notar no final do diálogo entre Justino e Sebas, pai de Ángel: "*Cuando Justino se despide de Sebas, la noche está oscureciendo el corazón de las sabinas*" (CERVERA, 2007b, p. 56). A escuridão que penetra o coração das sabinas antecipa o fato de

que Justino trairá os amigos. As sabinas são a principal vegetação que recobre os montes; um arbusto mediterrâneo denso, de folhas resistentes e tronco muito ramificado e retorcido, o que lhe dá uma imagem de sofrimento, em sintonia com o cotidiano dos maquis. As sabinas formam densos esconderijos e são cúmplices do encontro amoroso de Nicásio e Rosário “*Se miraron primero a los pies de la sabina centenaria*” (CERVERA, 2007b, p. 41). A acepção das montanhas como um local sagrado fica ainda mais evidente quando ocorre um enfrentamento entre os guardas e dois maquis, resultando na morte de um dos resistentes, que permanece de olhos abertos, “*como si el aire puro que respiran las sabinas y el olor dulce del romero mantuviera viva la muerte misma, como si la gente no se muriera cerca de los bosques y la muerte sólo fuera cosa de sentirse muerta en las calles sin luz de Los Yesares*” (CERVERA, 2007b, p. 81).

Assim sendo, nessas categorizações sobressai a oposição alto/baixo, entre o povado e as montanhas, ou seja, entre o espaço cerrado da repressão e o espaço aberto da resistência e da relativa liberdade. O quartel é o lugar da violência bestial, onde os guardas na verdade vivem “*como conejos*.” A padaria de Manuel, – pai de Sunta, a narradora de *El color del crepúsculo* – também representa um espaço acolhedor com seu forno aceso nas madrugadas; um lugar onde os homens podem conversar com relativa tranquilidade. Já a igreja, por sua vez, surge descrita durante à noite em termos negativos, evocando sua postura repressiva de apoio ao regime ditatorial, aludida muitas vezes no romance:

– Los curas bendicen los fusilamientos de Franco y usted bendice las palizas que pegan los de Falange y la guardia civil. (CERVERA, 2007b, p. 63)

En la iglesia sólo se escucha por la noche *el silencio* de los santos y *el crepitar de la cera ardiendo* en los altares. (...) y esta noche *los pasos de culebra de don Cosme* que camina delante de Sebas y Nicasio hacia *la oscuridad* de la sacristía, (...) (CERVERA, 2007b, p. 62, grifo nosso).

O cemitério onde são enterrados os republicanos ou *rojos* é um espaço clandestino, “*viejo y podrido*” (CERVERA, 2007b, p. 133), repleto de ervas daninhas. Contudo, no epílogo, o traslado dos restos mortais de Sebas, pai de Ángel, para o cemitério oficial do povoado, assim como o dos demais guerrilheiros para outras cidades, representa um elemento positivo que marca o fim da longa repressão franquista. No presente narrativo, Ángel destaca a lealdade das mulheres dos maquis,

representadas na figura de sua mãe: “*Mi madre tiene hoy setenta y cinco años y aún baja al cementerio todos los domingos*” (CERVERA, 2007b, p. 70).

A narrativa enfatiza sobretudo as feridas da memória, que são, simultaneamente, as feridas da memória individual, como a perda de entes queridos, e as cicatrizes e mutilações, que representam as feridas físicas e emocionais das memórias pessoais dos habitantes do povoado; além das feridas da memória coletiva, infligidas pela violência e pela omissão da memória dos vencidos por parte da história hegemônica franquista. Neste sentido, vale mencionar a noite de núpcias de Rosário, quando ela acaricia a cicatriz do esposo Nicásio, uma marca da tortura sofrida no cárcere, sobre a qual ele se recusa a falar. Conforme observa Ricouer (2007), o trabalho da memória tem o esquecimento como primeiro obstáculo a ser combatido: a habilidade que temos de evitar a evocação de situações traumáticas, penosas ou vergonhosas, representada pela atitude de Nicásio, a qual sintoniza-se também com a de Hermenegildo, outro maquis, que comenta que suas feridas doem no inverno “*y todo el día se convierte en un sufrimiento infame, porque infame es la memoria que lo provoca*” (CERVERA, 2007b, p. 128).

A constatação de Rosário – “*Es que yo creo que no nos dejan ni recordar, Nicasio*” (CERVERA, 2007b, p. 290) –, por sua vez, demonstra que o trabalho da memória exige coragem face às tentações de um esquecimento que trabalha a favor da omissão final. Guadalupe, por outro lado, após ser surrada pelos guardas, olha para suas feridas e observa que “*una de las moraduras parecía una montaña y otra, (...), era como una cabeza de perro (...). Eses dibujos la hicieron sonreír (...)*” (CERVERA, 2007b, p. 99). Ela evoca essas figuras porque seu filho Angelín está observando-a e ela necessita ocultar seu sofrimento diante do menino. No epílogo, Ángel, já adulto, recorda que sua mãe algumas vezes lhe disse que se lembrava como se fosse hoje da tarde em que fuzilaram seu pai na praça; “*pero eso lo dice (...) sólo de vez en cuando, porque ha aprendido a recordar y sólo recuerda lo bueno, lo guapo que era mi padre, los bailes (...), las noches de amor que pasaban en invierno*” (CERVERA, 2007b, p. 170). Assim sendo, pode-se afirmar que Guadalupe, já idosa, acredita no dever de memória, pois cultiva as recordações do marido contra o esquecimento, no entanto, ela já passou pelo trabalho de luto, de aceitação do irreparável, e agora ostenta uma memória apaziguada, reconciliada com sua perda.

Ademais de combater o esquecimento, o trabalho de memória deve enfrentar outro obstáculo: o perigo da repetição quase patológica das experiências traumáticas. Ángel, por sua vez, rememora reiteradamente as marcas da violência sofrida aos doze anos, quando ainda era o menino Angelín e teve suas unhas queimadas pelos guardas, um acontecimento traumático também reiterado pelos demais per-

sonagens e recordado no livro posterior pelo velho Félix. Ao ter que anunciar o assassinato do professor fascista Abelardo, cometida pelos maquis, Lorenzo, o cozeiro, afirma que preferiria denunciar a violenta represália cometida contra Guadalupe e Ángel: “*A cada toque de trompeta se me vendrá a la cabeza el cuerpo roto de Guadalupe y las uñas quemadas de Angelín*” (CERVERA, 2007b, p. 87). Guadalupe observa que “*las uñas de Angelín tienen el color oscuro de la noche*” (*Id., Ibid.*, p. 134); aos vinte anos, Ángel tinha “*las uñas aún del color amargo de la tortura*” (*Id., Ibid.*, p. 151).

Através da repetida rememoração do episódio, Ángel acaba preso ao passado traumático – assim como Félix ao rememorar repetidamente a morte do filho soldado em *La noche inmóvil* –, já que o trauma é um acontecimento que não pode ser assimilado nem mesmo em tempos posteriores, a não ser de modo pouco satisfatório, conforme se pode observar na última página do romance: “*desde hace casi cuarenta años me miro las manos antes de dormir y veo cómo las uñas no han perdido ese color oscuro que le pintaron los guardias una tarde oscura en que quise morirme (...) o echarme al monte para seguir los pasos de mi padre*” (CERVERA, 2007b, p. 172).

Fica evidente que as unhas escuras do menino simbolizam as feridas da barbárie franquista, as quais jamais serão apagadas da memória coletiva do povoado e da memória histórica espanhola. Por outro lado, a recuperação da história dos maquis, silenciada pelo franquismo, transforma a memória em projeto: uma exortação ao trabalho da memória contra o esquecimento, a omissão e a repetição traumática ou nostálgica, conferindo uma dimensão moral ao dever de memória, sob o signo da justiça. “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a outro que não o si”, afirma Ricouer (2007, p. 101). Assim sendo, Ángel sobrepõe à memória apaziguada de sua mãe e às suas próprias experiências traumatizantes, “*la memoria maltrecha de los vencidos, la que ha crecido frente aos paredones inmensos del silencio levantados cuando se acabó la guerra*” (CERVERA, 2007b, p. 170).

## NOTAS

<sup>1</sup> Professora assistente doutora junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras FCL-UNESP, campus de Assis-SP.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston . *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. 3ª ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. São Paulo: Unesp, 1993.
- CERVERA, Alfons. *El color del crepúsculo*. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 2005.
- CERVERA, Alfons. El novelista y la creación. In: TYRAS, George. *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*. Barcelona: Montesinos, 2007a, p. 219-223.
- CERVERA, Alfons. *La noche inmóvil*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- CERVERA, Alfons. *Maquis*. 6ª ed. Barcelona: Montesinos, 2007b.
- CERVERA, Alfons. Trampa y cartón de la memoria literaria. In: *La modificación de la cultura*, nº 9-10, 1999b, p. 34-39.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.
- TYRAS, George. *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*. Barcelona: Montesinos, 2007.