

## O CANTO AMOROSO DE MONTSERRAT ROIG SOBRE O PASSADO

Daniel Carlos Santos Silva  
Universidade de São Paulo (USP)  
(dan.silva58@hotmail.com)

### Resumo

A composição da memória é elemento essencial em *El canto de la juventud* (1990), de Montserrat Roig. Neste artigo, busco analisar de que maneira se desenvolve a narração do passado na escritura desta escritora catalã. Para tanto, enfocarei três dos oito contos que conformam a obra e que têm a temática amorosa como fio condutor: “*Mar*”, “*La división*” e “*La manzana elegida*”. A análise se divide em três partes, orientadas pela leitura de um dos contos, e considera o olhar da mulher sobre seu passado como condição fundamental na narrativa.

**Palavras-chave:** Memória; Montserrat Roig; *El canto de la juventud*.

DOI: <https://doi.org/>

### Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

**Daniel Carlos Santos da Silva**

Daniel Carlos Santos da Silva é Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), professor de Língua Espanhola e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Paraná (IFPR) e doutorando no programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo (USP). É autor de *Sons da guerra civil espanhola no canto de Montserrat Roig* (2018), livro publicado em formato digital pela Associação Brasileira de Hispanistas.



<http://lattes.cnpq.br/8310512363826765>



<https://www.hispanistas.org.br/wp-content/uploads/2021/08/ABH-Sons-da-GCE.pdf>



<https://www.unifesp.br/campus/gua/institucional/academico/grupos-de-pesquisa/421-violencia-de-estado-e-exilio-memoria-e-testemunho>

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

## O CANTO AMOROSO DE MONTSERRAT ROIG SOBRE O PASSADO

Daniel Carlos Santos Silva  
Universidade de São Paulo (USP)  
(dan.silva58@hotmail.com)

### Introdução

A escritura de Montserrat Roig (1946-1991) está marcada pela inter-relação entre ficção e realidade. A primeira, composta por olhares e vozes que se direcionam a um passado e que, em virtude deste movimento, permitem contestar o presente relativo representado. O tempo ficcional está marcado pela realidade de uma sociedade que tem a guerra, o exílio e o silenciamento como consequências constitutivas de sua história. Nascida no período pós-guerra, a autora não viveu diretamente o horror bélico, mas suas marcas formam a perspectiva da autora catalã, que, durante a juventude, foi proibida de usar sua língua materna em espaços públicos. Ademais, foi uma mulher vivendo e produzindo em um tempo-espaço patriarcal. Ser intelectual, portanto, é marca de resistência para Roig e, além de sua contundente obra documental, como o testemunho *Els catalans als camps nazis* (1977), compõe uma vasta obra ficcional, como sua importante trilogia: *Ramona, adió*s (1972), *Tiempo de cerezas* (1977) y *La hora violeta* (1980).

*El canto de la juventud* encerra forçosamente sua produção devido à morte precoce. Esta obra se constitui de oito contos, cada qual encabeçado por uma epígrafe que assinala para o diálogo da escritora com a tradição literária. As narrativas compõem por meio do fluxo de consciência e da sinestesia, o passado de mulheres, protagonistas das narrativas, inseridas em uma ambientação de suposta liberdade, depois da redemocratização. “Mar”, “La división” e “La manzana elegida” são contos que demonstram a maturidade na composição de Roig, que condensa, na ficção, em histórias individuais, a representação de um passado coletivo no qual a mulher resiste, entre diversos fatores, primeiramente por protagonizar sua própria história.

Nesse sentido, interessa-me discutir de que o passado das personagens principais se compõe, tendo em vista a possível manifestação dos sentimentos amorosos de cada uma delas. Essa expressão interior das mulheres retratadas nos contos se dá em diferentes relações estabelecidas nos enredos. Contudo, de que modo tais individualidades tensionam para um caráter coletivo? Em outras palavras, minha análise enfoca a forma como manifestações individuais delineadas ficcionalmente apontam para uma conjuntura sufocante, historicamente construída.

DOI: <https://doi.org/>

#### Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

## 1 Sororidade em espiral

“Mar” é um conto dedicado à amiga de Roig, Montserrat Blanes. Foi publicado primeiramente em 1980 e posteriormente revisado para compor *El canto de la juventud*. Uma das características que o distancia dos demais contos da obra é sua extensão, visto que contém mais de trinta páginas, divididas em cinco partes principais, das quais a segunda se subdivide em outros dois segmentos e a última em outros três. Em todas elas, o enfoque é dado sobre a personagem Mar, com quem a narradora-personagem manteve uma relação de afeto no passado.

Essas partes se conjugam em um todo no qual a sobreposição de tempos se constitui como uma das principais marcas estruturais da narrativa. Nela, podemos destacar três tempos principais. O primeiro deles se refere ao presente relativo, relacionado com o momento de escritura em que a narradora-personagem reconstrói sua história com Mar. Isso se desenvolve a partir de uma imagem constante, referente a um tempo específico do passado, quando Mar está no leito do hospital, após um acidente automobilístico, e a narradora vai visitá-la. Um terceiro tempo pode ser considerado com base na relação entre a narradora e Mar, que se estreita três anos antes.

Observamos que entre elas se evidencia uma forma de afeto bastante complexa, na qual traços de amizade, de um caso amoroso, de sororidade – tanto no sentido de afetuosidade entre irmãs, quanto no de afinidade entre mulheres de cariz feminista –, confluem-se e se ramificam ao ponto de tolherem possíveis classificações e denominações para aquilo que é central no conto: a relação entre duas mulheres. Há, no entanto, uma forte autocrítica – em grande parte desenvolvida após conhecer Mar – que a narradora e intelectual faz de si mesma devido à sua prática recorrente de buscar definir e nomear as coisas. Estas, muitas vezes, assumem um caráter múltiplo, tal qual o da própria narradora ao enumerar os diversos modos de vida que leva, sendo, entre outras, uma

madre afectuosa sin complejo de culpa, madre histérica con todos los complejos del mundo, intelectual que da conferencias sobre la condición de la mujer, hembra que sabe, teóricamente, dar satisfacción al macho de turno, amiga y confidente de otras mujeres” (ROIG, 1990, p. 43).

Essa enumeração é feita pela narradora ao sentir revolta dos aparelhos que, contraditoriamente, mantinham viva uma paciente que havia decidido pelo contrário. Também sente raiva de Mar, pois, com sua morte, era como se aquela que narra também morresse. Todos os modos de vida mencionados pela narradora se referem, então, a modelos que ela voltaria a seguir, ainda que seu desejo fosse justamente o contrário: distanciar-se de todas as formas que a definem. Em partes, essas características correspondem às que perfilam a mulher espanhola do pós-guerra civil: “ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar” (MARTIN GAITE, 1994, p. 51). Ainda que a narradora-personagem se distancie relativamente da

DOI: <https://doi.org/>

### Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

submissão imposta à mulher, segue manifestando-se por meio de papéis socialmente impostos. Com isso, é notável que a construção do passado e da relação com Mar se estabelece a partir de um retrato enrijecido da mulher que vai se rompendo narrativamente.

Ser mãe, intelectual, fêmea e amiga podem ser consideradas, portanto, características que delimitam a narradora, que a deslindam apenas superficialmente. Logo, a convergência com Mar pode ser vista como um encontro consigo mesma, de modo que já não era mais necessário teorizar sobre sua condição de mulher, pois a liberdade em sê-la bastaria. Dessa relação entre as duas, portanto, ocorre uma síntese em que a autonomia da mulher em relação a toda uma sociedade começa a ser vislumbrada.

O desprendimento da teorização, do cientificismo, das classificações, estava simbolicamente personificado em Mar. Desde a descrição feita com base na lembrança mais remota sobre esta personagem, que “llevaba unas botas color zanahoria, horribles, que le llegaban hasta medio muslo, y una falda negra, de cuero, muy corta” (ROIG, 1990, p. 48), percebemos uma espécie de ruptura empreendida pelo olhar daquela que a observava. O tom e o comprimento dos calçados atingem um grau de destaque tão forte, que somados ao comentário – “horribles” – chegam a dar um ar de comicidade e exotismo àquela que, com uma minissaia, chama a atenção para o seu corpo, principalmente quando se inclina para ajeitar o casaco dos filhos. Tal como uma guerrilheira que usa roupas capazes de desviar a atenção do seu rosto para manter-se, assim, oculta, situamos Mar em uma esfera de clandestinidade, na qual se é possível, a princípio, viver como mãe solteira em uma sociedade tradicionalmente conservadora, sem ser identificada por sua face.

Essa imagem é diametralmente oposta àquela que se evidencia no hospital. Aqui, observamos através do olhar da narradora uma mãe que horas antes esteve consciente de sua derrota quanto à guarda dos filhos, visto que “[...] a los ojos del mundo, es decir, a los ojos de las costumbres y los hábitos, Ernest era un padre de familia honesto durante el día, un valioso trabajador” (ROIG, 1990, p.59). É em meio a essa prerrogativa que ocorre o acidente e, então, uma outra imagem de Mar toma forma e avulta na memória da narradora.

A ornamentação e as cores da vestimenta utilizada no passado dão lugar, meses depois, aos tubos hospitalares postos em Mar, indicando a permanência do aparato científico que, no entanto, fracassa duplamente. Primeiro, em seu objetivo próprio, de manter a vida de quem sofreu um acidente; depois, em um sentido mais amplo, visto que, para aquela que ali estava, sobreviver já não lhe era suficiente, pois o mesmo universo racional do qual a ciência faz parte foi aquele que promulgou que ela não estaria apta para portar a guarda dos filhos.

A narradora, ao recordar aquela que era autônoma e, portanto, ultrapassava o nível das ideias, rende-se através da composição ficcional à vergonha que sentiria em expor ao marido a inominável relação que manteve no passado. Este tempo, portanto, remonta-se por meio de um exercício fundamental: a *anamnēsis*, a lembrança “como objeto de busca”, distinta de “uma vinda ao espírito como afecção – *pathos*”, a *mnēmē* (RICOEUR, 1997, p. 24). Nesse sentido, saliento que a voz narrativa construída por Roig recompõe um outrora de forma eletiva, o que implica manter vivo o tempo de plenitude vivido e rememorado na trama.

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Desse modo, a cena do hospital que inicia o conto e é retomada em outros momentos da narrativa, apresenta uma série de marcas estruturais que demonstram o exercício de rememoração posto em movimento. Logo, temos um parágrafo de período único de caráter confessional:

Ya han pasado dos años desde que Mar se fue, dos años desde que el Mehari desapareció en la Collada de Toses, se esfumó, como quien dice, aunque de hecho la encontraron entre la chatarra y se la llevaron al hospital, donde fui a verla, llena de tubos por todas partes, y, dios, qué facha, pensé en aquellos momentos, aunque no se lo comenté a Ferran por vergüenza (ROIG, 1990, p. 41).

O discurso é desenvolvido a partir do fluxo de consciência, em que “un objeto tiene de sugerir otro por medio de una asociación cualitativa basada en la analogía o en el contraste, total o parcialmente, incluso ante la más elemental sugestión” (HUMPHREY, 1969, p. 54). Isto é, através do quarto de hospital, o olhar da narradora-personagem observa Mar e vai estabelecendo associações com momentos anteriores vividos com aquela que está internada.

Fica também plasmado no texto, por meio de marcas da oralidade – “se esfumó, como quien dice”; “dios, qué facha” – e da repetição – “dos años” –, o processo de organização da memória que, aos poucos, vai retomando os acontecimentos. Desde o início, antecipa-se a morte de Mar e isso é feito a partir do retrato do Mehari desaparecido e esfumado. Carro este que posteriormente é comparado com a própria condutora: “Y pensé que ella era como el Mehari, terriblemente acogedora y terriblemente provisional” (ROIG, 1990, p. 59). Esse anúncio da morte relacionado com a figuração do objeto desfeito é o que simbolicamente dá curso ao trabalho da memória que, fragmentada, vai reorganizando suas peças e remodelando as formas daquela que ocupa lugar central na lembrança de quem a esteve observando por meses, mas que já não conta com a presença física, dedicando-se, então, à recomposição da imagem.

A narradora se empenha precisamente a partir da necessidade de rememorar aquela que deu tanto sentido para uma vida repleta de contradições entre o discurso e a prática. Essa ânsia por recordação fica evidente na forma verbal utilizada para introduzir a história. O pretérito composto evidencia que “han pasado dos años”, mas que, todavia, esse tempo mantém uma relação com o presente relativo daquela que conta. Ela observa a paciente através de um vidro que escurecido pela iminência da morte e do esquecimento, também cumpre a função de um espelho, no qual vê a si mesma refletida: “era como si también yo dejara de respirar, como si yo también estuviera repleta de tubos y calva, como si una máquina respirara en mi lugar” (ROIG, 1990, p. 43). Seus ideais, obliterados pela sua dificuldade e incapacidade de vivê-los, foram possíveis no tempo em que esteve com Mar:

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Fue demasiado corto aquel tiempo, demasiado corto para darme cuenta de que podía vivir de otra manera, que no era imposible. Parecía como si ajustasen todas las piezas del rompecabezas, como si cada miembro de mi cuerpo estuviera vivo, separado y unido a los demás, como si mi mente me vinculase a todo el universo. Durante aquel año yo no era solo lo que era, sino lo que podía llegar a ser (ROIG, 1990, p. 70).

A construção do passado é feita por um ser despedaçado. Todas as características que a narradora atribui a si mesma – a mulher, a mãe, a intelectual, a amiga, a conselheira – estão desarticuladas entre si, mas se conjugam de maneira orgânica durante o ano em que está com Mar. Percebe, junto a outra mulher, a possibilidade de ser quem não era, mas que constantemente buscava ser. Estar com Mar era estar com outra parte de si mesma, uma parte que estava encerrada entre as palavras de um discurso que não se desprende do nível abstrato. Não são somente os contra-argumentos de Mar às ideias supostamente tão bem articuladas da narradora que rompem com as certezas adquiridas por meio das palavras e plasmadas através de um discurso também fragmentado pela narrativa não linear. É o próprio estilo de vida, o ser quem se é, independentemente de teorias e imposições, que – até certo ponto – permitiram a Mar viver de maneira autônoma e construir uma relação de afeto com a narradora:

Y cuando ahora lo pienso, me doy cuenta de que nuestra relación se sostenía en el movimiento, empezó en el tren y acabó la noche del accidente, la noche en que se fue con su Mehari destartalado. Nuestra relación no era más que una retahíla de movimientos concéntricos, como en una espiral que nos hacía avanzar más y más, sin precauciones ni cautelas (ROIG, 1990, p. 51).

O movimento que caracteriza a relação da narradora com Mar implica o vai e vem da narrativa em sua estrutura não linear e composta pela confluência entre distintos tempos. Além disso, é possível analisar a forma do texto com base na figura da espiral que a narradora menciona ao simbolizar o relacionamento que teve com Mar. Cada vez que um tempo é retomado ao longo da trama somos levados a conhecer mais do envolvimento entre as duas personagens e de suas respectivas características e histórias. Isso justifica a reiteração dos retratos que são destacados no conto, tal como a imagem de Mar no leito do hospital, ou ainda a presença do mar, que ocasiona a completude e o êxtase da narradora, que, no ir e vir do discurso, imprime, em sua lembrança, também a ideia de uma relação sexual mantida entre as duas: “nosotras nos amábamos de otra manera, sin ir a la cama, [...] *jodíamos*, como dirían ellos, cuando nos dábamos la mano y nos perdíamos en la contemplación del mar” (ROIG, 1990, p. 42). Como em uma espiral, somos levados a um mesmo ponto em diversos momentos, de modo que a cada regresso aumentamos nossa compreensão sobre a história retratada, a partir da confissão que vai paulatinamente se ampliando.

A narrativa se desenvolve por um conjunto de digressões que retratam as personagens centrais e a história resultante da relação entre as duas fica mais visível

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

justamente nos momentos em que o discurso linear se desintegra, dando espaço ao fluxo de consciência que se estabelece por um caminho irregular. As rupturas no tempo cronológico convergem para uma espiral que mimetiza o processo da memória presente no texto.

Paradoxalmente, quanto mais aspectos da relação central presente no conto nos são apresentados, mais essa relação vai se tornando inclassificável. Isso porque o envolvimento entre as protagonistas não se baseia em modelos rígidos, social e culturalmente reconhecíveis. Elas representam duas mulheres que se gostam, têm marido e filhos, casos extraconjugais, contemplam juntas as ondas que remetem a uma relação sexual concretizada no plano metafórico e, por tudo isso, distanciam-se de paradigmas sociais quanto a modos de se relacionar.

De outra maneira, a sensação de incompletude que a narradora sente distante de Mar se reitera em seu próprio casamento que seria, então, uma relação reconhecível e aceita socialmente:

Tenía que dormir con somníferos y aún lloraba cada mañana bajo la ducha porque me sentía abandonada por Ferran como cualquier heroína vergonzante de novela rosa. En cambio Mar no sentía la menor vergüenza de hablar como las heroínas de novela rosa” (ROIG, 1990, p. 43).

Para a narradora, aquilo que será percebido por outrem tem grande peso, capaz de interferir em suas próprias atitudes. Em contrapartida, Mar é aquela que transpõe, inclusive, discursos feministas, pois agir como uma “heroína vergonzante de novela rosa” não colocava em xeque sua autonomia, ao contrário, se assim fosse seu desejo, era desse modo que agiria. O gênero literário mencionado pela narradora se popularizou na Espanha na primeira metade do século XX.

As novelas rosas “no eran modernas ni reflejaban la realidad [...]. Pero tampoco se podía poner demasiado de manifiesto lo crudo de la vida, hubiera resultado escandaloso” (MARTIN GAITE, 1994, p. 110), sobretudo se considerada toda uma conjuntura marcada pelas etiquetas impostas por uma sociedade conservadora. Esse estilo narrativo era normalmente protagonizado por jovens apaixonadas que viam no casamento a possibilidade de redenção, reiterada nesse tipo de história justamente pela ideia de final feliz simbolizado pela boda, que carregava consigo uma apologia à mulher dependente e uma ideia artificial de heroísmo.

Evidentemente, a narradora de “Mar” se distancia das heroínas de referido gênero e, em certa medida, flerta de maneira mais próxima com o estilo da “chica rara”, que, de acordo com Carmen Martín Gaité (1987), desponta literariamente a partir do romance *Nada* (1944), de Carmen Laforet, no qual a personagem principal, Andrea, narra o período de sua juventude em que se muda para a casa da avó em Barcelona, a fim de cursar uma carreira universitária. O modo de vida e o olhar desta protagonista sobre o mundo rompem com o modelo de tantas outras heroínas que viviam em função do casamento. Estas são rechaçadas por aquela que narra

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

sua história com Mar. No entanto, é esta quem protagoniza uma liberdade e um exotismo – considerado desde um ponto de vista conservador – maior, pois intuitivamente e conforme seus desejos, dialoga tanto com a maneira de ser da mulher dependente, quanto da que se sente livre.

Essa contradição fica marcada, ainda, na epígrafe do conto. A frase “La vida me ha enseñado a pensar, pero el pensamiento no me ha enseñado a vivir”, do escritor russo Aleksandr Herzen (1812-1870), reitera a dissonância existente entre teoria e prática, na qual a narradora, ao revisitar seu passado com Mar, vê a si mesma desintegrada.

Seus pedaços são reordenados pela memória e novamente desfeitos pelo contato com a outra. Desde o título do conto se imprime a ideia não estática, de movimento, percurso e profundidade. Um contraponto à relação da narradora com o marido que, estagnada, desfaz-se e dá vazão por meio da narrativa ao relacionamento tão complexo vivido com Mar.

## 2 O espaço dentro de si

“La división”<sup>1</sup> é um conto composto por quatro partes que se correlacionam em torno da protagonista Glòria. Ela vai passar uns dias com o marido Conrad em uma casa de campo, comprada anos antes, e ambos recebem a visita do senador com sua mulher, Anna Rius. A narrativa se desenvolve em grande parte por meio do fluxo de consciência da personagem principal, que, ao início da história, observa a paisagem e por esta caminha. Seu pensamento gira em torno da filha Aloma e percorre os espaços da casa, ornamentada no passado com flores e frutas e desde onde podia se ver, através da janela do quarto da filha, as montanhas de um vale.

Muitas são as referências intertextuais diretas presentes na narrativa que vão confluindo com a matéria narrada e redimensionando, dessa forma, o sentido que carregam consigo, bem como o discurso ficcional criado por Roig, que já de início nos apresenta os versos de um poema:

*El caminant, quan entra en aquest lloc,  
começa a caminar-hi a poc a poc;  
compta els seus passos en la gran quietud  
s'atura i no sent res, i està perdut.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> “La divisió”, no original em catalão.

<sup>2</sup> Poema de Joan Maragall (1860-1911), com a seguinte versão em espanhol, presente em nota de rodapé na edição do conto de 1990: “El caminante, cuando entra en este lugar, / empieza a recorrerlo lentamente; / cuenta sus pasos en la gran quietud, / se detiene y no oye nada; está perdido”.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

–Ahora debería pensar que también me gustaría perderme. Que nadie me encontrase, hundida en el follaje, convertida en hormiga. Pero no lo pensaba. Un rayo de sol sin calor dio destellos de oro a las hojas más altas de las hayas. Escuchó el silencio. Las amapolas y espigas de los bancales se mecían, también se mecían unas diminutas margaritas. Cuando Aloma era pequeña, le hacía collares de margaritas (ROIG, 1990, p. 77).

“La fageda d’en Jordà” condensa em seus versos de única estrofe a profundidade que se pode atingir ao adentrar-se no espaço natural que dá título ao poema. O eu lírico se converte desde o primeiro verso em cicerone que conduz o leitor através das palavras até a paisagem que vai progressivamente se adensando e ocasionando o desprendimento de quem penetra tal espaço e, conseqüentemente, aparta-se do mundo material ao entregar-se à natureza, prendendo-se a ela. É um universo construído linguisticamente e, portanto, são também as palavras que conformam essa esfera silenciosa que, inserida no discurso em prosa, dilata-se e devolve a este um universo também de perda. Esta é a ideia que arremata o último verso trazido para dentro da narrativa que, junto aos três versos que o acompanham, evidencia uma caminhada que está em seu início e será aos poucos executada em meio à quietude.

Glòria, então, enuncia seu pensamento que corresponde à fala mais longa da personagem em toda a história. Expressa seu desejo evidenciando um “agora” que, por sua vez, implica um tempo anterior múltiplo: do momento em que estava na casa com o marido, antes de ir ao encontro do outro casal; de uma época precedente, a princípio indefinida; do próprio intertexto que antecede sua fala. Estão todos distantes de si, ao passo que também afetam a ela por sua vontade de se perder, empreendida simbolicamente sobre as folhas em que pisa.

No faial onde se encontra, a luz do sol não ilumina totalmente o solo, pois as árvores de grande porte que compõem a vegetação interferem na claridade solar. A personagem, por sua vez, aparta-se de todo seu entorno sem deixar transparecer o pensamento que se volta para o passado, quando da infância da filha. Como em um faial, o texto vai clareando nossa percepção quanto ao que a protagonista sente. Suas poucas falas e seu constante fluxo de consciência simbolizam os feixes de luz que iluminam o faial e, mesmo interceptados pela postura introspectiva que ela demonstra, situam-nos quanto aos seus sentimentos mais recônditos.

É partindo dessa interioridade da mulher retratada que a memória se desenvolve. Desde o início do conto é possível traçar um perfil da protagonista, correspondente não apenas ao da narradora-personagem de “Mar”, mas a outras diversas mulheres que formam parte do universo literário de Roig e que estão “rodeadas de soledad, tedio y, sobre todo, desamor, [...] irán dejando huella a esta historia olvidada en el desván de la gran Historia” (DUPLÁA, 1996, p. 111). Dessa maneira, a autora catalã elabora a composição do passado partindo do momento de solidão e ensimesmamento da personagem. Os lastros de luz que ultrapassam o faial, portanto, são simbolicamente os vestígios da consciência de Glòria que vão se intensificando a ponto de ultrapassar um viés individual e alcançar universalidade: a de uma mulher em

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

harmonia com a natureza, que participa da história por meio de sua ótica particular. Esta perspectiva, por sua vez, excede o discurso oficial engendrado substancialmente pelo homem.

Assim sendo, há uma série de detalhamentos historicamente silenciados e esquecidos, mas que por meio da narrativa convergem para a constituição do passado. É nesse sentido que a ambientação é fator essencial para a construção do texto, de modo que se entrelaça à constituição da própria personagem. Adentrar *La fageda d'en Jordà* é, enfim, embrenhar-se também no interior da protagonista. Seus sentimentos carregam a imagem de Aloma, trazida à luz pelo exercício da rememoração, que clareia ainda uma segunda relação intertextual correspondente à obra homônima da também catalã Mercè Rodoreda. Esta autora escreve um romance que dá nome à sua protagonista, uma jovem que viveu com o irmão mais velho, cunhada e sobrinho numa casa em Barcelona e está marcada pelo suicídio do irmão mais jovem, Daniel. Ao longo do romance, o homem da casa vai revelando seu endividamento que culmina com a necessidade de venderem a moradia da família. Este espaço é elemento central na obra, pois é por meio dele que a narrativa se desenvolve. O romance *Aloma* (1936) traz consigo a concepção de que “cada casa es un mundo y cada persona un misterio” (RODOREDA, 1990, p. 98), o que realça a articulação da personagem e do espaço literário.

Junto à lembrança da filha, Glòria também recorda o espaço que esta habitava na casa do campo: “a Aloma le dieron la habitación que daba al valle. Abrieron en esta habitación una ventana muy grande” (ROIG, 1990, p. 78). A janela que se destaca na descrição espacial dá abertura tanto à paisagem quanto à memória, desencadeada em consonância com a ambientação. É grande e capaz de desvelar o vale que se desenha através dela, bem como a menção indireta de que Aloma está morta, já que “las montañas solo las vio en un verano” (ROIG, 1990, p. 78). Sua morte está sempre preterida no interior da mãe, que em todo o conto não nos dá referência alguma da filha ao falar, o que ocorre de modo inverso quando a consciência de Glòria nos é apresentada. Desse modo, aquilo que conhecemos de Aloma está impresso no discurso indireto, construído por uma voz narrativa onisciente que, no entanto, é tão impotente quanto o leitor, visto que acompanha as lembranças da protagonista sem revelar o que ela sente.

O silêncio e a solidão são capazes de mapear a memória que se esfacela com o diálogo travado entre Conrad e o senador, na segunda parte da narrativa. O que antes, no primeiro segmento, foi construído majoritariamente por poucas falas e, em grande parte, pelo fluxo de consciência da personagem principal, agora se altera pela conversa dos homens, em presença de suas respectivas esposas, sobre as diferenças existentes entre o campo e a cidade e o passado – correlacionado ao tempo de guerra – e o presente – considerado como tempo de paz. É também por meio da fala de um deles que se estabelece uma nova relação entre personagem e espaço. Durante a noite, quando Glòria está sozinha na varanda, meditando, o senador se aproxima e acaricia o rosto dela. Em conformidade com a ambientação à sua volta, ela reflete o tom obscuro da noite que se faz presente. Tal harmonia é reconhecida pelo senador: “–Este paisaje se parece a ti. Desde fuera, impone. Cuando estás dentro, te protege. Eres una mujer fuerte. Ya sabes que te admiro. Pero... *O quam cito transit gloria mundi!*” (ROIG, 1990, p. 81). Com isso, as falas e posições sociais e familiares dos maridos delimitam não somente a vida pública; “los códigos sociales,

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

também de hechura masculina, reglamentan asimismo [la] vida privada” das mulheres (CIPLIJAUSKAITE, 1988, p. 46). Com isso, o silenciamento de Glòria pode ser visto não somente como uma atitude reflexiva, mas é também marca de uma prostração frente às factuais determinações estabelecidas pelos homens que estão presentes no espaço onde ela se encontra.

Tanto a imponência da ambientação da casa de campo quando vista de fora, como sua capacidade de proteção quando se está dentro dela, indicam o próprio modo como a personagem principal é caracterizada. Em seu interior fica resguardada a dor sentida pela perda, encoberta por sua força exterior que oculta o que se sente. Entretanto, um “pero” antecede a expressão latina proferida pelo senador e que está presente na obra devocional *A imitação de Cristo*, indicando uma adversidade. Na frase em latim<sup>3</sup>, indica-se a ideia da fugacidade do tempo, que aponta para a grandiosidade do mundo, correlacionada pelo senador à admiração que sente por Glòria – além de remeter à própria perda da jovem filha por parte da protagonista. Há uma atitude aliciadora do político, que não só embota o afeto que sente por ela, mas também assinala o caráter transitório do seu sentimento. Ademais, a brevidade do tempo pode também modificar o caráter imponente daquela que suscita o desejo. Isso ocorre na continuidade do texto que, na terceira parte, apresenta o sonho da personagem principal:

Glòria soñó que no tenía casa y que caminaba por un paisaje yermo, desolado. Alguien que hablaba como Aloma, pero que no era ella, le decía que no podía volver a la casa del valle, que no se lo merecía, que ya no era su casa. La muchacha la llevaba a un caserón en ruinas y le decía que en adelante tendría que vivir allí. Glòria intentaba entrar, pero no había puerta, sino una apertura muy estrecha que conducía a una especie de vestíbulo lleno de escombros y vigas caídas. Con muchas dificultades, se introdujo en el vestíbulo. Luego subió por una escalera sin barandilla que la llevó a una habitación oscura, sin muebles y también con escombros en el suelo. Glòria, entonces, se tumbaba sobre los escombros y cerraba los ojos para descansar (ROIG, 1990, p. 81).

Literariamente revela-se o sonho, que “realiza os desejos do Id, entendendo-se que se trata de toda a gama pulsional” (ANZIEU, 1989, p. 247) representando o inconsciente e, portanto, pode simbolizar aquilo que se expressa indiretamente na vida da personagem principal. O que na excessiva mudez de Glòria fica solapado – o trauma do distanciamento de sua filha – manifesta-se enquanto dorme. O deserto e a desolação da paisagem sonhada remetem com maior profundidade ao caráter da protagonista, camuflado em sua postura de força, somente mantida externamente. Seu vazio advém daquela que a guia durante o sonho, não Aloma, mas uma representação desta, já que ela, além de estar morta, surge numa esfera distante do “mundo real”. Nesse sentido, a

<sup>3</sup> Datada do século XV e de autoria de Tomás de Kempis (1380-1471), pode ser traduzida como “quão rapidamente passa a glória do mundo”.

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

esterilidade e desolação da paisagem que se apresenta no universo onírico podem indicar a perda da protagonista e a sua conseqüente devastação.

No sonho ocorre um afunilamento do espaço representado. Ele se inicia na apresentação da paisagem e se estende para uma casa em ruínas e por seus cômodos. À medida que o sonho avança a espaços cada vez mais fechados e, portanto, mais íntimos, vamos reconhecendo o interior da protagonista. Desse modo, os termos utilizados para representar a paisagem e o espaço onírico se refletem na própria caracterização da personagem. Seu movimento ao início do conto de deitar-se sobre as folhas secas do faial se repete. Agora, entretanto, ela se deita junto aos escombros de uma casa, assimilando-se a eles a fim de descansar. A mesma dificuldade sentida por Glòria ao introduzir-se no espaço presente em seu sonho remete às interposições que ocultam o seu íntimo. Tal complexidade retoma o exercício da memória e seus movimentos que vão sendo delineados ao longo do texto por meio dos destroços que, amalgamados, revelam uma imagem mais profunda da protagonista e de sua história. Os escombros representam tanto o vivido quanto o recordado, ou seja, a dor dilacerante e impossível de recompor ao perder a filha e que é própria da memória da protagonista, convertida em ruínas. Quando o sonho chega ao fim, ocorre outro corte na seqüência textual e a noite acaba.

Durante o dia, as personagens vão à missa e, logo após o momento de comunhão, a protagonista recorda o momento da morte de Aloma:

Fue lo primero que vio cuando la encontró arriba, en la habitación que daba al valle. Vio sus manos rígidas que ya no luchaban contra nada. Y vio también que los postigos de la ventana estaban entornados, que no se veían las montañas (ROIG, 1990, p. 82).

Evidencia-se a perda que até então estava sugerida pela memória de Glòria e que converte, tal como no sonho, os espaços que a cercam num amontoado de escombros. A janela do quarto que, num primeiro momento, é caracterizada por sua grandiosidade e capacidade de se abrir para o vale, é destacada na lembrança funesta pelos postigos que impossibilitam a vista das montanhas. A paisagem já não é mais evidente após a morte da menina, assim como a mãe deixa de ser. O trágico de sua vida oculta a paisagem e seu interior. E é nesse ponto que seu sofrimento toma força e passa a ser camuflado por ela, de modo que nem o motivo da morte chegamos a saber, somente que as mãos de Aloma não lutavam, dando-nos a entender apenas que houve algum tipo de esforço da menina, seja ele de caráter metafórico ou de sentido denotativo, o que assinalaria a ocorrência de uma morte violenta.

A última parte do conto se encerra com Glòria e Conrad já sozinhos na casa de campo há um certo tempo. No desfecho não há respostas para a perda que vai se construindo ao longo do texto, mas os feixes de luz continuam iluminando a interioridade da mulher: “Qué mentira tan estúpida, pensó Glòria, no había magia en ninguna parte, ni misterio, ni secretos. Todo era previsible, incluso su dolor. Todo estaba escrito” (ROIG, 1990, p. 83). Pela primeira vez, se

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

explicita a dor que ela sente e isso ocorre após o marido colocar o disco de *Peer Gynt* para tocar. Ouvir música clássica naquele espaço sempre foi um costume e se associa à lembrança de momentos mágicos anteriormente vividos. Essa referência intertextual diz respeito a uma peça de 1867 do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), musicada pelo compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907). Nela o protagonista Peer tem uma vida de aventuras enquanto jovem, retornando anos depois para a casa. Ele percorre diversos lugares sempre levando consigo o lema “basta-te a ti mesmo”, do *troll* – personagem antropomórfica do folclore escandinavo – que vive na floresta. Essa esfera literária se recompõe junto ao disco que Conrad coloca para tocar e que também constitui a magia a qual a protagonista se refere ironicamente. Para ela não há magia alguma, posto que tudo está escrito. Fica-lhe a postura de um *troll*, sendo ela unicamente sua própria companhia para o que sente.

Nesse sentido, nota-se que uma grande gama de referências intertextuais – *La fageda d'en Jordà*; *A imitação de Cristo*; *Peer Gynt* – contribuem para a construção da narrativa. Porém, todas são insuficientes para o tratamento da elaboração da perda, que ocorre somente na interioridade da personagem, desnudada por meio da escritura. Assim, é notável outro processo fundamental de na composição de Roig: o diálogo intertextual, de modo que sua narrativa se baseia “coletivamente em autores do passado para poder beber daí tudo o que há de bom e poder avançar mais” (SAMOYULT, 2008, p. 131). A ideia da protagonista de que tudo está escrito se relaciona com a memória vinculada à noção de biblioteca e é patente na construção do conto no intenso diálogo com tradição literária. Consequentemente, o passado insurge também de forma metalinguística e em “La división” os outros textos que se somam ao conto simbolizam os próprios feixes de luz que iluminam o faial destacado no início da narrativa.

O sofrimento de Glòria ainda permanece e o modo reticente com o qual ela contesta a sugestão do marido, ao final, de converter o quarto de Aloma em quarto de hóspedes, indica uma indeterminação quanto ao período necessário para que seu luto se encerre. A intertextualidade, o discurso indireto e fragmentado, a simbologia expressa por meio do espaço, o fluxo de consciência e as associações que ocasionam o desenrolar da memória e a composição da trama são as marcas estruturantes da narrativa que expressam a representação da perda.

Demarca-se, então, uma divisão já assinalada na epígrafe do conto: “...la diferencia que importa no es la que hay entre los que tienen secretos y los que no, sino la que separa a los que quieren saberlo todo de los que no. Afirmo que esta búsqueda es signo de amor<sup>4</sup>” (ROIG, 1990, p. 75). A procura pelo passado, pela verdade do passado, não será plena. Nada é suficiente nessa busca, mas é ela que redimensiona o grande sentimento anterior à própria dor da protagonista, que é o amor que sente pela filha.

O título do conto aponta, portanto, para uma série de divisões: entre vida e morte; entre o tratamento dado ao espaço pelo marido – um tecnocrata que busca utilizar para seu benefício as pessoas com quem se relaciona e o espaço que o envolve – e pela esposa; pela visão do homem em direção ao futuro, enquanto para a mulher o olhar para o passado ainda se faz

<sup>4</sup> Passagem presente no romance *El loro de Flaubert*, do escritor britânico Julian Barnes.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

essencial. Para ela, existe uma ideia de sacrifício presente já no Evangelho lido no momento litúrgico, no qual se expressa a divisão realizada por Jesus entre os membros de uma mesma casa<sup>5</sup>. O que contrapõe a noção de paz do tempo presente à ideia de sacrifício simbolizada na ausência da filha da protagonista.

Sua caminhada iniciada com *La fageda d'en Jordà* foi feita ao longo do conto em direção ao interior de si mesma, aproximando-se paulatinamente de uma esfera recôndita, representativa da perda que foi sendo delineada pela soma de múltiplos intertextos. Eles sinalizaram o segredo de uma mãe separada da filha pela divisão que opõe vida e morte, mas jamais deram conta de revelá-lo completamente.

### 3 E fez-se a luz

“La manzana elegida”<sup>6</sup> é um conto construído extensivamente por uma linguagem metafórica, imprimindo muitas vezes à história um tom enigmático que aturde, inclusive, a possibilidade de situar o tempo da matéria narrada. Nadiejda é a narradora-personagem que foi renomeada pelo marido quando se casaram. Ela retoma sua relação conjugal enfocando dois de seus momentos principais: a lua de mel e os cuidados com o marido enfermo. Eles estão em alternância constante ao longo do texto, intercalando-se ainda à voz da Señora, sogra da protagonista, que constantemente vem à tona na conformação da narrativa.

Desde seu início, a imagem do marido se faz presente a partir de uma formulação metalinguística: “Tengo las manos llenas de aire, y en este vacío podía haber, antes, una persona. Un niño, un adulto. El hijo, el amante. Pero no toda la humanidad. / Ahora él duerme. Pronto me llamará. Nadiejda” (ROIG, 1990, p. 95). Este início realça um movimento constante da literatura: o destaque para as mãos da voz narrativa em primeira pessoa, justamente quem exercitará a escrita. Isso se nota, por exemplo, em duas obras fundamentais da literatura ibero-americana do século XX escrita por mulheres. Em *La plaza del diamante*, a protagonista Natàlia já no primeiro parágrafo de sua história faz referência ao seu exercício com as mãos: “Yo no tenía ganas de ir a bailar, ni tenía ganas de salir, porque me había pasado el día despachando dulces, y las puntas de los dedos me dolían de tanto apretar cordeles dorados y de tanto hacer nudos y lazadas” (RODOREDA, 1962, p. 7). Por sua vez, em *A paixão segundo G.H.*, a narradora-personagem, além de trabalhar com escultura, no início na obra em que ela mesma considera seu pré-clímax, constata na mesa durante o café da manhã: “no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outras superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide [...]” (LISPECTOR, 1994, p. 34). Dessa maneira, percebemos que é a partir de cotidianos

<sup>5</sup> Passagem bíblica correspondente ao capítulo 10 (versículo 34), do Evangelho de Mateus.

<sup>6</sup> “La poma escollida”, no original em catalão.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

aparentemente banais que as protagonistas mulheres aqui destacadas narram suas histórias marcantes, enfatizando a parte do corpo que dá forma às obras literárias.

A narradora de “La paloma elegida” faz um preâmbulo sobre o processo de criação que se concretiza por suas mãos e contrapõe o que nelas poderia estar. A humanidade é aquilo que ela não poderia deter, remetendo-nos à ideia de gênese, a qual Deus cria a mulher e o homem e deles se originam os demais seres humanos. Nadiejda se coloca em posicionamento terreno, capaz de, por meio de suas mãos, recriar seu próprio universo através da palavra. Nelas há, portanto, espaço para a rememoração do seu próprio universo.

Nele percebemos a enumeração dos termos que a narradora pontua, conferindo-lhes um paralelismo. “Niño” e “adulto” são mencionados ao lado de “hijo” e “amante”. As primeiras palavras são marcadas pelo artigo indefinido, enquanto os substantivos seguintes são definidos. Há, assim, a especificidade daquele que poderia estar entre as mãos da narradora: o filho, o amante. “Él” nos é apresentado na sequência do texto e se refere justamente ao marido daquela que nos conta a história. Com isso, os substantivos que ela usa para se referir a ele têm grande importância para o desenrolar da trama, pois serão justamente as duas formas principais pelas quais o marido será representado no conto. Ao estarem lado a lado, ambos os termos correspondem precisamente a um mesmo nível de importância para designá-lo, tanto no passado, quanto no que se converteu com o passar dos anos. Num “ahora”, volta a ser um filho que necessita de cuidados, como fica marcado pela iminência do seu chamado.

Logo em seguida, expressa-se o nome da narradora que foi atribuído por ele e o tempo se desloca para o momento em que ambos vão para uma ilha, durante a lua de mel. Mesmo casados, há uma resistência constante por parte dela em manter relações sexuais com o marido:

Cada noche él me lo pedía. Y yo le decía que no. Cuando le decía que no, se encerraba en el cuarto de baño y se afeitaba. La Señora me había dicho que las malas lenguas decían que yo no estaba hecha para él.

Él, en el cuarto de baño, recitaba:

*Procul recedant somnia,  
Et noctium phantasmata;  
Hostemque nostrum comprime,  
Ne pollutantur corpora.*<sup>7</sup>

Y así durante una semana entera. Yo no me sentía con el alma fuerte y el cuerpo se me había ablandado (ROIG, 1990, p. 95).

<sup>7</sup> A versão em espanhol se encontra como nota de rodapé no texto publicado em 1990: *Que permanezcan lejos los sueños, / las obsesiones nocturnas; / que el enemigo no ensucie / nuestro cuerpo cansado.*

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Os versos ditos em latim correspondem a um Hino de completas, que remetem a orações feitas antes do descanso noturno. Os dois desejos que se apresentam são expressos ironicamente, pois a vontade do marido é unir-se à esposa física e sentimentalmente. A ironia se amplia ainda pelo fato de ele lançar mão de versos eclesiásticos referentes a um processo de abnegação que preconiza o celibato como condição essencial às funções sacerdotais. Isso se findaria precisamente no casamento, não fosse a postura da mulher que se mantém resistente ao longo de uma semana, fazendo insurgir uma vez mais a ideia da criação que se desponta ao início da narrativa, pelas mãos da mulher, e se reforça pela renomeação feita pelo homem daquela com quem se casa. Tal como o Criador, ele passará seis dias construindo seu universo particular. Este se constitui pela conquista do corpo da esposa que ele acaricia “desde la punta de los dedos de los pies hasta la punta de los cabellos” (ROIG, 1990, p. 96). Seu movimento se justifica por ele mesmo, ao afirmar que a morte se inicia pelos pés. Dá-se, assim, vazão a uma outra série de simbologias, a qual aproxima a entrega do corpo à morte.

O que se findaria com o ato sexual para ela não é sua vida em si, mas o modo de se viver, pautado, como se manifesta pela voz da própria sogra, pela ideia de inferioridade dela em relação a ele ou, ainda, da mulher em relação ao homem. Junto a isso, é possível considerarmos a partir da relação sexual o fim da própria repressão daquela que “no se sentía con el alma fuerte”, tanto pelo desejo de se entregar ao marido, quanto pelo fato de estar inserida numa esfera de repressão, marcada também pelo tom reprobatório da sogra que vai se acentuando à medida que o texto avança. Nele a verticalidade que coloca o criador acima da criatura fica plasmada na inserção dos versos em latim – proferidos pelo marido – na prosa românica (composta pela esposa), derivada diacronicamente da língua latina, o que, por sua vez, reporta-nos novamente à gênese da mulher que, de acordo com o texto bíblico, origina-se da costela do homem.

No conto, o desejo dele – a sua criação – mobiliza demais fatores que se destacam na memória da narradora: “En la isla, yo me acariciaba al mar y le pedía que me dijese su secreto. Pero el mar sólo hablaba con el viento. Los dos se reían de mí. Me decían: No esperes” (ROIG, 1990, p. 97). Os elementos da natureza criados por Deus no período de seis dias se reconfiguram no conto, por meio da magnitude de suas imagens, levando a mulher a reconsiderar a sua espera. O mar e o vento que ambientam a ilha onde ocorre a lua de mel se personificam e, conjugados, pluralizam sua força para que, finalmente, o ato sexual se concretize. Nadieja que, em russo, significa Esperança<sup>8</sup>, e é o motivo pelo qual o marido atribui o nome à esposa, ressignifica-se e deixa de esperar:

No me canso de mirarte, dijo al séptimo día, te miro entera y la mirada me resulta insuficiente. Al séptimo día le dije que sí. Y él volvió a besarme, desde la punta de los dedos de los pies hasta la punta de los cabellos. El mar y el viento, de pronto, dejaron de conversar. Al séptimo día le había dicho que sí (ROIG, 1990, p. 97).

<sup>8</sup> Informação presente em nota de rodapé do conto.

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Os elementos sinestésicos, sentidos tanto pelo casal como pela natureza personificada, condensam-se e conformam a imagem do amor que se consuma através do ato sexual. No sétimo dia, quando o universo está concebido e Deus descansa, a criação do marido se concretiza na confluência de seu corpo com o da mulher que ama. A insuficiência do seu olhar fica textualmente marcada pela conjunção entre o mar e o vento que se entregam tal como a carne, mas mesmo juntos não dão conta de captar a imagem criada e, portanto, apontam para a precariedade da linguagem que é também insuficiente na reconstrução daquilo que foi criado. O ato de amor entre homem e mulher desfaz a oposição a princípio existente entre eles, pois, na ação de criar, o homem também é (re)criado. O poder da palavra agora é dela.

–Eres buena chica, pero no estás a su altura –dijo la Señora–. No esperes durar mucho con él. Conozco muy bien a mi hijo. Le gustan las mujeres, claro, pero las olvida pronto. Los hombres como él viven toda la vida buscando a la mujer ideal, a la mujer perfecta. Aquella que nunca podrán encontrar. Y si la tienen, la abandonan una vez conocida. En el sentido bíblico, ya me entiendes. Los hombres como él son solitarios por naturaleza. El único placer que saben vivir a fondo es el placer intelectual. Es un decir, pero mi hijo daría media vida por una metáfora. Solo recuerda mi nombre: Nadiejda. (ROIG, 1990, p. 97).

A reincidência da fala da sogra demonstra o quanto ela esteve equivocada, já que a relação entre o casal se prolonga ao longo dos anos. Seu engano se mostra na própria inversão que ela faz do significado do nome da nora evidenciado pelo “no esperes” que ela aponta. As mulheres que seu filho conheceu antes da protagonista se desfizeram tal como as palavras que ele também esquece, no entanto, ele encontra a mulher “ideal”. Além disso, a fala da sogra aponta para outras importantes características que se apresentam no conto. A primeira se refere à metáfora pela qual o filho “daría media vida” por consegui-la. A figura de linguagem que ele busca está presente na construção narrativa, já que o sentido metafórico é reiterado no texto por sua presença na constituição de distintos elementos: os da natureza que refletem as próprias personagens; os sensoriais pelos quais a memória é desencadeada; os de “sentido bíblico” presentes e propagados na fala da “Señora”.

A esposa, portanto, transforma-se na própria metáfora tão buscada pelo marido e é precisamente por isso que somente o nome dela é por ele lembrado, visto que a sua criação é unicamente o que importa para ele. Não resta mais nada, somente ela, inclusive a voz dela, que escolhe também a forma de se narrar. A metáfora, por sua vez, perpassa a narrativa pela recorrência da simbologia impressa no texto: “Cogí la fotografía de encima de la mesilla de noche. Él no estaba encerrado en una habitación oscura. Y yo tenía la llave que abría la cerradura. Besé la fotografía, la acaricié, le volví a decir que sí. Que sí. Que sí” (ROIG, 1990, p. 99). As mãos que dão forma à narrativa e estão destacadas desde o início da história estão também em evidência no gesto final da narradora.

DOI: <https://doi.org/>

**Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Ao pegar o antigo retrato de si e do marido nas mãos, a recordação se encerra. Elas que ao início estavam vazias e começam a reconstruir o passado através da escrita, terminam o processo de rememoração com a imagem que retrata o que foi sendo construído ao longo da narrativa. A criatura converte-se em criadora e no parágrafo final do texto condensa a sensualidade e ternura que fazem parte da sua relação amorosa. O modo como manuseia a foto, a carícia que faz no objeto e que remonta àquela feita pelo marido desde seus pés até sua cabeça, no momento da conquista durante a lua de mel, torna-se um modo de retribuição do afeto que se completa pela entrega da mulher. O seu “sim” repetido simboliza o ato sexual que ocorre no sétimo dia do casamento e se prolonga no matrimônio e na memória. É a imagem que encerra a narrativa dando a ideia de que, por meio da união entre os corpos, o amor se eterniza para além do tempo que transcorre inevitavelmente.

Ao início do conto, a narradora anuncia que seu marido está dormindo e que em breve a chamará. Ao final, demarca que ele já não está trancado em um banheiro escuro. Todos esses fatores nos levam a observar o caráter figurado daquilo que se diz, em que se ecoam os planos do real e do imaginário na construção narrativa elaborada pela própria personagem, que recorre à memória para recompor sua história. Além disso, o fato de ele dormir poderia assinalar que ele está morto e o de que ele a chamará assinala simbolicamente para uma possível união entre os dois num plano transcendental, que caracterizaria a grandiosidade do sentimento e da relação amorosa entre ambos, dialogando, assim, uma vez mais, com o discurso bíblico e o aspecto da eternidade da vida.

Essa ideia está impressa em ambas as epígrafes do conto. Na segunda delas, apresenta-se um fragmento do *Réquiem*, que pode ser traduzido como “junto a Ti toda carne irá comparecer”<sup>9</sup>. Isso ambienta o contexto da matéria narrada, que se desenlaça pela ideia da morte do corpo, representada no definhamento do marido e envelhecimento da esposa, mas que se apresentariam após a morte diante do Criador, implicando uma ideia de continuidade daquilo que ocorre no plano terrestre. Por sua vez, a primeira epígrafe corresponde ao verso que arremata o poema *La poma escollida*: “Qué importa ir cayendo, si nos llevamos el amor”<sup>10</sup>. Nele, há um diálogo entre um casal que reflete sobre a passagem do tempo. Suas imagens reiteram a ideia presente no conto de que, ainda que o envelhecimento anuncie a morte, tal queda não terá efetiva importância se os que se amam carregarem consigo o sentimento que tiveram em vida um pelo outro.

É o poema que também dá título ao conto e nos permite relacionar a maçã com o desejo proibido simbolizado nos versos em latim recitados pelo marido, e também em sua atitude de trancar-se no banheiro. O desejo, no entanto, é alcançado no sétimo dia e implica a grande metáfora do conto, correspondente à reconstrução da história da criação com base na composição de uma história particular. Ela será, contudo, recriada pela ótica da mulher. O

<sup>9</sup> No conto, o verso está em latim: *Ad te omnis caro veniet* (De la missa de los defuntos).

<sup>10</sup> Tradução presente em nota de rodapé, na edição de 1990. Corresponde ao seguinte verso em catalão de Josep Carner: “Què hi fa d’anar caient, si ens ne duem l’amor?”

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

homem que foi o criador de sua grande metáfora, personificada na mulher que idealizou e com quem esteve até o fim de sua vida, é quem se torna a criatura. Ele converte-se com o tempo naquele que passa a ser cuidado. Retoma os substantivos indicados ao início do texto por aquela que reelabora, pois é o amante e o adulto que se relacionou com a narradora, e volta a ser o menino e o filho, não mais da Senhora, mas daquela que, com base em seu sentimento de amor, recria-o através da memória e da linguagem.

## Consideração final

É possível falar de liberdade depois dos desastres da guerra civil espanhola? “Mar”, “La división” e “La manzana elegida” representam protagonistas situadas em clausuras simbólicas que se conformam por meio da elaboração da palavra. Mar, Glòria e Nadiejda têm fragmentos de suas vidas instáveis centralizados em perspectivas e vozes que se voltam ao passado e reconstroem os caminhos percorridos pelas protagonistas. Os trajetos se dão por distintos recursos: a intertextualidade, a metáfora, o fluxo de consciência e as consequentes associações de ideias e a condensação de diferentes sentidos, ocasionados pela sinestesia. São todas formas que se somam à representação de um desterro simbólico, ainda necessário de ser discutido: o exílio interior. Isto é, o confinamento daquelas que se inserem em um cronotopo supostamente livre.

## Referências

- ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. Trad. Zakie Yazigi Rizkallah e Rosali Mahsuz. São Paulo: Casa do psicólogo, 1989.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté. **La novela femenina contemporánea (1970 – 1985)**. Barcelona: Anthoropos, 1988.
- DUPLÁA, CHRISTINA. **La voz testimonial em Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos**. Barcelona: Icaria editorial, 1996.
- HUMPHREY, ROBERT. **La corriente de la conciencia de la novela moderna**. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- LAFORET, Carmen. **Nada**. Barcelona: Destino, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- MARTIN GAITE, Carmen. “La chica rara”. **Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española**. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Usos amorosos en La posguerra española**. Barcelona: Anagrama, 1994.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François (et al.). Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

RODOREDA, Mercè. **Aloma.** Madrid: Alianza editorial, 1990.

RODOREDA. **La plaza del Diamante.** Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1962.

ROIG, Montserrat. **El cant de la joventut.** Barcelona: Edicions 62, 2013.

ROIG. **El canto de la juventud.** Trad. Jorge Sempere. Barcelona: Península, 1990.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

Recebido em 19/05/2021

Aceito em 22/11/2021

Publicado em 21/12/2021

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

## MONTSERRAT ROIG'S LOVELY SONG ABOUT THE PAST

Daniel Carlos Santos Silva  
Universidade de São Paulo (USP)  
(dan.silva58@hotmail.com)

### Abstract

The composition of memory is an essential element in Montserrat Roig's *El canto de la juventud* (1990). In this present article, we intend to analyze how the narration of the past is developed in her writing. In order to do it, we focus on three out of the eight short stories of the book in which the main theme is love: "Mar", "La división" and "La manzana elegida". The analysis is organized in three parts, according to each one of the short stories, and takes into account the woman's perspective towards the past as a fundamental condition for the narrative.

**Key words:** Memory; Montserrat Roig; *El canto de la juventud*.

DOI: <https://doi.org/>

### Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas  
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras  
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil  
<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

## EL CANTO AMOROSO DE MONTSERRAT ROIG SOBRE EL PASADO

Daniel Carlos Santos Silva  
Universidade de São Paulo (USP)  
(dan.silva58@hotmail.com)

### Resumen

La composición de la memoria es un elemento esencial en “El canto de la juventud” (1990), de Montserrat Roig. En este artículo, busco analizar de qué manera se desarrolla la narración del pasado en la escritura de esta autora catalana. Para ello, centraré en tres de los ocho cuentos que componen la obra y que tienen la temática amorosa como hilo conductor: “Mar”, “La división” y “La manzana elegida”. El análisis se divide en tres partes, orientadas por la lectura de uno de los cuentos, y considera la visión de la mujer a su pasado como condición fundamental en la narrativa.

**Palabras clave:** Memoria; Montserrat Roig; El canto de la juventud.

DOI: <https://doi.org/>

### Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 10	n. 2	1-23	e021010	2021
----------------------------	-------------	-------	------	------	---------	------

Universidade Federal de Alfenas  
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras  
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil  
<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>