

O olhar sobre o pós-guerra civil espanhola através do caleidoscópio¹

Daniel Carlos Santos da Silva²

Resumo: Este artigo trata do conto “*Antes que merezca el olvido*”, publicado em *El canto de la juventud* (1990), escrito por Montserrat Roig (1946-1991). Busca discutir a composição ficcional da memória, considerando uma série de esquecimentos que caracterizam o próprio ato de rememoração e se apresenta como elemento-chave para analisar o modo como a história de um ex-censor se reconstrói. Ele desenvolve um relato em que se sobrepõem distintos tempos por ele vividos, indicando uma multiplicidade discursiva presente no texto e o caráter imaginativo que se faz essencial para a ficcionalização da memória. Nesse sentido, a partir da representação do passado, é possível refletir acerca de aspectos relacionados com o período do pós-guerra civil espanhola, tais como a censura instaurada com a ditadura franquista e o período de transição democrática.

Palavras-chave: Montserrat Roig; *El canto de la juventud*; “*Antes que merezca el olvido*”; Memória; Pós-guerra civil espanhola.

Resumen: Este artículo investiga el cuento “*Antes que merezca el olvido*”, publicado en *El canto de la juventud* (1990), escrito por Montserrat Roig. Pretende discutir la composición ficcional de la memoria, considerando el olvido que caracteriza el acto propio de la rememoración y se presenta como elemento-clave para analizar el modo como la historia de un antiguo censor se reconstruye. Él desarrolla un relato en que se sobreponen distintos tiempos por él vividos, lo que indica una multiplicidad discursiva del texto y su carácter imaginativo, elemento esencial para la ficcionalización de la memoria. Así, a partir de la representación del pasado, es posible reflexionar acerca de aspectos relacionados con el periodo de la postguerra civil española, tales como la censura instaurada con la dictadura franquista y el periodo de transición democrática.

Palabras clave: Montserrat Roig; *El canto de la juventud*; “*Antes que merezca el olvido*”; Memoria; Postguerra civil española.

1. Introdução

“*Antes que merezca el olvido*”³ é o conto escrito por Montserrat Roig que encerra a obra *El canto de la juventud* (1990). Tal como “*Mar*”⁴, tem seu tempo de

¹ Recebido em 11 de novembro de 2017. Aceito em 12 de dezembro de 2017.

² Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Professor de Ensino Médio e Técnico do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. dan.silva58@hotmail.com

³ “*Abans que no mereixi l’oblit*”, na versão em catalão.

⁴ Este é o quarto dos oito contos publicados em *El canto de la juventud*.

escritura evidenciado ao final do texto (setembro de 1988) – o que lhe confere uma datação específica – e uma dimensão maior em relação aos demais contos, com mais de trinta páginas. Elas estão divididas em duas partes principais: “*Mayo de 1988*” corresponde à primeira delas e contextualiza em três páginas a segunda, intitulada “*Variaciones sobre un poema de K.*”. Esta, por sua vez, está subdividida em seis partes distintas, nas quais uma personagem principal, um ex-professor de literatura espanhola e censor da época da ditadura, elabora uma narrativa que, entre outros aspectos relacionados com sua vida, reflete sobre um acontecimento específico: o momento em que esteve escondido em um armário do vestiário feminino da escola onde trabalhava, a fim de tirar fotos das alunas que regressavam de uma partida de basquete.

“*Mayo de 1988*” nos situa nesse acontecimento e também nos antecipa uma série de características composicionais do conto. A primeira delas diz respeito à multiplicidade que se evidencia como aspecto essencial na construção do texto. Isso pode ser constatado a partir da discussão sobre o próprio gênero discursivo correspondente ao que aqui denominaremos “relato” do protagonista, tal como a narradora do conto faz alusão ao início da narrativa:

La carta que quería ser un relato llegó a la revista de literatura que yo trabajaba. Joan N. sugería que se publicara, <<ahora que el protagonista está muerto>>, decía. El consejo de redacción decidió que no era publicable: 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. (ROIG 1990: 105)

Podemos considerar o que foi escrito pelo ex-censor como um relato, devido às declarações de cunho pessoal que são feitas, conformando uma narração, ainda que de modo extremamente irregular quanto à ordenação dos fatos. O texto se propõe a ser um relato sem chegar a sê-lo, assinalando para as questões da memória e do desejo que são formuladas ao longo da narrativa e, ainda, para a complexidade de se enquadrá-lo em uma forma específica. Difere-se do relato feito pelo velho republicano em “*Madre, no entiendo a los salmones*”⁵ por ser concebido desde o seu início de maneira escrita. Remete, no entanto, a outro grande aspecto da escritura de Roig: a transmissão de um discurso particular por uma personagem mais velha – que vivencia direta ou

⁵ Sexto conto presente em *El canto de la juventud*.

tangencialmente a problemática da guerra e do que dela decorre – a uma personagem mais nova, responsável pela articulação e difusão do relato.

Como é representativo da obra de Roig, a mulher assume centralidade na trama por ter esse papel articulador. A narradora-personagem do conto trabalhava em uma revista de literatura para onde o relato é submetido à publicação, desenvolvendo, portanto, um trabalho intelectual. Desse modo, também é possível pensar no caráter autoficcional do texto, já que a presença dessa personagem remete ao próprio trabalho desenvolvido pela autora; e na composição narrativa prevalece a fragmentação formal que rompe a linearidade textual e põe em discussão a noção de verdade e de relato nos moldes convencionais. É quase um fluxo de consciência usado de maneira muito moderna, como se dançassem na cabeça do narrador textos mutilados que vão se juntando. Verdade? Mentira? Isso não está em questão, mas o manejo da ficção, tal como em *As mil e uma noites*, no desenrolar da história de um sujeito em crise (FIGUEIREDO 2013).

Anteriormente a essa submissão do texto mencionado pela narradora, ele foi enviado a Joan N., professor da escola onde o antigo censor trabalhara e buscara registrar imagens das alunas no vestiário, além de antigo discípulo da narradora na época em que cursaram carreira superior. A demarcação de um destinatário confere um interlocutor específico à narrativa do antigo censor: “*Joan, hoy se me ha ocurrido escribir una historia, pero lo bueno del caso es que no recuerdo la frase que debía recordar para empezarla. Esto me ocurre con frecuencia*” (ROIG 1990: 106). Esse direcionamento marcado logo no início do relato, bem como a intenção do autor de se comunicar de modo particular com seu remetente, dá ao texto um caráter epistolar – já assinalado pela narradora na primeira parte do conto – e supõe o tom confessional daquilo que será contado.

Nota-se, entretanto, certa imprecisão do ex-censor quanto à frase que daria início à carta. Ele aponta o esquecimento como uma característica que lhe é particular e recorrente e, por conseguinte, faz-se elemento constituinte da escrita: “a necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente” (LOWENTHAL 1998: 77). Esquecer é, portanto, um ato que constitui seu relato, justamente por este ser permeado de digressões e retomadas que rompem com uma possível linearidade discursiva.

Os fatos relacionados com sua vida fazem alusão, ainda, ao gênero autobiográfico, assinalado pelo conselho de redação como um dos motivos do parecer negativo à publicação do texto. Ele se centra em três momentos principais da vida do narrador-personagem: sua infância, idade adulta e envelhecimento. Cada um deles está marcado, respectivamente, pela paixão por uma trapezista de circo, o cotidiano da censura e o caso de voyeurismo. Nas seis partes que fazem parte do relato, os três momentos se alternam e confluem constantemente, reiterando a multiplicidade do conto, que se desenvolve a partir de vários direcionamentos dados ao texto. Esse aspecto é o que também nos permite tratá-lo com base em uma série de apagamentos, que despontam já no tratamento dado à construção narrativa e pela complexidade com a qual o seu gênero discursivo se constitui: (quase) relato, carta e autobiografia são denominações que variam de acordo com o ponto de vista sobre o texto e também pela maleabilidade intrínseca de sua forma. Todos eles buscam contar algo e, somados, compõem o que aqui tratamos como conto e conferem uma visão abrangente sobre o que é narrado, além de guardar em si a noção de verdade e imaginação.

Não sendo estanque, um gênero discursivo vai assumindo características de outro e, conseqüentemente, sofrendo supressões ou adições. São elas que marcam textualmente o esquecimento assinalado pelo autor do relato, o que por sua vez chama para si a edificação imaginativa do passado como artifício para a composição do discurso. Ele se estrutura, portanto, também a partir do que foi esquecido. É em meio a esse enredamento que desenvolvemos nossa leitura com base no modo como o passado da personagem principal se constrói, atentando-nos para os três tempos que se evidenciam no texto e para a maneira como convergem e resultam na narrativa do protagonista.

2 Desenho multiforme

O olhar é o elemento que conforma a imagem e permite a elaboração do passado. Contudo, ela se desfaz com o passo do tempo e requer uma reconstrução da história decorrida que se desenvolve necessariamente pela memória e também pela imaginação:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação (RICOEUR 2007: 25).

Esta preenche, por meio da composição narrativa, as diversas rupturas que marcam nossas lembranças. Assim sendo, é a reorganização da memória que nos possibilita a elaboração dos discursos do passado. Somados – cada qual com sua cadeia de esquecimentos –, assinalam a busca por uma completude que se faz inalcançável. Não obstante, ao serem mobilizadas, as lembranças nos permitem, necessariamente, refletir sobre o presente e dão sequência a uma pluralidade maior do que ficou para trás, à medida que os tempos são revisitados.

Nesse viés, é possível nos debruçarmos sobre a narrativa de Roig investigando como ocorre a reconstrução do passado em “*Antes que merezca el olvido*” a partir do apagamento da memória, assinalado na escrita do protagonista como elemento constituinte do discurso. A personagem lança mão da palavra como componente fundamental da imagem, que vai sendo delineada a partir das muitas perspectivas que a conformam e advêm do processo de recordação, no qual “a lembrança pertence ao ‘mundo da experiência’ frente aos ‘mundos da fantasia’, da irrealidade. O primeiro é um mundo comum [...], os segundos são totalmente ‘livres’, seu horizonte é perfeitamente ‘indeterminado’” (RICOEUR 2007: 66). Desse modo, para que ocorra a rememoração, há uma relação constante entre a lembrança em si e a imaginação. Esta ocorre no exercício de recomposição do passado, mas se dá de modo distinto no campo da lembrança e no da ficção. Lembrar é, portanto, estruturar imagens que, consideradas dentro da narrativa, podem se potencializar por caminharem no campo da representação da realidade. No conto de Roig, o tratamento dado ao tempo da censura perfaz um caminho de reelaboração que vai de encontro aos rastros deixados e entrechoca verdade e mentira, através de uma proliferação imagética que se evidencia por meio do caleidoscópio, elemento central na composição do conto:

Cuando yo era un niño que era un niño y las palabras me alcanzaban sin miedo, a veces desprendidas del significado que les daban los adultos, me regalaron un calidoscopio. Durante unos días no hablé apenas. Ponía todo mi esfuerzo en dejar de hablar, ponía todas mis energías en el ojo que miraba, mi mente se concentraba en aquella serie de imágenes que se agrupaban y se

separaban, formando conjuntos, unas veces armónicos y otras veces quebrados. Con un ligero roce de mi dedo, aquella armonía se descomponía del todo, y era mi ojo el que lo rectificaba o lo desbarataba en pocos segundos. Era capaz de crear el orden y de convertirlo en un caos, y esto lo hacía mi mente, guiando el ojo. (ROIG 1990: 111).

Na repetição do narrador fica indicada a sua busca por recordar o que passou. Marca-se a fugacidade do tempo na reiteração de um dado óbvio – ter sido uma criança. E a inexistência de qualquer tipo de pontuação no que afirma inicialmente no excerto destacado implica não só a fluidez da memória que começa a ser desenvolvida em sua escrita, mas também o próprio anseio por retomar um tempo perdido. Como em “*El canto de la juventud*”⁶, a visão também se faz elemento sensorial de extrema importância na construção narrativa do passado. Enquanto a história da personagem principal deste conto se desenvolve por meio das diversas associações sinestésicas estabelecidas entre as figuras do seu entorno no tempo presente, em “*Antes que merezca el olvido*” a centralidade do olhar ganha força por meio das diversas perspectivas que são lançadas em direção a um determinado ponto. Através do caleidoscópio o observador deixa de avistar um desenho uniforme e passa a observá-lo pelas múltiplas formas que o constituem, igualmente fugazes. O objeto também pode ser considerado em paralelo ao trabalho da censura, que transforma o texto original em outro.

Ao considerarmos a palavra o fator que constrói a imagem narrativa, também atribuímos ao criador do discurso a capacidade de transmitir a história sobre o passado de acordo com o modo como articula seu discurso. Ordenar e, seguidamente, descompor são ações de quem conduz a palavra e remetem ao poder da criação divina. Assim, aquele que escreve sobre o passado é também quem reconstrói as diversas interpretações sobre a própria vida e sobre a elaboração. Esta, no entanto, deve ser pensada por meio de sua tensão com o modo como se realiza. Há nisso um caráter profano que se evidencia também em “*La manzana elegida*”⁷, numa trama que subverte o posicionamento do criador para a coisa criada. A mulher assume centralidade na composição, de modo que Deus e homem são por ela conduzidos em sua escritura.

No caso de “*Antes que merezca el olvido*”, o desvio se dá pelo constante tratamento do desejo travado pela voz narrativa. Ela rompe com a sequência lógica dos fatos e, conseqüentemente, o que nos é transmitido se ramifica em pontos diversos –

⁶ Conto de abertura da obra homônima.

⁷ Sétimo conto presente em *El canto de la juventud*.

para os quais se mira o caleidoscópio – e ocorre um encadeamento entre os vários aspectos que constituem a narração. Isso se nota já no próprio tratamento da forma, posto que na contextualização do relato do protagonista – presente na primeira parte do conto – ela é denominada distintamente de acordo com quem a observa: “*Como, en definitiva, sois vosotros, lectores, quienes habéis de juzgar, os transcribo el texto tal como llegó a mis manos bajo el siguiente título: Variaciones de un poema de K.*” (ROIG 1990: 105).

Junto ao poder daquele que constrói o discurso, também é conferida ao leitor a capacidade de julgar o que é lido. Se anteriormente sopesamos acerca do gênero textual delineado pelo protagonista com base na sobreposição entre os diversos elementos narrativos, também passamos a observar outras inversões marcadas pelo caráter metalinguístico, principalmente na primeira parte do conto. Na troca entre as vozes narrativas (uma que nos situa quanto ao relato que transcreve; outra que o transmite), fica assinalada a ironia com que se encabeça o texto: quem outrora censurava passa a ser julgado. Essa inversão permite a apreciação do leitor, a quem no contexto da censura era negado o acesso a todos os textos submetidos ao censor. Este, invertidos os papéis, passa a submeter sua escrita permeada de esquecimento justamente por estar refém dos olhares que serão lançados sobre si mesmo através do texto que produz e, portanto, multiplicarão as perspectivas sobre esse passado narrado.

2.1 Percurso da memória

O próprio título do texto transcrito corrobora a diversidade proveniente das imagens formadas pelo caleidoscópio, caracterizadas justamente pelas variações que a compõem. Altera-se o ponto de vista sobre o objeto já que o protagonista irá observar a si próprio, mas com as mudanças de olhar decorrentes do tempo que o distancia de suas lembranças e das leituras que serão feitas, implicando um movimento metalinguístico no texto. Assim sendo, intensifica-se a possibilidade tanto de harmonização quanto de caos com que a história é contada, e quem viveu os acontecimentos narrados é também quem pode entabular um jogo entre verdade e mentira ficcional:

Todo lo que hay en medio lo he olvidado. Recuerdo cuando era un niño, que era un niño, y recuerdo el día de ayer. Lo que hay en medio es repetición. Lo

que hay en medio es este tiempo, la edad adulta, castigo que Dios nos inflige cuando nos falta imaginación.

Miento: entre las curvas que forman el paréntesis del olvido están los poemas de K., y también mis trazos rojos, gruesos, y muchas cruces latinas y griegas hechas con la otra punta del lápiz, de color azul. Hay, pues, los trazos y las cruces sobre las palabras y las frases de los demás. Yo me encargaba de borrarlas. (ROIG 1990: 106)

Em “*Variaciones sobre un poema de K.*”, a voz narrativa faz uma distinção de três tempos sobre os quais irá se debruçar. Eles são aparentemente de caráter autobiográfico e remontam a um período compreendido entre a infância e o tempo de escritura do relato. Esses dois instantes são dados como eixo condutor da memória, enquanto o tempo considerado em meio a isso é tido como um momento difuso, caracterizado pela repetição que remete à própria narrativa desenvolvida. Há nela um constante ir e vir que ocasiona a sobreposição de imagens umas às outras, carregadas pelo ato de lembrar, que vão preenchendo lacunas anteriormente deixadas e alterando noções a princípio resolvidas. A repetição, portanto, não se refere necessariamente à retomada de um mesmo discurso sobre o passado, mas à intensificação dessa construção que se torna mais complexa a cada vez que ressurge.

É nesse sentido que se indica explicitamente a ação do narrador-personagem: “*miento*”. Ela ocasiona uma ruptura no discurso que põe em xeque o que havia sido declarado anteriormente, além de chamar para si a atenção do leitor ao que vai ser relatado a partir dali. O esquecimento marca a idade adulta e esse espaço vai sendo complementado por meio da imaginação, característica do próprio ato de recordar. A poesia e a censura são os elementos que fazem parte desse passado a ser reescrito e permeiam o texto através da criação e do que dela vai sendo apagado. Ao pensar no silêncio deflagrado no período de exceção, o antigo censor mobiliza também um discurso sobre um tempo que foi deixado de lado e esse caráter reflexivo permite que ele se volte para o seu próprio presente, ao passo que vai refletindo sobre seu passado.

A infância é rememorada a partir da imagem do menino que observa a trapezista em seu número circense. Levamos em conta que a artista do circo corresponde ao alvo para onde se mira quando esse período é rememorado pelo narrador-personagem: “*Te decía antes que Ella llegó montada en un caballo. Pero aún no lo he detallado: llegó un atardecer sobre un caballo que no era blanco, y no iba desnuda*” (ROIG 1990: 124).

Uma sequência de negativas forma a elaboração da imagem da trapezista e rompe desde o início com aspectos da idealização sobre a figura que desperta o desejo do observador. Primeiramente há a negação do seu próprio nome, que substituído por “Ella” transmite uma generalização de tratamento. Ela perde sua identificação e passa a ser caracterizada pelo que em si é ausente, assinalando inclusive uma postura cortês do criador que não nomeia o ser amado. Na medida em que nos dá detalhes acerca dela, vão ocorrendo gradações da visão: a romântica, que menciona a presença do cavalo branco e da nudez, altera-se pela negação e desconstrução de tais elementos no instante em que surge o ser desejado. Além disso, também se dissolve a visão única sobre ela, observada em seu número por outros meninos que igualmente a desejam:

La noche de aquel mismo día la vimos arriba del trapecio – era la única trapezista del circo mísero y destartalado – y llevaba unas mallas remendadas color carne. Parecía de aire, colgada del trapecio, con la cabellera al aire como una hoja de otoño arrastrada por el viento. Todos los muchachos la teníamos mientras la mirábamos. Yo cogí los gemelos para verla mejor. Los gemelos pasaban de mano en mano. Y la hoja otoñal, con la cabellera al aire, se convertía en una mariposa que mimetiza los tonos de la naturaleza para no ser devorada por el depredador; que adopta el color de la corteza de los árboles, de las ramas muertas de un pino o de las hojas de un ciruelo japonés. Adoptaba una serie de colores distintos según el modo en que recibía los rayos de sol, que penetraban de soslayo a través del entoldado lleno de remiendos, y a mí me parecía que volaba porque tenía miedo. Tan arriba, nadie la destruiría (ROIG 1990: 125).

Ao narrar a apresentação da trapezista, o autor do relato apresenta uma contraposição entre a figura dela e o lugar onde se insere. A visão do menino capta a miséria e a deterioração do espaço em que se encontra, entretanto, quem atua nessa ambientação vai alcançando uma dimensão elevada, de acordo com a representação realizada por aquele que observa. Percebemos, desse modo, novamente o caleidoscópio como elemento interpretativo da cena, já pela própria etimologia do termo – o olhar sobre uma bela imagem. A visão do narrador transforma aquilo que observa, transfigurando a decrepitude do espaço na caracterização sublime daquela que ele deseja, o que reitera o movimento metalinguístico da criação.

Compõe-se uma atmosfera idílica que envolve a trapezista, de modo que o percurso dela no ar assume variados tons, que a protegem e dissimulam o seu medo. Ela chega através do trapézio a uma grande altura, onde ninguém pode destruí-la. Quanto

mais alto chega, maior é a imagem idealizada do protagonista que, tal como os outros rapazes a sua volta, possuem-na por meio do olhar. Expressa-se, assim, o desejo daquele que observa e a beleza resultante da visão construída através do caleidoscópio.

A trapezista e o seu número circense assumem um caráter emitente desde o próprio posicionamento em que ela se encontra – no alto. Com isso, há um distanciamento entre quem observa e aquela que é observada através do binóculo. O objeto aproxima o olhar do menino à cena que se delineia no picadeiro. Ali se apresenta uma mulher com roupas de um tom semelhante ao de sua pele, possibilitando aos olhares que a cercam a perspectiva simbólica de um corpo nu que se detém no ar e sobrevoa o espaço tal como uma mariposa. Isso desperta o desejo daqueles que a veem e passam a ser o depredador do lepidóptero que, para salvar a si mesmo, vai assumindo as cores da natureza, a fim de não ser devorado. O colorido depende justamente do modo como a luz vai refletir sobre a artista circense e, conseqüentemente, do tom que os espectadores irão captar por meio da imagem que ela reflete, como um caleidoscópio invertido, só que o movimento não é da mão que sustenta o binóculo, mas do objeto que se movimenta.

Seu desenho é organizado pelo olhar do observador a partir do que a mente dele transmite. Esta, no entanto, é interferida pelo desejo que a trapezista evoca e também pelas diversas desconstruções que se fazem dela, a partir das cenas idílicas compostas literariamente e que também remetem à multiplicidade conformada pelo caleidoscópio. O que antes era ausente na figura feminina passa a ser delineado discursivamente por figuras diversas, à medida que o observador foca através do objeto um ponto distinto ao qual enxergara a princípio. Os tópicos da literatura são ironizados na descrição da cena idílica e o romantismo que permeia a imagem representada se rompe ao longo do relato, que vai dando novos espaços no texto para o que vai sendo desconstruído. Dessa maneira, os cabelos esvoaçantes de uma amazona que chega como em um sonho para o homem que por ela se apaixona são realocados no picadeiro, onde ganham espaço essencial na descrição do número que ela executa, ao ponto de serem citados repetidamente. Junto a isso, a nudez que anteriormente estava ausente na composição da figura feminina fica também circunscrita na execução do seu número, visto que seu traje com a cor da carne, observado pelo distanciamento do binóculo e do próprio tempo, delineia o corpo nu, que em um primeiro momento estava recoberto pelo modo como o narrador contava sobre a chegada dela.

A capacidade imaginativa vai se sobrepondo ao esquecimento e também ao que vai sendo censurado ou não ao longo da história. É nesse sentido que o narrador considera sua vida adulta um grande parêntesis no qual nada de novo existiu para que fosse contado, além da presença dos poemas de K. e do seu próprio exercício de tachar as palavras que lhe chegavam diariamente em mãos:

[...] *con cada trazo rojo borraba uno de los yoes que se habían multiplicado en el remanso del río. Borraba el deseo primigenio, el de ser muchos a la vez. Borraba al fabulador. Mutilando las viejas y hermosas historias, cercenaba uno de mis miembros, encogía mi aliento vital, reducía la multiplicidad que tenemos al nacer, hasta que, con el curso de los años, no nos queda más que una biografía escuálida y limitada.* (ROIG 1990: 132).

Ao revisitar o tempo correspondente à sua vida adulta, o antigo censor nos situa quanto ao recorte constante promovido na história através do seu trabalho, o que implicaria a redução da própria capacidade do sujeito de assumir um caráter plural em vez de fazer parte de uma massa homogênea imposta pela política conservadora do contexto em que viveu. Os cortes promovidos na história pela censura ficam plasmados no texto pela justaposição das ações que foram praticadas por ele em seu trabalho: “*borraba*”, “*cercenaba*”, “*encogía*”, “*reducía*” remetem ao limite imposto exaustivamente à capacidade abrangente da representação que, por sua vez, também limitava aos leitores a possibilidade de se observar um apanhado de perspectivas. A visão através do caleidoscópio possibilita a junção das partes que vão sendo suprimidas, ao ponto de o esquecimento se tornar característica marcante no período de exceção.

Como consequência, o desejo também se limita àquilo que os traços vermelhos da censura não alcançavam e a imaginação se torna uma saída para tal cerceamento. Com isso, a própria identidade do protagonista vai se ampliando e os diferentes tempos de sua vida plasmados no relato que constrói passam a assumir uma complexa relação. Isso se estabelece na narrativa também pela relação intertextual que o rio, por onde o menino avista sua imagem, aponta. Primeiramente, remete ao mito de Narciso, que através das águas mira a si mesmo e, impressionado com a própria beleza, define devido à fixação com sua própria imagem que o mantém estático junto ao rio. Este também se faz presente na poética de Jorge Manrique. Nas *Coplas por* (ou “*a*”) *la muerte de su padre*, datada do século XV, um tom elegíaco anuncia que “*nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar*”. Em um primeiro momento, observamos a

relação entre pai e filho que nas *Coplas* assume centralidade, tal como na rememoração da infância do antigo censor. Aqui, no entanto, o enaltecimento à figura do pai se rompe, posto que este é lembrado pela relação extraconjugal que manteve com a trapezista e pelo seu desaparecimento ao buscá-la quando o circo, por irregularidades, é desfeito:

Mi madre acogió a mi padre cuando éste regresó al pueblo, más viejo de lo que era, y enfermo, la venganza de mi madre, o su triunfo, fue ayudarle a tener una buena muerte, a convertir a un hombre enamorado en un hombre arrepentido. No era difícil: siempre hay un punto, en nuestra vida, en que colaboramos para que una persona se convierta en nada. Yo no vi más a mi padre. Ni muerto. Llegué justo el día del entierro, justo para contemplar cómo bajaban el ataúd a la tierra húmeda de la fosa, junto a los nichos con faltas de ortografía, en el cementerio de la ermita del camino de greda, allí donde yo había llevado, en sueños, a la chica del circo. Justo para contemplar cómo desaparecía el ataúd en la ceremonia del perdón (ROIG 1990: 128).

O enterro é rememorado ironicamente como um momento de perdão para o suposto pecado cometido em vida. Este é apresentado simbolicamente pela junção entre o túmulo e a terra que acolhe, remetendo ao ato sexual entre o pai e a trapezista, ambos rebaixados pela correlação estabelecida que passa a caracterizá-los: ele, “*el ataúd*”; ela, “*la fosa*”. A passagem do tempo ocasiona a putrefação dessas personagens não somente pela morte do corpo, mas também pelo modo como são rememorados à medida que a trama avança e suas imagens são reelaboradas pelo narrador, pela dispersão ocasionada através do caleidoscópio. Nesse sentido, outros elementos se ressignificam: a vingança é também vista como um triunfo; a paixão como arrependimento; uma pessoa pode ser considerada um nada. E o lugar dos sonhos para onde o ser amado é levado pela imaginação assume seu sentido literal: o espaço do cemitério, decrépito, abriga a morte do pai que desaparece em meio à contemplação do filho. Ela se reitera textualmente no momento em que o narrador ressalta o instante em que reviu seu pai, depois de passar um período morando com os tios em outra cidade. Isso demonstra tanto a irregularidade da lembrança que se repete, quanto a relevância que ela tem para a vida de quem narra.

Desse modo, o rio retoma intertextualmente não só a relação entre pai e filho que desponta nas *Coplas*. Sua passagem em direção ao mar caracteriza a fugacidade da vida tal como o percurso da memória, que sobrevive através do olhar para o passado, reiterado e retomado narrativamente. Tanto na obra de Manrique como no mito de

Narciso, a contemplação do rio ocasiona um estado de consciência frente à imagem refletida e, em ambos os casos, essa noção converge para um tipo de morte. Ela também ocorre em “*Antes que merezca el olvido*” e amplia-se para além do fenecimento do pai. Simboliza, sobretudo, uma série de esquecimentos tratados ficcionalmente. O menino que outrora avistara o reflexo multifacetado de si mesmo no rio torna-se o adulto que contraditoriamente elimina uma série de imagens construídas discursivamente, reduzindo também a própria capacidade de desejo que se esboçara na infância. No entanto, a força da palavra que toma forma a partir da leitura feita dos poemas de K. ocasiona o choque no censor, que passa a rememorar seus desejos antigos e durante seu envelhecimento reflete por meio do seu relato sobre o próprio passado. Essa reflexão ocorre como decorrência do seu intento de captar a imagem das alunas por meio da câmera fotográfica podendo, assim, lembrar-se da sensação de possuir através da palavra quem lhe despertou o desejo. Logo, a concretização deste ocorre por meio da criação:

Cuando la tuve, no la miraba. El contemplador solo mira si ya lo ha perdido todo. Las muchachas que he tenido delante, en el aula, eran Ella. Durante años he ido haciendo un esfuerzo de concisión: yo me multiplicaba en un millar de yoes, un yo para cada una de las historias que había tenido que leer, y ellas se reducían a un solo tú. Así ha sido siempre entre el hombre y la mujer. Las muchachas, pues, eran Ella, el cuerpo de ella, el que tomé un día de verano en que el cielo tenía el color del trigo. (En escenas de amor que tienen lugar en el exterior, siempre hay que ponerle un color al cielo.) (ROIG 1990: 119).

Os elementos narrativos alcançam na escritura da personagem principal extrema condensação. As imagens que a princípio se apresentavam em tempos específicos passam a assumir uma relação direta e ocorre uma confluência entre cada uma das representações que dão vazão ao desejo. Assim sendo, o poema de K. remete tanto a Ella, que se situa no período da infância do protagonista, quanto às alunas que estavam na mira da câmera fotográfica. Possuir o que se almeja torna-se possível somente por meio da capacidade imaginativa posta em palavras na narrativa. Nesse sentido, a apreensão dessas imagens se dá pela fragmentação do sujeito, que vê a si mesmo transfigurado em uma série de “eus” representativos do desejo sentido ao longo dos anos. Cerceados, convertem-se em um único “eu” e é nesse ponto que a descrição das cenas idílicas vai sendo ironizada no relato.

No excerto, deparamo-nos com a repetição do termo “*siempre*”, pois nele fica implicada a ideia da reiteração das perspectivas sobre o desejo e, conseqüentemente, da escrita sobre tal anseio. Este que inicialmente poderia alcançar um caráter múltiplo e se manifestar de distintas formas, vai sendo restringido e diminui as possibilidades de variações quanto à visão sobre uma imagem e, portanto, quanto à própria construção do passado. Se, como acusa o narrador, “sempre foi assim” e nas cenas de amor “sempre se deve dar uma cor ao céu”, não haveria meios para que a imagem fosse construída de outro modo. Notamos, dessa maneira, que ao ironizar a criação e o discurso, a escritura da própria história é confrontada. Isso nos remete ao trabalho do censor, que justamente restringe a capacidade imaginativa da escritora e do escritor, permitindo que suas histórias sejam transmitidas somente quando trespassadas pelo crivo da censura. Paradoxalmente, ela converte o protagonista em leitor atento, que mimetiza as variações dos poemas de K. diversificando seu discurso pelas cisões ocasionadas nos textos que censurava, pelo modo como conduz seu relato e pelo exercício da memória empreendido em seu texto.

É nesse sentido, portanto, que devemos considerar a imagem de *Ella* uma representação comprimida pelas noções de censura e de desconstrução dos ideais românticos que permeiam a narrativa. Se houve restrição ao objeto narrado e se o caleidoscópio se transfigura em elemento que desintegra a imagem plana e multiplica-a, é também possível questionarmos a identidade de quem desperta o desejo do censor. Assim, *Ella* não indica necessariamente a lembrança de uma mulher, mas pode ser a de um homem que desperta o desejo do narrador-personagem, o qual, inserido em uma esfera eminentemente conservadora, é interdito na manifestação de seus anseios:

[...] *a mis ojos, se transformó la visión de la chica del circo. Era un chico el que se balanceaba arriba en el trapecio. ¿O tal vez un ángel? ¿Qué novedades me anunciaban aquel circo? Más aún, ¿vino un circo al pueblo, si de hecho yo no nací en un pueblo, sino en un estrecho callejón de uno de los barrios más viejos de la ciudad? No, ahora lo entiendo: todos tenemos dentro una fantasía parecida a de la muchacha del circo* (ROIG 1990: 135).

A sequência de questionamentos lançados pelo narrador aponta para a amplitude do passado e para a profundidade da lembrança. Ela se expande ao longo do exercício da memória empenhado no texto e retoma aspectos que em um primeiro momento poderiam ser tomados como irrevogáveis, como se nota, inclusive, na

retificação da própria origem do sujeito que conta sua história. Há, desse modo, uma ambiguidade que se intensifica na escritura de Roig e se amplia na composição do único conto de *El canto de la juventud* que, a princípio, concede a voz narrativa a um homem. Contudo, seu gênero também se converte em elemento de indagação, posto que com força maior do que sua própria identidade, o que se torna fundamental na construção do passado é o modo como se conduz a lembrança, articulada no conto – tal como nas demais narrativas presentes na obra – por uma mulher (funcionária da revista literária mencionada na primeira parte). Todas essas questões assumem complexidade ainda maior justamente pela noção de que todos carregamos uma fantasia simbolizada pela trapezista do circo. Esta representa, portanto, a nossa capacidade imaginativa que se faz elemento primordial para a rememoração, censurada à medida que as palavras também são reprimidas e, portanto, reduzem a expansão e realização do desejo.

A vida adulta do narrador é por ele considerada um grande parêntesis, precisamente devido à constante homogeneização travada pela história da qual também faz parte, tanto como agente direto da repressão discursiva, quanto pelas consequências que indireta e inevitavelmente o atingem, como a todos que fazem parte dessa conjuntura repressora. Sobreviver a ela de maneira consciente é buscar na criação um ponto de refúgio e resistência frente ao tolhimento que impede ao olhar reconhecer a multiplicidade do objeto visto. É desse modo que ao receber para julgar o conjunto de poemas que outrora o protagonista carregava consigo ocasiona o choque. Na leitura dos versos de K. deixa de ser possível – ao menos para a personagem que refletiu sobre o que foi lido – avistar a si mesmo de modo unilateral:

*Como los bellos cuerpos que la muerte tomara en juventud
y hoy yacen, bajo lágrimas, en mausoleos espléndidos,
coronados de rosas y a sus pies jazmines
así aquellos deseos de una hora
que no fue satisfecha, los que nunca gozaron
el placer de la noche, o una radiante amanecida*⁸ (ROIG 1990: 138).

O poema “*Deseos*”, do escritor grego Konstantinos Kaváfis⁹, que perpassa o relato e ocasiona o enfrentamento do narrador com seu passado, está integralmente

⁸ Indica-se em nota no conto que a tradução dos versos para o espanhol é feita por José María Álvarez.

⁹ Em português, seu nome é também grafado com a letra “c”. Aqui preservamos a letra “k”, devido ao subtítulo do conto.

inserido ao final do conto, quando o protagonista conta sobre o momento em que lê o poema em uma de suas aulas. Observa a indiferença dos seus alunos ao término da leitura do poema e pontua a confluência de referida obra de arte com sua própria vida. Percebemos que a comparação entre “morte” e “desejo”, circunscritas respectivamente nos três versos iniciais e nos três finais, é o que propulsiona o poema e lhe dá um caráter de espelhamento. Desse modo, tanto o fenecimento da juventude quanto o gozo não satisfeito são postos como imagens equivalentes.

Aquilo que faz parte da sepultura corresponde ao ornamento do desejo não realizado. Seriam, portanto, os belos corpos e o desejo elementos sublimes na constituição poética, não fosse a morte que os perpassa. Ela assume um sentido literal para o corpo e um caráter simbólico ao desejo que também está morto, por ter sido reprimido e não satisfeito. Dessa forma, é sua irrealização que perpassa o exercício da memória do antigo censor, constituída substancialmente pela criação, já assinalada na epígrafe do conto.

Em “*La imagen es siempre algo de otro mundo*”¹⁰ (ROIG 1990: 101), notamos que a imagem se expressa como uma construção, que ocorre por meio da memória e implica em um modo de representação. Esta, por sua vez, tem espaço na composição literária que pode ser vista como pertencente a “outro mundo” que não este “real” no qual vivemos, mas que não por isso deixa de se basear nele em sua constituição. Ao contrário, é da própria realidade que a literatura vai buscar seu referencial, chegando, assim, a uma representação construída a partir do olhar que se lança sobre o observado. A importância de tal elemento está em evidência na segunda epígrafe do conto que encerra a obra de Roig:

*Estaré mirando cómo mana el agua,
los caminos balbucientes y tiernos,
la escritura conjunta, dibujos largos largos,
del dolor y de la casualidad
– sobre piedras muertas, caras vivas –*

*Estaré mirándolo antes que
Merezca el olvido.*¹¹ (ROIG 1990: 101).

¹⁰ Frase de María Zambrano (1904-1991).

¹¹ Versos do poema “*Estaré mirándolo*”, do escritor húngaro János Pilinszky (1921-1981).

O percurso da água assume fundamental importância no poema. A forma como tal elemento flui se faz essencial para a observação da voz poética, que destaca em sua composição a pluralidade com a qual o caminho da rememoração ocorre. Esta se relaciona precisamente com a fluidez da água, que percorre caminhos irregulares devido ao seu caráter orgânico. Assim, os desenhos construídos a partir do olhar que se lança para o passado se expandem e sua natureza fugaz é o que mantém a observação como exercício constante, antes que o esquecimento carregue consigo as figuras rememoradas.

Nesse sentido, os versos aludem à resistência da memória construída pelo olhar e remete às questões tratadas no conto, na medida em que também traz em si o movimento da água, que em sua fluidez transforma os caminhos por onde passa e as imagens captadas pelo olhar. Tal aspecto se relaciona diretamente com o caleidoscópio que estrutura a construção narrativa, desestabilizando as perspectivas do foco narrativo e a linearidade do tempo evocado juntamente com os diversos elementos que a conformam. Vista em seu todo, constitui-se por “*dibujos largos largos*” delineados em torno do esquecimento, que se faz uma tônica para a representação do passado. Dele se destacam uma série de lembranças que carregam consigo não um desenho homogêneo, mas, ao contrário, um conjunto de imagens que se multiplicam tanto pelas diversas perspectivas que se voltam para o objeto tratado, quanto pelo próprio exercício da rememoração. Ele ocasionará uma distensão do que é apreendido pelo observador, pois a lembrança-pura, ainda não posta em imagens, ao ser presentificada no texto sofre uma passagem até a lembrança-imagem (RICOEUR 2007).

3. Considerações finais

Em “*Antes que merezca el olvido*” se evidencia a impossibilidade de voltar-se para um tempo de outrora tendo-se como base uma perspectiva unilateral. Ao ser trazida para o texto literário, a imagem do caleidoscópio simboliza o ato de olhar sobre o pós-guerra civil espanhola – período histórico delineado a partir do discurso ficcional – reconsiderando a forma pela qual um ponto observado se perfaz. Isso quer dizer que, ao nos debruçarmos sobre o passado, necessariamente teremos uma série de perspectivas que iluminam o mesmo fato e reconduzem a narrativa do tempo vivido. Na composição

de Roig isso se evidencia pelo caráter plural dos elementos estruturais que compõem a narrativa, dentre os quais se põe em xeque, inclusive, a própria identidade daquela voz que reconta sua história particular e que, por sua vez, permite-nos refletir sobre a história da guerra e suas consequências.

Com isso, ao ser observada a “escritura conjunta” dos acontecimentos – sejam eles casuais ou não, relacionados tanto com os vivos quanto com os mortos –, haverá um novo tratamento do passado a princípio censurado e esquecido. No texto literário, o processo de formulação da memória possibilita a reelaboração do que ficou para trás e que representa a realidade do tempo ficcionalizado na obra de Montserrat Roig. Assim sendo, interessa o ato de observar para que a memória permaneça, e tal ação se expressa como um movimento contínuo: “*Estaré mirándolo*”. Isso remete a um exercício profundo e incessante de resistência, que busca a permanência da imagem representada – “*antes que merezca el olvido*”.

Referências bibliográficas

FIGUEIREDO, Eurídice. Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Projeto História 17, 1998, 63-201.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François (et al.). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROIG, Montserrat. El canto de la juventud. Trad. Joaquim Sempere. Barcelona: Península, 1990.

_____. El cant de la joventut. Barcelona: Edicions 62, 2013.