

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. 140-156

EL CORAZÓN HELADO OU A MEMÓRIA EM CHAVE SENTIMENTAL

PEREIRA, Flavio (UNIOESTE/USP)¹

RESUMO: *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, reivindica a memória dos vencidos da Guerra Civil Espanhola por meio da saga de duas famílias: os Fernández, republicanos exilados na França e os Carrión, que se beneficiam do regime franquista e prosperam financeiramente. Para tanto, a autora arma uma intriga em que se cruzam a paixão amorosa e a inquietude em torno à memória familiar dos protagonistas, Álvaro Carrión e Raquel Fernández Perea. Álvaro parte da indagação em torno ao passado do pai para investigar sobre o passado da família e Raquel busca pela vingança fazer justiça aos danos provocados no passado pelos Carrión aos Fernández Perea. No entanto, estes programas narrativos são influenciados pela paixão amorosa que irrompe na ficção, redirecionando os personagens rumo à reconciliação simbólica entre vencedores e vencidos. Desta forma, pretendemos demonstrar que o romance adquire sentido quando lido nesta chave crítica, valendo-se da teorização de Northrop Frye sobre os modos da ficção no primeiro ensaio de *Anatomia da Crítica*. Neste caso, temos o que o crítico canadense denomina recriação "sentimental" (tardia) do modo romanescos. Assim, podem ser relevadas as virtudes e, sobretudo, os limites estéticos desta proposta ética desenvolvida por meio da ficção pela escritora espanhola.

PALAVRAS-CHAVE: Almudena Grandes; *El corazón helado*; modo romanescos; pós-guerra civil espanhola; literatura, história e memória.

RESUMEN: *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, reivindica la memoria de los vencidos de la Guerra Civil Española por medio de la saga de dos familias: los Fernández, republicanos exiliados en Francia y los Carrión, que se benefician del régimen franquista y triunfan económicamente. Para tanto, la autora arma una intriga en la que se cruzan la pasión amorosa y la inquietud en torno a la memoria familiar de los protagonistas, Álvaro Carrión y Raquel Fernández Perea. Álvaro parte de la indagación en torno al pasado del padre para investigar sobre el pasado de la familia y Raquel busca, por medio de la venganza, hacer justicia a los daños provocados por los Carrión a los Fernández Perea. Sin embargo, estos programas narrativos son influenciados por la pasión amorosa que irrumpe en la ficción, redireccionando a los personajes hacia la reconciliación simbólica entre los vencedores y vencidos. De esta forma, pretendemos demostrar que la novela cobra sentido cuando se lee en esta clave crítica, valiéndonos de la teorización de Northrop Frye sobre los modos de la ficción en el primer ensayo de *Anatomía de la crítica*. En este caso, tenemos lo que el crítico canadiense denomina recreación "sentimen-

tal" (tardía) del modo romántico. Así, se pueden revelar las virtudes y, sobre todo, los límites estéticos de esta propuesta ética desarrollada por medio de la ficción por la escritora española. PALABRAS-CLAVE: Almudena Grandes; El corazón helado; modo romántico; posguerra civil española; literatura, historia y memoria.

Nosso propósito neste trabalho é demonstrar que o romance *El corazón helado*² (2007), de Almudena Grandes, estrutura-se e cobra sentido a partir do modo romanesco, dentro da tipologia de Northrop Frye. Desta forma, o tratamento da memória coletiva da guerra civil e do pós-guerra fica inscrito nesta estética, como esperamos apontar. Para tanto, verificaremos a estruturação da trama, a disposição das vozes narrativas e a organização dos tempos e espaços na obra.

Antes de tudo, devemos primeiramente recuperar em que sentido podemos entender, na esteira de Frye, o que se denomina "modo romanesco". Para isto, remetemos o leitor a duas obras deste teórico e crítico: *Anatomia da crítica* (1957), editada no Brasil em 1973 e *La escritura profana* (1976), que resulta das conferências proferidas pelo autor em Harvard, no âmbito das "Norton Lectures", em 1975. Não há edição em português; a tradução em língua espanhola data de 1980.

Não vamos aqui repetir, ainda que sucintamente, toda a teorização de Frye a respeito do modo romanesco. Apenas vamos citar os tópicos que nos parecem relevantes para os objetivos deste trabalho. Assim, lembramos a distinção apontada por ele entre a literatura exigente e a ingênua que atravessa cada uma das cinco épocas da literatura ocidental. Para Frye, "ingênuo" é sinônimo de primitivo ou popular. Ele toma o termo de Schiller, que a utiliza para referir-se à poesia ingênua e sentimental. Frye pontua que "'sentimental' se refere a uma recriação posterior de um modo mais antigo. Por conseguinte, o Romantismo é uma forma 'sentimental' do romanesco, e o conto de fadas, na maior parte, uma forma 'sentimental' do conto popular'" (1973, p. 41). Por conseguinte, podemos supor que um romance contemporâneo nosso pode ser uma forma sentimental do romanesco, se nele localizarmos as características deste modo. Por fim, Frye pondera a respeito do trágico no modo romanesco que "expressa-se na concepção tradicional da catarse" (1973, p. 43). Ele desenvolve o raciocínio com a seguinte explicação:

As palavras compaixão e medo podem ser tomadas como referindo-se às duas direções gerais em que a emoção se move, quer rumo a um objeto, quer afastando-se dele. A estória romanesca ingênua, estando mais próxima do sonho da realização do desejo, tende a absorver a emoção e a comunica-la internamente ao leitor. A estória

romanesca, portanto, caracteriza-se pela aceitação da compaixão e do medo, que na vida comum se relacionam com a dor, como formas de prazer. [...] Na estória romanesca exigente os característicos peculiares à forma são menos óbvios, especialmente na estória romanesca trágica, onde o tema da morte inevitável age contra o maravilhoso e amiúde o relega, à força, ao segundo plano. No *Romeu e Julieta*, por exemplo, o maravilhoso sobrevive apenas na fala de Mercutio sobre a Rainha Mab. Mas essa peça distingue-se como mais próxima da estória romanesca do que as tragédias posteriores, por abrandar as influências que agem no sentido contrário à catarse, deixando secas de ironia, por assim dizer, as principais personagens. (FRYE, 1973, p. 43-44)

Em *La escritura profana* (1976), Frye define o romanesco da seguinte forma:

Entendo por narrativa romanesca ingênua o tipo de conto que se encontra nas coleções de relatos folclóricos, como os contos de fadas de Grimm. Entendo por narrativa romanesca sentimental uma elaboração mais literária e extensa das fórmulas da narrativa ingênua... Quando o romance se desenvolveu, a narrativa romanesca continuou paralelamente a ele... As convenções da narrativa romanesca em prosa mostram poucas mudanças ao longo dos séculos e um conservadorismo desse tipo é sinal de um gênero estável. (FRYE, 1976) ³

Parece óbvio então deduzir que o romanesco ingênuo ou sentimental é um repertório inesgotável de convenções e soluções que alimentam, até hoje, a criação literária, visto que poderíamos compreender o romanesco hoje como aquelas formas e conteúdos de origem popular que são apropriados e recriados por um escritor qualquer. Como aponta Frye, o elemento primordial que atravessamos história da literatura e continua a engendrar o romanesco é a tônica emotiva que culmina numa catarse, que confere à experiência da dor e do medo um elemento de fruição estética (prazer), no interior da obra, experiência que na "vida real" extraficcional seria vivenciada como dor apenas.

Acreditamos que ECH se estrutura como uma ficção de modo romanesco. Em primeiro lugar, verificamos que a obra projeta um movimento catártico e, portanto, incide fortemente na emoção. Isto fica evidente na estrutura da trama. Temos neste romance uma história de vingança que se converte numa história de paixão, que envolve os dois protagonistas do romance. O movimento catártico se constrói

progressivamente. Raquel Fernández Perea se aproxima da família Carrión para vingar-se de Julio Carrión González, o patriarca cuja morte dá início à trama tal como ela se apresenta ao leitor, mas se apaixona por Álvaro e o sentimento “redime” a personagem. Por sua vez, Álvaro busca no passado familiar elementos para desvendar o enigma que representa a identidade do pai e, de certa forma, também redimir-se ao resolver este elo problemático que o liga à figura paterna, em particular e à família, paralelamente.

No entanto, para que a história cobre sentido será necessário que os dois narradores narrem a história em perspectiva, adotando um movimento teleológico que vai do passado ao presente e projeta o futuro: o narrador onisciente heterodiegético, a partir da página 30, começa a tecer a narrativa desde o passado, quando os avós de Raquel Anita e Ignacio retornam a Madri após o exílio na França, no início da década de 1970⁴, adotando a perspectiva de Raquel, por meio da focalização⁵; Álvaro Carrión narra em paralelo a história já transcorrida, a partir da cena do enterro do pai, quando tem o primeiro contato (visual) com Raquel, até um momento passado mais próximo ao presente da enunciação em que se confronta com a mãe. A catarse está relacionada ao sentimentalismo progressivo que se projeta na narrativa. Para entendê-lo, precisamos ver que o romance se estrutura como uma superposição binária ou maniqueísta já indiciada no título, que aponta para o tópico das duas Espanhas e para o tratamento sentimental da história recente do país. Tomado dos versos de Antonio Machado – “Una de las dos Españas ha de helarte el corazón”, que aparece como epígrafe do romance, o título é um sintagma nominal que tem como núcleo um substantivo que circula na cultura ocidental como clichê da representação dos sentimentos e, mais especificamente, da paixão amorosa.

Assim, o título aponta para uma certa interpretação do movimento da história recente da Espanha, abordada e, portanto, explicada em termos passionais e restritos à experiência individual/privada. O dano provocado por uma Espanha à outra está implícito no adjetivo “helado” do título e fica explícito na epígrafe que o tema do romance é a contraposição entre republicanos e franquistas cuja ação se projeta no cruzamento da trajetória das famílias Fernández e Carrión, respectivamente. O maniqueísmo está evidente na caracterização dos personagens que são, quase todos, planos e fiéis representantes de uma das “duas Espanhas” cujos clichês se contrapõem na obra. Os Fernández são caracterizados positivamente, carregam os traços eufóricos que se podem sintetizar na dignidade dos vencidos. Os Carrión são pintados com traços disfóricos que representam a indignidade dos vencedores. Desta forma, as famílias se contrapõem como metonímias destas figurações atávicas contidas no tópico das duas Espanhas e, desta forma, a trama recoloca, pela atualiza-

ção do tópico, a história no âmbito do romanesco, pois a sequestra da dinâmica verdadeiramente histórica para inscrevê-la numa estrutura narrativa mítica em que a história se subjeta a uma explicação transcendental. No parágrafo anteriormente citado em rodapé, da página 30, o narrador onisciente nos apresenta uma cena doméstica que representa a integração entre Raquel e seus familiares. O narrador introduz os Fernández por meio do vínculo harmonioso que os une e destaca a felicidade de Raquel: “Para Raquel, ése era el prólogo del mejor momento de todos los sábados.” (2007, p. 30). Esta felicidade se explica porque nestes momentos Raquel podia juntar-se ao resto da família. O sentido desta re-união se coloca na conjuntura histórica, os avós dela estavam de volta à Espanha após o exílio na França, aos espaços que lhe eram familiares. Para a menina, estes espaços ganhavam significado porque traduziam experiências que a memória familiar lhe comunicara por meio dos intercâmbios com os próximos. É o que se entende da explicação do narrador:

Ella ya conocía la importancia que el sol, la luz, el azul, tenían para ellos, los españoles. [...] Nos volvemos, no nos volvemos, ellos se han vuelto, me parece que se vuelven, a mí me gustaría volver, mi padre no quiere, yo creo que los míos volverán antes o después. Nadie decía nunca adónde volvían, no hacía falta. Raquel, que nació en 1969 y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos, modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué. Las cosas eran así, simplemente. (GRANDES, 2007, p. 33)

As coisas eram assim. Este poderia ser o título do romance, pois ele elabora uma abordagem da história bastante simplista. Não há problematização, pois a obra se apresenta em todos os seus elementos compositivos como a contraposição especular de duas contrafaces de um todo já existente previamente como sentido e moral da história. Ao contrário de outras obras, a exemplo de *Los girasoles ciegos* (2004) que trazem como elemento formal a incompletude, a impossibilidade de encontrar um sentido final que forneça a explicação redentora para o mal e, portanto, indaga na linguagem as contradições insuperáveis da história, ECH parece adotar o ponto de vista oposto. O tópico das duas Espanhas já encerra a suposta explicação; basta preenche-la como uma telenovela, cuja fórmula já precede a obra mas conduz ao consumo de emoções tão abrasadoras quanto fugazes. Em suas novecentas e dezenove páginas não há espaço para reais questionamentos. Não há o prazer barthesiano da escritura, há a sedução que a emotividade projetada na narrativa convida o leitor a deixar-se envolver. O apelo popular que o tópico das duas Espanhas suscita é muito

bem percebido por Almudena Grandes que, numa *amplificatio* engendra em torno dele uma trama bastante extensa mas também bastante primária como arte narrativa.

Como explica Frye (1976), se a Bíblia é a epopeia do criador, cujo herói é Deus, a escritura profana, que tem suas raízes no romanesco, é a epopeia da criatura, da própria vida do homem como busca. Em ECH esta busca se traduz em anseio de vingança, por parte de uma das protagonistas e de encontro simbólico com o pai perdido, por parte do outro personagem principal, o que suscita outros encontros igualmente catárticos. O problema é que os protagonistas se mantêm apegados a estes programas narrativos e nem eles nem o narrador onisciente problematizam esta condição alienada e alienante e, por isso, não fazem a ponte entre o âmbito da experiência privada e a pública, que dariam um sentido ético mais profundo a estas buscas. Curiosamente, os elementos que em ECH se colocam como as possibilidades de transformação envolvem a violência e a sexualidade, justamente os dois fatores apontados como fundamentais por Frye (1976) na composição da narrativa romanesca e que garantem o seu sucesso popular. Naturalmente, trata-se de dois motivos que possibilitam carregar as tintas na emotividade, ao mesmo tempo em que apresentam o risco do escritor e do leitor prenderem-se às formas mais rasteiras de representação da realidade, quando as narrativas se prendem à pornografia ou no melodrama sem mais. Por isso acreditamos que ECH aproxima-se desta última forma de narrativa romanesca, muito comum na narrativa de massa contemporânea. De qualquer forma, este aspecto do romance parece não ter passado pela mente dos críticos, pois não encontramos nenhum trabalho que o discuta. Um outro elemento apontado pelo teórico canadense para caracterizar o romanesco também está presente neste romance: a forte polarização entre o mundo do desejo e o mundo da experiência. Nas palavras de Frye:

Em primeiro lugar, há um mundo relacionado com a felicidade, a segurança e a paz, com ênfase na infância ou numa época de juventude 'inocente', e as imagens são as da primavera ou do verão, das flores e da luz do sol. É o mundo do desejo. O outro é um mundo de aventuras excitantes mas que trazem consigo a separação, a solidão, a humilhação, a dor e a ameaça de mais dor. É o mundo da experiência. Em razão da poderosa tendência polarizadora que se dá na narrativa romanesca, habitualmente passamos diretamente de um a outro. (FRYE, 1976)

Como coloca o estudioso, um dos traços mais comuns do romanesco é a justaposição, que acentua a contraposição entre o mundo do desejo e o mundo da

experiência. O mundo do desejo em ECH é representado de diversas formas. No caso de Álvaro, ele se projeta como possibilidade futura, quando o personagem conseguir superar o desequilíbrio que ele, enquanto narrador, anuncia como final teleológico por meio do mote reiterado ao longo do relato:

El todo puede ser mayor, menor o igual a la suma de las partes, todo depende de la interacción que se establezca entre estas últimas. Pensad bien en lo que acabo de decir porque ésta es una frase muy importante, y lo es en sí misma porque desemboca en esta otra, sólo podemos afirmar con certeza que el todo es igual a la suma de sus partes cuando las partes se ignoran entre sí. (GRANDES, 2007, p. 143-144)

Como seria de esperar, por meio deste silogismo o narrador introduz no relato uma explicação para a própria mecânica que pretende dar sentido ao romance como um todo. Apresentado como um tópico da Física, matéria que Álvaro leciona, desta forma Almudena Grandes pretende conferir maior espessura ao arcabouço formal da obra. Ao colocá-lo como discurso do personagem, parece querer convencer que Álvaro tem consciência autoral. Contudo, não é preciso refletir muito para perceber que se trata de um raciocínio bastante mecanicista e, portanto, simplista, para expressar um veredito para a dinâmica da história recente de um país. Se este país é a Espanha e a história passa por um conflito civil bastante complexo em sua abordagem historiográfica, como se percebe pela miríade de estudos que nele se detêm e que se estendem pelos quarenta anos de regime franquista, nos quais prevaleceu uma narrativa monológica do processo imposta pelo poder então vigente, não basta pretender escrever sobre esta uma outra igualmente monológica e monocórdica (ainda que se sustente em um dualismo). Em ECH não há espaço para que se introduza e se discuta a memória dos vencidos com toda a sua complexidade, pois esta obra não contempla nem na forma, nem no conteúdo, a problematização. Sua estética romanesca impede que uma ética de reivindicação da memória dos vencidos se realize de forma artisticamente digna. Conclui-se então que a aparente consciência é na verdade um sintoma de alienação do personagem, que não é questionada por nenhum outro dado ou instância do romance. Por conseguinte, o próprio romance engendra uma mistificação da história recente da Espanha.

Voltando a Frye, ele contrapõe o mundo do desejo ao mundo da experiência no relato romanesco como contrapostos necessários. Para Álvaro, como vínhamos argumentando, este espaço da realização dos desejos não é o espaço de seu cotidiano, com sua esposa, seus filhos, sua mãe e seus irmãos. Desde o início de seu

relato, fica claro que entre ele e os demais familiares há um hiato, uma fratura que não consegue superar. Ao contrário da harmonia que existe entre Raquel e os seus, no relato de Álvaro os signos são de desarmonia, como se vê já a partir da primeira página do romance. Ele descreve as mulheres que compareceram ao enterro do pai e domina o texto a negatividade, não apenas temática mas como procedimento retórico:

Las mujeres no llevaban medias. Sus rodillas anchas, abultadas, pulposas, subrayadas por el elástico de los calcetines, asomaban de vez en cuando bajo el borde de sus vestidos, que no eran vestidos, sino una especie de fundas de tela liviana, sin forma y sin solapas, a las que yo no sabía cómo llamar. Por eso me fijé en ellas, plantadas como árboles chatos en la descuidada hierba del cementerio, sin medias, sin botas, sin más abrigo que una chaqueta de lana gruesa que mantenían sujeta sobre el pecho con sus brazos cruzados. (GRANDES, 2007, p. 15)

Assim, o discurso do narrador se caracteriza pela abundância de elementos disfóricos. Quando não descreve “em negativo” (“no llevaban...”; “no eran... sino...”; “sin...”, “sin más... que...”) aponta características que não rompem com o tom adotado, pelo contrário, reforçam-no. A narração prossegue e este narrador não tarda a estabelecer contraposições. Além destas pessoas que ele não identifica, estão em Torreldones os idosos que eram amigos de infância de Julio Carrión. Na comparação que Álvaro constrói estes simbolizam a “imagen antigua de pobreza profunda, una imagen cruel de España” (2007, p. 18), com suas “arrugas verticales, profundas, largas como cicatrices” (2007, p. 17) que contrastam com “la herramienta del tiempo escultor que había escogido un buril más fino, quizás también más ímpio, para trabajar en la cabeza de mi padre” (2007, p. 17). Frente a eles, que representam esta Espanha do passado, “al otro lado estaba su familia, los elegantes frutos de su prosperidad, su viuda, sus hijos, sus nietos, algunos de sus socios y las viudas de otros, unos pocos amigos escogidos, habitantes de mi ciudad, de mi país, del mundo al que yo pertenecía” (2007, p. 18). Vemos nesta breve passagem o indício da trajetória que o narrador vai percorrer ao longo da obra, simbolicamente vai se distanciar da Espanha de hoje, representada pelo núcleo familiar que está em Madri para se aproximar da Espanha “profunda” e “cruel”, que está em Torreldones, para onde lhe conduzirão os vestígios do passado do pai e dos avós maternos. Outro indício das descobertas sobre a ética esquiva do pai estão contidos na descrição metafórica de “la herramienta del tiempo escultor que había escogido un buril más fino mas también mais ímpio, para trabajar en la cabeza de mi padre” (2007, p. 17). Este motivo

condensa o traço principal de Julio Carrión que é esta combinação entre uma certa beleza física sedutora combinada com o pragmatismo que o leva a adaptar-se às circunstâncias para tirar o melhor partido. Ao longo da trama, ele se liga aos motivos do sorriso envolvente e do dom da prestigitação, para de alguma forma carregar poeticamente neste traço saliente do personagem que é capacidade de manipulação para atingir seus objetivos.

Em síntese, na contraposição de Álvaro se apresenta a antítese entre a preocupação com a aparência e fidelidade à essência que atravessa o romance. A leitura nos leva a concluir que um dos eixos temáticos da obra seria uma espécie de crítica aos Carrión que representam a falta de autenticidade de uma das duas Espanhas, preocupada sobretudo com as aparências e com a manutenção de sua posição burguesa na sociedade madrilena, possivelmente ameaçada pela morte do pai provedor. De outro lado estaria esta Espanha autêntica, que não disfarça as marcas do tempo nem é arrivista e oportunista e por isso estaria mais próxima de sua essência, na resignação pacífica dos vencidos. Como se vê, como tese de uma obra narrativa que enuncia uma leitura da história soa bastante romanesca, pois não há elementos que problematizem ou adensem esta proposição, o que a torna romanesca no pior sentido da palavra, não só nos termos cogitados por Northrop Frye mas como sinônimo de embuste. Os bandos metonimicamente representados pelos núcleos de personagens, um formado pelos próximos de Álvaro, que vivem em Madri, outro por Raquel e seus parentes e um terceiro, pelos antigos amigos do pai, são portadores de determinadas características estáveis, que não se alteram ao longo de todo o romance. Mesmo Julio Carrión, cuja mudança de orientação político-partidária vai ter como consequência o dano aos Fernández Perea, não foge à esquematização. Como ficou explícito, desde o início do romance ele é apresentado pelo narrador como ser ambivalente e esta característica central resulta de uma determinação metafísica metaforizada no “buril do tempo escultor” que o fez assim.

Gérard Genette⁶ (1987) elaborou o estudo mais detalhado até o momento dos elementos que emolduram as obras literárias que, desde a invenção do livro moderno, jamais se apresentam como textos nus. Como explica o teórico, as obras rodeiam o texto

com um aparelho que o completa e o protege impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação conformes ao projeto do autor. Este aparelho, frequentemente visível demais para ser percebido, pode agir sem o conhecimento de seu destinatário. E, no entanto, o que está em jogo é frequentemente considerável: como leríamos o *Ulysses*

se não se intitulasse *Ulysses?* (contracapa, s/ nº de página)

Já nos referimos no apartado anterior ao título. Morfossintaticamente, trata-se de um sintagma nominal definido. Esta definição é importante em termos pragmáticos, pois aponta para um elemento da cultura espanhola de existência prévia à publicação do livro, ao qual ele faz uma referência anafórica. Assim recupera, por meio da alusão ao poema de Antonio Machado que integra a seção LIII de “Proverbios y Cantares”, seção do livro *Campos de Castilla* (1912), um tópico cultural ainda ativo na Espanha contemporânea. Trata-se do enfrentamento entre dois modos de conceber o país, que se materializam em concepções de nação e identidade político-ideológica tanto individual como coletiva em oposição. Como aponta Imman Fox (1998), a questão sobre a existência de uma “mentalidade nacional” (de origem castelhanófila) na Espanha atravessa os séculos. Portanto, as relações entre a construção da identidade nacional e a cultura letrada são uma problemática constante na história do país ibérico, que se manifesta de forma particularmente aguda ao longo do século XIX. A perda das últimas colônias, em 1898 e a conturbada alternância entre regimes monárquicos, republicanos e autoritários entre os séculos XIX e XX aponta para o recrudescimento das tensões político-ideológicas e o consequente chamado para os intelectuais e artistas se posicionarem a respeito destas questões. Em consequência, há um fomento do engajamento literário ou mesmo do alinhamento claro e explícito a ideologias oficiais. Com a eclosão da guerra civil de 1936, há os intelectuais que abraçam o nacionalismo rebelde e outros tantos que se posicionam a favor da República. Antonio Machado é um emblema da intelectualidade republicana e sua morte logo após cruzar a fronteira com a França reforça esta condição, revestindo-a de um caráter patético que ajuda a alimentar a tensão entre os atuais defensores do republicanismo, por um lado e os monárquicos e conservadores que se posicionam à direita no espectro político.

Conclui-se então que não está totalmente apagado da memória coletiva da Espanha de hoje o enfrentamento simbólico entre as parcelas da população espanhola que se alinham com uma ou outra corrente político-ideológica. Como escritora engajada politicamente, Almudena Grandes participa do debate social se posicionando a favor do republicanismo e debatendo as estratégias políticas da esquerda na Espanha atual⁷. Podemos então localizar *El corazón helado* como mais um elo neste engajamento literário da escritora, já apontado tanto pelo título como pela epígrafe de Antonio Machado, que trazem elementos simbólicos de reivindicação da memória dos vencidos e anunciam o tratamento da história e da memória recentes sob um signo senti-

mental. Afinal, o elemento central do título é o substantivo “corazón” e a síntese da trama do livro colocada na contracapa do livro confirma a estrutura da intriga romanesca que a trama desenvolve, recuperando a polarização político-ideológica e projetando-a na saga de duas famílias, como se lê no texto reproduzido a seguir:

El día de su muerte, Julio Carrión, prestigioso hombre de negocios cuyo poder se remonta a los años del franquismo, deja a sus hijos una fortuna considerable pero también una herencia de sombras, con muchos puntos oscuros en su pasado. Nunca le gustó recordar su juventud, ni sus peripecias en la División Azul. En su entierro, en marzo de 2005, su hijo Álvaro, el único que no ha querido dedicarse a los negocios familiares, se sorprende por la presencia de una mujer joven y última amante de su padre. Raquel Fernández Perea, por su parte, hija y nieta de exiliados republicanos en Francia, conoce muy bien el pasado de su familia, sus frustraciones y esperanzas, y no ha podido olvidar el episodio más misterioso de la infancia, la extraña visita en la que acompañó a su abuelo, recién regresado a Madrid, a casa de unos desconocidos con los que intuyó que existía una deuda pendiente. Ahora, el azar hará que Álvaro Carrión y Raquel Fernández Perea se conozcan y se sientan atraídos sin remedio. Así descubrirán hasta que punto sus viejas historias familiares son capaces de proyectarse en sus propias vidas, donde se entrecruzan y convergen de manera dramática. (GRANDES, 2007)⁸

Temos aí expostos os elementos principais da estrutura romanesca da história. A intriga se constrói a partir das dinâmicas de vingança e paixão amorosa. Não deixa de dar destaque ao elemento misterioso, que incide tanto na intriga que envolve o dano cometido por franquistas a republicanos, o que o “gelo” no dobrete do título representa e que um dos protagonistas acabará desvelando, como na intriga amorosa, que vai se desenrolando lentamente até o clímax que antecede a terceira parte. Com efeito, a segunda e maior seção do romance, com 613 das 919 páginas do livro, intitula-se “El hielo” e inicia-se após a revelação de Raquel a Álvaro de que ela e o pai dele eram amantes, o que faz parte do plano de vingança dela ligado ao dano cometido por Julio e Angélica Carrión a seus familiares. Prossegue com a aproximação e os encontros de Álvaro e Raquel, já amantes e termina com o desvelamento por Álvaro de todo o passado do pai, com a ajuda de documentos e testemunhos orais e com a revelação de Raquel de que ela não era realmente amante de Julio Carrión; conta-lhe também ela sobre a visita que fizera com o avô Ignacio ao apartamento da família Carrión, de como se inteirou do dano provado por estes à sua família e que ela

e Álvaro são primos.

A primeira parte do livro, intitulada “El corazón”, situa o início da trama com a morte de Julio. No enterro, Álvaro percebe a presença estranha de Raquel. A intriga amorosa se desenvolve em paralelo à de vingança, o que justifica o título desta seção, que se desenrola até a página 126 e se encerra com a ida de Álvaro a uma agência de Caja Madrid, atendendo ao pedido da mãe, para liquidar os fundos de aplicação mantidos pelo pai. Ela, por sua parte, havia recebido uma carta do banco enviada por Raquel, que trabalha cuidando destas aplicações naquela agência. Assim, este momento é um nó na trama, pois a manipulação exercida por Raquel sobre a família Carrión começará a sofrer um efeito de contramanipulação por parte de Álvaro que resulta do desenvolvimento da intriga amorosa. A manipulação de Raquel e seu desejo de dano aos Carrión ficam explícitos ao final desta primeira parte, quando ela revela a Álvaro que era amante de Julio, justamente no segundo encontro que eles mantêm fora do banco, um jantar a pretexto de tratar da presença de Raquel no cemitério de Torrelodones, algo que não era plausível para Álvaro. Contudo, antes deste episódio Álvaro, como narrador, já havia deixado pistas de que estava se envolvendo sentimentalmente com a personagem. Na página 22, dentro do primeiro bloco textual narrado por ele, a cena do enterro se encerra com a nota “No éramos muchos pero no esperábamos a nadie más, y sin embargo, alguien llegaba ahora, a destiempo”. Assim, o descompasso temporal enfatizado pelo narrador tem também uma função dramática na intriga pois, como logo veremos, o corte provocado pela intervenção “fora de hora”, por inesperada, no fluxo dos acontecimentos, por Raquel conduzirá toda a trama e lhe propiciará a espinha dorsal até o epílogo. O narrador prossegue introduzindo Raquel na história, logo depois na página 24, num diálogo com a mãe e os irmãos posterior ao enterro. Álvaro pergunta a Angélica, sua mãe, sobre a identidade da estranha. O interessante a observar aqui é que o narrador propositalmente descreve Raquel de forma a ressaltar a ambiguidade que a atitude dela denota, ao mesmo tempo revelando e ocultando algum propósito que a teria levado até o cemitério:

Nadie la había visto. Había entrado en el cementerio andando despacio, pisando con cuidado para evitar que sus botas de tacones muy altos se hundieran en la tierra y despreocupándose al mismo tiempo de la suerte de sus tacones, porque no miraba al suelo, tampoco al cielo, miraba hacia delante, o mejor dicho, se dejaba mirar, caminaba sobre la hierba rala, desmochada, sembrada de piedras, como si avanzara por una alfombra roja bajo la luz nocturna de los focos. Parecía llegar de otro lugar y dirigirse

a un sitio muy distinto, porque había algo en su actitud, en su forma de moverse, de acompañar sus pisadas con el compás blando de sus brazos, los hombros cómodos, relajados, que desmentía una norma universal, el encogimiento forzoso, inconsciente pero inevitable, hasta ligeramente teatral, que unifica a las personas que asisten a un entierro incluso cuando nunca llegaron a conocer al difunto. No podía ver sus ojos, pero sí su boca, su barbilla, los labios entreabiertos, una expresión serena y casi sonriente, aunque en ningún momento llegó a sonreír. Tampoco se acercó mucho. Se quedó a mi altura, tan lejos de las chaquetas de lana como de los abrigos de pieles, como si no pretendiera tanto ver como dejarse mirar, consciente tal vez o quizás no, en absoluto, de que yo era su único testigo, el único que podía mirarla, que recordaría haberla visto después. (GRANDES, 2007, p. 24-25)

Como se vê, a descrição tem uma função muito clara neste ponto do relato, que é enfatizar esta ambiguidade de Raquel. De qualquer forma, é preciso ter em mente que Álvaro, como narrador, só pode realmente introduzir Raquel no relato desta forma porque nos conta a história a partir de um tempo de enunciação futuro e, portanto, reveste os fatos de uma direção teleológica que justifica este início, com o despertar deste incipiente mistério que, com efeito, vai desencadear a intriga. Desta forma, o narrador opta por manter o relato a meio caminho entre o relato de ações e a pintura de caracteres, o que fica explícito com o uso de formas verbo-nominais como “andando”, “cuidando” e “despreocupándose”, o que se alia à modalização do discurso do narrador que também enfatiza a curiosidade despertada pela presença estranha da mulher: “Parecía llegar de otro lugar [...], porque había algo en su actitud [...] No podía ver sus ojos, pero sí su boca [...]”. Significativamente, ele não consegue ver os olhos dela e, metonimicamente, não desvenda suas intenções, mas vê a boca, signo da sedução tal como é discursivamente construída. Enfim, o narrador constrói a cena para colocar-se, aos olhos do leitor, como um espectador privilegiado, o que tem uma função dramática no desenrolar da intriga amorosa que tem ele como ponto central. Por isso, a narrativa continua com as especulações do narrador que, habilmente, desliza um índice narrativo que aponta para o núcleo da intriga:

No era sólo su actitud, esa despreocupación de mujer que pasea por el puro placer de dejarse mirar, sin haberse propuesto llegar a sitio alguno. Su aspecto también dificultaba su presencia en el entierro de mi padre, en ese duelo partido en dos, la memoria de su infancia y la de su edad adulta encarnadas en dos realidades compactas, opuestas, antagónicas. Ella era joven, iba bien vestida, muy abrigada, llevaba el

pelo suelto y ningún maquillaje, en contraste con la aparatosa sofisticación de sus botas de mosquetero. En aquel momento, en aquel lugar, podría pertenecer a mi familia, y sin embargo, yo no la conocía. Si era pariente de Anselmo, de Encarnita, de cualquiera de los vecinos del pueblo que permanecían juntos, agrupados, sin mezclarse con los madrileños pero acompañándoles a distancia con ese gesto de sombría serenidad inscrito en el código tácito que ella prefirió ignorar, debería haberse acercado a saludarles, y no lo hizo. Al contrario, abrió el bolso, sacó un paquete de tabaco, un mechero, encendió un cigarrillo, se quitó las gafas y me miró. (GRANDES, 2007, p. 25)

Este trecho é particularmente interessante para os fins desta análise pois demonstra como o narrador habilmente condensa nela os elementos que norteiam a intriga. Como se vê, a cena do enterro do pai se reveste de um significado poético que é representar o encontro destas duas metades de uma Espanha partida em duas. Os amigos de infância que ali comparecem representam a memória propositalmente apagada desta etapa da vida de Julio Carrión, vinculada à mãe socialista e ao pai tão pusilânime, o que se contrapõe à outra metade tão compacta, oposta e antagônica a ela em sua linearidade, visto que tanto a mãe como os irmãos de Álvaro tem um traço ético preponderante que é a indiferença calculada frente à memória familiar, o que muito mais adiante, no desenrolar da intriga, provocará os embates entre eles e Álvaro que desembocam no epílogo, quando Álvaro finalmente confronta abertamente os familiares e, sobretudo, a mãe. Seja como for, o romance continuará sendo fiel às escolhas éticas e estéticas da autora, sintetizadas nesta cena. A abordagem da história recente da Espanha se apresenta por uma intriga de vingança que fica, no entanto, menos evidente quando a ênfase é colocada na intriga amorosa. O maniqueísmo permanece, como se depreende da cena. Temos nela metonimicamente representadas as duas Espanhas cuja reconciliação parece impossível, exceto pela saída passional, como o desfecho da intriga confirmará. De qualquer forma, o narrador novamente apresenta Raquel como uma personagem de dupla função que se correlaciona com o fato de ser o centro de duas intrigas de valor ético aparentemente antagônico: tem um lado sedutor (jovem, bem vestida, cabelo solto), o que a puxa para a intriga amorosa, mas ao mesmo tempo tem traços que indiciam o conflito, como as “botas de mosquetero” e a falta de maquiagem, que pode parecer apenas um atributo típico feminino mas, no contexto da intriga, pode ser um indício da contraposição desta mulher a outra que também tem uma posição central na intriga, que é Angélica, mãe de Álvaro.

No jogo maniqueísta de posições éticas antagônicas que os personagens da trama corporificam, a “cara lavada” de Raquel simboliza a suposta dignidade dos vencidos que vão à desforra, enquanto a dissimulação constante de Angélica representa o ardil dos vencedores que fazem o possível para evitar o confronto e revelar a memória indigna do passado. Os limites desta proposição ética e estética estão, portanto, desde já, fadados a constranger a empreitada, pois no modo romanesco como a história é construída não há um questionamento destas posições éticas, nem por parte dos personagens em si, nem pelo narrador homodiegético ou pelo heterodiegético, nem pelos elementos paratextuais. Enfim, o romance francamente referenda, aos olhos do leitor, a crença de que a paixão amorosa é uma solução honrosa para um conflito que, embora o romance represente como uma experiência privada, por seu alcance histórico é muito mais complexo, como se vê em *Soldados de Salamina* e *Los girasoles ciegos*, que fazem outras opções éticas e estéticas que não eludem a dificuldade de representação.

Como fica explícito no discurso do narrador, que tem grande responsabilidade no jogo ficcional por deter a posição reitora, os personagens são por ele percebidos como típicos representantes de uma destas Espanhas, por um lado, o que reforça a funcionalidade da cena do enterro que abre o romance e que analisamos à pouco; ela condensa a contraposição maniqueísta das duas supostas facções e expõe o eixo que as contrapõe, as memórias em conflito metonimicamente representadas no cadáver de Julio Carrión que, no enterro, está ao mesmo tempo exposto e escondido, como se ao mesmo tempo incitasse ao esquecimento (não é à toa que se costuma dizer nestas ocasiões que o falecido “descansou”) convida à rememoração pelo luto. Julio está morto, mas como personagem se caracteriza por dois índices de duplicidade que apontam para sua ética arrivista: o dom da prestiditação e o sorriso sedutor. Imobilizado pela morte, Álvaro poderá então desenrolar o torvelinho que as manipulações do pai engendraram. Por outro lado, Álvaro como narrador também dispõe, como um elemento aparentemente heteróclito mas igualmente funcional neste tabuleiro, Raquel, núcleo das duas intrigas, ao mesmo tempo manipuladora e manipulada. Como afirmamos, a intriga aponta desde já para seus limites éticos e estéticos porque introduz um elemento que funciona esteticamente como o indício de uma solução metafísica para o conflito entre vencedores e vencidos e as respectivas memórias o que, obviamente, esvazia toda a problemática mas seduz o leitor e garante as vendas do romance junto ao grande público espanhol.

NOTAS

- ¹ Professor de Literaturas Espanhola e Hispano-Americana e Cultura Hispânica do Colegiado de Letras Português-Espanhol/Inglês, do campus de Foz do Iguaçu. Doutorando em Literatura Espanhola pela USP, sob a orientação de Valeria de Marco, em fase de conclusão.
- ² Citaremos de agora de diante o romance por esta edição e nos referiremos a ele com a sigla ECH.
- ¹ Todas as citações desta obra foram retiradas da internet, sem número de página no texto disponível na rede. As traduções são nossas.
- ² A datação se deduz de alguns dados fornecidos pelo narrador: “Raquel, que nació en 1969...” (2007, p. 33) e “Sus abuelos maternos se habían vuelto, y por eso, desde que cumplió tres años, todos los veranos la mandaban con ellos a aquella casa blanca y cuadrada...” (2007, p. 33).
- ³ Assim se lê no primeiro parágrafo enunciado por este narrador: “La abuela Anita tenía los balcones repletos de gerânios, de hortênsias, de begônias, flores blancas y amarillas, rosas y rojas, malvas y anaranjadas, que desbordaban las paredes de barro de sus tiestos para preparar por los muros y descolgarse por las barandillas, ahítas de luz y de mimos.” (2007, p. 30). O narrador designa “la abuela Anita”, como se fosse Raquel a falar da personagem. Logo depois, a focalização ficará mais evidente quando o narrador coloca “Para Raquel, ése era el prólogo del mejor momento de todos los sábados.” (2007, p. 30).
- ⁴ *Seuils* (1987), que pode ser traduzido ao português como “paratextos”, é o título do estudo ainda não traduzido para o português. Utilizamos a edição original francesa e, portanto, todas as traduções são de nossa autoria.
- ⁵ Exemplos disso são sua participação em iniciativas públicas como o manifesto “Um sonho partilhado”, que reivindica o debate sobre os rumos da esquerda na Espanha, publicado no jornal madrileno *Público* em 28 de julho de 2011. Notícia disponível em http://www.vermelho.org.br/1demaio/noticia.php?id_noticia=157478&id_secao=9. Acesso em 23/08/2012. Outro exemplo é o livro *Al rojo vivo. Un diálogo sobre la izquierda de hoy* (2008), que recolhe um longo diálogo da escritora com Gaspar Llamazares, então coordenador do partido Izquierda Unida, livro no qual se critica, entre outras coisas, a polarização constante na disputa político-partidária nas eleições espanholas entre o PSOE (Partido Socialista Obrero Español) e o PP (Partido Popular).
- ⁶ Disponível na página de internet do romance em <http://www.tusquetseditores.com/titulos/andanzas-el-corazon-helado>. Acesso em 02/12/2012 às 22:00.

REFERÊNCIAS

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madri: Alianza, 1996.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

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

FRYE, Northrop. *La escritura profana*. Un estudio sobre la estructura del romance. Caracas: Monte Ávila, 1980.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GRANDES, Almudena. *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets, 2007.

GRANDES, Almudena e LLAMAZARES, Gaspar. *Al rojo vivo*. Un diálogo sobre la izquierda de hoy. Boadilla del Monte: Antonio Machado, 2008.

MÉNDEZ, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.