

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA: ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS

Viviane da Silva Dutra

UMA CIDADE ENTRE LIVROS:
IMAGEM, ESPAÇO E MEMÓRIA NA TETRALOGIA *EL CEMENTERIO DE LOS*
***LIBROS OLVIDADOS*, DE CARLOS RUIZ ZAFÓN**

Santa Cruz do Sul

2023

Viviane da Silva Dutra

**UMA CIDADE ENTRE LIVROS:
IMAGEM, ESPAÇO E MEMÓRIA NA TETRALOGIA *EL CEMENTERIO DE LOS
LIBROS OLVIDADOS*, DE CARLOS RUIZ ZAFÓN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura: Estudos Linguísticos, Literários e Midiáticos, Linha de Pesquisa em Estudos Literários e Midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Maria Cardoso

Coorientador: Prof. Dr. Àlex Josep Matas Pons

Santa Cruz do Sul

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Dutra, Viviane da Silva

Uma cidade entre livros : imagem, espaço e memória na tetralogia El Cementerio de los Libros Olvidados, de Carlos Ruiz Zafón / Viviane da Silva Dutra. – 2023.

148 f. : il. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Rosane Maria Cardoso.

Coorientação: Prof. Dr. Àlex Josep Matas Pons.

1. Imagem. 2. Memória. 3. Cidade. 4. Narrativa. 5. Carlos Ruiz Zafón. I. Cardoso, Rosane Maria. II. Matas Pons, Àlex Josep . III. Título.

Viviane da Silva Dutra

**UMA CIDADE ENTRE LIVROS:
IMAGEM, ESPAÇO E MEMÓRIA NA TETRALOGIA *EL CEMENTERIO DE LOS
LIBROS OLVIDADOS*, DE CARLOS RUIZ ZAFÓN**

Esta tese foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado; Área de Concentração em Leitura: Estudos Linguísticos, Literários e Midiáticos; Linha de Pesquisa em Estudos Literários e Midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Dra. Rosane Maria Cardoso

Professora orientadora – FURG/UNISC

Dr. Àlex Josep Matas Pons

Professor Coorientador – Universitat de Barcelona

Dra. Cristina Cardoso

Professora examinadora – UFPR

Dr. João Cláudio Arendt

Professor Examinador – UFES

Dra. Ana Cláudia Munari Domingos

Professora Examinadora – UNISC

Dra. Daiane Lopes

Professora Examinadora - UNISC

Santa Cruz do Sul

2023

Dedico esta Tese a minha família, especialmente a minha mãe, base que sempre me incentivou a buscar meus sonhos e a não desistir de meus objetivos.

AGRACECIMENTOS

A meus pais e irmãos, por não permitirem que eu desistisse de alcançar meu objetivo, por me incentivarem a buscá-lo e concretizá-lo, por acreditarem em mim e em minha capacidade, pelo apoio e compreensão nesses quatro anos de dedicação ao Doutorado.

À professora Rosane Maria Cardoso por aceitar esse desafio, que não era simples desde o princípio, de me orientar, utilizando apenas quatro obras como objeto de pesquisa. Iniciamos essa jornada sem um rumo certo, porém, aos poucos, acertamos nossos passos e conseguimos alcançar, juntas, nosso objetivo. Graças a seu auxílio e apoio estou, aqui, no fim desta etapa, com mais uma meta de minha jornada finalizada.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todos os ensinamentos, por me proporcionarem momentos de maravilhamento e de aquisição de novos conhecimentos e por me fazerem ir além do que pensava ser capaz. À Luana, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todo auxílio e apoio durante esses quatro anos de convivência.

À CAPES, que através do Programa PSDE, me possibilitou a experiência de realizar o Doutorado-Sanduíche em Barcelona, Espanha, por um período de seis meses, de setembro de 2021 a fevereiro de 2022. Meses nos quais pude, além de realizar minha pesquisa para a tese, conhecer a cultura, as pessoas e a história de um país que sempre quis visitar. Estendo os agradecimentos à Universidade de Barcelona e ao Professor Àlex Josep Matas Pons, quem me recebeu e contribui com seu conhecimento para enriquecer este trabalho.

A todos que de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram e me deram apoio para a finalização de minha tese.

*A veces, las cosas más reales
sólo suceden en la imaginación.*
Carlos Ruiz Zafón

RESUMO

A cidade é um local de transformações que guarda, em sua estrutura, as histórias e segredos vividos por seu povo. A memória resguardada em cada esquina, em cada prédio ou praça revela imagens que são captadas por observadores atentos, capazes de reconstruir, pela escrita literária, detalhes desvelados por sua aguda percepção. Nesse sentido, esta tese tem por objetivo analisar a imagem, o espaço e a memória da cidade na tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados*, do escritor barcelonês Carlos Ruiz Zafón, a partir do olhar de seus narradores. Analisamos a Barcelona de Ruiz Zafón, em seu estatuto de personagem na narrativa, uma vez que atravessa um importante período histórico da Espanha, a Guerra Civil Espanhola e o pós-guerra franquista, bases para discutir a relação dos narradores da tetralogia com a cidade de Barcelona, sua história, memória e influência sobre os personagens, narradores e não narradores. A mescla entre ficção e realidade na tetralogia de Ruiz Zafón aproxima o leitor da história do país e das características da cidade, dado que parece que se está caminhando pelas ruas de Barcelona durante a leitura, tal a precisão dos detalhes mencionados em cada página. Metodologicamente, este estudo, de caráter bibliográfico, também se valeu de pesquisa fotográfica e de documentos provenientes da Biblioteca da Universidade de Barcelona e da Biblioteca de Catalunya. A tese divide-se em quatro capítulos que abarcam, inicialmente, conceitos a respeito de memória, imagem, cidade e de seus observadores. Na sequência, a pesquisa analisa o contexto histórico da obra de Ruiz Zafón que compreende dois momentos cruciais da Espanha do século XX: a Guerra Civil Espanhola e o franquismo. A seguir, são apresentados os livros, narradores e personagens da tetralogia, bem como sua vinculação com a memória da cidade. Por fim, os elementos usados por Ruiz Zafón para construir sua narrativa que a tornam, deveras, mais atraente para o leitor, assim como impossibilitam-no de determinar o próximo passo dos personagens, o que não deixa a leitura maçante, e sim instigante. As imagens construídas, através das palavras, auxiliam na montagem de uma cena proposta pelo escritor, que entrega detalhes suficientes para que o leitor consiga compor a cena em sua mente, como se estivesse realmente nas ruas de Barcelona, interagindo com a história. Como base teórica para este trabalho, utilizamos os estudiosos Jacques Aumont, Regis Debray, Kevyn Lynch, Michel de Certeau, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Paul Preston, Pierre Vilar, Elizabeth Jelin, Beatriz Sarlo, entre outros que possibilitaram a realização deste trabalho.

Palavras-chave: Cidade. Imagem. Memória. Narrativa. *El Cementerio de los libros Olvidados*.

RESUMEN

La ciudad es un local de transformaciones que guarda, en su estructura, las historias y secretos vividos por su pueblo. La memoria enclaustrada en cada esquina, en cada predio o plaza revela imágenes que son captadas por observadores atentos, capaces de reconstruir, por la escrita literaria, detalles desvelados por su aguda percepción. En ese sentido, esta tesis tiene por objetivo analizar la imagen, el espacio y la memoria de la ciudad en la tetralogía *El Cementerio de los Libros Olvidados*, del escritor barcelonés Carlos Ruiz Zafón, bajo la mirada de sus narradores. Analizamos la Barcelona de Ruiz Zafón, en su estatuto de personaje en la narrativa, una vez que pasa por un importante periodo histórico de España, la Guerra Civil Española y el posguerra franquista, bases para discutir la relación de los narradores de la tetralogía con la ciudad de Barcelona, su historia, memoria e influencia sobre los personajes, narradores e no narradores. La mezcla entre ficción y realidad en la tetralogía de Ruiz Zafón aproxima al lector de la historia del país y de las características de la ciudad, ya que parece que se camina por las calles de Barcelona durante la lectura, tal la precisión de los detalles mencionados en cada página. Metodológicamente, este estudio, de carácter bibliográfico, también recurrió a la pesquisa fotográfica y de documentos provenientes de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona y de la Biblioteca de Catalunya. La tesis se divide en cuatro capítulos que abarcan, inicialmente, conceptos sobre la memoria, la imagen, la ciudad y sus observadores. En secuencia, la pesquisa analiza el contexto histórico de la obra de Ruiz Zafón que comprende dos momentos cruciales de España del siglo XX: la Guerra Civil Española y el franquismo. Después, son presentados los libros, narradores y personajes de la tetralogía, además de su vinculación con la memoria de la ciudad. Al final, los elementos usados por Ruiz Zafón para construir su narrativa que a tornan, en efecto, más fascinante para el lector, bien como lo impiden de determinar el próximo paso de los personajes, lo que no permite que la lectura sea tediosa, pero sí estimulante. Las imágenes construidas, a través de las palabras, auxilian en el montaje de una escena propuesta por el escritor, que entrega detalles suficientes para que el lector pueda componer la escena en su mente, como se estuviese realmente en las calles de Barcelona, interactuando con la historia. Como base teórica para este trabajo, utilizamos los estudiosos Jacques Aumont, Régis Debray, Kevyn Lynch, Michel de Certeau, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Paul Preston, Pierre Vilar, Elizabeth Jelin, Beatriz Sarlo, entre otros que posibilitaran la realización de este trabajo.

Palabras clave: Ciudad. Imagen. Memoria. Narrativa. *El Cementerio de los libros Olvidados*.

LISTA DE ILUSTRÇÕES

Figura 1 –	Queima de livros em Tolosa, agosto de 1936	63
Figura 2 –	Queima de livros em A Coruña, agosto de 1936	64
Figura 3 –	Visita de Franco ao Museo del Prado em 7 de fevereiro de 1940	67
Figura 4 –	Dois guardas civis custodiando as caixas com os primeiros documentos do Archivo de Simancas devolvidos pela França na estação de Atocha de Madrid em 12 de fevereiro de 1941	67
Figura 5 –	Carregamento do caminhão com a «Inmaculada» de Murillo, procedente do Louvre, em sua chegada à estação do Mediodía de Madrid em 8 de dezembro de 1940	68
Figura 6 –	Ato de entrega dos três quadros de Zuloaga a Hitler em 4 de julho de 1939 na Nueva Cancillería de Berlin	68
Figura 7 –	Ruínas de Guernica	69
Figura 8 –	Casas em Ruínas	70
Figura 9 –	Trem Barcelona-Sevilla destruído por bomba em bomba em 1936	71
Figura 10 –	Valle de los Caídos	74
Figura 11 –	Exumação em Castelló	75
Figura 12 –	Castillo de Montjuïc – Entrada	77
Figuras 13 e 14 –	Castillo de Montjuïc – Fosso de Santa Elena (Homenagem)	78
Figura 15 –	Castillo de Montjuïc – Los calazos	78
Figura 16 –	Plaza de Sant Felip Neri – Porta da igreja	79
Figuras 17 e 18 –	Plaza de Sant Felip Neri – Placa de identificação e marcas das bombas	80
Figuras 19 e 20 –	Plaza de Sant Felip Neri – Marcas do bombardeio	80
Figura 21 –	Refugio 307 – Entrada	81
Figura 22 –	Refugio 307 – Túnel	82
Figura 23 –	Refugio 307 - Projeto	82

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O OBSERVADOR, A CIDADE E AS IMAGENS	17
2.1	A literatura e a imagem	18
2.2	Literatura e <i>Ekphrasis</i>	22
2.3	A literatura e a cidade	28
2.4	O observador e a cidade	35
2.5	Carlos Ruiz Zafón: o escritor e a cidade	42
3	O OBSERVADOR E A CIDADE: <i>EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS</i>	46
3.1	A Guerra Civil Espanhola	46
3.2	Barcelona e a Guerra Civil Espanhola	55
3.3	Pós-guerra: o franquismo e a reconstrução da Espanha	63
4	O OBSERVADOR, A CIDADE E A MEMÓRIA EM <i>EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS</i>	83
4.1	Memórias sobre a cidade: o observador recorda Barcelona	83
4.1.1	<i>La sombra del viento</i>	83
4.1.2	<i>El juego del ángel</i>	87
4.1.3	<i>El prisionero del cielo</i>	89
4.1.4	<i>El laberinto de los espíritus</i>	91
4.2	A narrativa e a memória sobre a guerra: o conflito na obra	93
4.3	Sobre o “EU” e a cidade: os narradores	99
5	AS METÁFORAS DA CIDADE: BARCELONA Y SUS OLVIDOS	110
5.1	A memória como instrumento de identidade	111
5.2	Sobre o “Eu” e a cidade: Daniel e David	117
5.3	Sobre o “Eu” e a cidade: memória e visões do passado – Julián	130
5.4	A biblioteca e as memórias da cidade: memória e escrita	133
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS SENTIDOS DA CIDADE	139
	REFERÊNCIAS	142

1 INTRODUÇÃO

A cidade, palco onde tudo ocorre, lugar de transformações, abriga a vida de milhares e seus segredos. Barcelona possui uma história de derrotas e vitórias, as quais a levaram ao patamar de desenvolvimento em que se encontra hoje. Os detalhes arquitetônicos mantidos na cidade, de sua estrutura antiga, a embelezam e destacam, visto que a mistura do antigo e do moderno chama a atenção para a valorização do passado, da história da cidade.

Entretanto, não foi fácil para os barceloneses recuperarem sua cidade após a destruição ocorrida durante a Guerra Civil Espanhola. Muitos prédios e praças foram atingidos durante os bombardeios, sendo parcial ou totalmente destruídos. Barcelona, através de sua gente, conseguiu se reerguer e recuperar muitas das estruturas perdidas, mantendo sua beleza arquitetônica para ser apreciada pelos visitantes de hoje. Não obstante, a memória contida em cada rua, praça, prédio preservado, revela a personalidade de uma cidade antiga, mas que se transforma e acompanha a evolução do tempo.

A autora desta tese teve a oportunidade de realizar um período de pesquisa de seis meses na cidade de Barcelona, pelo Programa de Doutorado-Sanduíche, PSDE, da CAPES. A viagem tinha por objetivo desenvolver uma pesquisa acerca da Guerra Civil Espanhola, conhecer lugares ligados a esse período, visitar pontos da cidade mencionados na tetralogia e conhecer a cidade de Barcelona. Foi uma viagem extremamente enriquecedora, tanto academicamente quanto culturalmente, pois estar em contato com a língua e com os nativos é de um aprendizado imensurável. Ademais, conhecer a arquitetura da cidade, uma mistura do antigo (preservado pelo governo com admiração) com o moderno que, apesar das diferenças de estilos, se combinam como um grande quebra-cabeças. Foi possível perceber (algo notado durante a leitura das obras) que Barcelona é realmente um labirinto, principalmente se vemos uma imagem aérea da cidade, observaremos essa característica, pois poderemos distinguir o desenho e as ligações que as ruas formam. É possível se perder caso esteja distraído. Muitos dos aspectos mencionados nas obras foram corroborados durante a visita, como lugares mencionados que realmente existem, nomes de ruas, praças, enfim, o escritor se utilizou de grande parte da cidade real em sua narrativa, assim como trouxe elementos ficcionais mesclados, um casamento perfeito.

A tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados*, do escritor barcelonês Carlos Ruiz Zafón, traz a cidade de Barcelona como um de seus personagens e não apenas um local onde os fatos ocorrem. O narrador, que observamos nas obras, transporta o leitor por cada página, sem dar pistas de seus próximos passos. São narradores complexos que interagem tanto com a história quanto com o leitor, revelando suas emoções e mostrando sua forte ligação com a cidade. Para Gancho “Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história” (2002, p. 26). De acordo com Reis e Lopes:

As funções do *narrador* não se esgotam no ato de enunciação que lhe é atribuído. Como protagonista da *narração* ele é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de *intrusões*, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas. Por outro lado, a *voz do narrador*, ao relevar-se de uma determinada instância de enunciação do discurso, traduz-se em opções bem definidas: situação narrativa adotada, *nível narrativo* em que se coloca, etc. A partir destes condicionamentos de narração, o *narrador* configura o universo diegético que modeliza, pela peculiar utilização que faz de signos e códigos narrativos: organização do *tempo*, regimes de *focalização* privilegiados, etc. A análise integrada destes distintos aspectos e categorias da narrativa assenta, pois, necessariamente na prioritária ponderação a que, em termos operatórios, deve ser sujeita a pessoa do *narrador* enquanto entidade por quem passam e em função de quem se resolvem os fundamentais sentidos plasmados pelo relato. (REIS; LOPES, 1988, p. 63 – grifos dos autores).

Nessa perspectiva, percebemos a importância do narrador para o desenvolvimento da narrativa, tanto no que diz respeito a sua estrutura quanto a guiar o leitor pelas nuances das histórias e conduzi-lo pelos caminhos que levam ao final esperado. O estudioso Gérard Genette classificou o narrador em três tipos bem definidos:

- **Extradiegético:** o narrador está fora da história, ou seja, é exterior à diegese que narra, colocando-se quase sempre em uma posição de alteridade, favorecendo essa posição de exterioridade;
- **Intradiegético:** o narrador está dentro da história, ou seja, refere-se às entidades localizadas no espaço da narrativa e que a integram, constituindo um universo próprio;
- **Hipodiegético/Metadiegético:** é constituído a partir de um relato ligado ao nível *Intradiegético*, ou seja, uma personagem é incumbida de contar outra parte da história que assim se conecta ao restante da narrativa.

O narrador é responsável por apresentar ao leitor todas as características da narrativa, os caminhos pelos quais a trama cruzará, apresentar os personagens, enfim, todos os detalhes relativos à história. Sua conexão com a narrativa vai depender de seu lugar na trama e isso determinará o nível e o tipo de participação que terá no transcorrer da história.

As imagens trazidas nas obras de Ruiz Zafón fazem referência às ruas, às fachadas dos prédios e ao seu interior, às praças da cidade, às igrejas, qualquer local que, para o autor, fosse importante ressaltar na narrativa. Os detalhes que são mencionados pelo escritor revelam características de sua cidade para que, aqueles que não a conhecem, tenham elementos para construir uma imagem em suas mentes e conhecê-la de maneira indireta.

Nesse sentido, esta tese tem por objetivo pesquisar a imagem, o espaço, a memória e seus narradores, tendo como objeto de estudo os livros integrantes da tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados*, sendo eles, *La sombra del viento*, *El juego del ángel*, *El prisionero del cielo* e *El laberinto de los espíritus*, do escritor Carlos Ruiz Zafón. Igualmente, temos como objetivos específicos, analisar o processo de construção das imagens sob o aspecto do discurso descritivo e da frase-imagem; verificar a relação entre a imagem, a memória e os narradores das obras; e buscar, nas vozes narrativas, as memórias referentes à cidade de Barcelona.

Esta pesquisa teve como base metodológica o procedimento analítico qualitativo, levando-se em consideração o estudo realizado que envolveu a leitura das quatro obras, passando-se à análise das mesmas, na qual foi considerado cada aspecto a ser explorado. Foi realizada a identificação de elementos ligados à memória e sua relação com a história da cidade de Barcelona, da mesma forma que os aspectos narrativos das obras e sua conexão com o espaço, a memória e a imagem. Na sequência, relataremos qual a estrutura de pesquisa foi seguida neste trabalho.

No primeiro capítulo, dividido em cinco subcapítulos, aprofundamo-nos, primeiramente, na imagem e sua relação com o leitor. A conceituação de imagem e sua relação com a literatura. A construção imagética e a interação palavra-imagem, assim como leitura-imagem na narrativa. A construção da imagem ligada ao processo de leitura e o papel do leitor nesse segmento. Como suporte teórico, valemo-nos dos estudiosos Jacques Aumont, Wilson Martins, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain, Régis Debray, entre outros. No segundo subcapítulo, trazemos a conceituação de *Ekphrasis* e sua relação com a imagem literária. Procuramos

determinar de que forma a *Ekphrasis* pode explicar a construção da palavra-imagem nas narrativas. Como base teórica, trabalhamos com os estudiosos Román de la Calle, Miriam de Paiva Vieira, Murray Krieger, Melina Rodolpho, João Adolfo Hansen, entre outros. Em seguida trazemos a teoria referente à cidade, um dos elementos que compõem a narrativa, e que é o local onde se passam os acontecimentos. A cidade pode ter dois vieses em uma obra: como um cenário dentro da história, ou como personagem, mesclando-se na narrativa e interagindo com todos os elementos. Nesse item, exploramos o elemento cidade no âmbito literário, suas variadas facetas frente às narrativas, como sua história é percebida, na ficção, pelos escritores, como uma maneira de tornar suas narrativas mais “vivas”. Para esse subcapítulo, trabalhamos com os teóricos Ronaldo Costa Fernandes, Kevyn Lynch, Michel de Certeau, Maria Stella Bresciani, Ángel Rama, entre outros.

Dando sequência, discutimos o observador da cidade e sua relação com tal espaço. Como esse indivíduo observa, com detalhes, tudo a sua volta? Investigamos o significado de *flâneur* e sua origem, assim como a visão do *flâneur* frente à cidade, suas nuances, detalhes, minúcias. Nessa seção, Charles Baudelaire, Edmund White, Walter Benjamin, entre outros, guiam a discussão. Finalizando o primeiro capítulo, apresentamos uma pesquisa sobre a vida e obra do escritor Carlos Ruiz Zafón. Compilamos trechos de entrevistas concedidas pelo autor quando do lançamento de suas obras, tal como opiniões sobre seus livros e sua forma de escrita.

O capítulo 2, composto por três subcapítulos, foi escrito durante período de pesquisa realizado em Doutorado-Sanduíche, na cidade de Barcelona, de setembro de 2021 a fevereiro de 2022, financiado pelo Programa PDSE da CAPES. Nessa etapa, falamos, inicialmente, sobre a Guerra Civil Espanhola no âmbito histórico: como estruturou-se o processo até o início da contenda; como o país caminhou para uma guerra que destruiu cidades e matou milhares de pessoas, entre soldados, simpatizantes dos lados disputantes e inocentes. No segundo subcapítulo, descrevemos a guerra centrada em Barcelona: como o episódio impactou economicamente e politicamente a cidade; os danos estruturais que os ataques causaram a parte arquitetônica; como o povo barcelonês reagiu tanto à invasão Republicana quanto à tomada Nacionalista. Para finalizar este capítulo, exploramos o Pós-guerra e o início do Franquismo na Espanha e como foi o processo de reconstrução do país após tamanha destruição causada pela guerra: o processo de mudança de ideias e a imposição de normas à população; a caça aos traidores do

novo governo, os republicanos que fugiram e são procurados para serem julgados por traição à pátria; o início de uma época sombria para os espanhóis que duraria quase quarenta anos. Para a construção desse capítulo, trazemos as pesquisas de Paul Preston, Julián Chaves-Palacios, M^a Carmen García-Nieto, George Orwell, Francisco Ferrándiz, Enrique Maradiellos, entre outros.

No terceiro capítulo, composto por três subcapítulos, dedicamo-nos às quatro obras, *La sombra del viento*, *El juego del ángel*, *El prisionero del cielo* e *El laberinto de los espíritus*, em diferentes aspectos e análises. Primeiramente, apresentamos um resumo das obras, mostrando, ao mesmo tempo, aspectos relevantes de como Barcelona é visualizada pelos personagens em cada tomo. A seguir, fazemos uma análise da relação entre a Guerra Civil Espanhola e o Pós-guerra e como esses dois períodos históricos são percebidos nas narrativas. A forma como as experiências, os sentimentos e opiniões, referentes a esses assuntos, são expostos pelos personagens por meio das imagens concebidas na narrativa. Para finalizar, observamos os narradores nas quatro obras, quem são esses narradores, como se identificam na narrativa e como guiam o leitor no transcorrer da história.

No quarto e último capítulo, composto por quatro subcapítulos, discorreremos, inicialmente, sobre a memória, a memória como capacidade de “guardar” vivências, acontecimentos de vida, passados pela nossa história. Nessa caminhada, temos o processo de esquecimento e de luto em situações traumáticas, como uma forma de defesa para se proteger de imagens vistas ou de momentos vividos, que são preferíveis esquecer. Para embasar essa parte, abordamos os teóricos Jacques Le Goff, Henri Bergson, Joël Candau, Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin, Ecléa Bosi, Paul Ricoeur, Beatriz Sarlo, Michael Pollak, entre outros.

Na sequência, analisamos os narradores Daniel Sempere e David Martín sob o viés da memória. Averiguamos como cada personagem-narrador apresenta as memórias inferidas nas obras, e como essas possuem relação com a cidade de Barcelona. Dando continuidade, examinamos Julián, narrador da última parte da quarta obra. Julián, filho de Daniel, possui uma visão, e memórias, distintas das de seu pai e as conta sob um ângulo diferente. Seu olhar com relação à cidade também se modifica, mostrando um contemplar novo de Barcelona. Para finalizar, exploramos a biblioteca e sua relação com a memória. Seu lugar na história do mundo e como foram destruídas por serem consideradas perigosas.

Carlos Ruiz Zafón é um escritor ousado com um estilo de escrita peculiar que

instiga seus leitores a se inserirem na história junto de seus narradores e não apenas acompanhar a leitura. Verificamos que foram realizados alguns estudos sobre o autor e sua obra, principalmente sobre a tetralogia, como um todo ou cada livro individualmente. De acordo com nossa pesquisa, foram escritos 74 artigos, 19 trabalhos de conclusão de curso, 10 dissertações de mestrado e 7 teses de doutorado, escritos em inglês, espanhol ou português, também encontramos 2 livros em alemão e 1 livro em inglês, além de artigos de jornal acerca da publicação das obras e entrevistas com o escritor.

A tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados* possui características que unem elementos literários e audiovisuais em sua construção narrativa. A mistura de ficção com elementos históricos faz com que esse vínculo proporcione uma leitura provocativa, recheada de detalhes minuciosos, como se cada uma das quatro obras realmente fizesse parte da memória da cidade de Barcelona.

2 O OBSERVADOR, A CIDADE E AS IMAGENS

A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens.

Ivete Walty, Maria Nazareth Fonseca, Maria Zilda Cury

De acordo com Jacques Rancière (2012), a imagem entrou em evidência em uma época em que a arte era altamente apreciada, ou seja, houve um deslocamento entre a arte e a imagem. A palavra literária, assim, adquiriu da imagem essa dupla potência, estabelecendo uma nova relação com a pintura. Nesse sentido, a pintura, que utilizava signos e meios distintos dos da poesia, transmutava em imagem o que a poesia transmitia através das palavras e sons. As duas artes conseguiam reproduzir um mesmo objeto, de maneiras distintas, porém com algumas semelhanças, uma vez que estas artes andavam lado a lado (LESSING, 2011). Essa técnica utilizada na antiguidade, possibilitou que escritores desenvolvessem maneiras de transpor a suas narrativas elementos mais vívidos, trazendo para a escrita as imagens que apenas eram vislumbradas em pinturas.

A cidade possibilita a criação de imagens pelos escritores com suas ruas, praças, fachadas, características únicas que cada uma possui. Ela faz parte do mundo literário (personagens, narrador, tempo, espaço, causa, etc.) como base para cada história lida, no sentido de orientação (localização) da narrativa, porém outros escritores vão mais longe, agregando a cidade como um personagem, dando-lhe “vida”, colocando-a em evidência na história.

Segundo Renato Cordeiro (2008), detectar o fio que conduz ao discurso da cidade, é apreender as cidades. Isto é, para experimentar fazer a leitura da cidade, esse fio deve ser descrito e rearticulado como um quebra-cabeça irreal, semelhante ao sonho. Há duas maneiras de ler essa cidade, mesmo de forma não simétrica: uma real e outra ficcional. Por conseguinte, a leitura sempre aponta para a separação ficção/realidade, sob um olhar experimental, direcionado à divisão entre a cidade e o discurso que a descreve.

Nesse patamar, encontra-se aquele que coloca em palavras tudo aquilo que seus olhos captam durante sua caminhada, o observador. Esse ser que possui um olhar astuto e inteligente, que percebe os detalhes mais ocultos na paisagem de uma cidade. Seu olhar busca todas as características e particularidades de um panorama

para, depois de sua caminhada de análise, colocar no papel todas suas impressões. Essa é sua vida, seu trabalho, seu modo de ser.

Consoante Kevin Lynch (1997), o observador, quando inicia seu processo de análise, vivencia uma ação interativa entre si e a coisa observada. Nessa perspectiva, a imagem que é observada oferece um diagrama simbólico formando uma unidade de como o mundo é, quer dizer, ela apresenta ao observador um tipo de mapa como se fossem instruções escritas para serem absorvidas e internalizadas para depois serem analisadas.

Cada elemento forma, de certa maneira, um conjunto, como se fosse um quadro, uma imagem completa. O observador, a cidade e a imagem possuem uma ligação no âmbito teórico desta pesquisa, pois são um ponto essencial para o entendimento e para a análise da obra de Carlos Ruiz Zafón. Na sequência, vamos nos aprofundar melhor a respeito de cada item.

2.1 A literatura e a imagem

As narrativas desafiam a imaginação do leitor com tramas elaboradas e pistas que devem ser seguidas atentamente para não perder o rumo da história. Alguns escritores, hoje, utilizam técnicas do campo audiovisual como uma estratégia de construção de sentido tornando mais complexas suas obras. Segundo Jacques Aumont:

[...] as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que representam eventualmente imagens materiais. A primeira formação imaginária canônica, a que se produz quando do estágio do espelho, em que a criança forma pela primeira vez a imagem de seu próprio corpo, está assim diretamente apoiada na produção de uma imagem efetiva, a imagem especular. Mas as imagens que o sujeito encontra depois vêm nutrir dialeticamente seu imaginário: o sujeito faz funcionar, graças a elas, o registro identificador e o dos objetos, mas inversamente só pode apreendê-los com base nas identificações já operadas. (AUMONT, 2002, p. 119).

A construção de imagens se inicia na infância, uma vez que as crianças possuem uma mente mais aberta à construção de narrativas nesse período de vida. Sua imaginação não possui limites, visto que para elas nada é impossível. No entanto, à medida que vamos amadurecendo, essa veia imaginativa também madura e a racionalidade, por vezes, impera. Na leitura, conseguimos resgatar essa conexão entre sujeito e imaginação, trazendo à tona as imagens que ficaram guardadas na

memória. Wilson Martins explica que:

Na diferença psicológica entre o sinal e a imagem reside todo o segredo do enorme préstimo desta última, do poder sugestivo infinitamente maior. A imagem não requer quase nada de colaboração por parte do homem: ela traz em si mesma o seu significado. Já o sinal, a palavra, não existe por si mesmo: é apenas um catalisador. Quando “percebemos” intelectualmente a imagem, percebemo-la nela mesma; quando lemos a palavra escrita, traduzimos, *somos obrigados a traduzir*, o sinal naquilo que representa. A palavra “cachorro” evoca a imagem do animal, e não o seu próprio desenho gráfico; mas a imagem do cachorro apresenta-se diretamente à inteligência como imagem. (Da mesma forma por que o animal em si mesmo é sob a forma de imagem que se apresenta à inteligência). A diferença é enorme e infinitamente maior quando se trata de uma série contínua de sinais (uma página de romance, por exemplo, um capítulo, o romance inteiro) do que pode parecer quando pensamos em palavras isoladas. Aí, então, o esforço intelectual, o *pensamento*, o exercício crítico da inteligência, devem exercer na sua maior capacidade de esforço. O mesmo romance transformado em imagem (no cinema ou na história em quadrinhos) exigirá um esforço consideravelmente menor, porque terá então realizado para o espectador a tradução que, na leitura, ele deveria fazer sozinho. (MARTINS, 1998, p. 427, *itálico e aspas do autor*).

O processo de leitura não está completo sem o conhecimento prévio do leitor para auxiliá-lo na junção de significados e formação de imagens mentais. As palavras, em uma descrição, diferentemente de uma imagem visível, apresentam aquilo que o olho poderia ver ou, até mesmo, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia (RANCIÈRE, 2012). No entanto, para ser um ser vivente, pois a ela lhe falta vida, a imagem precisa de nós justamente por ainda ser o organismo do qual é a sombra desencarnada (RANCIÈRE, 2017).

De acordo com Marie-José Mondzain (2017), as imagens são fiéis a sua origem, independentemente de sua destinação e de seu sentido. O homem é o sujeito conector necessário para trazer à tona o sentido da imagem. No entanto, pela imagem não ser totalmente aberta, é necessário crer para poder sentir o que esta procura transmitir. Aquele que não se submete não é capaz de assimilar toda a essência exposta pela imagem.

Nesse ponto de vista, o processo imaginário e a produção dos signos são considerados inseparáveis, uma vez que permitem os processos de identificação e separação imagéticos, pois do contrário, não se admitiria a existência do sujeito. Nesse caso, não é possível separar a definição de imagem da definição de sujeito (MONDZAIN, 2017). A imagem não é um mero objeto, está ligada ao sujeito, à sua forma de pensar e agir, à sua vida e trajetória. Segundo Gottfried Boehm:

De fato, a maior parte das imagens, as imagens de uso, cotidianas e típicas, visam ser lidas como uma simples indicação em direção ao que, sempre, se tem já *para além* da imagem. Pouco importa, aliás se se trata de fotografias banais ou de pinturas ditas exigentes: a imagem representa um caso de figura cujo espaço de significação precede, a título de pré-texto, toda representação. Essa identificação *interna* de significações *externas* carrega um nome: iconografia. Queiramos ou não, todos já nascemos iconográficos. Em tal atitude iconográfica, apelamos a uma concepção implícita da imagem, a da *transparência ideal*. A imagem aparece então como um vidro transparente sobre um universo textual que se tem por trás ou ainda como uma lua que não dispõe de nenhuma luz própria e cuja claridade apenas provém da luz do sol que ali se reflete. Da mesma forma, no sentido da imagem, a luz da significação realçará pouco sua própria força. Antes, ela procederá de uma outra realidade que, sob a forma de um texto ou de uma narrativa, precederá o pôr em imagem. (BOEHM, 2017, p. 25, itálico do autor).

A imagem necessita de um intermediário que transmita sua mensagem, dado que por si só não possui poder suficiente para realizar tal ato. Isso não quer dizer que as imagens são desnecessárias, pelo contrário, sua natureza transparente permite uma diversidade de formas, desde a visual até a textual. As formas textuais nos fazem entrar em contato com o imaginário para conjurarmos as imagens que a narrativa exige. Já as formas visuais nos rodeiam e esse tipo de representação nos assalta sempre que saímos de casa e é, nesse momento, que se inicia uma conexão, entre símbolo e leitor. Muitas vezes, uma imagem inicial leva à formação de uma nova imagem pelo leitor, dependendo de como esse faz sua leitura. Conforme Walty et al:

[...] os textos incitam pactos de leitura, espécie de regras, de dicas para a entrada do leitor no seu universo de significações. O pacto de leitura que se trava em uma obra científica – exigência de precisão e clareza – ou em uma obra historiográfica – pretensamente verídica na sua recuperação dos fatos ocorridos no passado – é diferente do estabelecido em um texto literário, que justamente tira seu valor da ambiguidade dos seus termos, passíveis de decodificação até paradoxais. (WALTY; FONSECA; CURY, 2012, p. 45).

A linha entre a realidade e a ficção é tênue em uma narrativa, capturando a atenção do leitor e envolvendo-o. O leitor se deixa levar pelas palavras, pela construção de imagens que conjura durante a leitura, que o incita a ir adiante. Sob a perspectiva de Umberto Eco (1994), esse expectador, ou leitor-modelo, é uma espécie ideal de leitor, o qual o texto prevê como um colaborador, durante a leitura, mas ainda tem de criar. A forma como o texto inicia é que vai determinar o seu tipo de leitor-modelo, que pode ser uma criança ou até alguém que não se importa em aceitar algo que extrapole o sensato e o razoável.

No mundo da leitura da ficção é necessário embarcar com a mente aberta no

mundo da imaginação, ao que não é comum e até mesmo ao que vemos todos os dias. Temos que aceitar que o irreal existe durante a leitura daquelas páginas. Acreditar que Atlântida está no fundo do mar, que é possível viajar ao Centro da Terra e que existem baleias iguais a Moby Dick. São histórias ficcionais que, por algumas páginas, se tornam verdadeiras e quase palpáveis, se deixarmos a imaginação se libertar.

A abertura da porta da imaginação durante a leitura não é algo fácil para alguns leitores, uma vez que requer o crer no irreal e é necessário haver um meio termo entre os dois lados. Na leitura essa mescla é bem-vinda, pois abre possibilidades frente a diferentes obras que nos são disponibilizadas no mercado. A utilização dessa sensibilidade, desse olhar mais preciso, permite enxergar imagens desenhadas por palavras, técnica utilizada por alguns escritores hoje em dia. De acordo com Régis Debray:

As palavras podem esforçar-se, senão por recriar o encantamento, pelo menos, por retranscrever a imagem e seus efeitos, seus ecos, suas derivas em nós. Foi o que fizeram escritores ou poetas gregos, latinos, clássicos, com os afrescos e os quadros em uma época em que a descrição de paisagens ou cenários naturais ainda não era utilizada em literatura. O olhar se educa pelas palavras – os nomes de cores, uma boa paleta de substantivos, levam-nos a discriminar melhor entre os tons. Os bons poetas exercitam-nos a ver melhor e, no entanto, suas palavras são cegas. Um vermelho papoula é incolor, o conceito de cão não late. (DEBRAY, 1994, p. 52-53).

Além de uma conjunção – palavra-imagem – que possibilite ao leitor uma conexão ou construção imagética mental, é necessário também uma visão aberta por parte deste, para que seja capaz de abstrair os elementos da narrativa e realizar a montagem do quebra-cabeça para formar a imagem. Também é importante se abrir para as sensações para que haja uma comunhão completa entre a imagem e os sentidos. Conforme Walty et al:

No processo de leitura, vislumbram-se imagens construídas por palavras. Sem necessidade de gravuras ou quaisquer ilustrações, imagens se formam na mente do leitor por força de recursos utilizados, de ordem fônica, gráfica, morfossintática, atravessados sempre pela rede de significações. Tudo são imagens, linguagem que se faz figura a desafiar o investimento do leitor no texto. (WALTY; FONSECA; CURY, 2012, p. 48).

Em alguns textos é possível vislumbrar cenários como se estivéssemos observando uma pintura, o que se deve pela intensidade como os signos linguísticos

realizam a representação de um conjunto de atividades picturais, que são exploradas, intencionalmente, pela focalização de quem pinta, escrevendo o que vê. A literatura naturalista é um exemplo da utilização dessa técnica, dado que possui a intenção de transpor ao papel a realidade, de uma forma direta, mas com a ilusão que o sujeito se depare em frente a um objeto em seu estado puro: “Se a imagem fosse uma língua, seria traduzível em palavras e essas palavras, por seu turno, em outras imagens porque o caráter próprio de uma linguagem é ser passível de tradução.” (DEBRAY, 1994, p. 57).

De acordo com Jacques Rancière (2012), a frase-imagem mostra sua potência não apenas em romances como também em peças teatrais, filmagens cinematográficas e na relação do dito e não dito de uma fotografia. Para o teórico, a frase-imagem representa a união de duas funções que se definirão esteticamente, pela forma como altera o vínculo entre o texto e a imagem. A frase-imagem se transformou na união da frase, que trabalha como encadeamento, com a incumbência de dar consistência e sustentação, com a imagem, que se tornou potência ativa e disruptiva dessa modificação:

É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso. (RANCIÈRE, 2012, p. 56-57).

A frase e a imagem, separadas, nos proporcionam distintas ações no momento da leitura. A frase é a organizadora, a que realiza a união entre as ideias, a conjunção do todo escrito. A ligação entre frase e imagem transforma o todo, algo improvável em possível sem que pareça irreal. Na leitura, às vezes, a conexão frase-imagem possibilita que o ilógico se torne lógico, pois consente que o imaginário assuma sem que haja um descontrole da realidade. É um mundo no qual se ingressa, onde nos permitimos ser livres antes de voltarmos para o “real” circundante.

2.2 Literatura e *Ekphrasis*

A imagem verbal, na medida em que evidencia o corte entre signo e referente, aumenta sua potencialidade de significações. No campo da literatura o uso de

imagens verbais é intenso, pois é uma linguagem que desafia o leitor no texto, transformando a experiência da leitura (WALTY; FONSECA; CURY, 2012). Miriam de Paiva Vieira esclarece que:

[...] a interação entre palavra e imagem, dá acesso a representações de uma determinada experiência. Esse tipo abrangente de visualidade faz com que o receptor sinta a presença da cena descrita, seja um evento, seja uma paisagem, seja ainda um edifício. Logo, a relação entre a écfrase e sua fonte inspiradora deve ser tratada por seu impacto psicológico, e não simplesmente como referência. (VIEIRA, 2017, p. 49).

A *ekphrasis* vem como um recurso de mediação da palavra literária para auxiliar no desenvolvimento da descrição de um discurso referente às imagens plásticas. No entanto, para essa passagem de texto à imagem há uma figura de estilo retórica disponível para utilização, que é a “hipotipose”. Essa figura auxilia na visualização, pelo leitor, através da detalhada e minuciosa força expressiva das palavras, ativando, assim, toda uma estratégia didática nesse momento. Nesse sentido, uma eficaz mediação descritiva é convertida e transformada em reflexão imaginária por meio da leitura (DE LA CALLE, 2005). De acordo com Román de la Calle:

Es bien sabido que la descripción literaria de las imágenes – que tal es el núcleo caracterizador de la citada “ekphrasis” – formaba históricamente parte relevante del conjunto de los ejercicios prácticos programados por la educación retórica (los “progymnasmata”) e incluso se la aceptaba como demostración o exhibición reglada del adecuado magisterio de la plena cualificación profesional del rétor: la “épideixis” como ostentación y alarde del dominio del lenguaje, así como de su eficacia descriptiva de las imágenes. (DE LA CALLE, 2005, p. 10, aspas do autor).

O objetivo da descrição, na retórica antiga, era dispor o objeto diante do espectador e não explicá-lo, representar, além de suas características sensíveis, suas características inteligíveis (RODOLPHO, 2012). A diferença entre narração e descrição, hoje, não era observada antigamente, por isso a descrição, às vezes, rompia com o efeito estático para contribuir com o efeito de vividez, assim como com a produção de imagens ou até mesmo alusão a fatos implícitos em algumas cenas: “O dispositivo ecfástico, portanto, remete ao discurso periegético (proposição de Teão), que guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra.” (RODOLPHO, 2012, p.182). Nessa perspectiva, Miriam Vieira explica que:

Uma passagem ecrástica deve evocar na mente do leitor ou do espectador uma imagem ausente, para provocar nele uma resposta de impacto emocional. Seu aspecto performativo, aliado à sua energia narrativa, “faz ver” com tanta vivacidade que o leitor praticamente “escuta” o texto. Em suma, como fenômeno intermediário, a éfrase pode ser entendida mais como um procedimento de transformação do que como uma referência midiática, uma vez que se refere a uma determinada mídia qualificada, mas resulta em uma nova obra – pertencente a outra mídia qualificada –, que, a partir de uma provocação verbal, irá desencadear uma resposta imaginativa visual na mente do receptor. (VIEIRA, 2017, p. 54, aspas da autora).

O escritor, ao criar uma narrativa, faz uma costura com palavras, criando um quadro, uma obra de arte que necessita ser vislumbrada pelos olhos da mente do leitor. Não é um processo fácil de se realizar. A história é a base, o todo que sustenta os fios que serão tecidos, a tessitura tem que ser perfeita para se chegar ao resultado esperado, o imaginário do leitor. Miriam de Paiva Vieira explica que: “[...] a éfrase acontece quando, em um processo mental, a evocação de uma imagem visual é desencadeada a partir de sua verbalização, por intermédio de um texto lido ou escutado.” (VIEIRA, 2017, 50-51).

Referente a essa questão, segundo Román de la Calle (2005), tal recurso retórico, em qualquer de suas múltiplas modalidades de apresentação, aspira de maneira programática, sobre tudo, descrever um objeto, uma pessoa ou uma cena de maneira tão vívida e enérgica, tão bem observados e descritos nos mínimos detalhes, que são capazes de oferecer à imaginação perceptiva do leitor a presença, o relevo, a espessura e as cores apuradas próprias da realidade expressada, como se, de fato, estivessem vendo.

A *ekphrasis* possui o caráter de descrever detalhadamente algo, principalmente um objeto, real ou não, levando-se em conta que uma descrição detalhada procura esmiuçar todos os elementos para a presentificação de uma imagem, ou seja, a imagem pode ser vista de todos os ângulos (RODOLPHO, 2012). Nesse sentido, Murray Krieger acrescenta que:

A éfrase constitui, com efeito, um epigrama sem o objeto acompanhante, na verdade sem qualquer objeto à exceção daquele que cria verbalmente. A imagem visual que a éfrase procura traduzir em palavras perde-se por certo nessa tradução, uma vez que a representação verbal, já sem se apoiar numa outra representação tangível, extra-textual, assume gradualmente o poder de uma entidade autônoma. (KRIEGER, 2007, p. 149-150).

O poder captar a essência transmitida por meio da palavra literária pelo olho leitor é uma força do ser sensível e imaginativo, daquele que se propõe em desbravar

uma narrativa. A *ekphrasis*, usada há séculos na retórica, era utilizada como recurso de narração do fictício, isto é, auxiliava a habilidade do orador no momento da narração em tornar o falso em crível, alimentando a imaginação da audiência (HANSEN, 2013). No entanto, para lermos a *ekphrasis* retoricamente, precisamos observar os preceitos receptivos fornecidos pelo narrador ao destinatário, visto que a retórica não é uma “estética”, o que pressupõe que as operações de elocução e invenção normativa são realizadas pelo destinatário, quer dizer, seu juízo se torna o autor (HANZEN, 2013).

Para tanto, o leitor precisa estar aberto para poder receber o que o texto transmite, é necessário haver uma conexão no momento da leitura, ou seja, o leitor deve se permitir sentir e ser tocado pelas palavras ali postas, assim como pelas imagens que a narrativa tem a pretensão de construir, mas, para isso, é necessária uma mente aberta e receptiva. Melina Rodolpho explica que:

Na tentativa de encontrar uma definição para a fantasia, Aristóteles nos mostra que muitos elementos compõem o exercício da imaginação: a percepção, a opinião, o conhecimento, o pensamento, a razão e a memória. Reduzi-la, contudo, à fórmula da soma de tais elementos não seria suficiente. O conhecimento que temos das imagens depende da percepção dos objetos sensíveis, no entanto, podemos visualizar algo que não esteja presente, o que significa que a percepção não ocorre de fato, mas os demais elementos permitem “reproduzir” diante dos olhos a imagem que fazemos do objeto. Por essa razão, as fantasias também se manifestam nos sonhos. A fantasia constitui-se como certo movimento na alma visto que provoca comoção ao produzir a imagem – pois não só o simulacro do objeto vem à mente, mas também certa emoção proporcionada pela ideia do que se representa. O caráter patético, portanto, está presente nessa operação que, quando associado aos mecanismos retóricos, cumpre a função de comover. (RODOLPHO, 2012, p. 197, aspas da autora).

Quando nos permitimos alcançar o imaginário, tocamos um ponto intermediário que existe entre o ser das coisas e o das almas, que é o ser da imagem, ou melhor, o que existe fora da alma é puramente corporal e o que existe dentro da alma é puramente espiritual. É necessário haver um meio termo entre o corporal e o espiritual para que haja um entendimento, para que a sensibilidade humana exista e o imaginário seja ativado (COCCIA, 2017). O sensível, o ser da imagem, não é algo simples, sua existência não é compatível com o real, já que a realidade não faz parte do mundo sensível, e sim do *devir*, da mudança inevitável. Para haver uma conexão entre sujeito e objeto é necessário que este se transforme em fenômeno, encontrando assim os órgãos perceptivos do sujeito. Entretanto, o sensível ocorre apenas no

espaço intermediário que existe entre objeto e sujeito, local onde os seres extraem as imagens necessárias para alimentar suas almas:

A imagem define, portanto, primeiro uma forma de exterioridade. Para toda forma, a imagem constitui a experiência de uma exterioridade absoluta. [...] O espaço tem então sido definido como o mundo das *partes extra partes*, onde tudo existe fora das outras coisas e fora de si mesmo. Poder-se-ia dizer que a imagem é agora o fora absoluto, isso que é fora também dos corpos, do mundo dos corpos, do espaço como exterioridade. O fora não é mais o mundo, as coisas, os corpos: o verdadeiro fora são as imagens [...]. A imagem é a exterioridade absoluta de uma coisa a si mesma. (COCCIA, 2017, p. 83, itálico do autor).

A relação entre a imagem e a sensibilidade que proporciona a conexão com a imaginação e possibilita a abertura de portas internas no leitor é algo tangente à construção que a leitura pode proporcionar. O dispositivo *ekphrástico* possui elementos que potencializam a estrutura imaginária que porventura o escritor tenha a intenção de criar.

A *ekphrasis*, em alguns momentos, possui uma superioridade da imagem em relação à palavra, de forma a demonstrar que as imagens não são apenas objetos que estão sendo vistos e descritos, mas possuem sensibilidade e força. No âmbito tradicional, esse posicionamento supera as oposições entre literatura e pintura ao dar voz às imagens, quando evidenciadas no texto verbal, multiplicando tanto o universo diegético como uma série de significações e leituras da obra em questão (GARCIA, 2008).

De acordo com Román de la Calle (2005), a função *ekphrástica* é utilizada para, durante a leitura, de certo modo, potencializar um olhar fático, buscando por características que permitam uma comunicação com a obra em si. Os recursos que a *ekphrasis* possui vão além da descrição de uma imagem e não devemos nos deter apenas nessa vertente, uma vez que esse recurso nos auxilia a trazer à tona o que está oculto e tirar as vendas que os olhos leitores, porventura, possuem no momento da leitura:

En consecuencia, la descripción *ekphrástica* de una imagen, aunque pueda funcionar con total autonomía, como texto, siempre arrastra esa silenciosa conciencia de saberse vicaria, conocedora de su íntima y secreta heteronomía, porque las palabras – como un eco – activan la potencial resonancia de las imágenes vividas. (DE LA CALLE, 2005, p. 17).

A *ekphrasis* é um recurso que auxilia a contar uma história nunca contada ao

leitor ou, até mesmo, uma história já conhecida, porém com algo diferente, deixa algo implícito, atiça a curiosidade da audiência. No entanto, é necessário esclarecer que esta figura introduz um objeto, considerado da arte gráfica, espacial, em um mundo totalmente temporal, proporcionando-lhe movimento, transformando-o em narrativa (GOMES; TEIXEIRA, 2014). Melina Rodolpho explica que:

A éfrase consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um “quadro” do objeto da descrição; temos então a enargia/ evidência, que podem ser consideradas figuras de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade a imagem verbal. É verdade que a éfrase não é o único procedimento capaz de gerar essa enargia, contudo, nos desperta o interesse em razão de seu histórico, pois é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível. (RODOLPHO, 2010, p. 105, aspas da autora).

[...]

Ainda que a narração dos fatos seja essencial em determinados gêneros, a descrição torna-se indispensável na estrutura do texto, embora constitua, muitas vezes, um recurso “genérico”, em alguns casos, acaba adquirindo autonomia. É o que ocorre no gênero epídico, uma vez que a descrição é o mecanismo fundamental, quer seja para louvar ou vituperar, criando um retrato físico ou moral da personagem.

A metáfora, além de ser um tropo reputado, possibilita trazer o discurso verbal aos olhos, representando uma ação (*enargia*), permitindo até mesmo a apresentação das propriedades ausentes – está patente aqui o resultado da enargia. (RODOLPHO, 2010, p. 108, itálico e aspas da autora).

Nesse ponto, o leitor toma conhecimento de que se trata de uma expressão linguística, na qual há uma separação entre a ilusão e a expressão verbal. Quando há essa quebra com a forma sintética, ou o ícone verbal, a imagem-texto surge (AGUDELO, 2011): “Este momento opone la indiferencia a un momento de imaginación y metáfora donde el diálogo entre lo verbal y lo visual es más estrecho gracias a un significado que sólo puede describir la éfrasis.” (AGUDELO, 2011, p. 77).

Román de la Calle (2005) explica que os textos *ekphrásticos* são colocados à prova quando há uma transformação do estático para o dinâmico no que se refere à imagem literária, sendo que nesse processo ocorre uma compensação da linearidade descritiva do ritmo de apresentação das palavras em um nível imaginativo durante a leitura da narrativa. Entretanto, não podemos esquecer que o escritor necessita realizar as escolhas corretas e concretas, com relação ao texto literário, visto que o resultado final influenciará em sua eficácia comunicativa, assim como no âmbito estético da obra. O escritor se permite construir uma estrutura capaz de se conectar

com seu leitor e proporcionar-lhe a oportunidade de entrar em contato com seu imaginário e se permitir ir além do usual, do real.

2.3 A literatura e a cidade

No mundo literário cada detalhe é importante para que o texto salte aos olhos do leitor. Os elementos (narrador, personagens, espaço, tempo, enredo) que compõem uma narrativa devem formar um casamento cuja conjunção possibilite que o leitor seja transportado diretamente ao centro da história, como se participasse ativamente, junto a seus personagens.

Local onde, às vezes, se passam os acontecimentos de uma narrativa, base de desenvolvimento da história, de orientação. A cidade pode ser o lugar onde os personagens cresceram e progrediram em suas vidas, na qual o leitor pode acompanhar o desenrolar de cada passo de seus caminhos. Em muitas narrativas, a cidade é apenas uma característica a mais, um cenário que situa a história. Já em outras, a cidade se transforma em personagem – protagonista ou não - de modo a afetar todos os demais elementos da trama. Conforme Ronaldo Costa Fernandes:

A cidade tem importância capital na produção literária. [...] O romance é fruto da modernidade, do fortalecimento das relações mercantis, do aparecimento do capitalismo incipiente e do processo de fortalecimento das cidades como núcleos promotores de cultura. Não mais os castelos, a corte palaciana, a praça pública ou os conventos. É na cidade e por causa da cidade que o romance aparece, floresce e se modifica. [...] A cidade não apenas será fomentadora do novo gênero como também, em determinado momento da história literária, substituirá a Natureza como elemento fundamental da narrativa.

A partir do realismo, a cidade substituirá a Natureza e, não só como pano de fundo, será ela quem determinará o comportamento dos personagens. Esta substituição é tão forte e significativa que chega até nossos dias e, hoje, a cidade apresenta-se como tema e personagem, quando não produz comportamentos que explicam a densa e complexa psicologia do personagem. (FERNANDES, 2000, p. 19).

Segundo Kevyn Lynch (1997) a cidade é considerada uma construção no espaço, como obra arquitetônica, mas em grande escala, somente percebida no decorrer de longos períodos de tempos. Seu *design*, nesse sentido, é uma arte temporal que raramente utiliza sequências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo. Para o teórico: “a cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis.” (LYNCH, 1997, p.1).

A partir da imaginação e do trabalho coletivo dos homens, no que diz respeito ao ambiente construído e a história, a cidade foi criada. Ela também faz parte de um mundo de registros no qual sua história será resguardada. Nesse livro de registros, encontrar-se-á tudo o que ela produzir e conterà documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literaturas, isto é, tudo aquilo que fixe sua memória (GOMES, 2008). De acordo com Michel de Certeau:

A “cidade” instaurada pelo discurso utópico e urbanístico é definida pela possibilidade de uma tríplice operação:

1. a produção de espaço *próprio*: a organização racional deve portanto recalcar todas as poluições físicas, mentais ou políticas que a comprometeriam;
2. estabelecer um *não-tempo* ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições: estratégias científicas unívocas, possibilitadas pela redução niveladora de todos os dados, devem substituir as táticas dos usuários que astuciosamente jogam com as “ocasiões” e que, por esses acontecimentos-armadilhas, lapsos da visibilidade, reintroduzem por toda a parte as opacidades da história;
3. enfim, a criação de um *sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade: como a seu modelo político, o Estado de Hobbes, pode-se atribuir-lhe pouco a pouco todas as funções e predicados até então disseminados e atribuídos a múltiplos sujeitos reais, grupos, associações, indivíduos. A “cidade”, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra. (CERTEAU, 2005, p. 172-173, itálico e aspas do autor).

Nesse sentido, a cidade se mostra, sob a visão de Certeau, em uma perspectiva racional, na qual é programada para o seu progresso, assim como de seus indivíduos. Sua estrutura é pensada de forma a beneficiar seus governantes, de alguma forma, sem cessar seu crescimento, sua transformação diante da modernidade e dos avanços tecnológicos.

De acordo com Maria Stella Bresciani (1997), a cidade, enquanto estrutura física, se resguarda como referência e oferece elementos aos estímulos e memórias coletivas, os quais nosso imaginário molda, formando a cidade labiríntica, por meio das vidas pessoais nas quais as recordações compõem memórias sem lugar para então fundar a cidade simbólica. Esse é o fruto da experiência daquele que vive na urbe, do cidadão, um ser urbano que constitui o imaginário moderno. Sobre o assunto, Kevin Lynch acrescenta que:

Uma cidade é uma organização mutável e polivalente, um espaço com muitas funções, erguido por muitas mãos num período de tempo relativamente rápido. A especialização completa e o entrelaçamento definitivo são improváveis e indesejáveis. A forma deve ser de algum modo

descompromissada e adaptável aos objetivos e às percepções de seus cidadãos.

Existem, porém, algumas funções fundamentais, que as formas da cidade podem expressar: circulação, usos principais do espaço urbano, pontos focais-chaves. As esperanças, os prazeres e o senso comunitário podem concretizar-se. Acima de tudo, se o ambiente for visivelmente organizado e nitidamente identificado, o cidadão poderá impregná-lo de seus próprios significados e relações. Então se tornará um verdadeiro *lugar*, notável e inconfundível. (LYNCH, 1997, p. 101-102, itálico do autor).

Lugar no qual se guardam memórias e se constrói a história de um povo, a cidade é erguida mediante a identidade daqueles que a idealizam, para abarcar o que acreditam ser necessário para sua sobrevivência. É a partir de sua estrutura firme que os cidadãos trabalham pelo seu desenvolvimento econômico, político e social, levando-a a um inevitável crescimento e reconhecimento externo. Conforme Raymond Williams (1989), os homens perceberam, no século XVII, uma modificação diferenciada na paisagem, no que se refere às formas intelectuais e literárias, isto é, o rápido processo de expansão e transformação da cidade, onde antes essas características eram previamente expostas.

Desde a antiguidade, cidades bem construídas e estruturadas, tanto econômica quanto politicamente, eram reconhecidas como potências, pois possuíam organização estrutural que garantia uma boa defesa na iminência de um ataque inimigo. Essas cidades também tinham um organizado sistema econômico para manter seus cidadãos, assim como a manutenção de suas bases estruturais, sempre conservadas. Em vista disso, é possível perceber, por exemplo, que tanto as estruturas urbanas, quanto o planejamento de uma cidade têm influência direta sobre o comportamento humano (GEHL, 2013).

Nesse sentido, podemos verificar que há uma relação entre a cidade e o homem, visto que esta é uma criação humana, simbolizando seu poder, sua capacidade de modificar/transformar o meio ambiente, a imagem de algo artificial. Entretanto, o que conta é o resultado final, a maneira como irá aderir ao ambiente físico e sobre a natureza, como será essa transmutação, essa adaptação que é tão importante para aqueles que realmente se preocupam com o futuro da cidade (BRESCIANI, 1997).

No entanto, para Ángel Rama (1985) deveria existir o processo de se pensar a cidade antes de sua construção. Isto é, a criação de uma representação simbólica que constituísse palavras, para traduzir a vontade de estrutura da edificação, diagramas gráficos, que reproduzissem, de certa forma, a imagem de como deveria parecer a cidade idealizada pelos seus fundadores, antes de se iniciar sua materialização, seria

fundamental.

De acordo com Beatriz Sarlo (2009), a imagem de uma cidade perfeita é intolerável para os homens, quer dizer, a composição de sua beleza e ordem intimidam por materializarem uma abstração inalcançável por sua perfeição e simetria: “La ciudad ideal es la ciudad desierta, sin atmósfera, sin tiempo futuro. Sus cualidades implican la conclusión de lo urbano, no su dinámica; el orden y la armonía son un pasado que pesa mucho más que cualquier estado de imperfección.” (SARLO, 2009, p. 143). Ainda mirando na complexidade do papel que a cidade exerce sobre homens e mulheres, Italo Calvino (1990) fala sobre o fato de as cidades se constituírem das relações entre o espaço e os movimentos humanos:

[...] a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 14-15).

A cidade retém, em suas linhas e formas, as memórias de seus habitantes, de sua caminhada. Essas marcas propiciam ler o que se passou por suas ruas, casas e edifícios, possibilitando recordações para aqueles que desejam rememorar ou buscar o passado: “A relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se portanto pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece.” (GOMES, 2008, p. 47). Ademais, não podemos considerar a cidade apenas um conjunto de espaços e vivências articuladas que realiza funções, ela vai além de um corpo simbólico ou de jargões técnicos literários. A cidade possui movimento, representado por suas ruas que são como artérias que lhe dão vida, suas áreas verdes são seu pulmão e o seu centro é seu coração. A cidade, assim como um ser humano, possui identidade, fazendo com que os indivíduos que a habitam a reconheçam e se reconheçam nela (PESAVENTO, 1997):

Ora, a cidade é em si uma realidade objetiva com suas ruas, construções, monumentos, praças, mas sobre este “real” os homens constroem um sistema de ideias e imagens de representação coletiva. Ou seja, através de discurso e imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada, transcendendo a realidade insatisfatória. Há, pois, um deslizamento de sentido, uma representação do outro que não é idêntica, porém análoga, uma atribuição de significados que expressam intenções, desejos, utopias, mitos. Endossar essa postura implica a decifração do real pelo imaginário, ou seja, pelas suas representações. E as representações que nos interessam são

aquelas que apontam no caminho do monstro urbano. A cidade tem, pois, um lado negro, uma faceta ameaçadora que, qual a esfinge mitológica, é capaz de devorar quem não souber decifrá-la. (PESAVENTO, 1997, p. 26, aspas da autora).

A cidade é formada pelo conjunto de ideias daqueles que a habitam, que a fazem se desenvolver, viver. De forma geral, as pessoas e suas atividades são tão essenciais quanto sua estrutura (LYNCH, 1997). Não ficamos apenas nos bastidores, observando os acontecimentos, somos participantes ativos de cada evento que será responsável por sua história. Cada lugar possui uma história fragmentária e isolada em si mesma, composta por inúmeros passados que se desdobram em distintas narrativas enigmáticas à espera por serem desvendadas (CERTEAU, 2005). Segundo Sandra Pesavento:

Assim é que, seguindo a estratégia metodológica da montagem segundo o choque contrastivo, é possível por frente a frente as representações da cidade que falam de progresso ou tradição, as que celebram o urbano ou idealizam o rural, o imaginário dos consumidores do espaço frente aos dos produtores da urbe, a visão das elites citadinas com a dos populares e deserdados do sistema, a dimensão da esfera pública, como representação, com o imaginário constituído sobre o privado, as imagens do espaço que contrapõem o centro ao bairro ou, ainda, a própria visão da rua, vista como local de passeio ou passagem, contraposta àqueles que nela moram por não terem outra opção. (PESAVENTO, 2002, p. 19-20).

Ao longo do tempo, a cidade e seus espaços tornaram-se pontos de encontro para seus moradores (GHEL, 2013). Os encontros nas praças centrais eram usuais para fecharem acordos, trocarem novidades, arranjam casamentos, além das apresentações de artistas de rua e compra e venda de mercadorias. No entanto, nem todas as cidades possuíam um lugar geográfico marcado como um centro, um ponto central que se delimita como local de encontro para seus moradores (SARLO, 1997). Em alguns casos, não havia a possibilidade de delimitar onde se encontrava o “centro” de tal cidade, partindo de bairros para uma atividade especial, por exemplo, ou simplesmente para ver e estar no centro para compras, principalmente, em áreas mais afastadas.

Na literatura, uma mesma cidade pode ser mostrada de diferentes formas, com distintas características, por diferentes narrativas. A literatura mostra a subjetividade que é visível para si, no qual o eu se diz e se confirma. É através dessa subjetividade que o texto literário melhor exprime sua voz interior, assim como se mostra, por excelência, o espaço do observador (BASTOS, 2000).

Por conseguinte, a cidade é uma caixa que guarda uma história pronta para ser contada por alguém, ou por várias pessoas, com distintos significados, ecoando por meio de seu profundo passado. Entretanto, o campo não possui o mesmo espaço na história que a cidade, mesmo que ainda possua marcas em seus arredores como nas florestas, em pequenas estradas, em um riacho que teve seu curso alterado, estes são locais com histórias para contar (HILLMAN, 1993). As histórias contadas pelos escritores possuem uma certa dose de realidade. Há que se considerar que o romance é um tipo de *mímesis*, não significando uma cópia exata de algo, porém seu conteúdo envolve o leitor de tal forma, que este estabelece uma relação de conhecimento, reconhecimento e de imaginação com o mundo da obra. Quer dizer, esta verossimilhança que envolve o leitor em um caminho de identificação, sendo este texto mediatizado pelo verossímil tanto pelo mundo da obra quanto pela situação em que o romance é construído como uma narração que envolve comportamentos, cercando assim o leitor em laços de reconhecimento, conhecimento e de imaginação (LEENHARDT, 1998). De acordo com Pesavento:

Pode-se dizer que a obra literária tem a intenção de uma tomada de consciência do leitor para os problemas de sua época com todas as antinomias que o “viver em cidades” suscita. Ele pode até mesmo insinuar respostas para ação, tal como nas fábulas ou nos mitos antigos. Mas, a rigor, o sentido pragmático do discurso literário não é tão direto ou evidente: ele não se constitui numa lição moral imediata ou numa clara proposta de soluções. Trabalhando no âmbito do imaginário, a literatura fala de um tempo outro, não vivido e fictício, supostamente acontecido para a voz narrativa – e frente ao qual o leitor se reconhece. O texto é sintoma de uma realidade próxima da sua existência, mas não se apresenta como um guia prático de ação.

Quem se propõe a oferecer soluções é o discurso urbanista, que visa a transformar uma cidade concreta na cidade ideal projetada. (PESAVENTO, 2002, p.54).

Uma cidade, antes de qualquer coisa, é um conjunto de espaços construídos e vazios, bem como a reunião de um tecido de relações sociais nas quais, individual ou coletivamente, seus indivíduos preenchem seu imaginário social, atribuindo-lhe sentido por meio de suas ações (PESAVENTO, 2002). Essa dinâmica é observada não apenas no real, como também no ficcional, sendo que a interação entre habitantes de lugares pode ser percebida tanto visualmente, quando visitamos uma cidade “real”, quanto imaginariamente quando lemos a cena descrita. Sob o ponto de vista de Beatriz Sarlo:

Entre la ciudad escrita (en el sentido en que Roland Barthes se refería a la “moda escrita”) y la ciudad real hay una diferencia de sistemas materiales de representación, que no puede ser confundida con frases fáciles como “la literatura produce ciudad”, etc. Los discursos producen ideas de ciudad, críticas, análisis, figuraciones, hipótesis, instrucciones de uso, prohibiciones, órdenes, ficciones de todo tipo. La ciudad escrita es siempre simbolización y desplazamiento, imagen, metonimia. Incluso en los casos excepcionales en que la ciudad real se ajusta a un programa previo (la Chandigarh de Le Corbusier, La Brasilia de Cos y Niemeyer), el desfase entre proyecto y ciudad es la clave misma del problema de su construcción. Escribir la ciudad, dibujar la ciudad, pertenecen al círculo de la figuración, de la alegoría o de la representación. La ciudad real, en cambio, es construcción, decadencia, renovación y, sobre todo, demolición. (SARLO, 2009, p. 145, aspas da autora).

A caracterização da cidade em uma narrativa traz elementos importantes para o desenvolvimento da trama e interligação com os passos dos personagens, no decorrer da história. No entanto, há uma diferença entre a inserção de uma cidade escrita, ou inventada pelo autor, e uma cidade real. A cidade escrita, deve conter elementos necessários para que o leitor “acredite” que este lugar exista. As características elencadas pelo escritor devem ser claras e precisas para que a imagem possa ser montada de forma clara na mente do leitor e caminhe de forma harmoniosa com os personagens e com a narrativa. Em contrapartida, a cidade real já possui os elementos, sua história, porém o escritor precisa ter cuidado para não ser extremamente fidedigno, beirando ao monótono, nem fugir totalmente da realidade, o que causaria estranheza e confusão ao leitor. A mescla de alguns pontos ficcionais na cidade real provoca maior interesse na leitura e aguça a curiosidade em conhecer e procurar tais locais.

Sarlo (2009) complementa que se compararmos a cidade escrita com a cidade real não pode haver uma perspectiva de um inflexível controle realista. Não se trata apenas de verificar se há uma adequação nas características entre cidade escrita e real, já que o maior interesse da cidade escrita, assim como seu poder de revelação, está justamente nesses desvios, visto que indicam o modo como se pensa a cidade desde um ponto de vista ideal ou de ordem literária. A cidade escrita organiza sua estrutura mediante signos textuais e léxicos que podem possuir sentido literário e necessitar de sentido arquitetônico ou urbano. Nas cidades escritas as funções literária e ficcional são tão fortes como a referência.

Essa mescla entre o real e o ficcional, hoje, na literatura, é algo imprescindível para se alcançar o imaginário do leitor. Quando se utiliza uma cidade real como cenário de uma narrativa, independente do estilo literário, suas características

urbanas, estruturais, ambientais, como seus cidadãos se fundem a ela, aos seus costumes, à sua história, enfim, todas suas particularidades devem estar equiparadas à jornada do(s) personagem(ns) para que não haja uma desconexão entre a realidade e a ficção.

2.4 O observador e a cidade

Cada cidade possui uma estrutura diferenciada, um desenho particular que reúne suas características, peculiaridades, arquitetura, dimensões e estilo. São esses traços que a fazem única e distinguível das demais cidades que existem a seu entorno e que atraem visitantes e curiosos a conhecer seus encantos.

De acordo com Renato Cordeiro Gomes (2008), tradicionalmente, a representação da cidade, imagetivamente, está ligada às metáforas visuais, ou seja, a cena escrita apresenta-se sob o signo da visibilidade: “Pode prender-se, por um lado, à técnica do retrato, quando, na produção do discurso, remete-se à realidade observável e atrela-se à geografia do lugar; por outro, busca construir ‘cidades invisíveis’ que a imaginação torna visíveis.” (GOMES, 2008, p. 82, aspas do autor). Nesse sentido, o escritor pode se utilizar de um lugar já existente como base para sua história e, a partir deste, inserir características fictícias, imagens que se encaixam apenas nesta narrativa, para que as mentes dos leitores as possam libertar.

Nessa perspectiva, a cidade necessita ser sentida, notada em seus mínimos detalhes, com suas qualidades e defeitos. Suas ruas devem ser exploradas, suas belezas contempladas. Na história, há um personagem único, com habilidades e experiência para realizar essa exploração, o *flâneur*.

A multidão é seu domínio, como o ar é aquele do pássaro, como a água aquele do peixe. Sua paixão e sua profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso prazer eleger domicílio entre o numeroso, o ondulante, o movimento, o fugitivo e o infinito. Estar fora de casa, e no entanto se sentir em casa por toda parte; ver o mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua pode definir apenas desajeitadamente. O observador é um príncipe que goza por toda parte de seu incógnito. O amante da vida faz do mundo sua família como o amante do belo sexo compõe sua família com todas as beldades encontradas, encontráveis e inencontráveis; como o amante de quadros vive em uma sociedade encantada de sonhos pintados em tela. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Podemos assim compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que a cada um de

seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um eu insaciável pelo não eu, que, a cada instante, o apresenta e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre insaciável e fugitiva. (BAUDELAIRE, 2010, 91-92).

O *flâneur* possui origem na Paris do início do século XIX quando foram construídas em torno de 30 galerias onde se oferecia um espaço fechado para que as pessoas pudessem caminhar despreocupadamente (FEATHERSTONE, 2000). O *flâneur* é definido como um ser ocioso que dispõe tanto da manhã quanto da tarde para caminhar sem direção, dado que possuir um objetivo ou um estrito relacionamento com o tempo são sua antítese (WHITE, 2001). Era conhecido por mover-se em meio à multidão imperceptivelmente, andava mascarado e incógnito. No entanto, era identificado, de alguma maneira, como um condutor de táxi, um mensageiro, jornalista, florista, muitas vezes escrevia folhetins ou artigos ocasionais para jornais e revistas como fonte de renda (FEATHERSTONE, 2000):

O *flâneur* busca uma imersão nas sensações da cidade, “banhar-se na multidão”, perder-se nas sensações, sucumbir ao arrasto de desejos aleatórios e aos prazeres da escopofilia. A associação com um surrealismo *avant la lettre* é evidente quando o *flâneur* se entrega ao jogo dos fluxos precognitivos de impressões, associações e lembranças meio informes. Ao mesmo tempo, o *flâneur* registra mentalmente as impressões, durante a caminhada ou em um lugar sossegado, quando volta da rua. Talvez anote suas impressões numa caderneta, tal como um detetive que ainda desconhece o caso que terá de resolver, mas que, por princípio, julga que tudo é ou poderia ser significativo. O *flâneur* desenvolve, portanto, sua sensibilidade estética nas oscilações entre envolvimento e distanciamento, entre imersão emocional e descontrole, e momentos de registro e análise cuidadosos da “colheita aleatória” de impressões das ruas. (FEATHERSTONE, 2000, p.192, aspas e itálico do autor).

Desse modo, a rua é transformada na casa do *flâneur*, assim como as fachadas dos prédios também o fazem se sentir em casa. Para ele, a vida apenas se desenvolve, com toda sua riqueza, entre as pedras das calçadas e com a liberdade que possui para ver e admirar o entorno (BENJAMIN, 2019). Por isso, Paris é considerada a grande cidade do *flâneur*, o passeador sem destino, que se perde na multidão e segue para onde seu capricho ou curiosidade guiam seus passos. Os bairros em Paris são habitualmente belos, atraindo por suas delícias e magia clássica. Tudo que vale a pena visitar pode-se fazer a pé, desde o Arco do Triunfo até a Torre Eiffel, passar pela Bastilha e pelo Panthéon, todas as belezas podem ser vistas (WHITE, 2001). Sobre a cidade de Paris, Edmund White acrescenta:

[...] mas *flâneur* sabe que esta cidade é capaz de acomodar todos os gostos, incluindo o do *flâneur* pela solidão em meio à multidão, pela suspensão dos afazeres em meio à azáfama da metrópole, por captar as impressões de um mercado devotado aos mais variados e valiosos tipos de coleção (tudo, desde primeiras edições de livros a gravuras antigas, desde escrivatinhas art nouveau entalhadas em forma de plantas até a arte mais recente e audaciosa do gueto americano). Entalhes inuit, tecidos tibetanos, amuletos africanos – há um objeto que satisfaz cada apetite, até uns poucos objetos consumadamente gauleses. Mas há também essas fotos mentais, esses *instantanées* de uma vida fugidia, essas balaustradas curvilíneas, esses portões laqueados, e o cais frio e vazio à margem do Sena onde alguém toca um saxofone debaixo de uma ponte – memórias inestimáveis mas gratuitas, à espera de um *flâneur* que se apodere delas. (WHITE, 2001, p. 195, itálico do autor).

Os parisienses fizeram de Paris a terra do *flâneur*, com suas ruas e fachadas perfeitas para o observador. Contudo, a “paisagem” é o ponto chave para o *flâneur*, a paisagem é a sua cidade. Quer dizer, para ele a urbe é dividida em polos dialéticos que abrem-se como uma cidade, encerrando-o como em uma sala (BENJAMIN, 2019).

Esse ser com caminhar sossegado e despreocupado esconde uma face astuta e perspicaz e possui a capacidade de observação que não permite que nenhum detalhe escape a sua mirada para descrever tudo aquilo que viu em sua caminhada diária:

Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flânar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do flâneur. (BENJAMIN, 2018a, p. 64).

De acordo com Elizabeth Wilson (2005), a posição do *flâneur* como um *voyeur* perito sugere que esse indivíduo possuía certa instabilidade financeira, assim como ambiguidade emocional. Esse modo de vida não era permitido a qualquer pessoa, apenas homens letrados possuíam esse privilégio, porém era um estilo de vida que, muitas vezes, poderia levar à pobreza. Outro fator relevante da *flânerie* diz respeito a ser um estilo totalmente masculino, pois apenas os homens poderiam aderir a essa vida sem prejuízo à reputação, uma vez que as mulheres não tinham permissão para vagar desacompanhadas e à vontade pelas ruas da cidade.

Segundo Benjamin (2018b), o jornalismo é a base social da *flânerie*, sendo que ao dirigir-se ao mercado o *flâneur* o faz com a intenção de se colocar à venda, quer dizer, se expõe para iniciar sua observação e conseguir informações. O jornalista é um *flâneur* consciente e realiza um trabalho social que é necessário para a produção de seu trabalho, transformando seu ócio no *boulevard* em algo produtivo. Renato Cordeiro Gomes explica que:

O repórter-*flâneur*, assim, lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade viva e dinâmica. A rua é como o homem: tem corpo e alma. O narrador-*flâneur*, que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a enquanto inscrição do homem no espaço e no tempo. Lê os signos da cidade: o “corpo”, a base física, os significantes, cujos significados – “a alma encantadora” – o narrador constrói pelo estabelecimento de nova sintaxe, nova gramática, nova semântica, motivado pela empatia-entusiasmo que o identifica à rua. E produz um outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também do papel de *flâneur* que, agora, deambula pelo discurso-rua, caminho de letras impressas. O leitor e o narrador unidos pelo “amor das ruas”. A alma encantadora não está aí previamente dada: é construção do *flâneur*, e colado a ele, o leitor. (GOMES, 2008, p.122, aspas e itálico do autor).

A cidade se abre para o observador e se mescla, já não se sabe mais o que é exterior e o que é interior, tudo é percebido pelos olhos peritos. Na *flânerie* pode haver uma transformação na qual os aposentos das moradias podem se tornar os bairros, onde não se percebem os limiares propriamente ditos. À vista disso, a cidade também pode mostrar-se para o caminhante como uma paisagem sem limites (BENJAMIN, 2018b).

Conforme Benjamin (2018b), a cidade, na imagem do labirinto, é considerada o antigo sonho humano. Assim, o *flâneur* persegue esta realidade inconscientemente. Há a tese de que o *flâneur* teria escolhido a aparência fisionômica das pessoas como objeto de estudo, para assim fazer do andar uma necessidade para poder analisar a estrutura física, expressões faciais, a leitura da nacionalidade e do *status* social, do caráter e do destino de cada transeunte. Essa seria uma das muitas teses que rondam as possibilidades da existência de tal personagem na história.

O *flâneur* é um ser abandonado entre a multidão enquanto caminha. Para alguns, isso o coloca no mesmo patamar que uma mercadoria no mercado público de Paris. O transe a que se entrega o *flâneur*, durante sua observação, é similar ao da mercadoria que está exposta à espera de um comprador. Essa comparação, e situação, é inconsciente para o caminhante, que continua seu caminho sem se

importar com confrontações, apenas imerso em seu objetivo (BENJAMIN, 2019):

Não é dado a qualquer um tomar banho de multidão. Desfrutar da massa é uma arte e só poderá fazer, às custas do gênero humano, uma orgia de vitalidade, aquele a quem uma fada terá insuflado no berço o gosto pelo disfarce e a máscara, o ódio do domicílio e a paixão pela viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e permutáveis, para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe estar só em meio a uma massa azafamada.

Goza o poeta desse incomparável privilégio de poder ser, a bel-prazer, ele próprio e outrem. Igual a essas almas errantes em busca de um corpo, ele entre, quando quer, na personagem de qualquer um. Para ele apenas, tudo está vacante; e se alguns lugares lhe parecem estar fechados, é que a seus olhos não valem a pena ser visitados.

O andarilho solitário e pensativo tira uma embriaguez singular desta universal comunhão. Quem desposa facilmente a massa conhece gozos febris, dos quais serão eternamente privados o egoísta, trancado como um cofre, e o preguiçoso, internado como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta.

O que os homens denominam amor é bem pequeno, restrito e frágil, se comparado a esta inefável orgia, a esta santa prostituição da alma que se dá por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 2011, p. 69).

É esse observador que se utiliza do espaço humano, das suas ruas e passagens, como uma via de escape para sua necessidade de liberdade, para caminhar sem rumo, trazer à tona a imaginação, deixar sua mente livre enquanto observa os lugares, as pessoas, cada detalhe que, porventura, está em sua trilha. É nessa caminhada que o observador nota pormenores que um olhar comum não notaria, mas que não passam pela mirada perita do *flâneur*, que detecta tudo que há na paisagem naquele momento e registra em sua memória. De acordo com os historiadores, o observador perito descrevia tudo o que passava pelos seus olhos durante sua caminhada, sem que nada lhe escapasse.

No entanto, as melhores descrições da grande cidade se devem àqueles que a atravessaram, sem a notarem, distraídos em seus pensamentos ou em suas preocupações. As imagens mais precisas são deles, são esses observadores que sabem exprimir melhor cada detalhe das ruas por onde passaram, são sonhadores, que veem o mundo com olhos profundos (BENJAMIN, 2019). Conforme Michel de Certeau:

Mas “embaixo” (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses

praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legalidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2005, p. 171).

Essa mudança ocorre aos poucos na paisagem da cidade quando seus habitantes exercem sua superioridade, politicamente, com relação ao morador do campo. A cidade, ao ampliar-se, acaba por transformar sua paisagem, seu panorama, mesmo que sutilmente aos olhos do observador, ao invadir o campo para comportar seus espaços (BENJAMIN, 2018a). Essa modificação é inevitável com o progresso que acaba por exigir a expansão do espaço citadino para comportar as novas construções que são erguidas:

Eu viajava. A paisagem na qual eu me encontrava era de uma grandeza e uma nobreza irresistíveis. Algo delas decerto passou naquele momento para minha alma. Meus pensamentos esvoaçavam com uma leveza igual à da atmosfera; as paixões vulgares, como o ódio e o amor profano, me pareciam agora tão distantes como as névoas que resvalavam no fundo do abismo aos meus pés; minha alma me parecia tão vasta e tão pura como a cúpula do céu que me envolvia; e a lembrança das coisas terrestres só me chegava ao coração enfraquecida e diminuída, como o som da sineta dos gados imperceptíveis que passavam longe, na vertente de outra montanha. Sobre o pequeno lago imóvel, negro em sua imensa profundidade, passava às vezes a sombra de uma nuvem, qual reflexo do manto de um gigante aéreo a voar pelo céu. E lembro que esta sensação solene e rara, causada por um vasto movimento perfeitamente silencioso, me enchia de uma alegria entremeada de medo. Em suma, eu me sentia, graças à entusiasmante beleza de que estava cercado, em perfeita paz comigo e com o universo; acho até que, em minha perfeita beatitude e em meu total esquecimento de todo o mal terrestre, chegara a não mais julgar tão ridículos os jornais que afirmam que o homem nasceu bom – quando, a matéria incurável renovando suas exigências, pensei em reparar o cansaço e aliviar o apetite causados por tão longa ascensão. Puxei do bolso um pedaço grande de pão, uma xícara de couro e um frasco de um certo elixir que os farmacêuticos vendiam naquele tempo aos turistas para ser oportunamente misturado com água de neve. (BAUDELAIRE, 2011, p. 85).

Baudelaire articula, nessa passagem, a ampla visão acerca da paisagem que o rodeava, assim como cada detalhe percebido e ressignificado, se encontrava conectado a seu ser e sentimentos. Cada característica transmitida, neste contexto, traz consigo algo distinto que, através das palavras, representam a maneira eloquente como apenas um observador sagaz e minucioso é capaz de expressar.

Nesse sentido, Kevin Lynch (1997) explica que as imagens ambientais resultam de um processo bilateral entre observador e seu redor, ou seja, a imagem vista é desenvolvida e há uma filtragem entre o que é visto e o que é percebido. Por conseguinte, a imagem estabelecida varia de acordo com a realidade e com o observador:

O observador deve ter papel ativo na percepção do mundo e uma participação criativa no desenvolvimento de sua imagem. Deve ser capaz de transformar essa imagem de modo a ajustá-la a necessidades variáveis. Um ambiente ordenado em detalhes precisos e definitivos pode inibir novos modelos de atividade. Uma paisagem na qual cada pedra conta uma história pode dificultar a criação de novas histórias. Ainda que isso possa não parecer um problema crítico em nosso caos urbano atual, mesmo assim indica que o que procuramos não é uma ordem definitiva, mas uma ordem aberta, passível de continuidade em seu desenvolvimento. (LYNCH, 1997, p. 6-7).

Beatriz Sarlo (2009) explica que Jorge Luiz Borges, depois de passar alguns anos longe de Buenos Aires, ao retornar, estranhou sua cidade natal, pois seus olhos de observador notaram as diferenças que a modernidade havia imposta à Buenos Aires. Em seu retorno, reparou as construções e as ruas idênticas e deu-se conta que o ar do pampa crioulo, que recordava, se havia esvaído:

Pero la ciudad carece de densidad histórica (que Borges busca hacia atrás en el siglo XIX, y hacia afuera en la pampa). El barrio nuevo domina el paisaje con sus pequeñas arquitecturas domésticas levantadas por constructores italianos, que no se apartan demasiado de las arquitecturas sobrias y modestas de la anterior ciudad hispanocriolla. (SARLO, 2009, p. 150-151).

É possível perceber que Borges sentiu-se desiludido por observar que a paisagem da qual se lembrava estava parcialmente modificada, maculada pelo desenvolvimento, pela modernidade. A mescla de uma arquitetura distinta da hispanocriolla o desagradava, uma vez que alterava o panorama, a vista que ele, como observador, admirava e almejava retornar a ver. Tanto sua admiração pela paisagem de Buenos Aires quanto seu desagrado pela mudança é visível na obra de Borges.

Um observador sensível é passível de absorver as mudanças que ocorrem na paisagem conhecida, sua visão astuta capta cada detalhe distinto do ambiente que não se encontra mais ali. Esse é o observador real, que possui a capacidade de construir um mapa mental de uma cidade, de um ambiente, depois de uma caminhada para conhecer o local: “O observador sensível e familiarizado poderia absorver novos

impactos sensoriais sem a ruptura de sua imagem básica, e cada novo impacto não romperia a ligação com muitos elementos já existentes.” (LYNCH, 1997, p. 11).

2.5 Carlos Ruiz Zafón: o escritor e a cidade

Carlos Ruiz Zafón nasceu no dia 25 de setembro de 1964 em Barcelona, Espanha, e morreu no dia 19 de junho de 2020, em Los Angeles, Estados Unidos. Apesar de ser criado em uma família sem tradição literária, sua mãe era dona de casa e seu pai era agente de seguros, desde muito jovem possuía interesse na literatura. Segundo ele, suas principais influências foram Feodor Dostoiévsky, Leon Tolstói e Charles Dickens (SILVA, 2017):

No meu caso não havia uma grande tradição de interesse pela literatura, julgo que fui sozinho, que me arrastei até lá pelos meus pés. Foi algo que senti desde pequeno, que me interessava pelos livros e pela literatura. Procurei por mim mesmo este mundo, e fui-me educando neste sentido, de escolher os autores e os livros que me interessavam. Gostava de ter tido alguém que me levasse e orientasse, mas não; e quando não há ninguém, quando a vida não o proporciona, temos de ser nós a ir à procura. (BOBONE, 2016).

Apesar de sua paixão pela literatura, sua primeira profissão foi como publicitário, na qual ganhou experiência na área audiovisual e certa estabilidade, mas não satisfação pessoal. Assim, em 1994 decidiu mudar-se com sua esposa para Los Angeles para um novo começo longe de sua terra natal. Em Hollywood começou a trabalhar como roteirista e, ao mesmo, continuou a escrever a *Trilogía de la niebla*, que já havia iniciado, e as demais obras. Esse afastamento, segundo o escritor, permitiu que pudesse escrever de uma forma tranquila, a cidade barulhenta foi um oásis para seu trabalho.

Carlos Ruiz Zafón foi considerado um dos escritores espanhóis mais lidos no mundo. Reconhecido internacionalmente, tendo suas obras traduzidas para mais de cinquenta idiomas, se fez conhecer com a publicação do livro *El príncipe de la niebla*, em 1993, obra que dá início a *Trilogía de la niebla*. Após essa publicação seguiu-se, *El palacio de la medianoche*, em 1994, *Las luces de septiembre*, em 1995, encerrando a trilogia, e *Marina*, em 1999. Essas obras foram escritas para o público jovem e tiveram grande aceitação tanto na Espanha como em outros países.

Em 2001, Ruiz Zafón publicou seu primeiro romance direcionado ao público adulto, *La sombra del viento*, obra que se tornou um grande sucesso de crítica, o que

lhe rendeu, em 2004, o Prêmio Planeta, um dos mais prestigiados prêmios literários da Espanha. Esta obra deu início à tetralogia *El cementerio de los libros olvidados*, que obteve imenso sucesso. Em 2008, *El juego del ángel* foi publicado, seguido por *El prisionero del cielo*, em 2011, e *El labirinto de los espíritus*, em 2016. Ruiz Zafón lançou ainda, em formato e-book, em 2012, *Rosa de fuego*, um relato que aponta a origem do lendário *El cementerio de los libros olvidados*. Contudo, este relato não faz parte das obras da tetralogia, é um conto a parte. A obra *La ciudad de vapor* foi publicada postumamente no dia 17 de novembro de 2020, sendo uma reunião de contos escritos pelo autor.

O autor possui uma forma distinta de escrita, trazendo para sua narrativa as técnicas aprendidas de seu tempo como publicitário e de seu trabalho em Hollywood, construindo suas narrativas com imagens, agregando texturas, luz, sonoridade, atmosferas, como se fossem filmes, o que, segundo o escritor, é uma forma de cativar o leitor com uma história mais atraente, que salta aos olhos em cada página: “Um escritor tem que conseguir entrar na mente do leitor. Estabelecer a ligação é muito difícil. Para que a literatura funcione, tem de haver sedução e encantamento. Há que submergir o leitor na magia da história, das palavras e do estilo. É o ofício de um escritor.” (RALHA, 2016).

Há, entre o autor e a cidade de Barcelona, uma forte relação, uma vez que nasceu e cresceu lá e por ter sido onde desenvolveu o amor pelos livros e formou seu gosto literário. Para Ruiz Zafón, a cidade possui um lado obscuro, gótico, capaz de guardar segredos e sussurrá-los apenas para algumas pessoas. É assim que o escritor a vê e é assim que a descreve em suas obras, como uma personagem que integra e completa cada história: “Sim, é uma Barcelona gótica. É uma estilização, quis fazer de Barcelona uma personagem, mais do que um cenário. Tem esse lado menos óbvio, barroco, quase expressionista, necessário para estas histórias.” (BOBONE, 2016). Outro ponto importante é a estrutura arquitetônica e artística que Barcelona possui, o que a tornou conhecida, segundo o escritor, como a cidade do mundo literário de língua espanhola, por conta das editoras existentes na cidade:

Bem, Barcelona é um pouco a capital do mundo literário em Espanhol. Não só de Espanha, mas dos países de língua espanhola. É lá que está a indústria, as grandes editoras, e isso reflete-se: eu via este mundo desde jovem e quis passar algo desta relação com os editores, entre os escritores, para os livros. Em alguns casos é quase uma caricatura, noutros não, há um pouco de tudo. (BOBONE, 2016).

Ruiz Zafón cresceu vendo esse mundo e quis, através de suas obras, expor sua visão da cidade, ou seja, que Barcelona não é, e nem foi, apenas o que se mostra hoje, um espaço turístico, com locais belos para se visitar e apreciar. Ela é um lugar onde houve, e ainda há, uma imensa cultura literária.

Outro ponto essencial a se levar em consideração na tetralogia *El cementerio de los libros olvidados*, obras que alavancaram o sucesso do escritor, é a época em que a história inicia e permeia por toda a tetralogia, isto é, a Guerra Civil Espanhola, momento particularmente traumático para os cidadãos espanhóis, mas, principalmente, para os barceloneses. De acordo com o escritor, seu afastamento da cidade lhe possibilitou escrever uma história sobre o tema sem a pressão de estar no local onde ocorreram os fatos: “Lo que me interesa de Barcelona como escenario es la que va de la revolución industrial a la Guerra Civil. Desde entonces, en Barcelona no ha pasado nada particularmente interesante en ningún aspecto, y desde hace unos años, cero absoluto.” (GELI, 2008). Nessa fala, Ruiz Zafón mostra todo seu interesse na história de sua cidade e país, trazer à tona esse período e mostrar o que e como ocorreram situações que, na época, eram tratadas como coisas triviais:

Mi visión de las guerras las inflamaciones y delirios ideológicos y dogmáticos de todo signo e inclinación tiende a ser escéptica, sí, y creo que eso se refleja en las historias que escribo. Las moralinas, discursos, proclamas o apologías sectarias me inspiran recelo y es que, casi sin excepción, acostumbran a enmascarar intereses mezquinos y de poco calado. La Guerra Civil fue una tragedia sin precedentes en la historia moderna de España, y nunca se me ocurriría utilizarla como excusa para construir un relato sectario o dogmático. (VILA-SANJUÁN, 2011, p. 45).

Na sua ânsia por expor o passado, o autor mesclou uma Barcelona real com uma ficcional, apesar que, segundo ele, a maior parte da descrição feita da cidade nas narrativas é real. O famoso *Cementerio de los libros olvidados*, lugar de proteção para os livros proibidos, dado que na época da Guerra Civil muitos livros foram considerados perigosos e por isso foram destruídos. Esse lugar é um tributo a essa triste época, uma lembrança a um período em que a literatura foi considerada algo perigoso e destrutivo:

Uma das coisas que quis fazer com esta série do ‘Cemitério dos Livros Perdidos’ era uma homenagem à literatura, à tradição literária, aos géneros, às pessoas que fazem parte do mundo do livro – leitores, escritores, editores, livreiros, bibliotecários – e também uma reflexão sobre o que significa a

literatura, o que significa ler, o que significa escrever. (SARAIVA, 2016, aspas do autor).

Ruiz Zafón construiu o Cemitério como uma metáfora aos leitores com relação a toda a literatura, aos livros, às pessoas, às ideias, à memória e à identidade. Sua paixão pela literatura, e pela leitura, é mostrada em cada página escrita pelo autor, em cada personagem que cita uma obra, na livraria de Sempere e Hijo, onde o Sr. Sempere nos ensina sobre os diferentes caminhos que existem no mundo literário. São obras que nos fazem pensar sobre todos os assuntos abordados pelo escritor, nos embrenhamos em seu labirinto de mistérios e saímos mais questionadores do que entramos.

3 O OBSERVADOR E A CIDADE: *EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS*

Una guerra civil no es una guerra, sino una enfermedad. El enemigo es interior. Lucha uno casi contra sí mismo.

Antoine de Saint-Exupéry

A cidade é um ser de transformações, desde o momento de seu nascimento há rastros de modificações, cada dia tem algo novo. Seus habitantes a transformam e, a cada dia que passa, ela cresce com a pretensão de ser melhor que ontem. Porém, há coisas que mudam, não apenas na cidade, mas também em sua população.

A guerra é um acontecimento de grandes proporções que atinge a todos e costuma trazer transformações inesperadas e difíceis. A Guerra Civil Espanhola foi um desses momentos na história e, como não poderia deixar de ser, ficou marcado na vida do povo espanhol e provocou intensa transformação em cada cidade da Espanha.

Neste capítulo, vamos explicar sobre a guerra, primeiro, em âmbito nacional, como ocorreu na Espanha e como o governo reagiu, e em uma segunda parte, como se deu o conflito na Catalunha, mais precisamente em Barcelona, sua capital.

A última parte deste capítulo é dedicada à pós-guerra e ao franquismo, como o país se reergueu após os ataques, como Franco governou a Espanha durante os quarenta anos em que esteve no poder. Finalmente, vemos como o povo espanhol retomou sua identidade após a morte do ditador e como procederam para que as novas gerações conhecessem os fatos ocorridos no passado e para que aqueles que o viveram, não o esquecessem.

3.1 A Guerra Civil Espanhola

A Espanha viveu um período sombrio em sua história que deixou marcas profundas e que, até hoje, são lembradas por seu povo. A Guerra Civil foi um dos maiores acontecimentos ocorridos na Espanha, na qual muitas vidas se perderam em uma batalha pelo poder sobre a nação.

No século XIX, a Espanha era uma potência pouco reconhecida internacionalmente. Mesmo que houvesse conservado restos de seu império colonial, as grandes potências mundiais não lhe faziam caso nem como aliada nem como

inimiga. O mercado espanhol não possuía atrativo e as mudanças comerciais que realizava com a comunidade internacional eram quase que exclusivamente de produtos agrícolas, como *agrío de Levante* e mineração. O turismo não era uma opção, nem contava com uma ciência e tecnologia próprias que chamassem a atenção das nações do resto da Europa (BEEVOR, 2005). Tudo isso depreciava o país e seu povo.

Antes de ser uma república, a Espanha foi uma monarquia constitucional dirigida (desde maio de 1902) pelo rei Alfonso XIII que possuía na época dezesseis anos de idade. Neste governo, havia dois partidos, o conservador e o liberal, que subiam ao poder através de um pacto que determinava a composição do parlamento, o que marginava qualquer outro competidor. Os dois partidos representavam os interesses da nobreza, da igreja, dos latifundiários, dos proprietários campestres médios e da burguesia administrativa, industrial e financeira, os demais grupos tinham que colocar suas esperanças nos pequenos partidos que não possuíam expressão no governo, ou seja, os partidos republicanos e no Partido Socialista Obrero Social (PSOE) (BEEVOR, 2005).

Nos primeiros vinte anos do século XX, a Espanha desenvolveu-se no que se refere à indústria, passando de um país que possuía uma economia baseada em uma produção mais agrícola para uma economia um pouco mais mista, trabalhando para o desenvolvimento da indústria para que o país pudesse crescer. Com a chegada da Grande Guerra (1914 – 1918), a Espanha decidiu-se pela neutralidade, surgindo, pela primeira vez, como referência cotidiana na Europa, uma vez que tornou-se uma importante fonte de abastecimento de alimentos, tecidos e minerais para outros países. Durante a guerra, exportou distintos produtos, tanto agrários quanto industriais, com um grande lucro. Contudo, com o fim da guerra, toda a glória econômica vivida se foi, fábricas que abriram suas portas durante aquele período tiveram que fechar, enviando diversos trabalhadores ao desemprego. Assim, a economia espanhola entrou em crise novamente, levando uma massa de trabalhadores à greve pelo deterioramento do salário, causando uma revolta pela subida dos preços pelo governo.

Foi assim que começou a crescer a filiação sindical por parte daqueles que questionavam as decisões do governo e queriam uma mudança na situação do país. O descaso geral do governo com os problemas que existiam no país começou a se aprofundar e a criar problemas maiores, pois tentar arrumar o que está destruído da

mesma forma que sempre se fez, sendo que as coisas mudaram, é certo que não fará efeito. Segundo Paul Preston:

La Guerra Civil fue la culminación de una serie de accidentadas luchas entre las fuerzas de la reforma y las de reacción que dominaban la historia española desde 1808. Hay una constante curiosa en la historia moderna de España que procede de un frecuente desfase entre la realidad social y la estructura de poder político que la regía. Los larguísimos períodos durante los cuales los elementos reaccionarios han intentado utilizar el poder político y militar para retrasar el progreso social se han visto inevitablemente seguidos de estallidos de fervor revolucionario. En 1850, 1870, entre 1917 y 1923, principalmente durante la Segunda República, se llevaron a cabo esfuerzos para poner la política española en sintonía con la realidad social del país. Ello implicó, inevitablemente, intentos de introducir reformas fundamentales, especialmente agrarias, y de llevar a cabo redistribuciones de la riqueza. Tales esfuerzos provocaron, alternativamente, intentos reaccionarios de detener el reloj y reimponer la tradicional desigualdad en la posesión del poder económico y social. Así, hubo progresivos movimientos aplastados por el general O'Donnell en 1856, el general Pavía en 1874 y el general Primo de Rivera en 1923. (PRESTON, 2005, p. 20).

Nesse caso, a guerra seria uma tentativa de aniquilar qualquer reforma que ameaçasse a posição dos privilegiados. A existência de uma classe comercial e manufatureira numérica e insignificante foi uma das sequelas do lento e desigual desenvolvimento capitalista espanhol que não permitiu o avanço da economia do país. As bases do capitalismo no país foram estabelecidas sem uma revolução política, isto é, a monarquia, a nobreza latifundiária e a igreja ainda seguiam, mais ou menos, com o poder intacto, até inícios do século XX, apesar das mudanças (PRESTON, 2005).

Segundo Pierre Vilar (2005), as origens desta batalha remontam há anos antes do início dos feitos. Os desequilíbrios sociais, regionais e rituais, herdados pela Espanha do século XIX ao início do século XX, podem ser um dos possíveis desencadeantes para o início do conflito.

Os desequilíbrios sociais foram causados pelos problemas agrários, urbanos, industriais e obreiros. O primeiro, e o mais conhecido, foi o latifúndio, que significava a utilização da propriedade de uma forma ampla durante 100 a 150 dias por ano com uma contratação a preço baixo. O desentendimento entre povoado e donos de terras foi uma constante durante os anos seguintes até o início da guerra, dado que a política é uma constante quando se tenta mudar as regras, o que não era satisfatório para os proprietários de terras.

Como segundo problema, mesmo em um país com cidades tão grandes e tão pouco industrializado, os impasses que se apresentam são enormes. As greves que

eram propostas eram ouvidas pelo povo e todos participavam, como, por exemplo, a greve de Madrid na véspera da Proclamação da República em 1931. Mesmo que o proletariado não fosse organizado e estivesse disperso em diversas regiões, possuía uma grande força e voz.

Os desequilíbrios regionais estavam relacionados com o vigor dos sentimentos de grupos convertidos em nacionalismos periféricos, quer dizer, localidades que possuíam língua, cultura, história, tradição e economia próprias, separados da Espanha. Regiões que se sentiam totalmente independentes, eram unilaterais, faziam parte da Espanha, mas eram distintas, cada povo tinha suas particularidades. São exemplos a Catalunha e o País Vasco.

Quanto aos desequilíbrios espirituais, a religião foi posta, mais de uma vez, como um dos pontos principais da Guerra Civil. Era seguro que em algumas das regiões da Espanha do século XX houvesse uma herança histórica e tradicional e que um povo mantivesse certas crenças. Era necessário medir as extensões das espiritualidades de cada lado, fossem eles opostos ou não, e determinar quais cegueiras podiam produzir nos homens: “La imputación a lo espiritual existe. Lo que cuenta, por la mediación de lo político, son las reacciones pasionales ante los temores y las esperanzas sociales.” (VILAR, 2005, p.33). A religião sempre foi um símbolo e uma força a sua vez, que poderia influenciar as mentes dos ouvintes e ensinar um caminho, se fosse isso o que desejavam.

Não obstante, com a ascensão da República ao poder em abril de 1931, através de eleições, fez-se uma mudança na história do país. Com a Proclamação da República, a monarquia viu seu poder fugir de suas mãos e, por isso, o rei teve que abandonar o país por ameaças a sua vida. Com as mudanças produzidas pelo partido republicano, a oligarquia e seus aliados perderam todo seu poder e ficaram desorientados. Assim, a igreja que, durante muitos anos, havia sido parte do poder, perdeu algumas de suas bases institucionais, porém, apesar de tudo, soube contornar os problemas (o anticlericalismo republicano, a queima de conventos, etc.) e manteve alguma posição entre as capas médias da sociedade e em suas organizações apostólicas, sindical-agrícolas, etc. O exército pode manter quase intactas suas posições e mentalidades, visto que as reformas realizadas não mudaram seus quadros (GARCÍA-NIETO, 1982). Preston explica que:

Sin embargo, la proclamación de la República significó que, por primera vez,

el poder político había pasado de la oligarquía a la izquierda moderada. Esta estaba formada por representantes del ala más reformista de la clase obrera organizada, los socialistas, y una gama muy variada de pequeñoburgueses republicanos, muchos de los cuales eran idealistas y algunos, unos cínicos. Esperaban que, juntos, a pesar de los considerables desacuerdos sobre ciertos detalles, si pudieran utilizar el poder estatal para crear una nueva España destruyendo la reaccionaria influencia de la Iglesia y el Ejército, barrerían la estructura de los latifundios y satisfarían las demandas autonómicas de los regionalistas vascos y catalanes. Sin embargo, el poder social y económico, la propiedad de la tierra y el control sobre quienes la trabajan, los bancos y la industria, permanecieron sin cambios. Los que ostentaban ese poder estaban unidos con la Iglesia y el Ejército en su empeño de prevenir cualquier ataque contra la propiedad, la religión o la unidad nacional. Y encontraron rápidamente varios modos de defender sus intereses. Finalmente, pues, la Guerra Civil fue consecuencia de los esfuerzos de los líderes progresistas de la República por llevar a cabo la reforma contra los deseos de los estratos más poderosos de la sociedad. (PRESTON, 2005, p.34).

Dessarte, o governo republicano-socialista esperava melhorar as condições de vida, principalmente, dos trabalhadores (lavradores do sul, mineiros asturianos e outros setores), mas se tornou apenas um sonho, uma vez que a situação econômica do país não o permitia. Desse modo, o governo se viu apanhado entre as exigências das massas, que demandavam uma reforma significativa, e a hostilidade dos ricos a qualquer mudança. A animosidade entre as duas classes estava formada. Com o aumento da tensão, os ministros do Trabalho, Francisco Largo Caballero, e da Justiça, Fernando de los Ríos, ambos socialistas, fizeram saber algumas leis para remediar a situação na Espanha, na área rural, e assim minimizar seus problemas. Ainda assim, muitos donos de terras ignoraram as novas regras e continuaram a atuar da mesma maneira, utilizando quadrilhas armadas para conter qualquer protesto sindical. A direita produziu uma extensa propaganda para que os proprietários de terras, grandes ou pequenos, não fizessem caso da reforma agrária, dado que esta lhes prejudicaria totalmente, que o objetivo do governo era roubar sua terra. Tudo isso objetivava ganhar seus votos para as próximas eleições de 1933 e arrebatá-lo da esquerda (PRESTON, 2005).

Em novembro de 1933, novas eleições legislativas foram realizadas, dando a vitória ao centro radical e à direita (CEDA). A esquerda perdeu a eleição por sua desunião e fragilidade dos partidos republicanos, visto que os socialistas conservaram intactas suas bases eleitorais. Essa foi a primeira eleição na qual as mulheres puderam votar. O governo foi baseado em uma maioria parlamentar de direita, o que deu início à reconquista do poder por parte de certa burguesia e proprietários agrários. Algumas mudanças por parte do governo, que prejudicaram aos camponeses,

provocaram um aumento na tensão e greves ocorreram.

As reformas que o governo tentava fazer para resolver os problemas agrários do país somente aumentaram cada vez mais a tensão entre os trabalhadores, que estavam insatisfeitos com todos, e os proprietários, que não queriam perder com as mudanças. Não havia formas, passado anos da Proclamação da República, de que a crise de Estado e a crise socioeconômica tivessem uma solução adequada que agradasse aos dois lados (GARCÍA-NIETO, 1982).

Nas eleições de fevereiro de 1936, houve uma mudança total no poder da Espanha. A Frente Popular (setores obreiros e republicanos) foi o vitorioso nos votos do povo frente a Gil Robles e a CEDA (*Confederación Española de Derechas Autónomas*). Assim, iniciou o governo de Manuel Azaña, como presidente, que tomou uma série de medidas sociais e estruturais, por meio de leis, uma delas foi a Reforma Agrária, paralisada no governo anterior, assim como outras medidas. Essas mudanças começaram a ameaçar o poder econômico dos proprietários agrários – assim como da pequena burguesia, obreiros, camponeses – que defendiam sua autonomia e uma maior justiça nas relações de produção. As mudanças não satisfaziam a todos e deixavam um gosto amargo àqueles que estavam acostumados a ser ouvidos e a ter seus desejos cumpridos. A culminação foram as mudanças nas relações de produção agrária no país, uma maior presença dos sindicatos na vida econômica e a implantação do Estado Integral, foram pontos que prepararam o terreno para o início do golpe contra a República. (GRACÍA-NIETO, 1982).

Em julho de 1936, iniciaram as ações dos militares para a sublevação daqueles que estavam contra o governo Republicano. A revolta foi feita para restabelecer a ordem ameaçada pela crise do país que provocava a desordem pública. Assim, entre os dias 17 e 18 de julho, o general Franco assumiu o mando do exército no Marrocos e declarou estado de guerra contra o governo Republicano. Em sua declaração, o general disse que a guerra:

Se trata de restablecer el imperio del Orden dentro de la República, no solamente en sus apariencias o signos exteriores, sino también en su misma esencia; para ello precisa obrar en justicia, que no repara en clases ni categorías sociales, a las que ni se halaga, ni se persigue, cesando de estar dividido el país en dos grupos: el de los que disfrutaban del poder y el de los que eran a tropellados en sus derechos, aun tratando-se de leyes hechas por los mismos que las vulneraron; la conducta de cada uno guiará la conducta que con relación a él seguirá la Autoridad, otro elemento desaparecido en nuestra nación... (GARCÍA-NIETO, 1982, p.15).

Porém, não foi tão fácil quanto se pensava tomar o país. Tiveram a vitória em Castilla la Vieja, Galicia, Navarra, Salamanca, Zamora, Cáceres, Alava, Sevilla, Cádiz, Córdoba y Canarias, nas demais localidades houve resistência e não puderam tomar as cidades. Seu triunfo não foi completo e, o que pensava que levaria apenas algumas horas ou dias para ocorrer, se transformou em meses de batalhas. Assim, a Espanha ficou dividida em duas zonas bem distintas, com objetivos e interesses bem antagônicos.

Franco, antes da revolta, já vislumbrava se tornar chefe do país depois que conquistasse seu objetivo. Após os primeiros intentos falharem, o general se assegurou de que pudesse ter forças para atacar seus inimigos e decidiu pedir ajudar à Itália e Alemanha. Com insistência e persuasão, pode conseguir as armas que necessitava para continuar com a guerra e vencê-la.

Enquanto Franco possuía a ajuda de Itália e Alemanha, o governo se encontrava desenganado por seus vizinhos aliados, Inglaterra e França, dado que estes não queriam se intrometer em uma guerra de outro país e assim prejudicar a seus próprios. Contudo, o que não sabiam, era que seus vizinhos, que diziam não querer interferir na batalha espanhola, já o estavam fazendo:

La guerra de España había dejado de ser un asunto nacional. La importancia estratégica del país, y la coincidencia de la guerra civil con los preparativos de las potencias del Eje para experimentar en Europa el nuevo armamento que secretamente habían desarrollado, hicieron que la guerra perdiera su carácter *amateur*. Un mes después del 18 de julio, Franco había recibido ya 48 aviones de combate procedente de Italia y 41 de Alemania. La República no recibió ningún avión antes del 7 de agosto. En los días siguientes, Cot y Malraux consiguieron enviar 13 aviones de caza Dewoitine y 6 bombarderos Potez 54, desarmados, sin pilotos ni personal de mantenimiento y sin instalaciones para acoplar armas. (BEEVOR, 2005, p. 212).

Essa desigualdade causou problemas à República que caiu na lábia de mercenários franceses e teve que pagar uma grande quantidade de dinheiro para que o préstimo da França pudesse ser utilizado na guerra. Como não possuía homens com treinamento para utilizar o equipamento enviado, tiveram que aceitar, e pagar, a ajuda oferecida, além de comprar as armas para acoplar nos aviões. Um alto custo para tentar vencer a guerra.

O avanço do exército da África, sob o mando de Franco, em direção a Sevilla, com intenções de seguir ao norte, e do exército do norte, sob o mando de Mola, em direção à província vasca de Guipúzcoa, iniciou uma mudança no mapa político da

Espanha, aumentando o domínio nacionalista. Com a ajuda da Alemanha, o poder do exército nacionalista aumentou consideravelmente, deixando os republicanos incapazes de defender-se de tamanho poder de fogo. Para George Orwell:

La espina dorsal de resistencia contra Franco era la clase trabajadora española, especialmente los miembros urbanos de los sindicatos. A la larga – es importante recordar que sólo a la larga – la clase trabajadora es el mayor enemigo del fascismo sencillamente porque los obreros tienen más que ganar con una reconstrucción decente de la sociedad. A diferencia de otras clases o categorías, ellos no pueden ser sobornados permanentemente. (ORWELL, 1978, p. 161).

Não obstante, mesmo com o intento e a força da classe trabalhadora, cidade por cidade foram conquistadas pelos nacionalistas, algumas com êxito na primeira tentativa, outras tiveram que atacar mais de uma vez, como é o caso da capital Madrid. Os ataques foram brutais e deixaram milhares de mortos pelo caminho. Os soldados não tiveram piedade e atacaram com força para que a tomada de cada cidade fosse total e sem erros. Apesar da resistência dos republicanos, sua falta de experiência e seu parco poder de fogo não foram suficientes para barrar as forças nacionalistas e impedi-los de tomar as cidades que ainda estavam em poder da República. A guerra estava sendo perdida pela fragmentação do governo que não possuía uma unidade com os municípios que ainda faziam parte de sua estrutura. Segundo María Carmen García-Nieto:

En la España republicana se produjo, pues, un estallido de poderes en un doble sentido. En primer lugar se estructuró un *poder popular*, que a través de los comités, y milicias organizó la lucha y la vida ciudadana ante la inercia y pasividad del gobierno. En segundo lugar fue la coexistencia paralela de un *poder central* y varios *poderes locales* – gobiernos autónomos de Cataluña y País Vasco; Consejos regionales de Aragón, Asturias, León, Santander y Palencia –, con dificultades jurídicas y políticas, y aun físicas y geográficas, para poder coordinarse como consecuencia específica de la guerra. (GARCÍA-NIETO, 1982, p. 33).

Essa desordem de poder e de ideias foi ponto determinante no seguimento da guerra, sendo que a falta de unidade, visão e diálogo entre os aliados causou um desequilíbrio na balança e, conseqüentemente, no resultado da batalha.

Com o avanço dos nacionalistas, e a tomada de quase todas as cidades republicanas, o governo decidiu tentar um acordo com Franco. A República estava praticamente perdida, Madrid era um campo de batalha e nem o próprio governo se entendia e concordava com os passos a seguir na luta. A maioria dos integrantes do

governo já havia se exilado, por medo da represália dos nacionalistas, apenas alguns permaneceram em terras espanholas.

Em março de 1939, Franco acabou com as esperanças dos republicanos de um possível acordo com sua resposta à proposta do governo, ele não aceitava mais que a rendição incondicional, sem negociação. Assim, se fez a ruptura da Frente Popular, acabando com o governo republicano.

Nos dias 31 de março e 1 de abril, reuniu-se, pela última vez, as *Cortes de la II República Española*, em Paris, onde a *Diputación Permanente*, diante de Negrín, explicou sua atuação ante os fatos que se sucederam. Começava a ditadura de Franco. Franco governou por 40 anos, com uma estrutura social tradicional e um domínio econômico através dos meios de produção e do poder social e político, de grupos, classes e instituições que não eram adeptas às reformas da II República: “La inmediata posguerra ahondó la división entre los españoles, pues la represión de los vencedores fue dura y duradera.” (GARCÍA-NIETO, 1982, p. 63). Según George Orwell:

El resultado de la guerra española se decidió en Londres, París, Roma, Berlín; en todo caso, no en España. Después del verano de 1937 los que estaban al tanto se dieron cuenta de que el Gobierno no podría ganar la guerra si no había un profundo cambio en el ambiente internacional, y al decidir continuar la lucha, Negrín y los otros pudieron haberse dejado influir por la esperanza de que la guerra mundial – que empezó en 1939 – llegase ya en 1938. La desunión del Gobierno republicano, ala que se dio tanta difusión, no fue causa primordial de la derrota. El Gobierno reclutó apresuradamente milicias, mal armadas y con ideas militares faltas de imaginación, pero habrían sido las mismas si hubiera existido un acuerdo político completo desde el principio. Al estallar la guerra el obrero medio de las fábricas españolas ni siquiera sabía disparar un rifle y el pacifismo tradicional de la izquierda era un *hándicap*. Los miles de extranjeros que sirvieron en España constituyeron una buena infantería pero entre ellos había pocos expertos. La tesis trotskista de que la guerra pudo haber sido ganada si no hubieran saboteado la revolución fue probablemente falsa. Nacionalizar las fábricas, destruir iglesias soltar manifiestos revolucionarios no podría haber hecho que los ejércitos resultaran más eficaces. Los fascistas ganaron porque eran los más fuertes; tenían armas modernas y los otros no. Ninguna estrategia política podía haber sustituido a esa deficiencia. (ORWELL, 1978, p. 164-165).

Uma coisa é clara, Franco não ganhou a guerra sozinho, teve a ajuda dos alemães e dos italianos, cujos motivos são muito claros, e com sua força conseguiu vencer a batalha contra os republicanos. O que se sabe é que a falta de apoio aos republicanos por parte da Inglaterra e a demora e pouca ajuda por parte da França foram fatores importantes na balança da guerra e que determinou, possivelmente, seu

resultado.

3.2 Barcelona e a Guerra Civil Espanhola

A Catalunha, apesar de fazer parte da Espanha, considerava-se uma nação independente com um caráter diferencial do resto do país, por isso seu povo aspirava uma certa independência como província. Nesse sentido, a Catalunha, depois da unificação espanhola, continuou vivendo como uma região com suas próprias características, pendente de sua capital, Barcelona, e não de Madrid. As coisas fizeram-se maiores quando o desenvolvimento industrial barcelonês avançou em relação à Espanha, causando certa indignação nos novos ricos de Barcelona pela incompetência do governo de Madrid em desenvolver o país, trazendo para o alto o nacionalismo catalão (THOMAS, 1976):

Éste, junto con la fe anarquista de los obreros, las altas tasas de analfabetismo y el ambiente demagógico creado por un partido centralista y oportunista, pero de apariencia desenfrenada, los radicales, convirtió a Barcelona (cuya población crecía rápidamente) en la ciudad más turbulenta de Europa a comienzos del siglo: la “ciudad de las bombas”. La gran huelga de Barcelona en 1902 y la de Bilbao de 1903 fueron batallas importantes en las que se crisparon los nervios de todos. La florida arquitectura creada por la próspera burguesía fue el lujoso telón de fondo de una serie creciente de atentados anarquistas. (THOMAS, 1978, p. 38).

Com a crise do regime, em 1898, por consequência da perda das colônias, a Catalunha teve respingos em sua economia, uma vez que muitos produtos catalães, entre eles o tecido, eram comercializados com os países colônia. Com as guerras coloniais e as greves internas, como forma de protesto do povo por enviar os homens à batalha, a Catalunha vivia momentos tensos com igrejas destruídas e pessoas mortas como forma de revolta.

Com a Grande Guerra, com início em 1914, a indústria catalã voltou a triunfar no mercado e criar muita riqueza à custa do conflito pela neutralidade do país. Desse modo, durante um tempo, o país pode respirar tranquilamente em âmbito econômico. No político, inconsistências começaram a aparecer em todas as partes pela Espanha. A Catalunha, assim como outras regiões autônomas, teve suas garantias constitucionais suspensas e as Cortes foram fechadas, o que causou um enorme ultraje nos políticos catalães mais progressistas, que convocaram uma assembleia em Barcelona para, então, renovar a Constituição espanhola. Por essa ação, o governo

introduziu a censura na Catalunha:

El movimiento de la “Asamblea” podría haber llegado lejos si no hubiera sido por la actuación temeraria de las izquierdas. Los socialistas, influidos por el clima del momento, en 1916 habían abandonado su prudente reformismo, y ahora preparaban una huelga general de objetivos revolucionarios: su programa estipulaba el fin de la monarquía, una jornada laboral de siete horas, la abolición del ejército y su sustitución por una milicia, la separación de Iglesia y Estado, la nacionalización de la tierra, la clausura de monasterios y conventos, y – cosa importante en 1917 – que no se formulara ninguna declaración de guerra sin plebiscito previo. (THOMAS, 1978, p. 43).

No entanto, apesar da aliança feita entre os socialistas, anarquistas e republicanos reformistas estes não souberam coordenar bem sua tática e a greve programada para atacar ao governo fracassou. Com isso, uma nova constituição foi redigida pelo governo. Sem embargo, os problemas que transcorriam no país não permitiam que o governo permanecesse o mesmo e ao passo de cinco anos houve distintos governos.

Com a ditadura do general Primo de Rivera, que durou até janeiro de 1930, a Catalunha foi convertida em mera província administrativa, nesse tempo, teve que se manter calada, pois não podia falar sua língua nem expressar sua cultura. Ao general lhe exasperava os políticos, porém gostava dos militares, portanto em seu governo os militares estavam em alta. O rei, Alfonso XIII, deu carta branca ao general para governar à sua maneira, desde que tentasse arrumar os problemas do país. Durante a ditadura algumas obras públicas ou programas foram realizados, como novos pântanos, vias férreas, eletrificação rural e estradas, assim como aumentaram as facilidades para o comércio, conseguindo um aumento na produção. Houve um grande desenvolvimento econômico e um grande apoio capital dos bancos a nível de crédito para o governo de Primo. Espanha e Barcelona estavam em pleno desenvolvimento. Entretanto, ainda havia miséria de classes populares e desequilíbrios crescentes junto a repressão do governo de Primo de Rivera.

Não obstante, sua ditadura não durou por seu constante acosso à classe média profissional e liberal, ainda que não a tenha destruído. Outro ponto foram as constantes ofensas ao exército e, inclusive, ao rei, que causaram algumas moléstias em suas relações com ambos os lados. Suas decisões começaram a desgostar a executivos e bancários que perderiam dinheiro diante de suas leis e impostos. A nova Constituição redigida pela Assembleia Nacional, nomeada por Primo, molestou tanto as direitas, os liberais e as esquerdas, assim como ao rei (THOMAS, 1978). Todos

esses pontos foram decisivos para sua queda e para o fim de sua ditadura.

Com a subida da República ao poder em 1931, a Catalunha pode retomar sua autonomia e sua Constituição como governo autônomo, conforme os Estatutos de Autonomia de 1932 e 1936 (feitos posteriormente). No momento da revolta, a Catalunha possuía seu próprio governo e autonomia e decidiu ficar ao lado da República e contra os nacionalistas e resistir a sua tomada. Dessa maneira, a insurreição não teve o êxito que Franco esperava, dado que a *Generalitat* fez tudo para resistir à conquista da cidade. Segundo Luis Palacios Bañuelos (1996), a revolta em Barcelona não teve êxito por sua improvisação, pelas mudanças feitas na última hora (González Carrasco por Goded) e por erros existentes no planejamento tático do golpe, mas, sobretudo, porque o Governo já conhecia a existência do golpe e pode se preparar:

El fracaso evidenciaría la endeblez del plan y el exagerado optimismo de quienes lo concibieron. Menospreciar, casi ignorar, a quienes se les enfrentarían, fue un error gravísimo. Contribuyeron al fracaso la carencia de un mando superior, la falta de coordinación e insuficiencia de enlace entre las unidades, las indiscreciones, el no apoderarse de las emisoras de radio, la falta de protección a la artillería... Militarmente considerado, es posible que el plan fuese desacertado en su conjunto. Hasta la llegada de Goded, el mando correspondió al general de la 2.^a brigada de caballería, Alvaro Fernández Burriel, quien apenas actuó. A la vez, la experiencia vivida la noche del 16 al 17 de octubre de 1934, cuando una o dos baterías y una compañía de ametralladoras bastaron para reducir la insurrección de la Generalitat, dio una imagen falsa de la situación a los comprometidos, dado que esta vez quien se subleva fue el Ejército. (ROMERO, 1986a, p. 5).

O desacordo sobre o golpe do exército pôs em xeque os planos dos Nacionais o que deu margem para que o governo tivesse tempo para preparar sua defesa contra o ataque. Depois de vencer a sublevação, o chefe do Governo, presidente Companys, se reuniu com distintos nomes políticos da Frente Popular e com anarquistas, que tinham lutado contra as forças de ordem, para falar sobre a situação política na qual se encontravam no momento.

O presidente, apesar de tudo, não contava com nenhuma força organizada que o respaldasse, por causa de alguns decretos do Governo de Madrid que dissolveu as unidades do exército e deu licença aos soldados, deixando o Governo da Catalunha sem força tática do exército no qual apoiar-se nesse momento de guerra (ALCOFAR NASSAES, 1986). Tinham apenas as massas anarquistas como ajuda. Mas não havia um diálogo entre seus líderes e o Governo, sendo que entravam em conflito com seus

princípios, salvo que, ao mesmo tempo, não queriam permitir a conquista pelos nacionalistas. Era uma situação complicada de resolver, visto que nenhum dos lados queria ceder, ao mesmo tempo que necessitavam.

Dessarte, foi o presidente Companys quem teve o discernimento de chamar aos anarquistas para uma consulta sobre a possibilidade de, junto ao Governo da *Generalitat*, criar-se um Comitê Central de Milícias que teria como encargo exercer o poder, podendo formar parte dos anarquistas, assim como, ocupar sua direção, mas sob o decreto criado pela *Generalitat*, dependendo dela:

En Cataluña, el gobierno de la *Generalitat* mantuvo su poder al iniciar la guerra, pero se vio desbordado por el poder popular, hegemonizado por la CNT, a través del Comité de Milicias Antifascistas, del Consejo de Economía y del CENU (Consejo de la Escuela Nueva Unificada), que organizaron y controlaron las milicias, la justicia y la educación.

Poco a poco se efectuó una modificación de las fuerzas políticas obreras y republicanas, que repercutió en el gobierno de la *Generalitat*. Así, el 26 de septiembre, el presidente Lluís Companys formó un nuevo gobierno con participación de todos los partidos y sindicatos. La CNT dejaba de ser un poder paralelo al participar por primera vez en tareas de gobierno y estar contrarrestada por comunistas (PSUC) y nacionalistas (ERC). (GARCÍA-NIETO, 1982, p. 36).

Ademais do problema da guerra e da estrutura do exército da Catalunha, a política da *Generalitat* estava dirigida a reafirmar seus poderes diante do governo central com o qual teve problemas direcionados com a questão econômica do governo; outro ponto era dominar o problema da ordem pública e ter o controle da autonomia dos comitês, patrulhas; e por último controlar a economia da Catalunha, uma vez que para isso teve que dirigir e legalizar as coletivizações das indústrias e a grande propriedade rústica, a Banca e a indústria privada (GRACÍA-NIETO, 1982). Apesar de tudo, as diferenças e contradições entre as forças políticas do governo acabaram por provocar uma crise, a primeira em dezembro de 1936 e a segunda, sendo o momento de maior tensão, em abril e maio de 1937:

Lo que ocurrió en Barcelona en los primeros días de mayo de 1937 fue una lucha, una confrontación entre partidos obreros y organizaciones sindicales, de la que no pudieron permanecer al margen ni el gobierno de la *Generalitat* ni el del Estado.

Barcelona vivía momentos difíciles. En la retaguardia, la situación económica era precaria: la producción industrial se había reducido, los precios habían subido sin un aumento proporcional de los salarios y, sobre todo, se había acentuado la falta de subsistencias, a la vez que la población aumentaba con la llegada de refugiados del Norte. (GARCÍA-NIETO, 1982, p. 38).

Em maio de 1937, em Barcelona, iniciava um grave conflito armado entre as forças político-sociais de esquerda, um dia que foi, historicamente, conhecido como *Els Fets de Maig* (os feitos de maio), que tomou grandes proporções e envolveu o *Partit Socialista de Catalunya* (PSUC) e a *Esquerra Republicana de Catalunya*. Nesse dia, houve um enfrentamento entre anarquistas e pousistas, o que colocou em evidência a existência de uma forte tensão entre os partidos republicanos, assim como a influência da política soviética no bando esquerdista. Tal enfrentamento deixou muitos mortos e causou mudanças na política, entre elas, a diminuição da importância da *Generalitat* da Catalunha, já que perdeu o controle da ordem pública; o início do declínio do poder anarquista, assim como o desaparecimento dos comunistas do *Partido Obrero de Unificación Marxista* (POUM), e a crescente hegemonia dos comunistas, tanto no que se refere ao Estado como na sociedade em geral. Essas mudanças geraram remodelações nos governos da Catalunha e da Espanha, fazendo surgir uma nova estrutura na zona republicana, na qual o domínio comunista começava a ser atordoante (TERMES, 1986).

O conflito se estendeu por cinco dias, com combates entre forças políticas com ideias contrárias e, ao final, quase trezentos mortos foram contabilizados. Segundo Josep Termes (1986), esta batalha não foi planejada, já estava no ambiente e estalou em um momento de tensão como uma tormenta que chega sem aviso. Suas causas são evidentes, as desavenças, os desacordos entre os partidos, visto que o único que tinham em comum era Franco como inimigo. O fato de a política russa estar no meio não ajudou, apenas avivou o fogo da discórdia que já existia entre os partidos.

Maio foi um mês de tensões em Barcelona e houve algumas mudanças em seguida. Uma maior ordem pública, depois de alguma aceitação da realidade das coisas, foi uma das mudanças que se seguiram na capital catalã. Outra mudança, e uma das mais expressivas, foi a instalação do Governo Central em Barcelona em outubro de 1937, o que provocou o desaparecimento de uma grande parte dos poderes autonômicos e uma submissão real das autoridades catalãs na própria Barcelona (TERMES, 1986). Pode-se dizer que o Governo Central esmagou o Governo Catalão, seus funcionários e subalternos, sem nenhum arrependimento, dado que, para eles, a Catalunha era parte da Espanha e não uma comunidade aparte:

Y el Gobierno de Madrid, entonces de Valencia, llegó a Barcelona a finales

de 1937. Ya lo presidía Juan Negrín. El temor de la precariedad y el peligro de Valencia se confirmó al cabo de pocos meses con la ofensiva de Aragón, que llevó a las tropas de Franco hasta las orillas del Mediterráneo en la zona de Castellón. La España litoral quedaba partida en dos. Con el Gobierno central en Barcelona ocupó el de la Generalitat un segundo y opaco lugar. Se defendió como pudo para salvar sus prerrogativas. Si bien teóricamente poseía el poder, quienes lo ejercían eran otros. Con prisas y sin demasiados miramientos el Gobierno central fue recuperando todos los servicios cedidos. Entre ellos, dada la gravedad de la situación en un país víctima del hambre, el de abastecimientos. Con ello se dio origen a la etapa de las famosas lentejas del Doctor Negrín, que se convirtieron en el único y escaso alimento legal de aquellos tiempos. (IBÁÑEZ ESCOFET, 1986, p. 187).

Ademais dos problemas políticos, econômicos e sociais vividos por Barcelona durante a guerra, ainda sofreu diversos bombardeios em diferentes épocas e com distintos níveis de prejuízo. O primeiro bombardeio foi realizado, desde o mar, pelo cruzeiro italiano *Eugenio di Savoia*, em 13 de fevereiro de 1937. Neste dia, 18 pessoas foram mortas no ataque (VILLARROYA, 1986). Os ataques aéreos tiveram início em março, desde Mallorca, e seguiram por todo o ano, sendo os mais graves os que ocorreram nos dias 29 de maio (no qual morreram quase 70 pessoas) e no dia 1 de outubro (que além de destruir numerosos edifícios, ocasionou a morte de mais de cinquenta pessoas) (BEEVOR, 2005). Para tentar impedir estes ataques, a aviação republicana efetuou diversos ataques contra os aeroportos de Mallorca, obrigando os italianos a protegerem e defenderem seus campos com caças. Até o final de 1937, Barcelona foi atacada diversas vezes sem que pudesse defender-se ou contra-atacar, causando estragos na cidade e aumentando sua debilidade.

O início de 1938 não trouxe tranquilidade para Barcelona, já que em 1 de janeiro sofreu um ataque aéreo, com uma constância de assaltos até o fim do mês, que provocaram inúmeros prejuízos a parte antiga da cidade e causaram a morte de 600 pessoas (VILLARROYA, 1986). Durante o mês de fevereiro a atividade foi praticamente nula, sendo que os bombardeios foram concentrados em outras cidades, também trazendo prejuízos e mortes. Não obstante, no mês de março, a situação se agravou substancialmente, pois, nos dias 16, 17 e 18 de março, Barcelona receberia aquele que seria seu pior e mais mortífero bombardeio pela aviação italiana. Nesses três dias, houve 13 ataques aéreos realizados, sendo direcionados para os bairros centrais da cidade, matando a um milhar de pessoas, ferindo milhares e causando o pânico na população civil (VILLARROYA, 1986):

Sin previa consulta a Franco, Mussolini envió a mediados de marzo un telegrama al general Vincenzo Velardi, jefe de la aviación italiana en Mallorca,

ordenándole que bombardeara la ciudad con un «martellamento dilluito nel tempo» para causar la mayor sensación de angustia en la población. Ciano escribió en su diario: «Mussolini piensa que estos bombardeos son muy útiles para doblegar la moral de los rojos». Durante la noche del 16 de marzo, las escuadrillas de Savoia-Marchetti iniciaron, efectivamente, un machacamiento de la Ciudad Condal que continuó durante los días 17 y 18. La ciudad carecía de artillería antiaérea y los cazas republicanos no pudieron llegar desde los aeródromos más próximos hasta el anochecer del día 17, por lo que la *Aviazione Legionaria* se despachó a placer, causando unos 1.000 muertos y cerca de 2.000 heridos. La ciudad quedó conmocionada por la violencia de los ataques y el espanto que producía ver las enormes columnas de humo que se elevaban hacia el cielo. (BEEVOR, 2005, p. 493).

Durante a guerra, Barcelona sofreu 113 bombardeios da *Aviazione Legionaria*, 80 da *Legión Condor* e 1 da Brigada Aérea Hispana, sendo que estes provocaram 2.500 mortes. Tal situação, levou o povo e o governo a um ponto de rompimento, chegando a considerar a ideia de levar a cabo um acordo com os franquistas para pôr fim à guerra. Com seus principais pontos de resistência sendo atacados e destruídos pouco a pouco, os republicanos estavam perdendo forças e território para os franquistas.

A guerra começou sua fase final em dezembro de 1938, com diversas ofensivas dos nacionais nas regiões ainda ocupadas pelos republicanos, assim, cidade por cidade, foi tomada pelos franquistas. O fato de que as nações internacionais, França e Inglaterra, não acudissem as solicitações de ajuda da República, com a desculpa de não querer se intrometer em uma guerra interna, foi determinante no resultado final.

Os nacionais iniciaram seu assalto a Catalunha em fins de dezembro. Toda a ação foi muito bem planejada pelo general Franco, visto que não queria que nada saísse errado na investida contra Barcelona, que havia se tornado o centro do poder da República. Todavia, sabiam que não seria fácil tomar a cidade e tinham certo temor de enfrentar alguma resistência desesperada para impedi-los de conseguir realizar seus planos. Apesar de tudo, Franco não estava aberto a negociações, dado que rechaçou todos os intentos de mediação realizados pelos governos internacionais para tentar acabar com a guerra. Outra situação, que dava certa tranquilidade ao Caudillo, era que o governo republicano havia acabado com qualquer possibilidade de a Catalunha declarar-se uma nação independente e ter a possibilidade de pedir ajuda a França, isso tornou a província mais suscetível à conquista pelos franquistas, pois não possuía maneiras de proteger-se:

Miles de presos tenían parientes y amigos. A la desbaratada quinta columna no se conseguía erradicarla. Luchaban en las filas enemigas – Con Franco –

millares de catalanes; entre la mejores unidades voluntarias figuraba un tercio de requetés. En la ciudad, y más aún en el campo, era muy elevado el número de personas ocultas, por lo común desertores. Los Pirineos fueron puerta que no llegó a cerrarse, a pesar de que el paso fronterizo se cobrara vidas. Y en las regiones montañosas abundaban los perseguidos que contaban con apoyos entre la población campesina. Se escuchaban las emisiones facciosas y las de Ràdio Veritat. Bombardeos, privaciones, el hambre que padecía la gente llana, influían en la retaguardia y los ecos llegaban al frente entre los soldados no comprometidos. Así ocurrieron las cosas; Barcelona no se defendió. Las proclamas, las movilizaciones masivas, las convocatorias de los sindicatos, no decidieron las voluntades. La Barcelona de 1939 nada tenía que ver con el Madrid de 1936. Cuando se mira hacia la historia debe hacerse con ojos de la época en la que los sucesos se desarrollaron, no como se juzgaría en los años sucesivos, y mucho menos en las circunstancias actuales.

Cada vez que los nacionales conquistaban un pueblo, y solían ser varios cada día, muchos de los movilizados y de manera particular los padres de familia desaparecían de las filas republicanas. Los decididamente derechistas se pasaban, los demás se dejaban coger prisioneros. Para ellos la guerra había terminado. Sabían que cualquier pariente, un cura, un amigo, les gestionaría los avales convenientes. En Barcelona, todos los testimonios concuerdan; quebró el estado republicano y con él la Generalitat. (ROMERO, 1986b, p. 311).

No dia 27 de janeiro de 1939, o exército nacionalista invadiu e tomou Barcelona sem resistência, já que a maioria dos cidadãos havia fugido com antecedência por medo da represália de Franco. Com a tomada da cidade, e da Catalunha, toda referência à língua e à cultura catalã foi abolida, ou seja, não se podia falar catalão ou fazer referência. Os jornais *La Vanguardia* e *El Correo Catalán* tiveram que se modificar para continuar existindo, sendo que o primeiro trocou seu tema de *Diario al servicio de democracia* por *Diario al servicio de España y del Generalísimo Franco*, e o segundo se proclamava *al servicio de España, de la Tradición e de su glorioso Caudillo* (BEEVOR, 2005). No dia 10 de fevereiro, os nacionais tomaram todos os passos fronteiriços com a França, Franco havia invadido completamente a Catalunha, a guerra para os catalães havia terminado.

Os republicanos, com o avanço nacionalista, se exilaram para manter-se a salvo de Franco e de uma possível vingança. O presidente da *Generalitat*, Companys, também se exilou em Paris com a esperança de poder viver ali sem medo de represálias. No entanto, foi localizado e detido pela Gestapo em 1940, que o entregou aos agentes de Franco: “El presidente de la Generalitat fue juzgado por ‘rebelión militar’, condenado a muerte y fusilado en los fosos de Montjuïc el 15 de octubre de 1940.” (BEEVOR, 2005, p. 567).

Durante todo o franquismo, a Catalunha esteve submetida às regras de um ditador duro e implacável. O povo não podia falar sua língua nem desfrutar de sua

cultura, porque era considerado um crime. Durante anos, viveram sufocados, sem esperanças, apenas esperando o dia em que a liberdade finalmente chegaria e poderiam ser, novamente, uma nação inteira.

3.3 Pós-guerra: o franquismo e a reconstrução da Espanha

A guerra civil causou uma extensa destruição na Espanha, deixando muitas estruturas danificadas, parcialmente ou totalmente destruídas. Os ataques feitos pelo bando sublevado e pelos republicanos não mediram as consequências no que se refere a vítimas civis e patrimônios atingidos durante as alterações entre os dois lados.

Arquitetonicamente, muitos prédios com valor histórico foram atingidos por bombas durante o avanço dos nacionalistas, que visavam a total tomada do território espanhol. Um grande prejuízo para a história do país que perdeu parte de sua memória que, ao ser arruinada pelas batalhas, não pode ser recuperada. Apenas os prédios que não tiveram sua estrutura comprometida puderam ser restaurados.

Com a sublevação, muitos edifícios públicos e igrejas foram queimados. Iniciou-se uma repressão contra os livros, sendo que foi criada uma lista de títulos e assuntos “seguros” para o povo e os livros que não se encaixassem nesses parâmetros eram colocados em uma sala segura, trancados, ou queimados em praça pública.

Figura 1 - Queima de livros em Tolosa, agosto de 1936



Fonte: RODRÍGUEZ, Olga. El 'bibliocausto' español, la quema de libros por el franquismo durante la guerra y la posguerra. El diario. Disponível em:

https://www.eldiario.es/sociedad/bibliocausto-espanol-quema-libros-franquismodurante-guerra-posguerra_1_6430284.html. Acesso em: 30 março. 2022.

Figura 2 - Queima de livros em A Coruña, agosto de 1936.



Fonte: RODRÍGUEZ, Olga. El 'bibliocausto' español, la quema de libros por el franquismo durante la guerra y la posguerra. El diario. Disponível em: https://www.eldiario.es/sociedad/bibliocausto-espanol-quema-libros-franquismodurante-guerra-posguerra_1_6430284.html. Acesso em: 30 março. 2022.

Para o bando nacional, a queima de livros se tornou um ato de adesão e aceitação à política de Franco. Destruíam-se livros periodicamente em praças de povoados e cidades como um toque final em atos civis e religiosos, não apenas por seu conteúdo, mas também por seu significado simbólico (BOZA PUERTA; SÁNCHEZ HERRADOR, 2007).

Com o avanço da guerra, medidas foram aprovadas com relação aos livros e quais títulos eram apropriados, tanto do lado nacionalista quanto do lado republicano, e quais deviam ser excluídos da sociedade, pois iriam influenciar negativa o povo:

En el bando nacional el afán depurador se centró en libros modernos que representaban las nuevas ideas, mientras que en el republicano se destruyeron archivos de todo tipo y, en mayor medida, bibliotecas religiosas. No obstante, es fácil encontrar ejemplos que rebaten esta tesis. En cuanto a la gravedad de la destrucción, no cabe duda que supuso un cataclismo para la cultura, el patrimonio bibliográfico y las bibliotecas. Y sus consecuencias llegan a la actualidad. La desaparición de documentos con gran valor histórico, ha dejado grandes lagunas en la historiografía, y se ha perdido mucha información necesaria para la recuperación de nuestro pasado. Pero también la pérdida de los libros necesarios para la formación intelectual de la generación posterior a la guerra, unido a la rígida censura, ha supuesto un lastre en la formación cultural de los españoles, cuyas consecuencias aún son palpables.

En cuanto a la destrucción de archivos, a la que nos hemos referido de forma más superficial, no podemos dejar de apuntar la importante merma en el patrimonio documental que significó la Guerra Civil. Esta pérdida afectó a todo tipo de archivos: nacionales, eclesiásticos (parroquiales, catedralicios, diocesanos y de congregaciones religiosas), municipales, notariales, de registros civiles, catastros, sindicatos, partidos políticos, ... (BOZA PUERTA; SÁNCHEZ HERRADOR, 2007, p. 90-91).

O franquismo foi um regime de exclusão ideológica e social e a repressão afetou todos os aspectos da sociedade por quase quarenta anos. A ditadura militar perseguiu todos que eram contrários a seus ideais: eliminou e encarcerou pessoas, ilegalizou organizações e associações, destruiu publicações, depurou bibliotecas e proibiu obras como uma maneira de apagar as ideias dos inimigos da sociedade espanhola. A repressão cultural também fez parte do controle generalizado dos militares sublevados e foi um período a mais de violência da ditadura franquista na história. O objetivo de tudo isso era realizar uma limpeza e purificação no país das ideias subversivas que tinham adulterado a essência espanhola. Quer dizer, suprimir o pensamento dos vencidos e impor a dos vencedores (MARTÍNEZ RUS, 2017):

La depuración de bibliotecas era una empresa necesaria para el Régimen de cara al futuro inmediato. La mayoría de los títulos del mercado y de los acervos de las bibliotecas públicas fueron purgados durante y después de la Guerra Civil. Muchos establecimientos municipales fueron destruidos parcial o totalmente durante la contienda, pero otras continuaron su actividad, previa criba de sus fondos y modificación de los miembros de cada junta bibliotecaria. En este sentido, algunas bibliotecas que no sufrieron daños materiales acabaron abandonadas por falta de público, que dejó de acudir a un centro de naturaleza y cepa republicanas, pero adulterado por los vencedores. Además, algunos miembros de las antiguas juntas rectoras habían muerto en la contienda, o bien habían sido sustituidos por los nuevos alcaldes fieles al Régimen, por los cargos de Falange, y por las demás fuerzas vivas de los pueblos, sin participación de elementos obreros ni organizaciones sindicales, prohibidas por el nuevo Estado. De hecho, en la documentación aparecen noticias contradictorias sobre el curso de los establecimientos. Algunas de las bibliotecas que figuraban en las listas elaboradas al poco de acabar la contienda, en informes posteriores aparecen como destruidas por la guerra, probablemente para justificar su cierre o su abandono. (MARTÍNEZ RUS, 2017, p. 63).

Uma importante perda para o povo espanhol, e para sua memória escrita, que ficou com uma lacuna em diferentes áreas que não puderam ser recuperadas, apenas os documentos e livros que, por sorte, foram trancafiados, e não destruídos, puderam ser restituídos após a morte de Franco.

Outra ação que ocorreu durante a guerra foi o intento de salvar as obras de arte que existiam em museus e propriedades particulares na Espanha. O governo

republicano decidiu, no início dos combates, esconder em lugares seguros e, até mesmo, levar para fora do país, obras de inestimável valor para que pudessem ser preservadas dos ataques e não corressem o risco de serem destruídas.

Dessa forma, em 23 de julho de 1936, o governo criou a *Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico*, que tinha por objetivo intervir com amplos poderes e arrecadar todos os objetos de arte, ou históricos e científicos, que encontrassem em palácios ocupados, adotando quaisquer medidas necessárias para sua melhor conservação e instalação. Esta ação alcançaria museus, organismos públicos e, inclusive, a Igreja (COLORADO CASTELLARY, 2021).

Para que ficassem seguras, foram criados numerosos depósitos em território republicano onde as obras arrecadadas foram guardadas para permanecerem amparadas enquanto durasse a guerra, para depois serem devolvidas a seus lugares de origem. Diferentemente da zona republicana, os nacionalistas não se importaram em preservar as obras de arte das áreas que já tinham tomado, por esta razão muitas foram perdidas nos bombardeios por não ter sido possível salvá-las do fogo ou desabamento.

Com a vitória de Franco, as obras guardadas pelo governo republicano foram recuperadas para voltarem para seus lugares de origem, porém nem todas as obras retornaram a seus legítimos donos, principalmente aquelas que pertenciam a particulares republicanos.

Segundo Colorado Castellary (2021), a recuperação, tanto das obras que foram evacuadas pelo governo quanto das que foram saqueadas, foi um processo desorganizado e caótico. Os agentes enviados a França para buscar os objetos, não possuíam um inventário, portanto não sabiam, com certeza, quais peças faziam parte do espólio espanhol. Isso contribuiu para que muitas peças fossem dadas como “roubadas” ou “desaparecidas” durante o transporte inicial para poderem ser designadas a novos destinos.

Figura 3 - Visita de Franco ao Museo del Prado em 7 de fevereiro de 1940.



Fonte: Disponível em: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-franquismo-y-arte-como-arma-propagandistica-201803010111_noticia.html

Figura 4 – Dois guardas civis custodiando as caixas com os primeiros documentos do Archivo de Simancas devolvidos pela França na estação de Atocha de Madrid em 12 de fevereiro de 1941.



Fonte: Disponível em: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-franquismo-y-arte-como-arma-propagandistica-201803010111_noticia.html

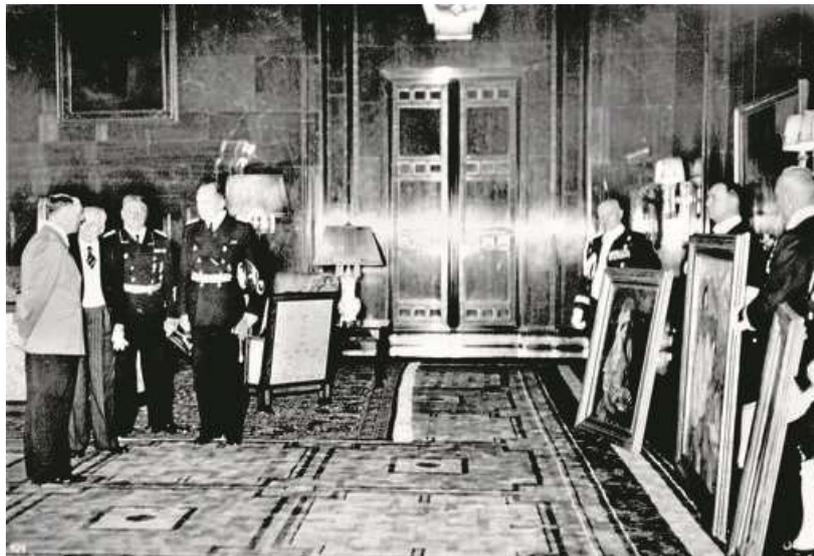
Figura 5 - Carregamento do caminhão com a «Inmaculada» de Murillo, procedente do Louvre, em sua chegada à estação do Mediodía de Madrid em 8 de dezembro de 1940.



Fonte: Disponível em: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-franquismo-y-arte-como-arma-propagandistica-201803010111_noticia.html

Franco utilizou a arte como propaganda durante a Segunda Guerra Mundial e também como moeda, “presenteando” autoridades com peças, que deveriam ser entregues a seus legítimos donos, mas, por serem republicanos, foram confiscadas e utilizadas para outros fins. Quando não eram usadas para regalar, seu destino era um dos museus ou prédios governamentais indicados pelos franquistas.

Figura 6 - Ato de entrega dos três quadros de Zuloaga a Hitler em 4 de julho de 1939 na Nueva Cancillería de Berlim.



Fonte: Disponível em: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-franquismo-y-arte-como-arma-propagandistica-201803010111_noticia.html

Apesar do governo Republicano haver armazenado em torno de 17.000 obras no transcorrer da Guerra Civil, e tentar preservar a história cultural do país, os franquistas, ao resgatar esse patrimônio, entregaram, imediatamente, apenas 8.710 obras destinadas a museus, organismos governamentais, igrejas e particulares, sendo que as demais obras não foram devolvidas a seus legítimos donos e não há registro de seu paradeiro (COLORADO CASTELLARY, 2021).

A destruição arquitetônica no país também é outro aspecto relevante na história espanhola. A longa batalha entre o governo republicano e os nacionalistas causaram uma extensa devastação nas cidades atingidas por bombardeios realizados pelos dois lados. Muitas construções foram danificadas ou totalmente destruídas durante as batalhas. Esse descaso foi utilizado por Franco, em certo momento, como material de propaganda contra a República, quando esta destruiu igrejas e monumentos religiosos, e, da mesma forma, o governo contra os nacionalistas, quando os rebeldes bombardearam os edifícios históricos de Madri.

Figura 7 – Ruínas de Guernica



Fonte: Disponível em: <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/the-ruins-of-guernica-after-bombing-by-the-fotograf%C3%ADa-de-noticias/566461897>

Com a vitória do bando sublevado, a reconstrução da estrutura arquitetônica da Espanha ficou por conta da equipe de Franco que possuía uma tendência mais

conservadora da arquitetura e, por isso, houve uma decomposição ou o recuo daquelas tendências mais internacionalistas ou vanguardistas:

A la exaltación de las tendencias más tradicionalistas e imperiales hubo que sumar el alto grado de intervencionismo político que se perfilaba en el bando nacional. La consecuencia sería el dirigismo político de las corrientes artísticas, la censura de manifestaciones culturales por perjuicios ideológicos y la imposición de criterios estilísticos y constructivos a los profesionales. En resumen, la guerra preparaba el marco más propicio para desarrollar una clase de arquitectos de ideas uniformes, profesionalizados, al servicio de la Superioridad y sin propuestas para hacer avanzar la disciplina. (BÁEZ, 2004, p. 30).

Figura 8 – Casas em Ruínas.



Fonte: Disponível em: <https://www.gettyimages.es/fotos/guerra-civil-esp%C3%B1ola?assettype=image&page=5&phrase=guerra%20civil%20esp%C3%B1ola&sort=mostpopular&license=rf%2Crm>

Os danos produzidos pela guerra foram muito graves, levando-se em conta a questão de infraestrutura e os transportes no país. A destruição de portos, aeroportos, estradas, pontes e vias de trem causaram um grande problema em diferentes áreas, mas, principalmente, no transporte térreo. A deficiência no estado das estradas e das pontes, somado à escassez de combustível, fez com que o transporte térreo ficasse extremamente restringido, sobrecarregando o transporte por via férrea (AZPILICUETA

ASTARLO, 2004).

Figura 9 – Trem Barcelona-Sevilla destruído por bomba em 1936.



Fonte: Disponível em: <https://www.gettyimages.es/fotos/guerra-civil-espa%C3%B1ola?assettype=image&page=9&phrase=guerra%20civil%20espa%C3%B1ola&sort=mostpopular&license=rf%2Crm>

Em 1940, o órgão responsável pela reconstrução e reparação das estruturas danificadas no país – *Dirección General de Regiones Davastadas y Reparaciones* – alcançou 102 localidades, e no ano seguinte esse número subiu para 180, sendo que a distribuição geográfica era baseada nas regiões mais atingidas. Segundo o *I Plan de Desarrollo* do governo de Franco, em suas considerações gerais, perdas foram localizadas em 192 cidades e povoados com mais de 60% de destruição, com uma estimativa de 250.000 vivendas destruídas e muitas outras inutilizadas (AZPILICUETA ASTARLO, 2004):

Pero, además de destruir edificios, ciudades y pueblos enteros, la guerra civil produjo su propio patrimonio, en el sentido de configurar lugares, monumentos y edificios emblemáticos en torno a los hechos fundamentales de la guerra, sus batallas, frentes, resistencias, etc. Algunos mitos y símbolos de la patria, como el sitio de Numancia por el ejército romano, o los levantamientos populares de ciudades como Zaragoza o Madrid contra las tropas francesas en la guerra de la independencia, fueron revitalizados y unidos sus significados con los acontecimientos y lugares que forjarán la leyenda de las gestas victoriosas en la lucha contra las hordas rojas: algunas batallas como las de Brunete o Teruel, cercos famosos como el de Belchite y el Alcázar de Toledo, y lugares donde se produjeron matanzas de partidarios

de los rebeldes como Paracuellos del Jarama o el Cuartel de la Montaña se convertirán en los hitos de una nueva geografía patrimonial fundante de la nueva España. (ORTIZ, 2012, p. 503).

Franco possuía, em seus primeiros anos de governo, como princípio, um forte caráter intervencionista e a autarquia como objetivo. O intervencionismo econômico e a sobreposição de produtos nacionais não eram uma novidade, mas sim uma tendência que foi se acentuando desde a ditadura de Primo de Rivera e foi reforçada durante a II República (AZPILICUETA ASTARLO, 2004):

El franquismo fue un régimen que se impuso sobre la sociedad a través del terror. Desató una represión sistemática, cruel y utilizó todas las herramientas para poder desarrollarla. El bando sublevado se alzó contra la legalidad republicana, y cometieron algo más que crímenes políticos, porque se trataban de crímenes de lesa humanidad. (PUIG GISBERT, 2020, p. 40).

O terror imposto no pós-guerra pelo franquismo estava organizado desde as altas esferas, baseado na jurisdição militar, conselhos de guerra e juízos. O Estado criou mecanismos de terror sancionados e legitimados por leis, sendo estabelecido um terror frio, rotineiro, administrado através de cada jurisdição militar. Os Conselhos de Guerra, por onde passaram milhares de pessoas entre 1939-1945, eram uma mera cobertura jurídica na qual o acusado era considerado *rojo*, animal e rebelde. A família dos presos fazia o possível para recuperá-los, porém foram enganados através de promessas falsas. Quando as sentenças eram proferidas pelos conselhos, o auditor do quartel, nesse caso o tenente coronel Lorenzo Martínez Fuset, apresentava a Franco a relação dos condenados para o informe (PUIG GISBERT, 2020).

Franco fez sua figura presente diante dos cidadãos espanhóis em qualquer oportunidade que lhe permitisse. As moedas foram cunhadas com sua imagem, assim como os selos dos correios, em todos os organismos estatais, e em alguns particulares, nas ruas de cidades e povoados espanhóis, no noticiário cinematográfico e televisivo, a imagem do ditador foi imposta. Logo, estátuas e bustos seriam distribuídos pelo país como homenagem a Franco.

Com a morte de Franco, no dia 20 de novembro de 1975, a figura que protagonizou a história da Espanha nas últimas décadas desapareceu, porém, os problemas herdados de sua ditadura não. A memória e o legado da guerra civil, por exemplo, era uma ferida ainda não cicatrizada, o que dificultava uma necessária reconciliação no país. Outro ponto importante, para dificultar esta transição, foi a

instrumentalização feita pelo franquismo para fazer com a memória e os fatos referentes à guerra civil se voltassem a favor apenas dos nacionalistas, fazendo desaparecer qualquer vestígio ou referência à Segunda República, impondo aos cidadãos espanhóis registros apenas da permanente sublimação e legitimação do sistema político imposto após a vitória através das armas pelos franquistas (CHAVES-PALACIOS, 2019).

A princípio, o passado foi deixado de lado, antigas feridas não foram abertas e a guerra civil e o franquismo foram guardados no fundo de um baú, durante certo tempo, para satisfazer algumas pessoas que preferiam não remexer no passado. A guerra e suas consequências ficaram relegadas apenas a debates públicos, porém essa resolução não impediu que as recordações, para algumas pessoas, estivessem presentes e suscitassem ressentimentos e polêmicas.

A eliminação dos vestígios públicos de Franco e do franquismo na Espanha, a partir da morte do ditador, foi uma tarefa lenta e complexa, assim como o processo transitório e a correlativa consolidação democrática, mesmo não gerando polêmicas públicas nem enfrentamentos políticos ou parlamentários. Um exemplo disso, é o destino que levou a imponente estátua equestre de Franco que se localizava no pátio de armas do castelo de Montjuïc em Barcelona. No mês de maio de 1986, perto do cinquentenário da Guerra Civil, o cavalo e o cavaleiro foram desmontados para serem transportados para a biblioteca do Museu Militar, localizada no interior do próprio castelo. Todo o processo foi realizado com absoluto sigilo e sem testemunhas (MARADIELLOS, 2016).

Após alguns anos, parentes de vítimas, tanto da guerra como do período franquista, começaram um movimento para recuperar os corpos de seus entes queridos, já que era sabido que os mortos eram descartados em valas comuns. Durante o franquismo, na década de 50, os mortos nacionalistas foram recuperados de fossas para serem trasladados para o Vale dos Caídos, lugar criado para sepultar os heróis da guerra, onde também foram sepultados José Antonio Primo de Rivera e o próprio Francisco Franco. Historiadores, em suas pesquisas, estimam que estejam sepultados no vale entre 20.000 e 30.000 soldados, visto que este número é apenas uma estimativa uma vez que é impossível saber com exatidão quantos corpos foram trasladados das fossas para o monumento (FERRÁNDIZ, 2009).

Figura 10 – Valle de los Caídos



Fonte: Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/202109/569162-espana-exhumacion-valle-de-los-caidos-lesa-humanidad-franquismo.html>

Posterior a isso, grupos de familiares abriram, por conta própria, algumas das fossas republicanas, mesmo sem ajuda técnica, ansiosos para resgatar os corpos de seus entes queridos e proporcionar-lhes um enterro digno:

Es necesaria todavía mucha investigación sobre estas exhumaciones ya que, a medida que se extienden las tareas de recuperación de cuerpos en la España contemporánea, aparecen con frecuencia nuevos datos y su número y escala parece ser mayor de lo anticipado. En una iniciativa relacionada algo más tangencialmente con las víctimas directas de la Guerra Civil, el Ministerio de Defensa suscribió en septiembre de 1995 un convenio con Volksbund, una fundación alemana que se encarga de la búsqueda de los desaparecidos en la Segunda Guerra Mundial, con el fin de exhumar, y en algunos casos repatriar, los cadáveres de soldados de la División Azul muertos en la batalla de Leningrado que se encontraban enterrados en varios cementerios rusos. Pero fue la iniciativa de Emilio Silva de promover la exhumación de una fosa común republicana en Priaranza del Bierzo (León) en octubre de 2000, que contenía trece cuerpos, entre ellos el de su abuelo, la que puso en marcha un nuevo capítulo en la compleja política española de la memoria respecto de la Guerra Civil. Esta exhumación se hizo ya con la presencia de especialistas (arqueólogos y forenses) y dio lugar a un informe técnico. Desde entonces, se han abierto en torno a doscientas fosas recuperando más de cuatro mil cuerpos. (FERRÁNDIZ, 2009, p. 83-84).

A abertura das fossas comuns dos derrotados se converteram em vertedouros políticos, emocionais e simbólicos, ou seja, de artefatos avariados da maquinaria do terror franquista para ferramentas poderosas de mobilização de debate público, em virtude do impacto midiático mediante à sociedade. De um modo geral, com relação à

informação e ao conhecimento, foi imensamente importante. Contudo, a cobrança sobre a sociedade espanhola não está ligada apenas à questão midiática, e ao fato de que restos humanos estavam sendo desenterrados depois de setenta anos com impactantes sinais de violência, mas de uma situação que permaneceu por anos latente, que apenas precisava de algo contundente para emergir (FERRÁNDIZ, 2009).

Figura 11 – Exumação em Castelló.



Fonte: Disponível em: <https://castellonplaza.com/castello-proyecta-otra-campana-de-exhumaciones-para-encontrar-a-seis-victimas-del-franquismo>

A Recuperação da Memória Histórica, movimento social criado para trazer à luz fatos esquecidos da Guerra Civil e da Ditadura Franquista, se centrou especialmente nas vítimas assassinadas e enterradas clandestinamente em fossas comuns por toda a Espanha (ETXEBERRIA, 2020).

No início no ano 2000, houve exumações em território espanhol contando com pouco apoio institucional, ou com nenhum apoio. As associações de memória histórica conseguiram abrir 777 fossas comuns, recuperando assim 9.552 esqueletos de civis mortos durante a Guerra Civil ou durante a Ditadura Franquista (ETXEBERRIA, 2020).

Segundo os historiadores, este tipo de repressão, do qual se resultava a morte, foi generalizada em todo o território espanhol, alcançando a população civil de ambos

os sexos e de todas as idades, sem que haja, até o momento, investigações oficiais sobre o assunto que acreditem ou validem esses resultados. Não se sabe quantas fossas ainda restam por abrir e quantas pessoas seguem desaparecidas, a estimativa é de que, com intervenção oficial do Estado, poder-se-ia recuperar entre 20.000 a 25.000 indivíduos e identificar entre 5.000 e 7.000 pessoas (ETXEBERRIA, 2020). A abertura das fossas foi um evento que durou muitos anos e auxiliou diversas famílias que perderam alguém na Guerra Civil ou durante a Ditadura Franquista, possibilitando, para muitos, o encerramento de um ciclo e a cura de uma antiga ferida.

Os espanhóis, além das exumações, se cercaram de vários símbolos para que a Guerra Civil e a Ditadura de Franco não fossem esquecidas. As exposições em museus foram abundantes em toda a Espanha com o objetivo de mostrar às novas gerações os efeitos da guerra. Fotos, peças antigas que foram preservadas, foram exibidas com o intuito de manter na memória do povo as consequências de uma guerra que só causou destruição e morte ao país.

Em Barcelona, três locais ligados à Guerra Civil são mantidos para visita. O Castelo de Montjuïc, que durante a guerra se tornou um espaço onde se operavam as funções de defesa antiaérea, como prisão política e militar, assim como local de julgamentos e execuções, que ocorriam no fosso de Santa Elena (localizado nas imediações do castelo). Durante a Guerra Civil, a principal função do Castelo foi de prisão militar com o objetivo de repressão aos inimigos e para o fuzilamento de chefes militares do *Alzamiento* sentenciados pelo conselho de guerra republicano. Entre os anos de 1936 e 1939, período em que durou a guerra, 1.500 pessoas foram presas no Castillo de Montjuïc e 250 foram executadas, sendo a maioria militares e civis acusados de alta traição e espionagem contra a República, uma vez que somente em 11 de agosto de 1938, por exemplo, houve 62 fuzilamentos no fosso de Santa Elena (AJUNTAMENT BARCELONA).

Com a vitória dos Nacionais, o castelo foi tomado pelas tropas franquistas em 26 de janeiro de 1939 quando estes ocuparam Barcelona. Nesse momento, o castelo se converteu em um lugar de comemoração para os vencedores, no qual realizavam celebrações religiosas, assim como um local de memória para os “Caídos”, com um monumento inaugurado no fosso de Santa Elena. Passou a ser também prisão militar de oficiais e chefes do exército republicano, sendo seus presos mais conhecidos o coronel Antonio Escobar Huerta, fuzilado dia 8 de fevereiro de 1940, e o Presidente da *Generalitat* Lluís Companys, fuzilado dia 13 de agosto de 1940 (AJUNTAMENT

BARCELONA).

O castelo se manteve como prisão até 1960 quando foi parcialmente cedido à cidade. Não obstante, o governo continuou com o controle do local onde foi construído um museu militar financiado pela prefeitura, após uma grandiosa reforma realizada em todo o prédio. Em 1963, em uma homenagem a Franco, uma estátua equestre do ditador foi colocada no centro do pátio de armas do castelo (AJUNTAMENT BARCELONA).

O retorno do *Castillo de Montjuïc*, após uma ordem ministerial em 2007, ao uso civil, social e cultural foi restituído no dia 15 de junho de 2008 com atos de homenagem ao presidente da *Generalitat* Lluís Companys e ao pedagogo Francesc Ferrer i Guàrdia, que foram fuzilados no castelo. A partir disso, houve também o desmantelamento do museu militar, que foi fechado, definitivamente, no dia 24 de maio de 2009. Nesse momento, iniciou-se a reabilitação das salas e espaços polivalentes do Castelo para utilização e visitação do público por meio de um Plano Diretor do Castelo de Montjuïc que iniciou-se em abril de 2010 (AJUNTAMENT BARCELONA). Hoje em dia, milhares de pessoas visitam os espaços do castelo para conhecer um pouco da história da guerra que ficou gravada em seus muros.

Figura 12 – Castillo de Montjuïc - Entrada



Fonte: A autora.

Figuras 13 e 14 - Castillo de Montjuïc – Fosso de Santa Elena (Homenagem)



Fonte: A autora

Figura 15 - Castillo de Montjuïc – Los calabozos (Placa Museu)



Fonte: A autora

Outro lugar de visitação em Barcelona, que faz alusão à Guerra Civil, é a *Plaza de Sant Felip Neri*, local bombardeado pela aviação fascista italiana, aliada de Franco, no dia 30 de janeiro de 1938, das 9h às 11h20, ininterruptamente. A igreja de Sant Felip Neri, que pertencia   *Generalitat* republicana, era usada como refúgio para as crianç as do bairro e de outros lugares do estado. As bombas destruíram a igreja, sepultando as crianç as que buscavam refúgio no porão. Muitas crianç as morreram em consequência do ataque, assim como pessoas que moravam próximas ao local. A praça ficou devastada, apenas restou a fachada da igreja, com as marcas do bombardeio, até hoje visíveis (AJUNTAMENT BARCELONA).

Nos anos 50, a administração municipal reconstruiu a praça com elementos renascentistas procedentes de outras zonas bombardeadas como, por exemplo, o antigo bairro da Catedral, a atual praça Nova, e a fonte, dando-lhe assim o aspecto que possui hoje. Em 2018, cumpriu 80 anos dos bombardeios de Barcelona, sendo que a Prefeitura chamou a atenção para este local como forma de expor os acontecimentos passados (AJUNTAMENT BARCELONA).

Figura 16 – Plaza de Sant Felip Neri – Porta da igreja



Fonte: A autora

Figuras 17 e 18 – Plaza de Sant Felip Neri – Placa de Identificação e marcas das bombas



Fonte: A autora

Figuras 19 e 20 – Plaza de Sant Felip Neri – Marcas do bombardeio



Fonte: A autora

Outro símbolo da memória da Guerra Civil em Barcelona é o Refugio 307 que, na época, era um dos refúgios antiaéreos construídos com o objetivo de proteger a população dos bombardeios indiscriminados sofridos pela cidade. O refúgio foi escavado devido ao trabalho dos moradores do bairro *Poble Sec* para proteger quem vivia nas redondezas (MUSEU D'HISTORIA DE BARCELONA).

O local possui três entradas de acesso pela *calle Nou de la Rambla* e tem cerca de 400 metros de túneis com uma altura de 2,10 metros e largura que varia entre 1,5

e 2 metros. Era estruturado com banheiros, fonte, enfermaria, sala para crianças e lareira, entre outras comodidades. O Refugio 307 é, hoje, um dos melhores exemplos de como um refúgio era construído em Barcelona, se convertendo em um autêntico memorial da luta pela sobrevivência e o desastre das guerras (MUSEU D'HISTORIA DE BARCELONA).

Hoje, o Museu de História de Barcelona organiza excursões todos os domingos, com grupos fechados, com números de pessoas determinados, para visitar o refúgio e conhecer sua estrutura e um pouco da sensação que as pessoas, que permaneceram ali, às vezes durante dias, tiveram durante a guerra.

Figura 21 – Refugio 307 – Entrada



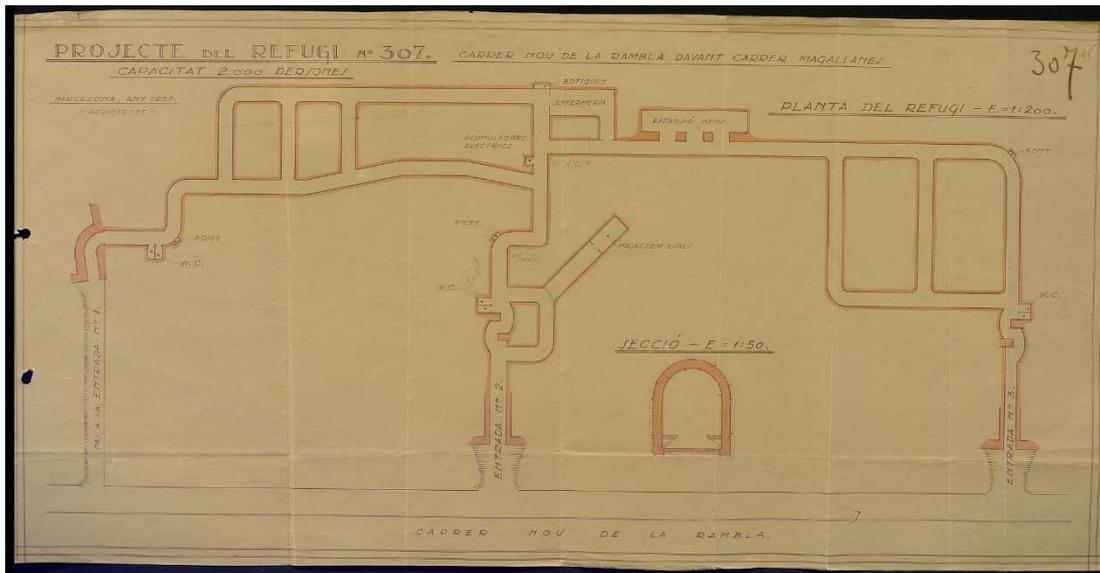
Fonte: Disponível em: https://www.wikiwand.com/ca/Refugi_307#/Hist%C3%B2ria

Figura 22 – Refugio 307 – Túnel



Fonte: Disponível em: <https://www.barcelona.cat/museuhistoria/es/patrimonios/los-espacios-del-muhba/muhba-refugi-307>

Figura 23 – Refugio 307 – Projeto



Fonte: Disponível em: https://www.wikiwand.com/ca/Refugi_307#/Hist%C3%B2ria

São locais que não permitem que a Guerra Civil seja apagada da memória dos espanhóis, assim como ensinam às novas gerações o que batalhas por poder podem causar e qual seu custo. Muito se fez para amenizar a dor daqueles que foram maculados, tanto pela guerra quanto pela ditadura de Franco, porém não foi possível reparar todo o mal causado, fechar todas as feridas. A terra espanhola ainda esconde muitos segredos que não puderam ser revelados e, talvez, nunca o serão.

4 O OBSERVADOR, A CIDADE E A MEMÓRIA EM *EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS*

Ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar para nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias da nossa própria vida.

Mikhail Bakhtin

A cidade de Barcelona possui, em sua história e essência, diversas e diferentes memórias. São anos de trajetória vividos pelo povo entre transformações culturais e guerras. A última, e que causou mais impacto nos espanhóis, foi a Guerra Civil (1936-1939) que matou milhares de pessoas, separando famílias e impossibilitando que estas enterrassem seus mortos. Assim como a guerra, o pós-guerra e a ditadura franquista foram períodos extremamente difíceis para a Espanha, que viveu sob regras duras e sempre sob o medo.

A tetralogia *El cementerio de los libros olvidados* trouxe um pouco desses períodos e de situações vividas pela população, que só foram plenamente conhecidas e denunciadas quando o ditador Franco pereceu em 1975 e, junto com ele, a ditadura franquista. Aos poucos, esses episódios vieram à tona e providências foram tomadas para que, de alguma forma, as famílias tivessem algum conforto.

Na sequência, trazemos o resumo das quatro obras, seguido de um recorte com trechos que mostram situações referentes à guerra, ao pós-guerra e ao franquismo e, a seguir, falamos, de modo geral, sobre os narradores nas obras.

4.1 Memórias sobre a cidade: o observador recorda Barcelona

A tetralogia *El cementerio de los libros olvidados* é composta por quatro livros que foram publicados na seguinte ordem: *La sombra del viento*, 2001, *El juego del ángel*, 2008, *El prisionero del cielo*, 2011, *El laberinto de los espíritus*, 2016. A seguir apresentaremos um resumo de cada obra.

4.1.1 *La sombra del viento*

Daniel Sempere, personagem principal e narrador da *Sombra del Viento*,

primeiro tomo da tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados*, inicia a narrativa em seus 11 anos, quando a memória de sua mãe (morta logo após o final da Guerra Civil pela cólera) começa a desvanecer-se e, por isso, seu pai decide levá-lo ao *Cementerio de los libros olvidados*, um lugar sagrado para os literatos da cidade de Barcelona onde os livros mais raros foram escondidos para que não fossem destruídos, por seu conteúdo, ou esquecidos. Daniel nos apresenta sua visão da cidade de Barcelona neste dia:

Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados. Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 7).

O menino seguiu seu pai para o desconhecido, para a descoberta de um segredo que apenas alguns privilegiados tinham a honra de conhecer. Saudados pelas ruas da cidade, encaminharam-se ao lugar misterioso que seria apresentado a Daniel como algo grandioso e secreto. O primeiro vislumbre da biblioteca causou-lhe um grande impacto:

Una penumbra azulada lo cubría todo, insinuando apenas trazos de una escalinata de mármol y una galería de frescos poblados de figuras de ángeles y criaturas fabulosas. Seguimos al guardián a través de aquel corredor palaciego y llegamos a una gran sala circular donde una auténtica basílica de tinieblas yacía bajo una cúpula acuchillada por haces de luz que pendían desde lo alto. Un laberinto de corredores y estanterías repletas de libros ascendía desde la base hasta la cúspide, dibujando una colmena tramada de túneles, escalinatas, plataformas y puentes que dejaban adivinar una gigantesca biblioteca de geometría imposible. Mire a mi padre, boquiabierto. Él me sonrió, guiñándome el ojo. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 9-10).

Em meio a fascinação do desconhecido e da imensidão que foi exposta a sua frente, Daniel foi apresentado à biblioteca secreta que, a partir daquele momento, tornou-se sua responsabilidade para protegê-la e guardá-la. Como era sua primeira visita, podia escolher um livro para adotar e cuidar para que sempre permanecesse vivo. Assim, Daniel encontrou o livro *La sombra del viento*, do escritor Julián Carax, que o fascinou, apesar de sua idade, e o intrigou por não conhecer o escritor nem sua obra.

Em sua busca por descobrir quem seria Julián Carax, Daniel foi à procura de respostas nos círculos de expertos literatos, que pudessem lhe ajudar a desvendar

esse mistério que surgiu em sua jovem vida:

Aquel domingo, las nubes habían resbalado del cielo y las calles yacían sumergidas bajo una laguna de neblina ardiente que hacía sudar los termómetros en las paredes. A media tarde, rondando ya los treinta grados, partí rumbo a la Calle Canuda para mi cita con Barceló en el Ateneo con mi libro bajo el brazo y un lienzo de sudor en la frente. El Ateneo era – y aún es – uno de los muchos rincones de Barcelona donde el siglo XIX todavía no ha recibido noticias de jubilación. La escalinata de piedra ascendía desde un patío palaciego hasta una retícula fantasmal de galerías y salones de lectura donde invenciones como el teléfono, la prisa o el reloj de muñeca resultaban anacronismos futuristas. El portero, o quizá tan sólo fuera una estatua de uniforme, apenas pestaño a mi llegada. Me deslicé hasta el primer piso, bendiciendo las aspas de un ventilador que susurraba entre lectores adormecidos derritiéndose como cubitos de hielo sobre sus libros y diarios. (RUIZ ZAFÓN, 2001, P. 23-24).

Apesar de seus esforços, Daniel não conseguiu encontrar muitas informações sobre o escritor, apenas que escreveu alguns livros e depois desapareceu, ou seja, o mistério sobre sua vida continuava e intrigava o rapaz. Alguns anos depois de encontrar *La sombra del viento*, em uma noite particularmente sombria para Daniel, ele conheceu uma figura obscura que parecia saída do romance de Carax, que o ameaçou caso não entregasse o livro a ele. Em um estado de puro terror, enquanto tentava chegar à casa de Clara Barceló, o rapaz recordava o encontro com a terrível figura:

Un manto de nubes chispeando electricidad cabalgaba desde el mar. Hubiera echado a correr para guarecerme del aguacero que se avecinaba, pero las palabras de aquel individuo empezaban a hacer su efecto. Me temblaban las manos y las ideas. Alcé la vista y vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes, cegando la luna y tendiendo un manto de tinieblas sobre los tejados y fachadas de la ciudad. Intenté apretar el paso, pero la inquietud me carcomía por dentro y caminaba perseguido por el aguacero con pies y piernas de plomo. Me cobijé bajo la marquesina de un quiosco de prensa, intentando ordenar mis pensamientos y decidir cómo proceder. Un trueno descargó cerca, rugiendo como un dragón enfilando la bocana del puerto, y sentí el suelo temblar bajo mis pies. El pulso frágil del alumbrado eléctrico que dibujaba fachadas y ventanas se desvaneció unos segundos más tarde. En las aceras encharcadas, las farolas parpadeaban, extinguiéndose como velas al viento. No se veía un alma en las calles y la negrura del apagón se esparció con un aliento fétido que ascendía de los desagües que vertían al alcantarillado. La noche se hizo opaca e impenetrable, la lluvia una mortaja de vapor. «Por una mujer así, cualquiera pierde el sentido común...» Eché a correr Ramblas arriba con un solo pensamiento en la cabeza: Clara. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 70).

Nessa noite, Daniel conheceu seu fiel amigo Fermín Romero de Torres, um homem que vivia nas ruas e o ajudou naquele momento difícil, e foi nesse mesmo dia

que o rapaz decidiu devolver o livro ao *Cementerio de los Libros Olvidados* para protegê-lo do homem misterioso que o queria a qualquer custo.

Alguns anos depois, Fermín passou a trabalhar na livraria do pai de Daniel, trazendo-o para dentro de sua família e vida e começando uma amizade entre os Sempere e Fermín. A curiosidade de Daniel sobre a vida de Julián Carax, que havia esfriado após os acontecimentos de anos atrás, voltou à tona, fazendo com que o rapaz iniciasse uma investigação sobre a vida do escritor nos mínimos detalhes. Ao encontrar uma carta de Penélope Aldaya para Julián Carax, Daniel descobriu muito sobre o que havia acontecido com o romance dos dois. A curiosidade do rapaz de saber a fundo toda a história o leva a buscar novas respostas sobre os dois amantes:

Las palabras de Penélope Aldaya, que leí y releí aquella noche hasta aprendérmelas de memoria, borraron de un plumazo el mal sabor que me había dejado la visita del inspector Fumero. Tras pasar la noche en vela, absorto en aquella carta y en la voz que intuía en ella, salí de casa con la madrugada. Me vestí en silencio y le dejé a mi padre una nota sobre la cómoda del recibidor, diciéndole que tenía que hacer algunos recados y que estaría de vuelta en la librería a las nueve y media. Al asomarme al portal, las calles languidecían ocultas todavía bajo un manto azulado que lamía las sombras y los charcos que la llovizna había sembrado durante la noche. Me abroché el chaquetón hasta el cuello y me encaminé a paso ligero rumbo a la plaza Cataluña. Las escaleras del metro exhalaban un lienzo de vapor tibio que ardía en luz de cobre. En las taquillas de los ferrocarriles catalanes compré un billete de tercera clase hasta la estación de Tibidabo. Hice el trayecto en un vagón, poblado de ordenanzas, criadas y jornaleros portando bocadillos del tamaño de un ladrillo envueltos en hojas de periódico. Me refugié en la negrura de los túneles y apoyé la cabeza en la ventana, entrecerrando los ojos mientras el tren recorría las entrañas de la ciudad hasta los pies del Tibidabo. Al emerger de nuevo a la calle me pareció redescubrir otra Barcelona. Estaba amaneciendo y un filo de púrpura rasgaba las nubes y salpicaba las fachadas de los palacetes y caserones señoriales que flanqueaban la avenida del Tibidabo. El tranvía azul reptaba perezosamente entre neblinas. Corrí tras él y conseguí auparme en la plataforma trasera bajo la mirada severa del revisor. La cabina de madera estaba casi vacía. Un par de frailes y una dama enlutada de piel cenicienta se mecían adormecidos al vaivén del carruaje de caballos invisibles. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 171-172).

O caminho, à medida em que Daniel avançava em sua investigação, tornou-se cada vez mais perigoso e os mistérios acerca da vida de Julián Carax se tornaram mais obscuros. Por sua curiosidade, o rapaz acabou sendo perseguido por inimigos do escritor, além de sua vida começar a se complicar um pouco mais com fatos inesperados.

Em meio às diferentes paisagens de Barcelona, Daniel colocou sua vida em risco para proteger uma pessoa amada e ajudar aquele que admirava e investigou durante

anos.

4.1.2 *El juego del ángel*

David Martín é um escritor que iniciou sua carreira no jornal *La voz de la industria*, em Barcelona, onde escrevia contos semanais sob o nome de *Los misterios de Barcelona*, no qual teve como incentivador seu amigo, e dono do jornal, Pedro Vidal. Nesse período crescente de sua vida, começou a receber notas de um admirador secreto, que apreciava suas histórias e seu modo de escrita e queria conhecê-lo. Martín sentiu-se confuso, porém intrigado com tal convite:

En aquellos días, la calle Conde del Asalto tendía un corredor de faroles y carteles luminosos a través de las tinieblas del Raval. Cabarés, salones de baile y locales de difícil nomenclatura se daban de codazos en ambas aceras con casas especializadas en males de Venus, gomas y lavajes, que permanecían abiertas hasta el alba postín hasta miembros de las tripulaciones de barcos atracados en el puerto, se mezclaban con toda suerte de extravagantes personajes que vivían para el anochecer. A ambos lados de la calle se abrían callejones angostos y sepultados de bruma que albergaban una retahíla de prostíbulos de decreciente caché (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 36).

O convite revelou uma personagem de sua própria história com a qual passou a noite, mas que desapareceu no dia seguinte, deixando-o perturbado. Embora suas histórias fizessem grande sucesso, isso não impediu que fosse demitido. Então, uma editora o contratou para escrever uma série intitulada *La ciudad de los malditos*, sob o pseudônimo de Ignatius B. Samson.

A vida de Martín, antes de começar no jornal, não foi fácil uma vez que seu pai não acreditava que a leitura era algo bom e o castigava sempre que o via lendo à noite. O único que o incentivava, além de sua professora, era o Sr. Sempere (avô de Daniel Sempere), o amável dono de uma das livrarias de Barcelona, que possuía com seu filho. Como via a vontade de aprender que David tinha, presenteou o menino com um livro. Contudo, à noite, seu pai, ao ver sinais de que estivera lendo, tentou encontrar o livro para destruí-lo, mas não o encontrou. Martín decidiu, então, devolver o presente a Sempere para que seu pai não pudesse danificá-lo.

Apesar de todo o sucesso que seus livros faziam entre os leitores, seu nome não era conhecido, apenas seu pseudônimo, e seu contrato não permitia que escrevesse nada com seu próprio nome. Sua vida era de solidão, já que passava os dias

encerrado em sua casa, escrevendo seus contos para cumprir seu contrato. Não obstante, às vezes, se permitia sair e caminhar pela cidade:

Había salido a caminar después de una larga noche de trabajo, incapaz de conciliar el sueño. Sin rumbo fijo, mis pasos me guiaron ciudad arriba hasta las obras del templo de la Sagrada Familia. De pequeño, mi padre me había llevado a veces allí para contemplar aquella babel de esculturas y pórticos que nunca acababa de levantar el vuelo, como si estuviese maldita. A mí me gustaba volver a visitarlo y comprobar que no había cambiado, que la ciudad no paraba de crecer a su alrededor, pero que la Sagrada Familia permanecía en ruinas desde el primer día. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 106-107).

Sua vida passava entre escrever e ajudar, às escondidas, seu amigo Pedro Vidal a terminar seu livro com êxito. Além disso, costumava admirar a mulher de seus sonhos, Cristina, a distância. No entanto, o fato de viver no anonimato o incomodava, porém não via maneiras de sair desse problema, visto que assinara o contrato com a editora. O único que sabia quem David era, e admirava seus textos desde o princípio, era Andreas Corelli, um editor misterioso que apareceu em sua vida repentinamente e que ninguém conhecia. Andreas apresentou uma proposta a Martín para que escrevesse um livro, usando seu próprio nome, mas decidiu não aceitar no momento.

Após muitas tentativas, David finalmente consegue convencer a editora a publicar um livro com seu próprio nome. Sua estreia, apesar disso, foi amarga, dado que o livro de Pedro Vidal foi lançado ao mesmo tempo. As críticas positivas foram direcionadas todas para seu amigo e seu livro foi massacrado. Além disso, a editora deu mais visibilidade para o livro de Vidal. Esse episódio lhe causou um grande desgosto e desilusão. Foi nesse momento, que David Martín conheceu *El cementerio de los libros olvidados*, pelas mãos do Senhor Sempere, avô de Daniel.

Depois de um ano, David decidiu aceitar a proposta de trabalho de Andreas para escrever um livro diferente de tudo o que havia feito até aquele ponto. Sua vida, que estava indo ladeira abaixo, voltou ao normal, o contrato que havia assinado com a editora foi resolvido para que pudesse assumir esse novo compromisso. A partir desse momento, David se encontrava com o *patrón* em lugares diferentes e, quase sempre, desertos, para falar sobre o trabalho encomendado e seu andamento:

La torre de San Sebastián se elevaba a cien metros de altura en un amasijo de cables y acero que inducía al vértigo a simple vista. La línea del teleférico había quedado inaugurada aquel mismo año con motivo de la Exposición Universal que había puesto todo patas arriba y sembrado Barcelona de portentos. El teleférico cruzaba la dársena del puerto desde aquella primera torre hasta una gran atalaya central con trazas de torre Eiffel que servía de

meridiano y de la cual partían las cabinas suspendidas en el vacío en la segunda parte del trayecto hasta la montaña de Montjuïc, donde se ubicaba el corazón de la Exposición. El prodigio de la técnica prometía vistas de la ciudad hasta entonces sólo permitidas a dirigibles, aves de cierta envergadura y bolas de granizo. Tal y como yo lo veía, el hombre y la gaviota no habían sido concebidos para compartir el mismo espacio aéreo y tan pronto puse los pies en el ascensor que subía a la torre sentí que el estómago se me encogía al tamaño de una canica. El ascensor se hizo infinito, el traqueteo de aquella cápsula de latón, un puro ejercicio de náusea. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 288).

Todavía, durante a visita ao *Cementerio*, Martín, ao esconder seu livro, encontrou outro que lhe chamou a atenção, com o título em latim que lhe pareceu misterioso e distinto de outros livros que já havia lido. Decidiu, então, levá-lo consigo. Observando a grafia do livro e a das páginas já escritas de seu trabalho, percebeu que o livro foi datilografado pela mesma máquina de escrever que havia na sua casa, detalhe que o instigou a pesquisar sobre o autor do volume que, provavelmente, viveu naquela casa anos antes.

Essa investigação o levou a descobertas confusas, incitando-o a seguir por caminhos desconhecidos que o fizeram se tornar suspeito em vários assassinatos ocorridos misteriosamente. Enquanto isso, levava à cabo seu projeto, assumido junto a Andreas Corelli, que começava a lhe parecer cada vez mais suspeito, uma vez que havia uma relação entre o antigo dono de sua casa e o misterioso editor.

4.1.3 *El prisionero del cielo*

Nesta terceira obra da tetralogia, Fermín está prestes a se casar com Bernarda, o grande amor de sua vida. Apesar disso, esse momento de felicidade traz lembranças de seu passado e todo o sofrimento pelo qual teve de passar, já que sua identidade não existe e teme não poder realizar seu desejo de ter uma família com a mulher que ama.

Decidiu, então, contar a Daniel sua história e tudo o que viveu durante o tempo em que esteve preso no *Castillo de Montjuïc*, local em Barcelona utilizado como prisão durante, e depois, da Guerra Civil Espanhola. Ali, Fermín conheceu David Martín (personagem central da segunda obra), escritor, que havia sido condenado por diversos crimes, apesar de não os cometer, e transferido ao castelo a pedido do diretor, Mauricio Valls, que possuía interesses pessoais em Martín.

Com a narração de Fermín, Daniel tomou conhecimento de parte de sua história,

assim como da morte de sua mãe que, até aquele momento, pensava que havia morrido por uma doença. Através de cada palavra, Daniel descobriu um mundo de intrigas e mistérios, o que o deixou com vontade de se vingar por sua mãe.

Apesar de ser um local extremamente vigiado, David Martín ajudou Fermín em sua fuga, utilizando o mesmo plano que o personagem do romance *O Conde de Monte Cristo*. No entanto, esse plano custou um grande preço para ele, dado que quase morreu ao escapar da prisão. Foi encontrado e cuidado por Armando e seu povo, pessoas exiladas e esquecidas pela sociedade, que velaram por sua vida até que recuperou sua saúde e foi capaz de ir embora de Barcelona. Após um ano longe, resolveu retornar à cidade para cumprir a promessa feita a David Martín antes de fugir. Barcelona o recebeu com sua costumeira obscuridade:

Un cielo escarlata cubría una Barcelona negra y tramada de siluetas oscuras y afiladas. Un tranvía semivacío se arrastraba proyectando una luz mortecina sobre los adoquines. Fermín esperó a que hubiera pasado para cruzar al otro lado. Mientras sorteaba los raíles espejados contempló la fuga que dibujaba el paseo Colón y, al fondo, la montaña de Montjuic y el castillo, que se alzaba sobre la ciudad. Bajó la mirada y enfiló la calle Comercio en dirección al mercado del Borne. Las calles estaban desiertas y una brisa fría soplaba entre los callejones. No tenía adónde ir. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 221-222).

A partir deste momento, Fermín decidiu procurar o advogado de Martín para saber como o amigo estava e passou a ajudar o advogado Brians durante um tempo, sendo que não tinha para onde ir. Passado algum tempo, e com o desaparecimento de David Martín, Fermín decidiu partir para procurar os Sempere e cumprir com a promessa feita na prisão, sempre tendo Barcelona como cenário de fundo:

Aquel día salió el sol y una brisa limpia que venía del mar tendió un cielo brillante y acerado que dibujaba sombras alargadas al paso de la gente. Fermín dedicó la mañana a recorrer las calles que recordaba, a detenerse en escaparates y a sentarse en bancos a ver pasar chicas guapas, que para él eran todas. Al mediodía se acercó a una tasca que quedaba a la entrada de la calle Escudellers, cerca del restaurante Los Caracoles, de tan grata memoria. La tasca en sí tenía la infausta reputación entre los paladares más valientes y sin remilgos de vender los bocadillos más baratos de toda Barcelona. El truco, decían los expertos, consistía en no preguntar acerca de los ingredientes. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 230-231).

Ao terminar sua história, Fermín pediu a Daniel que esquecesse qualquer ideia de vingança contra Mauricio Valls e se concentrasse em sua família e vida. Daniel deixou seus sentimentos de lado, por um momento, para se concentrar em seu amigo que precisava de sua ajuda para que pudesse se casar. Como havia “morrido” anos

antes, teoricamente Fermín não existia.

Dessarte, com a ajuda de alguns amigos, Daniel conseguiu os documentos necessários para que seu grande amigo voltasse dos mortos e pudesse subir ao altar com sua amada para começar um novo capítulo de sua vida.

4.1.4 *El laberinto de los espíritus*

A narrativa inicia com Daniel sonhando com o *Cementerio de los libros olvidados*, com o dia em que seu pai o apresentou ao local, e com sua mãe lhe pedindo que contasse a verdade sobre sua história. E era suposto que ele deveria escrever a história da família, mas ainda não havia sido capaz de começar a primeira linha da saga dos Sempere.

Há um salto no tempo para o passado, com a chegada de Fermín a Barcelona, em 1938, época da Guerra Civil Espanhola, para visitar a família de um amigo que havia perecido nas mãos dos agentes nacionalistas. No momento em que está com a mãe e filha de seu amigo, Alicia, a cidade é bombardeada e Fermín acaba perdendo de vista a jovem Alicia durante o ataque. A menina é encontrada por Isaac, guardião do *Cementerio de los libros olvidados*, onde caiu quando o lugar em que estava foi atingido pelas bombas jogando-a diretamente dentro da biblioteca, salvando sua vida.

Anos mais tarde, Alicia, agora uma agente do governo, que vive em Madrid, é escolhida para investigar o desaparecimento de Mauricio Valls, antigo diretor do castelo prisão, agora Ministro, que sumiu sem deixar pistas. Para dar andamento à investigação precisa voltar a Barcelona, cidade de tristes lembranças e para onde não gostaria de retornar. Logo em sua chegada se encontra com Fermín na estação, reconhecendo-o, mas preferindo ignorar essa parte de seu passado. A cidade por si só já era uma recordação dolorosa:

La recibí una de esas mañanas invernales de Barcelona que amanecen goteando sol en polvo e invitan al arte del paseo. La librería de Gustavo Barceló quedaba frente a los arcos de la Plaza Real, a apenas unos minutos del Gran Café. Alicia se encaminó hacia allí escoltada por una brigada de barrenderos que sacaban lustre a la calle a golpe de escoba y manguera. Las aceras de la calle Fernando estaban flanqueadas por emporios que más que comercios parecían santuarios: confiterías con aire de orfebrería, sastrerías con escenografía de ópera y, en el caso de la librería de Barceló, un museo donde más que entrar a curiosear uno se sentía tentado de quedarse a vivir. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 245).

Suas andanças pela cidade trazem antigas recordações, mas também a fazem se empenhar arduamente na investigação a seu cargo. Com a ajuda do Capitão Vargas, encarregado pelo governo para acompanhá-la durante a averiguação de informações sobre o caso, Alicia segue pistas que revelam fatos da história de David Martín, de Isabella (mãe de Daniel) e Vítor Mataix, escritor e amigo de Martín, que também foi preso no Castelo de *Montjuïc* na mesma época. Com essa descoberta, Alicia decidiu visitar a livraria dos Sempere e se deparou com algo que sempre almejou, uma família, ou seja, a imagem de Daniel, Bea e Julián como uma unidade, o que mexeu com algo que julgava morto. Sua volta a Barcelona a estava modificando e as lembranças antigas a estavam afetando:

De regreso, se abandonó a la que había sido su ruta favorita años atrás y recorrió veinte siglos en veinte minutos. Bajó por Puerta del Ángel hasta la catedral y de allí se perdió por la curva de la calle de la Paja que bordeaba los restos de la muralla romana y enfilaba el descenso hasta la calle Aviñón a través del barrio judío del Call. Siempre había preferido las calles que no tenían que compartir con tranvías y automóviles. Allí, en el corazón de la Barcelona antigua donde ni las máquinas y ni sus discípulos conseguían penetrar, Alicia quiso creer que el tiempo discurría en círculos y que, si no se aventuraba más allá del laberinto de callejas donde el sol apenas se atrevía a pasar de puntillas, tal vez no envejecería jamás y podría volver a un tiempo oculto para reencontrarse con el camino que nunca debió abandonar. Quizá su momento aún no había pasado. Quizá le quedaba todavía una razón para seguir viviendo. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 363-364).

À medida que Alicia e Vargas aprofundavam sua investigação, descobriram o quão intenso era o vínculo entre Mauricio Vals e a família Sempere. Com o andamento das buscas, eles começaram a descobrir o envolvimento do governo em capturas no pós-guerra, envolvendo adoções irregulares nas quais Valls estava implicado na época. No entanto, suas descobertas a tornaram uma pessoa perigosa e tanto ela quanto Vargas se transformaram em alvos do Governo para eliminação.

Vargas é assassinado, porém Alicia consegue escapar e é ajudada por Fermín e Daniel que a retiram do Hospital quando a acusam de assassinato. Alicia é levada para a biblioteca secreta para se recuperar. Após sua recuperação, Alicia decidiu deixar uma pista para Daniel da localização de Mauricio Valls, encontrado por ela antes que a tentassem matar. Daniel encontra a pista e vai ao encontro do homem, mas não consegue ir adiante com sua vingança liberando-o do cativo. Dessa forma, Daniel encerra esse capítulo de sua história.

Para Daniel Sempere, a história de sua família deveria ser contada e seria mas

não por ele, e sim através dos olhos daquele que vislumbrou tudo o que aconteceu desde menino e nasceu com o talento de escritor em suas veias. Julián Sempere decidiu, no lugar de seu pai, reproduzir a trama de sua família, rendendo quatro tomos intitulados *El Cementerio de los Libros Olvidados*.

Para tanto, decide ir para Paris procurar por Julián Carax, figura que consta na história de sua família por ter salvado a vida de seu pai e por quem tem grande respeito e admiração. No entanto, descobre que Carax encontra-se em Barcelona e resolve voltar a sua terra natal e a seus familiares. Ao encontrá-lo na cidade, Julián pede sua ajuda para escrever o livro sobre sua família e Carax aceita ajudá-lo.

Com o passar dos anos, e ainda escrevendo a narrativa de sua família, Julián teve uma filha com Valentina, um amor fugaz. Sua filha tornou-se seu grande tesouro na vida e sua grande companheira. Julián e Carax continuaram se encontrando durante anos para construir seu projeto, mas o mestre pereceu e deixou o aprendiz para terminar a obra por conta própria. Nesse momento, Julián se deu conta de que Barcelona havia mudado e que seu ar sombrio, que pairava antigamente, já não se via mais:

En aquellas caminatas aprendí a redescubrir la ciudad a través de los ojos de mi hija y comprendí que la Barcelona tenebrosa que habían vivido mis padres había clareado lentamente, sin que nos diéramos ni cuenta. Aquel mundo que había imaginado recordar yacía ahora dismantelado en un decorado perfumado y alfombrado para los turistas y esas buenas gentes amigas del sol y la playa que, por mucho que mirasen, se resistían a contemplar el ocaso de una época que más que desplomarse se deshizo en una fina película de polvo que aún se respira en el aire. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 917).

Julián publicou os quatro tomos contendo a história da vida de sua família e amigos, com a permissão de cada um, usando o nome de Julián Carax, como autor, em forma de homenagem a seu amigo e mentor.

4.2 A narrativa e a memória sobre a Guerra: o conflito na obra

Considerando a perspectiva desta tese em discutir o papel dos narradores em relação à memória e às imagens da cidade, no caso, Barcelona, durante os períodos críticos da história da Espanha no século XX, buscamos trazer, na seção anterior, os principais aspectos nesse sentido, que a leitura do texto nos permite. A par dos resumos das obras, seguimos, agora, observando a relação entre os aspectos

históricos da época e as situações, ou memórias, presentes em *El cementerio de los libros olvidados*.

Embora a Guerra Civil Espanhola e o Pós-Guerra sejam apresentadas em toda a tetralogia, esses episódios aparecem mais explicitamente no terceiro tomo *El prisionero del cielo*, no qual o personagem Fermín conta para Daniel o tempo em que passou preso no Castelo de Montjuïc. Vamos, por ordem, trazer as passagens em que Carlos Ruíz Zafón expõe a guerra e o pós-guerra na história.

No livro *La sombra del viento* há uma passagem em que, na hora do jantar, Daniel pensa sobre a guerra e questiona seu pai:

— Será algo más. ¿Te preocupa algo, Daniel?

— No. Sólo pensaba.

— ¿En qué?

— En la guerra.

Mi padre asintió sombrío y sorbió su sopa en silencio. Era un hombre reservado y, aunque vivía en el asado, casi nunca lo mencionaba. Yo había crecido en el convencimiento de que aquella lenta procesión de la posguerra, un mundo de quietud, miseria y rencores velados, era tan natural como el agua del grifo, y que aquella tristeza muda que sangraba por las paredes de la ciudad herida era el verdadero rostro de su alma. Una de las trampas de la infancia es que no hace falta comprender algo para sentirlo. Para cuando la razón es capaz de entender lo sucedido, las heridas en el corazón ya son demasiado profundas. Aquella noche primeriza de verano, caminando por ese anochecer oscuro y traicionero de Barcelona, no conseguía borrar de mi pensamiento el relato de Clara en torno a la desaparición de su padre. En mi mundo, la muerte era una mano anónima e incomprensible, un vendedor a domicilio que se llevaba madres, mendigos o vecinos nonagenarios como si se tratase de una lotería del infierno. La idea de que la muerte pudiera caminar a mi lado, con rostro humano y corazón envenenado de odio, luciendo uniforme o gabardina, que hiciese cola en el cine, riese en los bares o llevase a los niños de paseo al parque de la Ciudadela por la mañana y por la tarde hiciese desaparecer a alguien en la mazmorras del castillo de Montjuïc, o en una fosa común sin nombre ni ceremonial, no me cabía en la cabeza. Dándole vueltas, se me ocurrió que talvez aquel universo de cartón piedra que yo daba por bueno no fuese más que un decorado. En aquellos años robados, el fin de la infancia, como la Renfe, llegaba cuando llegaba. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 45-46).

A passagem mostra o momento da perda da inocência de uma criança, quando ela percebe o mundo que existe a sua volta, a maldade que mora aquém das paredes de sua casa e das fantasias de sua mente. Os questionamentos feitos àquele que é o alicerce de seu mundo, pois o que ele lhe responder é a verdade:

— En la guerra, ¿es verdad que se llevaban a la gente al castillo de Montjuïc y no se les volvía a ver?

[...]

Mi padre asintió lentamente.

— En tiempos de guerra ocurren cosas que son muy difíciles de explicar,

Daniel. Muchas veces, ni yo sé lo que significan de verdad. A veces es mejor dejar las cosas como están.

Suspiró y sorbió la sopa sin ganas. Yo le observaba, callado.

— Antes de morir, tu madre me hizo prometer que nunca te hablaría de la guerra, que no dejaría que recordases nada de lo que sucedió.

No supe qué contestar. Mi padre entornó la mirada, como se buscara algo en el aire. Miradas o silencios, o quizá a mi madre para que corroborase sus palabras.

— A veces pienso que me he equivocado al hacerle caso. No lo sé.

— Es igual, papa...

— No, no es igual, Daniel. Nada es igual después de una guerra. Y sí, es cierto que hubo mucha gente que entró en ese castillo y nunca salió. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 46-47).

A profundidade da conversa entre pai e filho sobre a guerra mostra que esta afetou a família profundamente, principalmente no que se refere à morte da mãe, devido ao último pedido feito com relação a Daniel. O entendimento do jovem sobre como a guerra afetou as pessoas e suas vidas foi profunda, uma vez que ele já possuía uma certa compreensão do momento que vivia, consequência do resultado da guerra.

De todos os tomos, o terceiro é o que mais profundamente narra sobre a guerra e o pós-guerra. A narrativa inicia em 1939, ano em que os nacionalistas tomaram Barcelona e que a guerra foi encerrada. O ponto de destaque é o castelo de Montjuïc que serviu de prisão durante a guerra e durante alguns anos do pós-guerra. Muitos prisioneiros foram encarcerados e mortos entre os muros desta estrutura:

A los prisioneros nuevos los traían de noche, en coches o furgonetas negras que cruzaban la ciudad en silencio desde la comisaría de Vía Layetana sin que nadie reparase, o quisiera reparar, en ellos. Los vehículos de la Policía ascendían la vieja carretera que escalaba la montaña de Montjuic y más de uno contaba que, al vislumbrar la silueta del castillo recortándose en lo alto contra las nubes negras que reptaban desde el mar, había sabido que nunca más volvería a salir de allí con vida.

La fortaleza estaba anclada en lo más alto de la roca, suspendida entre el mar al este, la alfombra de sombras que desplegaba Barcelona al norte, y la infinita ciudad de los muertos al sur, el viejo cementerio de Montjuic cuyo hedor escalaba la roca y se filtraba entre las grietas de la piedra y los barrotes de las celdas. En otros tiempos el castillo se había utilizado para bombardear la ciudad a cañonazos, pero, apenas unos meses después de la caída de Barcelona en enero y la derrota final en abril, la muerte anidaba allí en silencio y los barceloneses atrapados en la más larga noche de su historia preferían no alzar la vista al cielo para no reconocer la silueta de la prisión en lo alto de la colina. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 95-96).

Aqueles que eram contra Franco e sua política, ou foram partidários dos Republicanos durante a Guerra, foram perseguidos e presos, sendo muitos desses levados ao castelo de onde nunca saíram. O personagem Fermín foi preso e levado

ao castelo por não ser adepto a Franco. Cada prisioneiro era levado para uma cela que ficava no subsolo do castelo, um lugar escuro e úmido onde muitos pereceram após longas estadias:

La celda era un rectángulo oscuro y húmedo con un pequeño agujero horadado en la roca por el que corría el aire frío. Los muros estaban recubiertos de muescas y marcas labradas por los antiguos inquilinos. Algunos anotaban sus nombres, fechas, o dejaban algún indicio de que habían existido. Uno de ellos se había entretenido en arañar crucifijos en la oscuridad, pero el cielo no parecía haber reparado en ello. Los barrotes que sellaban la celda eran de hierro herrumbroso y dejaban un velo de óxido en las manos. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 100).

A riqueza de detalhes com que o escritor descreveu o local, onde os presos eram mantidos nesse período, nos faz crer que ele conheceu e analisou as celas do castelo para poder inserir na narrativa da forma mais realista possível. É uma parte da história do país que ficou marcada nos barceloneses, pois a estrutura ainda está lá, recordando a todos o que foi a guerra e o que ocorreu após seu término. O castelo é uma lembrança viva de algo que o povo não deseja voltar a viver, já que foram anos sombrios.

Uma grande parte da população, durante muitos anos, preferiu permanecer no esquecimento, ou seja, como se a guerra civil e a ditadura nunca tivessem acontecido no país. Para eles é menos doloroso ignorar sua existência na história do que tentar entender o porquê de sua presença:

— ¿Por qué cree que su padre nunca le habló de la guerra, Daniel? ¿Acaso cree que él no se imagina lo que pasó?
 — Si es así, ¿por qué se calló? ¿Por qué no hizo nada?
 — Por usted, Daniel. Por usted. Su padre, al igual que mucha gente a la que le tocó vivir aquellos años se lo tragaron todo y se callaron. Porque no tuvieron más narices. De todos los bandos y de todos los colores. Se los cruza usted por la calle todos los días y ni los ve. Se han podrido en vida todos estos años con ese dolor dentro para que usted y otros como usted pudiesen vivir. No se le ocurra juzgar a su padre. No tiene usted derecho. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 256-257).

A guerra foi destrutiva para todos que a viveram, tanto internamente quanto externamente. A cidade de Barcelona, assim como toda a Espanha, foi bombardeada durante a contenda, porém, em 1938, foi o pior momento da guerra, pois destruiu grande parte do centro. No quarto livro da tetralogia, *El laberinto de los espíritus*, o autor traz esse incidente que causou um profundo impacto nos barceloneses:

Fermín se aproximó a la ventana y apartó el visillo que la custodiaba. Alzó la vista hasta el resquicio de cielo atrapado entre las cornisas que cerraban la angosta calleja. El rumor era ahora más intenso y sonaba mucho más cercano. Su primer pensamiento fue que un temporal se adentraba desde el mar e imaginó nubes negras reptando sobre los muelles y arrancando velas y mástiles a su paso. Pero nunca había presenciado un temporal que sonaba a metal y a fuego. La neblina se escindió en jirones y al abrirse un claro lo vio. Emergían de la oscuridad como grandes insectos de acero, volando en formación. Tragó saliva y volvió la vista a Leonor y a Alicia, que estaba temblando; la pequeña aún llevaba su libro en las manos.

— Creo que sería mejor salir de aquí — murmuró Fermín.

Leonor negó.

— Pasarán de largo — dijo con un hilo de voz —. Como anoche.

Fermín volvió a otear el cielo y acertó a ver que un grupo de seis o siete aviones se desprendían de la formación. Abrió la ventana y al asomar la cabeza le pareció que el estruendo de los motores enfilaba la boca de las Ramblas. Se oyó entonces un silbido agudo, como un taladro abriéndose camino desde el cielo. Alicia se cubrió los oídos con las manos y corrió a ocultarse bajo la mesa. Leonor alargó los brazos para retenerla, pero algo la detuvo. Segundos antes de que el obús alcanzase el edificio, el silbido se hizo tan intenso que pareció emanar de las mismas paredes. Fermín creyó que el ruido le iba a perforar los tímpanos. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 61-62).

Foram três dias de bombardeios em que a destruição da cidade foi brutal e o número de mortos chegou na casa dos milhares. O que já era doloroso e sombrio se tornou insuportável pela grande perda que a sociedade e as famílias barcelonesas tiveram que vivenciar em março de 1938:

Le dieron el alta a media tarde, porque el hospital ya no daba abasto y cualquiera que no estuviese moribundo pasaba por sano. Armado de una muleta de madera y una muda nueva que le había prestado un difunto, Fermín consiguió abordar un tranvía a las puertas del hospital Clínico, que le condujo de regreso a las calles del Raval. Allí empezó a visitar cafés, colmados y comercios que quedaban abiertos, preguntando a voces si alguien había visto a una niña llamada Alicia. La gente, al ver a aquel hombrecillo enjuto y demacrado, negaba en silencio creyendo que el pobre infeliz buscaba en vano, como tantos otros, a su hija muerta, uno más de entre los novecientos cuerpos — un centenar de ellos niños — que se recogerían en las calles de Barcelona aquel 18 de marzo de 1938.

Al atardecer, Fermín recorrió de arriba abajo las Ramblas. Las bombas habían hecho descarrilar tranvías que yacían todavía humeantes con un pasaje de cadáveres a bordo. Cafés que horas antes estaban repletos de clientes ahora eran galerías espectrales de cuerpos inertes. Las aceras estaban cubiertas de sangre, y nadie, mientras intentaban llevarse a los heridos, cubrir a los muertos o sencillamente huir hacia ninguna parte, recordaba haber visto a una niña como la que describía. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 73-74).

A devastação causada pelos nacionalistas, como um intento de enfraquecer a força republicana, não atingiu só soldados, mas pessoas inocentes que apenas seguiam com suas vidas, pois Barcelona era seu lar, sua cidade, e decidiram não ir embora ou não tinham condições de partir.

Outra face da guerra e do pós-guerra eram as “adoções” que sucederam no período. Basicamente, esses processos ocorreram de forma imoral com crianças que não eram órfãs, escolhidas por famílias abastadas que não possuíam filhos e tinham esse desejo. Estes elegiam suas preferências, assim os pais ou eram mortos ou eram enviados para a prisão até “desaparecerem” misteriosamente. Neste quarto tomo, há uma passagem que revela esse esquema que tinha o aval do governo Franco, no caso a família de um de seus financiadores e o diretor do castelo prisão, que tinham o desejo de adotar as filhas de um famoso escritor:

Una más tarde, poco antes del amanecer, dos coches más regresaban a casa de los Mataix. Esta vez eran coches negros, sin matrícula. Del primero descendió un hombre enfundado en una gabardina oscura que se identificó como el inspector Javier Fumero, de la Brigada Social. Con él iba un hombre muy pulcramente vestido, con gafas y un corte de pelo que le confería el aire de un burócrata de nivel medio, que no se bajó del automóvil y observó la escena sentado en el asiento del pasajero.

Mataix había salido a recibirlos. Fumero le propinó un golpe en la cara con el revólver que le partió la mandíbula y le derribó al suelo, de donde le recogieron sus hombres y le arrastraron hasta uno de los coches mientras gritaba. Fumero, limpiándose las manos de sangre en la gabardina, entró entonces en la casa y empezó a buscar Susana e a las niñas. Las encontró temblando y llorando escondidas en el fondo de un armario. Cuando Susana se negó a entregarle a sus hijas, Fumero le propinó una patada en el estómago. Cogió a la pequeña Sonia en brazos y agarró de la mano a Ariadna, que lloraba aterrorizada. Fumero se disponía a abandonar la habitación cuando Susana se le lanzó a la espalda y le clavó las uñas en la cara. Fumero, sin inmutarse, tendió las niñas a uno de sus hombres, que observaba desde el umbral, y se volvió. Agarró a Susana del cuello y la lanzó contra el suelo. Se arrodilló sobre ella aplastándole el tórax y la miró a los ojos. Susana, sin poder respirar, observó a aquel extraño que la contemplaba sonriendo. Le vio extraer una navaja de afeitar del bolsillo y desplegarla. «Te voy a abrir las tripas y te las voy a poner collar, puta de mierda», le dijo con serenidad. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 438-439).

Aqui, o escritor nos traz a ficção baseada no que aconteceu na realidade. Muitas crianças foram tiradas de seus pais devido ao capricho de pessoas que achavam que tinham o direito de reclamá-las apenas por sua posição política e social. Foi somente após a morte de Franco, e o fim da ditadura, que esses casos vieram à tona, assim como as covas clandestinas.

A Guerra Civil Espanhola, o Pós-Guerra e a ditadura Franquista trouxeram muitos prejuízos para a Espanha e seu povo. Manter esses episódios históricos vivos na memória dos espanhóis é a única forma de evitar que se repitam e de que tempos sombrios retornem ao país.

4.3 Sobre o “EU” e a cidade: os narradores

A tetralogia *El cementerio de los libros olvidados*, do escritor espanhol Carlos Ruiz Zafón, possui histórias que se entrecruzam e se complementam, em um tempo anacrônico, nas quais mistérios obscuros são investigados pelos personagens em uma trama repleta de detalhes a serem desvendados pelo leitor. Cada obra possui um narrador principal e vozes narrativas que apresentam a história ao leitor e o convidam a ingressar no labirinto que é a cidade de Barcelona.

No livro, *La sombra del viento*, temos como narrador intradiegetico Daniel Sempere, personagem central da trama que guia o leitor e apresenta cada detalhe da história, desde os personagens até lugares importantes, especificando todas as nuances da narrativa. O discurso é feito em primeira pessoa, como se Daniel conversasse com o leitor contando recordações e situações essenciais para o transcurso da leitura:

Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados. Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 7).

Percebemos a riqueza de detalhes com que o narrador nos agracia em suas primeiras palavras. Cada elemento utilizado para compor o parágrafo auxilia a montar um cenário, pois Daniel dá referências suficientes para que seja possível pintar um quadro na mente a partir de suas palavras. O narrador nos orienta, também, quanto à época em que se passam os acontecimentos, “*Desgradan los primeros días del verano de 1945...*”, para que o leitor possa se situar com relação à cronologia da história e acompanhar seu desenvolvimento.

Essa descrição, no entanto, revela que o narrador antecipava um acontecimento importante naquele dia, uma vez que tudo a sua volta foi captado e mereceu destaque em sua memória. Sua visita ao *Cementerio* era algo de suma importância para seu pai e um feito extraordinário para ele que era apenas um menino. Segundo Miriam de Paiva Viera (2017), quando há a interação entre a imagem e a palavra é possível acessar representações de uma determinada experiência. Nessa visualidade abrangente, o receptor é capaz de sentir a cena descrita, seja um evento, uma

paisagem ou um edifício.

Mais adiante na história, temos a primeira incursão do narrador hipodiegético. Quando Daniel, em sua busca por pistas, faz algumas perguntas ao Señor Molins, a narrativa muda de forma e o relato ocorre em terceira pessoa, como se o Señor Molins estivesse contando para Daniel suas lembranças: “Antoni Fortuny, a quien todos llamaban el sombrerero, había conocido a Sophie Carax en 1899 frente a los peldaños de la catedral de Barcelona.” (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 152). Nesse trecho, Daniel toma conhecimento sobre fatos a respeito dos pais de Julián Carax, autor do livro que encontrou no *Cementerio* e sobre o qual busca informações.

Em outro momento da narrativa, novamente temos a presença do narrador hipodiegético. Aqui, Daniel lerá uma carta, que encontrou, escrita por Penélope Aldaya, nesse caso o discurso está em primeira pessoa o que torna a presença do narrador mais forte:

Esta mañana me he enterado por Jorge de que realmente dejaste Barcelona y te fuiste en busca de tus sueños. Siempre temí que esos sueños no te iban a dejar nunca ser mío, ni de nadie. Me hubiera gustado verte una última vez, poder mirarte a los ojos y decirte cosas que no sé contarle a una carta. Nada salió como lo habíamos planeado. Te conozco demasiado y sé que no me escribirás, que ni siquiera me enviarás tu dirección, que querrás ser otro. Sé que me odiarás por no haber estado allí como te prometí. Que creerás que te fallé. Que no tuve valor. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 170).

Penélope Aldaya foi namorada de Julián Carax. Um romance vivido na clandestinidade, visto que sabiam que o pai de Penélope não aprovaria a relação. Nessa carta, é possível perceber a angústia vivida pelos amantes no momento da separação, principalmente, por parte de Penélope que não conseguiu ir à estação encontrar Carax para que pudessem fugir. São palavras que, apesar de não saber se serão lidas, transmitem todo seu pesar, toda sua dor, pelo rumo que suas vidas tomaram, e por ter certeza de que ele a tem como uma covarde por não ter ido a seu encontro.

Temos, na história, dois momentos em que o narrador hipodiegético aparecerá novamente, porém com relatos de recordações, utilizando assim a terceira pessoa. Uma passagem, extremamente importante, que revela a presença de um narrador hipodiegético de vital importância para o desenrolar da trama, acontece quando Daniel encontra uma carta endereçada a ele, de Nuria Monfort. A carta é extensa por seu conteúdo e escrita em primeira pessoa, revelando detalhes essenciais:

No hay segundas oportunidades, excepto para el remordimiento. Julián Carax y yo nos conocimos en el otoño de 1933. Por entonces, yo trabajaba para el editor Josep Cabestany. El señor Cabestany le había descubierto en 1927 durante uno de sus viajes «de prospección editorial» a París. (...) Un día, intrigada, le pregunté por qué continuaba publicando novelas de Julián Carax y perdiendo dinero en el empeño. (...) Me pareció un gesto noble y admirable que no casaba con la imagen fenicia que me había hecho del señor Cabestany. Quizá le había juzgado mal. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 429-430).

Na carta, Nuria Monfort revela a Daniel várias informações sobre a vida de Carax. Detalhes importantes que ajudam Daniel a montar seu quebra-cabeça e a chegar cada vez mais próximo de desvendar seu grande enigma. Nesta primeira obra, é notável a importância de cada narrador hipodiegético que surgiu durante o desenrolar da narrativa, pois acrescentaram informações importantes para o entendimento da história.

Na segunda obra, *El juego del ángel*, temos um anacronismo, pois a história regressa no tempo em relação à obra anterior. Esta segue os mesmos moldes da primeira, a narrativa é em primeira pessoa e o narrador intradiegético é o personagem principal, David Martín, que, como Daniel, irá guiar o leitor:

Un escritor nunca olvida la primera vez que acepta unas monedas o un elogio a cambio de una historia. (...) Mi primera vez llegó un lejano día de diciembre de 1917. Tenía por entonces diecisiete años y trabajaba en La Voz de la Industria, un periódico venido a menos que languidecía en un cavernoso edificio que antaño había albergado una fábrica de ácido sulfúrico y cuyos muros aún rezumaban aquel vapor corrosivo que carcomía el mobiliario, la ropa, el ánimo y hasta la suela de los zapatos. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 9 – grifo do autor).

Nessa narrativa, também há a preocupação do narrador em situar o leitor com relação ao ano em que se inicia a história, e sua idade. Já nas primeiras linhas o narrador revela que sua vida não é fácil e que esta mudança é importante para ele. O tom inicial é de confissão, o narrador cria uma ligação de simpatia com o leitor já no princípio da trama.

A primeira intervenção do narrador hipodiegético é feita logo no início da história como uma forma de introdução a algo ou alguém:

Querido amigo:
Me permito escribirle para transmitirle mi admiración y felicitarle por el éxito cosechado por Los misterios de Barcelona durante esta temporada en las páginas de La voz de la Industria. Como lector y amante de la buena literatura, me produce un gran placer encontrar una nueva voz rebosante de talento,

juventud y promesa. Permítame, pues, como muestra de mi gratitud por las buenas horas que me ha proporcionado la lectura de sus relatos, invitarle a una pequeña sorpresa que confío resulte de su agrado esta noche a las 12 h. en El Ensueño. Le estarán esperando.

Afectuosamente,

A. C. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 28-29 – grifos do autor).

O recado enviado ao escritor, a princípio, de um admirador, traz um sentimento de estranhamento por sua natureza misteriosa, primeiro pelo remetente ter assinado apenas com suas iniciais e segundo pelo encontro ter sido marcado à meia-noite. O desconhecido causa um pouco de excitação no jovem David Martín, que também fica intrigado e curioso em conhecer a pessoa que admira seu trabalho. Esse formato de comunicação se repetirá mais algumas vezes durante a história até o encontro entre David e seu admirador:

Uno no sabe lo que es la sed hasta que bebe por primera vez. A los tres días de mi visita a El Ensueño, la memoria de la piel de Chloé me quemaba hasta el pensamiento. Sin decir nada a nadie — y menos a Vidal —, decidí reunir los pocos ahorros que me quedaban y acudir allí aquella noche con la esperanza de que bastasen para comprar aunque sólo fuese un instante en sus brazos. Pasaba de la medianoche cuando llegué a la escalera de paredes rojas que ascendía a El Ensueño. La luz de la escalera estaba apagada y subí lentamente, dejando atrás la bulliciosa ciudadela de cabarés, bares, music-halls y locales de difícil definición con que los años de la gran guerra en Europa habían dejado sembrada la calle Conde del Asalto. La luz trémula que se filtraba desde el portal iba dibujando los peldaños a mi paso. Al llegar al rellano me detuve buscando el llamador de la puerta con las manos. Mis dedos rozaron el pesado aldabón de metal y, al levantarlo, la puerta cedió unos centímetros y comprendí que estaba abierta. La empujé suavemente. Un silencio absoluto me acarició el rostro. Al frente se abría una penumbra azulada. Me adentré unos pasos, desconcertado. El eco de las luces de la calle parpadeaba en el aire, desvelando visiones fugaces de las paredes desnudas y el suelo de madera quebrada. Llegué a la sala que recordaba decorada con terciopelos y mobiliario opulento. Estaba vacía. El manto de polvo que cubría el suelo brillaba como arena al destello de los carteles luminosos de la calle. Avancé dejando un rastro de pisadas en el polvo. No había señal del gramófono, de las butacas ni de los cuadros. El techo estaba reventado y se entreveían vigas de madera ennegrecida. La pintura de las paredes pendía en jirones como piel de serpiente. Me dirigí hacia el corredor que conducía a la habitación donde había encontrado Chloé. Crucé aquel túnel de oscuridad hasta llegar a la puerta de doble hoja, que ya no era blanca. No había pomo en la puerta, apenas un orificio en la madera, como si la manija hubiese sido arrancada de golpe. Abrí la puerta y entré. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 44-45 – grifo do autor).

Deparamo-nos com a primeira situação de “sonho” que será relatada pelo narrador, David Martín, no decorrer da narrativa. Aqui, David retorna ao local onde se encontrou com uma personagem de um de seus livros. No entanto, o que encontra é algo completamente diferente da visão da noite anterior, uma casa abandonada,

tomada pelo tempo e vazia. Há, nesse momento, um questionamento quanto à veracidade dos acontecimentos vividos por ele naquele local, dado que David manteve a memória das sensações que Chloé o fez sentir.

Com o desenrolar da trama, após ser apresentado ao *Cementerio de los Libros Olvidados*, pelos Sempere, onde encontrou um livro, que levou consigo, descobriu que o escritor dessa obra era o antigo dono da casa na qual morava atualmente. A história da morte trágica do autor lançou Martín em uma busca por informações sobre esse acontecimento. Um desses momentos de investigação, o levará a sua esposa que ainda vive na antiga casa que pertencia ao casal. Nessa conversa, a Señora Marlasca relata os acontecimentos anteriores à morte do marido:

A decir verdad, no sé muy bien cuándo fue que mi esposo Diego la conoció. Sólo recuerdo que un día empezó a mencionarla, de pasada, y que pronto no había día en que no le oyese pronunciar su nombre: Irene Sabino. Me dijo que se la había presentado un hombre llamado Damián Roures, que organizaba sesiones de espiritismo en un local de la calle Elisabets. Diego era un estudioso de las religiones, y había asistido a varias de ellas como observador. En aquellos días, Irene Sabino era una de las actrices más populares del Paralelo. Era una belleza, eso no se lo negaré. Aparte de eso, no creo que fuera capaz de contar más allá de diez. Se decía que había nacido entre las cabañas de la playa del Bogatell, que su madre la había abandonado en el Somorrostro y había crecido entre mendigos y gentes que acudían allí a ocultarse. Empezó a bailar en cabarés y locales del Raval y el Paralelo a los catorce años. Lo de bailar es un decir. Supongo que empezó a prostituirse antes de aprender a leer, si es que aprendió... Durante una época fue la gran estrella de la sala La Criolla, o eso decían. Luego pasó a otros locales de más categoría. Creo que fue en el Apolo donde conoció a un tal Juan Corbera, a quien todo el mundo llamaba Jaco. Jaco era su representante y probablemente su amante. Jaco fue quien inventó el nombre Irene Sabino y la leyenda de que era la hija secreta de una gran vedette de París y un príncipe de la nobleza europea. No sé cuál era su verdadero nombre. No sé si llegó a tener uno. Jaco la introdujo en las sesiones de espiritismo, creo que a sugerencia de Roures, y ambos se repartían los beneficios de vender su supuesta virginidad a hombres adinerados y aburridos que acudían a aquellas farsas para matar la monotonía. Su especialidad eran las parejas, decían. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 359-360 – grifo do autor).

O fato de a Señora Marlasca utilizar a primeira pessoa para fazer seu relato, deixa-a mais próxima do leitor, sem a participação do narrador intradieético. Esse relato auxilia no andamento da história e acrescenta informações necessárias para o entendimento da narrativa. A conversa é em tom de desabafo, pois contar tudo o que aconteceu, depois de tanto tempo, é uma maneira de expurgar a dor e o sofrimento que a acompanhavam, uma forma de aliviar o peso que carregava há anos.

Há, na obra, muitas passagens com a intervenção do narrador hipodieético que

se costuram perfeitamente com a narração do narrador intradieético que possui um tom sombrio e misterioso em sua história e causa intriga ao leitor em algumas partes. Em seu final a narrativa deixa um leitor confuso e com questões a serem respondidas. Por causa dos acontecimentos finais e pela passagem final do tempo, uma grande interrogação e uma vontade de desvendar esses mistérios, deixados pelo narrador, permanecem.

O terceiro livro da tetralogia, *El prisionero del cielo*, traz novamente Daniel Sempere como narrador intradieético. A trama retorna para a cronologia na qual encerrou o primeiro livro, dando continuação à história:

Aquel año a la Navidad le dio por amanecer todos los días de plomo y escarcha. Una penumbra azulada teñía la ciudad, y la gente pasaba de largo abrigada hasta las orejas y dibujando con el aliento trazos de vapor en el frío. [...] Mi padre, que llevaba desde las ocho de aquella mañana batallando con el libro de contabilidad y haciendo malabarismos con lápiz y goma, alzó la vista del mostrador y observó el desfile de clientes escurridizos perderse calle abajo. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 21).

Aqui vemos a mesma característica das outras obras, discurso do narrador em primeira pessoa. O que torna evidente a intenção de aproximação e empatia entre personagem-narrador e leitor. O relato inicia como se continuasse a história de *La sombra del viento*, uma vez que não há nenhuma introdução sobre algum fato, apenas o narrador contando ao leitor sobre o “Natal daquele ano”.

A descrição da cidade mostra um ar sombrio que se assemelha ao humor dos ocupantes da livraria, principalmente o do Senhor Sempere, devido ao baixo movimento em sua loja. Há uma equiparidade entre os ânimos dos personagens e a forma como a cidade é percebida naquele momento. Como uma personagem na narrativa, constatamos, neste trecho, uma das interações entre a cidade e seus personagens.

Na obra, há dois momentos em que há a participação evidente do narrador hipodieético. A primeira é o relato de Fermín, protetor e amigo de Daniel, sobre o tempo em que ficou preso no Castelo de *Montjuïc*, em Barcelona, no ano de 1939, época do Pós-Guerra. Essa parte da história revela detalhes importantes para o desenrolar da trama como um todo (a tetralogia), assim como detalhes sobre a vida da mãe de Daniel que ele desconhecia:

Los prisioneros nuevos los traían de noche, en coches o furgonetas negras

que cruzaban la ciudad en silencio desde la comisaría de Vía Layetana sin que nadie reparase, o quisiera reparar, en ellos. Los vehículos de la Policía ascendían la vieja carretera que escalaba la montaña de Montjuic y más de uno contaba que, al vislumbrar la silueta del castillo recortándose en lo alto contra las nubes negras que reptaban desde el mar, había sabido que nunca más volvería a salir de allí con vida.

La fortaleza estaba anclada en lo más alto de la roca, suspendida entre el mar al este, la alfombra de sombras que desplegada Barcelona al norte, y la infinita ciudad de los muertos al sur, el viejo cementerio de Montjuic cuyo hedor escalaba la roca y se filtraba entre las grietas de la piedra y los barrotes de las celdas. En otros tiempos el castillo se había utilizado para bombardear la ciudad a cañonazos, pero, apenas unos meses después de la caída de Barcelona en enero y la derrota final en abril, la muerte anidaba allí en silencio y los barceloneses atrapados en la más larga noche de su historia preferían no alzar la vista al cielo para no reconocer la silueta de la prisión en lo alto de la colina. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 95).

A narração é feita em terceira pessoa, trazendo uma impessoalidade para essa parte da narrativa. Isso se dá, talvez, para que Fermín se distancie o máximo possível das lembranças que, para ele, são extremamente dolorosas e traumáticas. É necessário que ele conte o que ocorreu nesse período, porém também é preciso se resguardar dessas memórias.

A descrição de como o Castelo é vislumbrado, não apenas pelos prisioneiros, mas também pelo povo barcelonês, exprime a escuridão de uma época da história da cidade que não é possível ser esquecida. A construção mencionada na narrativa ainda existe na cidade, e por ter sido construída em uma região alta, pode ser avistada de qualquer parte de Barcelona.

A respeito disso, de acordo com Renato Cordeiro Gomes (2008), a relação entre a cidade e sua memória só é possível se houver redundância, se houver repetição, marca da experiência vivida, pois é o que gera e onde há a repetição daquilo que mais profundamente esquecemos.

O relato de Fermín a Daniel preencheu lacunas deixadas no final do segundo livro, respondendo questões a respeito do destino de David Martín. Nesse momento, Daniel retoma seu papel como narrador intradieético, voltando a utilizar a primeira pessoa do singular durante a narração:

Fermín hablaba con un hilo de voz y la mirada abatida. Conjurando aquellos recuerdos parecía haberle dejado exánime y a duras penas se sostenía en la silla. Le serví un último vaso de vino y lo observé secarse las lágrimas con las manos. Le tendí una servilleta pero la ignoró. El resto de los parroquianos de Can Lluís se había ido a casa hacía ya rato y supuse que debía de pasar de la medianoche, pero nadie nos había querido decir nada y nos habían dejado tranquilos en el comedor. Fermín me miraba exhausto, como si desvelar aquellos secretos que había guardado durante tantos años le

hubiese arrancado hasta la voluntad de vivir. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 254).

Pode-se perceber, pela descrição de Daniel, o quanto foi difícil para Fermín contar tudo o que viveu enquanto esteve preso no castelo de *Montjuïc*. Para Daniel ficaram dúvidas sobre sua vida e sua família, perguntas que ele estava disposto a responder.

Ao final do livro, quando Daniel decidiu apresentar o *Cementerio* a Fermín, o guardião do local revelou que guardava há anos um pacote que David Martín deixou antes de partir. Neste pacote estava um livro, *El juego del ángel*, escrito por Martín durante sua permanência na prisão. Dentro do livro, Daniel encontrou uma carta de David endereçada a ele:

Escribo estas palabras en la esperanza y el convencimiento de que algún día descubrirás este lugar, el Cementerio de los Libros Olvidados, un lugar que cambió mi vida como estoy seguro de que cambiará la tuya. Esa misma esperanza me lleva a creer que quizá entonces, cuando yo ya no esté aquí, alguien te hablará de mí y de la amistad que me unió a tu madre. Sé que si llegas a leer estas palabras, serán muchas las preguntas y las dudas que te embarguen. Algunas de las respuestas las encontrarás en este manuscrito en el que he intentado plasmar mi historia como la recuerdo, sabiendo que mi lucidez tiene los días contados y que a menudo sólo soy capaz de evocar lo que nunca sucedió.

Sé también que, cuando recibas esta carta, el tiempo habrá empezado a borrar las huellas de lo que pasó. Sé que albergarás sospechas y que si la verdad acerca de los últimos días de tu madre llega a tu conocimiento compartirás conmigo la ira y la sed de venganza. Dicen que es de sabios y de justos perdonar, pero yo sé que nunca podré hacerlo. Mi alma está ya condenada y no tiene salvación posible. Sé que dedicaré cada gota de aliento que me quede en este mundo a intentar vengar la muerte de Isabella. Es mi destino, pero no el tuyo.

Tu madre no habría querido para ti una vida como la mía, a ningún precio. Tu madre habría querido para ti una vida plena, sin odio ni rencor. Por ella te pido que leas esta historia y que una vez terminada la destruyas, que olvides cuanto hayas podido oír acerca de un pasado que ya no existe, que limpies tu corazón de ira y que vivas la vida que tu madre quiso darte, mirando siempre hacia adelante.

Y si algún día, arrodillado frente a su tumba, sientes que el fuego de la rabia intenta apoderarse de ti, recuerda que en mi historia, como en la tuya, hubo un ángel que tiene todas las respuestas.

Tu amigo,

DAVID MARTÍN. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 370-371).

As palavras de David Martín refletiam a Daniel a ira por sua incapacidade em manter Isabella segura e impedir sua morte. É possível perceber a dor pela perda de uma pessoa amada, que era importante em sua vida, pois Isabella era a única que buscava seu bem-estar e lutava por ele. A morte de Isabella, tanto para Martín quanto para Daniel, era um assunto que ainda precisava ser finalizado.

Na última obra que compõe a tetralogia, *El laberinto de los espíritus*, temos novamente Daniel como guia. As características permanecem, narrativa em primeira pessoa e a história dando sequência a anterior:

Aquella noche soñé que regresaba al Cementerio de los Libros Olvidados. Volvía a tener diez años y despertaba en mi antiguo dormitorio para sentir que la memoria del rostro de mi madre me había abandonado. Y del modo en que se saben las cosas en los sueños, sabía que la culpa era mía y solo mía porque no merecía recordarlo y porque no había sido capaz de hacerle justicia. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 11).

O narrador já inicia o intercâmbio com o leitor recordando porque seu pai o levou para conhecer *El Cementerio de los Libros Olvidados* e, ao mesmo tempo, revela toda sua angústia e culpa por não ter sido capaz de, até este momento, vingar a morte da mãe. Aqui, Daniel se desnuda para o leitor e reparte com ele o que passa por seu inconsciente e o quanto isso lhe corrói e maltrata.

Não obstante, apenas algumas páginas após o início da história, o narrador muda de primeira pessoa para terceira pessoa. A mudança parece exprimir um recado que, a partir deste momento, todos os personagens precisam participar inteiramente da narrativa, sem julgamentos, nem análises. Agora temos um narrador imparcial, impessoal, que apenas relatará os acontecimentos:

Le despertó el envite del mar. Al abrir los ojos, el polizón vislumbró una tiniebla que se perdía en el infinito. El vaivén de la nave, el hedor a salitre y los arañazos del agua contra el casco le recordaron que no estaba en tierra firme. Apartó los sacos que le habían servido de lecho y se incorporó lentamente, auscultando la fuga de columnas y arcos que formaba la bodega del buque. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 33).

A descrição sensorial do narrador referente ao que o personagem estava presenciando é precisa e minuciosa. A escolha das palavras permite ao leitor montar o cenário e, se usar a imaginação, perceber os odores que Fermín estava sentindo naquele momento.

Nesse sentido, Miriam Vieira (2017) explica que a passagem efrástica permite ao leitor evocar em sua mente uma imagem ausente, provocando-lhe uma resposta de impacto emocional. A conexão entre a energia narrativa e o aspecto performativo do texto, permite que o leitor veja com maior vivacidade. Ou seja, a éfrase pode ser vista como um procedimento de transformação que, a partir de uma provocação verbal, desencadeará uma resposta imaginativa visual na mente do leitor.

Com o transcorrer da narrativa, o diário de Isabella Sempere é encontrado, o qual mais adiante será entregue a Daniel por um desconhecido. O caderno possui escritos dos últimos dias de vida dela, que sabia que estava morrendo, por isso decidiu escrever para seu filho, dado que não teria a oportunidade de vê-lo crescer:

Mi nombre es Isabella Gispert y nascí en Barcelona en el año 1917. Tengo veintidós años y sé que nunca cumpliré veintitrés. Escribo estas líneas en la certeza de que apenas me quedan unos días de vida y que pronto abandonaré a quienes más debo en este mundo: mi hijo Daniel y mi esposo Juan Sempere, el hombre más bondadoso que he conocido, quien me ha brindado una confianza, amor y devoción que moriré sin haber merecido. Escribo para mí misma, llevándome secretos que no me pertenecen y sabiendo que nunca nadie leerá estas páginas. Escribo para recordar y aferrarme a la vida. Mi única ambición es poder recordar y comprender quién fui y por qué hice lo que hice mientras aún tenga la capacidad de hacerlo y antes de que la consciencia que ya siento debilitarse me abandone. Escribo aunque me duela porque la pérdida y el dolor son lo único que me mantiene ya viva y me da miedo morir. Escribo para contarles a estas páginas lo que no puedo contar a quienes más quiero a riesgo de herirlos y poner su vida en peligro. Escribo porque mientras sea capaz de recordar estaré con ellos un minuto más... (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 469-470/767).

Esse é o início de uma imensa narrativa, na qual Isabella conta sobre sua vida desde criança até seus últimos dias antes da morte. O uso da primeira pessoa é para se aproximar daquele que lê, nesse caso Daniel, mesmo que não tenha sido essa a intenção de Isabella. Em seus últimos momentos, ela quis recordar sua trajetória, para que essas lembranças não sumissem eternamente. Para Daniel foi um momento catártico, no qual descobriu segredos, dos quais desconfiava, e teve a certeza de quem foi o algoz de sua mãe. Nesse instante, sua sede de vingança se tornou imensa e profunda.

Na última parte da história, o narrador volta a utilizar a primeira pessoa do singular como se agora a impessoalidade não fosse mais necessária para a narração. No entanto, o narrador, a partir deste ponto é Julián Sempere, filho de Daniel, que assume a missão de encerrar a narrativa:

Siempre supe que algún día acabaría escribiendo esta historia. La historia de mi familia y la de aquella Barcelona embrujada de libros, recuerdos y secretos en la que crecí y que me ha perseguido toda la vida, aun a sabiendas de que probablemente nunca fue más que un sueño de papel. Mi padre, Daniel Sempere, lo intentó antes que yo, y casi se dejó la juventud en el empeño. Durante años, al caer la madrugada, el buen librero se escurría de puntillas cuando creía que mi madre había sucumbido a los brazos de Morfeo y bajaba a la librería para encerrarse en la trastienda a la luz de un candil. Allí blandía una estilográfica de mercadillo y se batía en un duelo interminable con un pliego de cientos de páginas hasta el amanecer. (RUIZ

ZAFÓN, 2016, p. 867).

Julián, ao notar que seu pai não conseguia dar início ao projeto que havia idealizado, tomou para si a tarefa de escrever a história da família: uma trama cheia de mistério e suspense que o garoto decide assumir como missão, uma narrativa que tinha como ponto inicial *El cementerio de los libros olvidados* em que todos os segredos estão guardados, um lugar que apenas os escolhidos têm o privilégio de conhecer.

A obra reúne a história dos três primeiros livros, criando uma união perfeita composta por labirintos de pistas, detalhes, personagens, histórias transversas. O romance exige a atenção permanente do leitor, instigando-o a ir até a última página, sempre buscando a resolução do enigma.

5 AS MEMÓRIAS E A CIDADE: BARCELONA Y SUS OLVIDOS

Como narrador, o memorialista reconstrói lugares perdidos pela inexorável transformação paisagística da urbe. Reconstrói, buscando nas réstias do passado, imagens paradoxais, intactas nas suas lembranças, mas na realidade transfiguradas, transformadas em novos espaços, que representarão para novas gerações outras imagens, que se tornarão suportes de novas memórias (memória em movimento).

Lucilia de Almeida Neves Delgado

A cidade é um receptáculo de memórias que guarda todas as experiências vividas por seus moradores através dos anos. Suas estruturas preservam imagens que só aqueles que possuem olhos sensíveis conseguem captar. Suas ruas contam segredos que apenas ouvidos atentos são capazes de ouvir.

Neste capítulo, discutimos as memórias dos narradores das obras da tetralogia *El cementerio de los libros olvidados*, assim como a questão da biblioteca como fonte de resguardo da memória escrita. Na primeira parte, consideramos a memória, o esquecimento e o luto, com base em autores como Jacques Le Goff, Joël Candau, Elizabeth Jelin, Beatriz Sarlo, Michael Pollak, Paul Ricouer, entre outros.

A partir desses pressupostos, pensamos a memória sob a perspectiva dos personagens David Martín, narrador de *El juego del ángel*, e Daniel Sempere, narrador das outras obras, com o intuito de refletir a respeito de suas memórias relacionadas à cidade, às relações familiares e com amigos. Na terceira parte, analisamos a visão de Julián Sempere, filho de Daniel e narrador da última parte da obra, *El laberinto de los espíritus*. Com ele, observamos as mudanças relacionadas às memórias voltadas para a cidade e como esse personagem enxerga Barcelona após tantos anos, como adulto.

Por fim, discorreremos a respeito das bibliotecas e da destruição em massa de livros na história, mas principalmente no período da Guerra Civil Espanhola, e da vinculação da tetralogia de Ruiz Zafón com esses acontecimentos.

A par desse olhar para as relações entre as memórias dos personagens sobre a cidade, buscamos, ao final, refletir sobre as imagens criadas por Carlos Ruiz Zafón, em *el Cementerio de los libros olvidados*, a respeito de Barcelona. A cidade, ao mesmo tempo em que se mostra construída, na tetralogia, a partir de seus narradores em uma época de conflito, também acentua uma cidade que reflete, em certa medida,

a flânerie, a observação particular de seu autor. O próprio Ruiz Zafón “voyeuriza”, através de suas personagens, a cidade que, como citamos no primeiro capítulo desta tese, o constituiu como escritor.

5.1 A memória como instrumento de identidade

A memória é um mecanismo precioso, já que em nossa caminhada, desde o nascimento, muitos acontecimentos ocorrem em nossa vida e, sem esse mecanismo, não teríamos como recordar de coisas importantes anos depois. Para Le Goff “la memoria como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas.” (LE GOFF, 1991, p. 131).

Assim, o homem é capaz de buscar informações vividas no passado, anos mais tarde, desde que tenha acesso, ou um caminho, a elas. Para Le Goff o processo é psíquico e é por esse conjunto de funções que podemos armazenar e acessar a tais informações. Sobre isso, Henri Bergson apresenta um posicionamento distinto:

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-la num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho *útil*. (BERGSON, 2006, p. 47-48 – itálico do autor).

Para Bergson, nossas recordações estão sempre conosco, no inconsciente, prontas para que as acessemos de acordo com a necessidade em cada momento. Segundo o autor, essas rememorações se mantêm por si mesmas, de maneira automática e não escapam porque o mecanismo cerebral mantém a barreira entre o passado e o presente.

Para Joël Candau (2019), a memória ao mesmo tempo em que nos modela é por nós modelada, resumindo, assim, a dialética da memória e da identidade que se

conjugam, se nutrem e se apoiam com o objetivo de conduzir a uma trajetória de vida, a realização de uma história, de uma narrativa. No entanto, no final, o esquecimento é a única opção:

Finalmente, não seria equivocado pensar memória e identidade como dois fenômenos distintos, um preexistente ao outro? Mesmo que ontológica e filogeneticamente a memória é necessariamente anterior em relação à identidade – essa última não é mais do que uma representação ou um estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana –, torna-se difícil consentir sobre a primazia de uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade. De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente. (CANDAUI, 2019, p. 19).

Nesse processo individual, cada pessoa retém informações referentes a momentos relacionados a sua vida, bem como com o que se passa a seu redor. Os acontecimentos históricos são caracterizados pelas memórias dos fatos ocorridos, fotos, arquivos, testemunhos, ou seja, todo detalhe pertinente que possa servir como material de pesquisa no futuro relativo aos eventos passados.

No entanto, não é possível dizer que o indivíduo tem o controle do passado, de todas as recordações. A memória, se pode dizer, é um processo constituído pela interação entre indivíduos, entre grupos sociais, sendo que as recordações individuais são o resultado dessa interação. Falando do primeiro plano da memória de um grupo, as recordações das experiências e dos acontecimentos fazem parte do conjunto de um grande número de pessoas que estão ligadas seja a suas vidas ou a suas relações com grupos mais próximos. Por outro lado, há os pequenos grupos, que podem ser formados por apenas duas pessoas com um estreito laço, porém possuem as mesmas experiências e relatos a serem contados (HALBWACHS, 2004). De acordo com Elizabeth Jelin:

Las memorias son proceso subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en “marcas” materiales y simbólicas y en marcos institucionales. Esto implica necesariamente entrar en el análisis de la dialéctica entre individuo/subjetividad y sociedad/pertenencia a colectivos culturales e institucionales. Las memorias, siempre plurales, generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras. Al trabajar sobre las luchas o conflictos alrededor de memorias, el acento está puesto en el rol activo de quienes participan en esas luchas. Las relaciones de poder y las luchas por la hegemonía están siempre presentes. Se trata de una lucha por “mi verdad”, con promotores/as y “emprendedores/as”, con intentos de monopolización y de apropiación. El enfoque propuesto reconoce el carácter

construido y cambiante de los sentidos del pasado, de los silencios y olvidos históricos, así como del lugar que sociedades, ideologías, climas culturales y luchas políticas asignan a la memoria. De ahí la necesidad de “historizar la memoria”. (JELIN, 2012, p. 25 – aspas da autora).

A experiência de cada indivíduo é fator base para que as memórias de um grupo social se façam realidade. A união de relatos pode levar a uma grande memória, isto é, a uma memória total de um acontecimento, ocorrido anos antes, vivido por várias pessoas. Cada recordação é essencial para formar uma base sólida e demonstrar as memórias que cada indivíduo viveu e que esse fato passado não seja esquecido pela sociedade.

Segundo Ecléa Bosi (1994), a memória coletiva é deveras importante, porém, nesse processo, é o indivíduo que possui a recordação, que recorda. Ele é o memorizador que tem acesso às camadas do passado e pode reter objetos que encerram significados comuns apenas a ele:

As lembranças grupais se apoiam umas nas outras formando um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória grupal. Se por acaso esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência. (BOSI, 1994, p. 414).

Entretanto, apenas falar sobre essas memórias não é suficiente, é necessário, ao se fazer uma reconstrução de um fato passado, iniciar a partir de dados ou noções comuns que se encontram na mente de todos os envolvidos no fato. Dessa maneira, é possível reconhecer e identificar os pontos similares e reconstruir a memória de forma mais original possível aos fatos (HALBWACHS, 2004).

A memória é considerada um elemento da identidade individual ou coletiva, cuja busca é algo fundamental na vida dos indivíduos e nas sociedades. No entanto, a memória coletiva não é considerada apenas uma conquista, mas sim um instrumento e uma visão de poder. Esta manipulação da memória é mais evidenciada nas sociedades onde a memória social é oral, principalmente, ou nas quais estão construindo um arquivo escrito para que possam ter um melhor domínio da recordação e da tradição, ou seja, para que saibam o que estão escrevendo como memória (LE GOFF, 1991). Para Elizabeth Jelin:

Las memorias son simultáneamente individuales y sociales, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la

experiencia también lo es. Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y estos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar.

Sin embargo, no se puede esperar una relación lineal o directa entre lo individual y lo colectivo. Las inscripciones subjetivas de la experiencia no son nunca reflejos especulares de los acontecimientos públicos, por lo que no podemos esperar encontrar una “integración” o “ajuste” entre memorias individuales y memorias públicas, o la presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun “integración”. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción. (JELIN, 2012, P. 69, aspadas autora).

De acordo com Ricoeur (1999), a memória e a história estão relacionadas de alguma maneira com o esquecimento, em um nível de profundidade menor que o precedente. Esse nível é menor quando relacionado com a evocação, quer dizer, a rememoração de uma memória e não sua inscrição ou preservação. Dessa memória, que se conserva a recordação que permanece, se passa à memória evocada, à recordação que volta a fazer-se presente. Neste caso, se trata da relação entre a aparição, o desaparecimento e o reaparecimento de memórias que foram esquecidas fundo no nível da consciência reflexiva:

La necesidad de contar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos dispuestos a escuchar. Y entonces hay que calar, silenciar, guardar o intentar olvidar. Quienes optan por ese silencio no por ello encuentran tranquilidad y paz. (JELIN, 2012, p. 112).

O esquecimento faz parte do caminho daqueles que passaram por fatos traumáticos, não recordar é uma opção. Ainda que, prescindir da recordação é como prescindir de tudo a seu redor, uma vez que a recordação é como o odor que assalta mesmo quando não é convocado. Aparece não se sabe de onde, a recordação não permite uma mudança, ao contrário, obriga a uma busca. Ele insiste, uma vez que é soberano e incontrolável. O passado faz-se presente, pois a recordação necessita do presente para que o passado possa fazer-se presente (SARLO, 2012). Para Michael Pollak:

Entre aquel que está dispuesto a reconstruir su experiencia biográfica y, aquellos que le solicitan hacerlo o están dispuestos a interesarse por su historia, se establece una relación social que define los límites de lo que es efectivamente decible. La rareza de los testimonios producidos espontáneamente por fuera de solicitudes oficiales (de orden judicial,

científico o histórico) es un primer indicador de las dificultades en la enunciación. Ya que, si la experiencia concentracionaria es a la vez lo que hace hablar a los sobrevivientes y la que, en principio da a su historia particular un interés más general y justifica una atención especial, no es el caso de otros “grandes testigos” históricos, corre el riesgo de reactivar las experiencias traumáticas de los acontecimientos de ese pasado que resultan incompatibles con la imagen que ellos tienen de sí mismos o con su sentimiento de identidad. (POLLAK, 2006, p. 56, aspas do autor).

O passado, quando espelhado no presente, pode reproduzir, através de narrativas, a vida pessoal e sua conexão com processos coletivos. O processo de recordação, levando-se em conta a reconstituição da conexão entre a vida e os processos, pode incluir ênfases, lapsos, esquecimentos, omissões, o que contribui para a reconstituição de fatos passados segundo o olhar de cada depoente (DELGADO, 2006).

Nesse processo, história, tempo e memória caminham de maneira interligada. Entretanto, o tempo da memória é diferente do tempo de vida individual, dado que o primeiro ultrapassa o segundo, encontrando-se com o tempo da História, uma vez que se nutre de lembranças, músicas, tradições e de histórias escutadas e registradas: “A memória ativa é um recurso importante para transmissão de experiências consolidadas ao longo de diferentes temporalidades.” (DELGADO, 2006, p. 17).

Toda fonte histórica que se deriva da percepção humana é subjetiva, no entanto através da fonte oral é possível desafiar essa subjetividade, ou seja, ir fundo na mente, em partes sombrias das camadas da memória para tentar desvendar a verdade que lá se esconde (THOMPSON, 1992). Seria como um momento com o psicanalista, relaxar no divã e falar sobre fatos passados, só que para historiadores. Beatriz Sarlo explica que:

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse.

El auge del testimonio es, en sí mismo, una refutación de lo que, en las primeras décadas del siglo XX, algunos consideraron su cierre definitivo. (SARLO, 2012, p. 29, itálico da autora).

A experiência de recordar os fatos passados, muitas vezes, pode ser dolorosa para aqueles que a vivenciaram. Neste caso, para alguns testemunhos, o

esquecimento é mais simples que a recordação, visto que o testemunho pode abrir marcas fundas e dolorosas do passado: “O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’.” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). A dor, ao recordar acontecimentos traumáticos, e as marcas corporais deixadas como forma de rememoração, podem impedir a transmissibilidade do testemunho ao remeter aos horrores vividos. O sofrimento pode impedir a vítima de utilizar o recurso da linguagem, de sua comunicação, impedindo a transmissão do relato ou de fazê-lo “sem subjetividade”. É necessário atentar-se para que as vítimas não tenham suas vozes caladas e seu direito de relatar sua história lhe seja negado, mesmo que com falhas (JELIN, 2012).

É necessário ter cuidado com esse tipo de lembranças, pois podem ser tanto ameaçadoras como importantes para quem as conta e, também, para quem as escuta, e o ouvinte precisa ter uma habilidade especial para escutar (THOMPSON, 1992). De uma certa forma, para algumas pessoas que passaram por situações traumáticas, o sofrimento passado é mais suportável, porque está ao lado de lembranças boas, relacionadas a alegria, afeto e realização, são coisas positivas que ajudam a superar o sofrimento: “Recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade; continuar lidando com essa lembrança pode fortalecer, ou recapturar, a autoconfiança.” (THOMPSON, 1992, p. 208).

De acordo com Ricoeur (2007), é pelo caminho da recordação e do reconhecimento que nos deparamos com a memória dos outros. E é a partir destes que o testemunho não pode ser considerado, quando proferido apenas por uma pessoa e colhido por outro, mas quando recebido por mim de outro mediante o título de informação do passado. Nesse sentido, as primeiras lembranças encontradas são as compartilhadas, as comuns, quer dizer, elas não permitem afirmar que nesse momento estamos sozinhos, elas oferecem a oportunidade de recolocar o pensamento, seja individual ou em grupo. Segundo Joël Candau:

De fato, a consciência do passado não é a consciência da duração; e se nos lembramos de acontecimentos passados, não temos a memória de sua dinâmica temporal, do fluxo do tempo cuja percepção, como sabemos, é extremamente variável em função da densidade dos acontecimentos. Por vezes a memória contrai o tempo como quando tentamos nos lembrar de um tempo sem acontecimentos, como o tempo de cativo ou de longa doença. Fica então debilitado em nossas lembranças um tempo que teve uma duração longa. (CANDAU, 2019, p. 88).

A relação entre a História e a memória se intensifica através da história oral que atua na produção de documentos relacionados ao conhecimento dos processos históricos e à memória individual de depoentes. É considerado também um método, uma maneira de produção de conhecimento, potencializando a visão temporal do passado vivido, do presente no qual o depoente está sendo colhido e do futuro, já que o registro das experiências é realizado, quase sempre, com o desejo de transmissão e perenização de experiências (DELGADO, 2006). Para Ricoeur:

[...] o testemunho tem várias utilidades: o arquivamento em vista da consulta por historiadores é somente uma delas, para além da prática do testemunho na vida cotidiana e paralelamente a seu uso judicial sancionado pela sentença de um tribunal. Além disso, no próprio interior da esfera histórica o testemunho não encerra sua trajetória com a constituição dos arquivos, ele ressurge no fim do percurso epistemológico no nível da representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, coloração de imagens. Mais que isso, sob certas formas contemporâneas de depoimentos suscitadas pelas atrocidades em massa do século XX, ele resiste não somente à explicação e à representação, mas até à colocação em reserva nos arquivos, a ponto de manter-se deliberadamente à margem da historiografia e de despertar dúvidas sobre sua intenção veritativa. (RICOEUR, 2007, p. 170).

O testemunho é um passo importante para aqueles que passaram por momentos traumáticos para iniciar seu processo de cura das feridas da alma. A narração de experiências traumáticas, além de ajudar a libertar quem está preso ao passado, é uma ferramenta fundamental para colher informações sobre o que sucedeu, um exercício de memória, tanto pessoal quanto social, que tenta dar algum sentido ao passado e aos acontecimentos vividos por algumas pessoas (JELIN, 2012).

5.2 Sobre o “EU” e a cidade: Daniel e David

Memórias são imagens fugazes que transpassam a mente daqueles que se atrevem a trazê-las à tona. Boas ou ruins, elas estão presentes na vida, no cotidiano de cada pessoa, não importa se foram convidadas para o momento, aparecem de assalto, trazendo um turbilhão de sentimentos para a superfície.

Os personagens David Martín e Daniel Sempere, da tetralogia *El cementerio de los libros olvidados*, perpassam a narrativa entre recordações de suas vidas e de outros personagens. As memórias descritas nas obras estão interligadas com acontecimentos históricos da cidade de Barcelona, o que torna a narrativa mais

realística. Nesse sentido, podemos afirmar que a cidade, de certa forma, é um lugar de memória, pois guarda, em sua estrutura, lembranças do passado, fazendo parte da história do país.

À vista disso, Michael de Certeau (2005) expõe que a cidade, no sentido utópico e urbanístico, pode ser definida através de uma tríplice operação. Primeiro, viria a produção de espaço próprio, que ocasionaria o realce de todas as poluições físicas, mentais ou políticas que comprometeriam esta estrutura. Segundo, o estabelecimento de um não-tempo ou um sistema sincrônico que substituiria as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições, possibilitando a introdução de dados históricos controlados ligados à estrutura, ou seja, controle sobre as informações guardadas e disponibilizadas sobre a história do lugar. E terceiro, a criação da própria cidade, espaço que oferece a capacidade de construção da área a partir de um planejamento concreto e determinado de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra.

Essa é a cidade que recebe vidas e que vive essas vidas diariamente, compartilhando de suas vivências e auxiliado no arquivamento de suas memórias. É essa cidade, que viverá, junto a seus cidadãos, os acontecimentos de sua história, guardando em suas ruas, prédios e praças as memórias desses eventos.

David Martín, na obra *El juego del ángel*, inicia a narrativa expondo a questão do esquecimento de lembranças de vida. Memórias importantes que ficaram marcadas e que são difíceis de relegar a um lugar escuro da mente, na qual ficariam escondidas:

Un escritor nunca olvida la primera vez que acepta unas monedas o un elogio a cambio de una historia. Nunca olvida la primera vez que siente el dulce veneno de la vanidad en la sangre y cree que, si consigue que nadie descubra su falta de talento, el sueño de la literatura será capaz de poner techo sobre su cabeza, un plato caliente al final del día y lo que más anhela: su nombre impreso en un miserable pedazo de papel que seguramente vivirá más que él. Un escritor está condenado a recordar ese momento, porque para entonces ya está perdido y su alma tiene precio. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 9).

David fala de uma memória de vida, mas da vida de um escritor, que, para ele, possui uma conotação diferente de outras memórias, uma vez que não é esquecida. O próprio escritor está impossibilitado de esquecer por tudo o que passou para chegar ao auge e conquistar o sucesso almejado e isso não deve ser deixado para trás, tem que sempre ser lembrado.

De acordo com Joël Candau (2019), a memória e a identidade são dois

processos preexistentes, mas que, de certa forma, caminham juntos no decorrer da vida do indivíduo. A memória e a identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçando desde o momento em que há sua emergência até sua inevitável dissolução. Em nossa caminhada não existe busca identitária sem memória, uma vez que a busca memorial está sempre acompanhada de um sentimento de identidade, quando focada no indivíduo.

O escritor utilizava como pano de fundo em suas histórias uma Barcelona sombria, mais obscura, que não era vista pelas pessoas que percorriam suas ruas todos os dias. Sua visão da cidade, em seus contos, era diferente da realidade, como se existisse em segundo plano, escondida, mas estava ali.

Referente a esse ponto, Sandra Pesavento (1997) explica que a cidade é uma realidade objetiva, se levarmos em consideração sua estrutura (ruas, construções, monumentos, praças, etc.), na qual o homem constrói um sistema de ideias e imagens de representação coletiva. Logo, por meio de discurso e imagens, o homem reapresenta a ordem social vivida, atual e passada, o que transcende a realidade insatisfatória. Nessa conjunção, há uma troca de sentido, representando algo distinto da realidade, que pode ser análoga, mas que leva a expressar intenções, desejos, utopias, medos. Corroborar essa postura implicaria em decifrar o real pelo imaginário ou suas representações e, nesse caso, as que nos interessam são as que apontam para o monstro urbano. Assim, a cidade possui um lado, uma faceta ameaçadora que é capaz de devorar quem não for capaz de decifrá-la.

A história do país se mescla com a ficção de Ruiz Zafón de maneira natural, como se o personagem realmente tivesse existido e caminhado pelas ruas de Barcelona, vivendo aquele momento. David Martín, no desenrolar de sua narrativa, transitou pela passagem da ditadura de Primo de Rivera, que durou de 1923 a 1930:

Abrí un ejemplar de *La Voz de la Industria* por la mitad y busqué la sección de sucesos que un día había sido mía. La mano experta de don Basilio se olfateaba todavía en los titulares y reconocí casi todas las firmas, como si apenas hubiera pasado el tiempo. Los seis años de tibia dictadura del general Primo de Rivera habían traído a la ciudad una calma venenosa y turbia que no le sentaba del todo bien a la sección de crímenes y espantos. Apenas venían ya historias de bombas o tiroteos en la prensa. Barcelona, la temible «Rosa de Fuego», empezaba a parecer más una olla a presión que otra cosa. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 201).

Este trecho expressa o quanto a ditadura de Primo de Rivera foi prejudicial para a Espanha. Mas Martín se refere especificamente à Barcelona, afirmando que o

período havia deixado a cidade venenosa e traiçoeira, transformando-a em um local onde crimes eram cometidos em todas as partes.

David narrava uma Barcelona com diferentes tons, cada um dependia da situação em que se encontrava, porém, quase sempre, vislumbrava uma cidade sombria, expondo seu lado mais obscuro, já que era esse que conseguia enxergar. Quando, ao final, partiu de sua cidade natal para poder viver sem ser perseguido, deixou claro que aquele momento ficou marcado nele: “Una a una las luces de la ciudad se extinguieron en la distancia y comprendí que ya había empezado a recordar.” (RUIZ AFÓN, 2008, p. 655). Segundo Ricoeur, há uma comunhão entre a narrativa e a cidade real:

Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material. Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narrativa impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela estreitamente associados do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas. (RICOEUR, 2007, p. 159).

O personagem mal estava se distanciando da cidade e já estava recordando toda sua história. Memórias de sua vida que eram importantes, que permaneceriam sempre com ele, principalmente nos anos vindouros que seriam de solidão e andanças, até conseguir se estabelecer em um lugar onde pudesse viver com tranquilidade, sem ser perturbado. Nesse lugar, reviveu suas memórias quando voltou a escrever:

Durante meses seguí escribiendo esta historia. Volví a ver el rostro de mi padre y a recorrer la redacción de *La Voz de la Industria* soñando con emular algún día al gran Pedro Vidal. Volví a ver por primera vez a Cristina Sagner y entré de nuevo en la casa de la torre para sumergirme en la locura que había consumido a Diego Marlasca. Escribía desde la medianoche al alba sin descanso, sintiéndome vivo por primera vez desde que había huido de la ciudad. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 661).

Martín se entregou à escrita como uma forma de recordar o passado, trazer à

tona memórias que lhe faziam bem, uma maneira de curar feridas antigas. Suas histórias eram uma companhia para ele, algo que não permitia que se sentisse tão sozinho. Elas lhe encorajaram a buscar notícias das pessoas que lhe eram queridas, porém o que retornou não foi o que esperava:

Un año más tarde, días antes de que estallase la guerra civil, Isabella había dado a luz un varón que llevaría por nombre Daniel Sempere. Los años terribles de la guerra habrían de traer toda suerte de penurias y poco después del fin de la contienda, en aquella paz negra y maldita que habría de envenenar la tierra y el cielo para siempre, Isabella contrajo el cólera y murió en brazos de su esposo en el piso que compartían de la librería. La enterraron en Montjuïc el día del cuarto cumpleaños de Daniel, bajo una lluvia que duró dos días y dos noches, y cuando el pequeño le preguntó a su padre si el cielo lloraba, a él le faltó voz para responderle. (RUIZ ZAFÓN, 2008, p. 662).

Esta notícia trouxe tristeza para David, pois Isabella havia sido uma das poucas pessoas, além dos Sempere, que acreditaram em sua inocência e que lhe tinham apreço. A descrição que o personagem fez de como a guerra deixou o país é apenas o início de um longo período de escuridão pela qual a Espanha passaria ainda. Daniel nasceu no início de uma guerra, mas cresceu e viveu durante uma ditadura que durou mais de trinta anos. No início da obra *La sombra del viento*, narrou a recordação de sua visita ao *Cementerio de los libros olvidados* em um momento tenso de sua jovem vida, em que acreditava estar esquecendo do rosto de sua mãe:

Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados. Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 7).

A sua visão da cidade enquanto percorriam suas ruas era de uma Barcelona mais sombria, apesar do verão e do sol brilhante, Daniel descreveu uma imagem mais obscura, dado que enxergava um tom de cobre no ar. Esse tipo de caracterização feita pelo personagem perpassa pela narrativa. Sua visão da cidade é sombria do início ao fim, não clareia, talvez por como sua história transcorre e pela memória triste, a perda da mãe, que carrega em seu interior. De acordo com Lucilia de Almeida Neves Delgado:

O caráter coletivo da memória das cidades encontra na literatura terreno fértil de expressão. Como signo da modernidade, são as cidades realidades

sempre em mutação. As relações de poder, atividades econômicas, formas de sociabilidade, vida cultural e espaços coletivos transformam-se de forma contínua. As cidades, como espaço de vivências coletivas, são paisagens privilegiadas de registros de memória. A pena dos escritores faz dessas paisagens personagens vivas de narrativas que, na intersecção com a História, expressam, de forma policromática, a vida das pessoas no cotidiano de suas ruas, praças, cafés, escolas, museus, residências, universidades, fábricas, repartições públicas, bares, cinemas. As cidades são cristais de múltiplas faces espaciais e temporais, cristais de variadas luzes, entre elas as da memória, que, com sua temporalidade sempre em movimento, reencontra os lugares do ontem com os sentimentos do presente. (DELGADO, 2006, p. 117).

Em sua juventude, Daniel tomou conhecimento de fatos sobre a Guerra Civil e quão fria e traiçoeira foi. Soube das pessoas que desapareceram e das que foram presas e mortas no Castelo de Montjuïc. Essas informações deixaram sua jovem mente tumultuada e repleta de perguntas sem respostas. Nem seu pai, que viveu durante esse período, conseguia sair de seu luto, pela perda da esposa e pelos horrores que havia visto, para tentar responder as dúvidas de seu filho, apesar de ter tentado. Sobre este aspecto, Aleida Assman afirma que:

Recordar e esquecer interpenetram-se e transmutam-se sob a forma do declínio sorrateiro, do apagamento permanente das experiências dos sentidos e das noções no tempo. A memória não é uma fortaleza contra o tempo, ela é o sensor mais sensível para a mensuração do tempo, ou, nas palavras de Locke: a sepultura que carregamos em nós. (ASSMANN, 2011, p. 108).

Esquecer situações dolorosas, ou enterrá-las profundamente no inconsciente, é, às vezes, a única maneira de seguir adiante no dia a dia sem se deixar abater pela tristeza da perda. O pai de Daniel enterrou as lembranças de uma época que lhe causou um grande sofrimento para que pudesse estar presente e forte para o filho.

Daniel cresceu e vivenciou diferentes experiências, mas sua paixão de juventude acabou por não progredir, por isso teve que seguir em frente e deixar para trás essa parte de sua história como um aprendizado. Contudo, sua visão da cidade permaneceu a mesma, apesar de seu amadurecimento:

Aquel año, el otoño cubrió Barcelona con un manto de hojarasca que revoloteaba en las calles como piel de serpiente. La memoria de aquella lejana noche de cumpleaños me había enfriado los ánimos, o quizá fue la vida que había decidido concederme un año sabático de mis penas de sainete para que empezase a madurar. Me sorprendí a mí mismo apenas pensando en Clara Barceló, o en Julián Carax, o en aquel fante sin rostro que olía a papel quemado y se declaraba personaje escapado de las páginas de un libro. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 97).

A imagem desenhada por Sempere, uma serpente, nos sugere que a cidade pode ser um lugar perigoso. No entanto, para ele foi, visto que os fatos ocorridos anteriormente o levaram a repensar o caminho que seguia e as pessoas que admirava. A caracterização da cidade, de forma negativa, ligada à memória vivida, serve como uma indicação de como o episódio experienciado foi traumático para o personagem.

Nessa perspectiva, de acordo com Murray Krieger (2007), a éfrase estabelece uma epigrama sem um objeto, à exceção daquele que cria verbalmente. Assim, quando uma entidade autônoma assume o poder da representação extratextual, a imagem visual se perde nessa tradução.

Daniel, em sua decisão de pesquisar a vida de Julián Carax, escritor do livro que encontrou quando visitou o *Cementerio de los Libros Olvidados*, se deparou com diversas cartas endereçadas ao autor por uma antiga paixão (Penélope Aldaya), já falecida. Memórias da vida do escritor que ajudaram Daniel na busca por novas pistas para tentar descobrir o que aconteceu com Julián.

Durante sua busca, Daniel presenciou a ditadura de Franco levando seu horror aos seus conhecidos. Muitas vezes, as pessoas eram presas, nessa época, algumas por não concordarem com as ideias franquistas e outras apenas por não se encaixarem no que era considerado “normal”:

El epílogo de la historia no mejoraba las expectativas. A media mañana, un furgón gris de jefatura había dejado tirado a don Federico a la puerta de su casa. Estaba ensangrentado, con el vestido hecho jirones, sin su peluca ni su colección de bisutería fina. Se le habían orinado encima y tenía la cara llena de magulladuras y cortes. El hijo de la panadera lo había encontrado acurrucado en el portal, llorando como un niño y temblando. (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 186).

Esse tipo de ação acontecia com frequência durante esse período da história da Espanha. Foi um momento de profunda angústia na vida dos espanhóis, uma vez que não podiam viver com tranquilidade, estavam sempre olhando por cima dos ombros e tentando viver sem problemas com as autoridades. São memórias que o povo prefere esquecer, mas sabem que, para que não volte a ocorrer, precisam manter vivas na lembrança das futuras gerações.

Daniel, através de sua investigação, continuava a encontrar pistas sobre a vida de Julián Carax e com elas inúmeras memórias daqueles anos em que viveu em

Barcelona. Seu amor por Penélope, contra a vontade do pai da moça e de toda a família, o forçaram a fugir para não ser obrigado a ir para o exército como uma vingança do homem. As cartas encontradas traziam detalhes importantes para resolver o mistério da vida do escritor. Em sua investigação, Daniel descobre que Carax está vivo e acaba no meio de uma altercação entre Julián e seu antigo inimigo, sendo atingido por um tiro, escapando com vida por pouco.

Passados alguns anos, Daniel está casado e com um filho e tenta viver sua vida tranquilamente. Nesse momento, em que repassa fatos de anos anteriores de sua vida e de pessoas de seu meio de convívio, Sempere nos dá sua visão da cidade: “El barrio sigue como siempre, pero hay días en que me parece que la luz se atreve cada vez más, que vuelve a Barcelona, como si entre todos la hubiésemos expulsado pero nos hubiese perdonado al fin.” (RUIZ ZAFÓN, 2001, p. 573).

Contudo, essa luz demora para se fazer presente, se levamos em consideração a continuação da história, sob a narração de Daniel. Em *El prisionero del cielo*, o personagem continua como narrador da obra e mantém a visão obscura da cidade que expôs na obra anterior. Nessa história, temos a revelação do passado de Fermín e tudo o que passou enquanto esteve preso no Castelo de Montjuic. São memórias traumáticas vividas pelo personagem trazidas à tona com o intuito de fazer Daniel compreender melhor sua história.

O livro inicia já com uma descrição da cidade na época de Natal. O relato do narrador não é de alguém alegre e deslumbrado pela paisagem natalina que vislumbra. As palavras usadas possuem um tom um pouco lúgubre para descrever a paisagem, apesar da época festiva: “Aquel año a la Navidad le dio por amanhecer todos los días de plomo y escarcha. Una penumbra azulada teñía la ciudad, y la gente pasaba de largo abrigada hasta las orejas y dibujando con el aliento trazos de vapor en el frío.” (RUIZ ZAFÓN, 2011, p.21).

O desânimo com as baixas vendas se unia ao humor negro que o narrador possuía ao descrever o que visualizava na paisagem. É uma mescla entre as emoções de Daniel e o que a cidade representava como imagem naquele momento de dificuldade. Esse tipo de combinação é constante na obra de Ruiz Zafón, ou seja, a descrição da imagem da cidade combina com os sentimentos do personagem. Segundo Román de la Calle:

En ese juego de transformaciones desde lo estático hacia una determinada

dinamización literaria de la descripción de la imagen y desde la compensación de la linealidad descriptiva del ritmo de presentación de las palabras por la evocación imaginativa de la simultaneidad de las escenas narradas, con su vivacidad y riqueza expresiva, es donde se ponen a prueba efectivamente los recursos globales de los textos *ekfrásticos*. Y nunca hay que olvidar que la elección concreta, por parte del autor, del orden expositivo que se plantee supone, en realidad, una decisión muy importante, en relación al texto literario resultante, no sólo desde la óptica de su eficacia comunicativa, sino también, y sobre todo, desde el punto de vista estrictamente estético. (DE LA CALLE, 2005, p. 26-27, aspas do autor).

A construção da imagética é feita de forma a transmitir ao leitor uma sensação de desânimo por parte dos personagens. A conexão feita entre o tempo e a temperatura que a cidade apresentava naquele momento, para fazer a contraposição com o humor em que os personagens se encontravam e como vislumbravam a paisagem fora da livraria, construíram uma cena e sensações perfeitas para transmitir ao leitor aquele instante.

No transcórre da obra, em uma de suas conversas, Fermín decidiu revelar a Daniel que não possuía documentação, sendo que para o governo ele não existia. Nesse momento Fermín perguntou a Daniel se este recordava o que lhe havia contado tempos atrás:

Lo recordaba perfectamente. Durante la guerra civil y gracias a los siniestros oficios del inspector Fumero, que por entonces y antes de fichar por los fascistas oficiaba de matarife a sueldo de los comunistas, mi amigo había ido a parar a la cárcel, donde estuvo a punto de perder la cordura y la vida. Cuando conseguí salir, vivo de puro milagro, decidí adoptar otra identidad y borrar su pasado. Moribundo, había tomado prestado un nombre que vió en un viejo cartel que anunciaba una corrida de toros en la Monumental. Así había nacido Fermín Romero de Torres, un hombre que inventaba su historia día a día. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 87).

Essa lembrança, quando contada, foi extremamente difícil ser relembrada pela profundidade do trauma vivido pelo personagem. Contudo, a amizade, o carinho e a confiança sentida por Daniel o incentivou a revelar algo tão doloroso e perigoso de sua vida, uma vez que estavam vivendo sob a ditadura de Franco e Fermín fugiu após ser preso pelos soldados franquistas.

Cada memória trazida à tona e contada a Daniel expressava, para Fermín, ao mesmo tempo, um martírio e um alívio: “Fermín hablaba con un hilo de voz y la mirada abatida. Conjurando aquellos recuerdos parecía haberle dejado exánime y a duras penas se sostenía em la silla.” (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 254). Externar traumas passados é uma forma de cura interna, então o personagem estava se permitindo seguir em frente

e sanar as feridas interiores que escondeu por tantos anos. Sobre a exposição de memórias traumáticas, Márcio Seligmann-Silva explica que:

[...] A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevivência à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma, nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a ser menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente, sempre restará este estranhamento do mundo, que lhe vem do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. O testemunho funciona, misturando-se fragmentos, como que estilhaços (metonímias) do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11, aspas do autor).

As memórias que a obra traz são de dor e descaso, em uma época na qual muitos perderam suas vidas, às vezes por nada, deixando famílias sem rumo e sem respostas. O final do livro deixa um enlace para a história seguinte, e final da tetralogia, *El laberinto de los espíritus*, que conclui a jornada de Daniel, e sua família, e revela todas as respostas para perguntas, até o momento, não respondidas.

Nesta última obra, Daniel inicia como narrador descrevendo, já na primeira página, um sonho, ou uma recordação, do dia em que conheceu *El Cementerio de los Libros olvidados*. No entanto, há algo profundo na lembrança sonhada que se mistura à raiva que sente por ter descoberto que sua mãe foi assassinada e sua impotência em vingá-la:

Aquella noche soñé que regresaba al Cementerio de los Libros Olvidados. Volví a tener diez años y despertaba en mi antiguo dormitorio para sentir que la memoria del rostro de mi madre me había abandonado. Y del modo en que se saben las cosas en los sueños, sabía que la culpa era mía ya solo mía porque no merecía recordarlo y porque no había sido capaz de hacerle justicia.

[...]

Lentamente, como si intentara caminar bajo el agua, conseguía adentrarme en el conjuro de aquella Barcelona detenida en el tiempo hasta llegar al umbral del Cementerio de los Libros Olvidados. Una vez allí me detenía, exhausto. No acertaba a comprender qué era aquella carga invisible que arrastraba conmigo y casi no me permitía moverme. Así el aldabón y llamaba a la puerta, pero nadie acudía a abrirme. Golpeaba una y otra vez el gran portón de madera con los puños. Sin embargo, el guardián ignoraba mi súplica. Exánime, caía por fin de rodillas. Solo entonces, al contemplar el embrujo que había arrastrado a mi paso, me asaltaba la terrible certeza de

que la ciudad y mi destino quedarían por siempre congelados en aquel sortilegio y que nunca podría recordar el rostro de mi madre. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 11-12).

O personagem mergulhou profundamente em algo doloroso para ele, a perda de sua mãe, ocorrida em uma fase na qual a criança mais necessita da figura materna. O fato de ter tomado conhecimento de que sua mãe foi assassinada, acrescentou um alto nível de ressentimento ao luto da perda que já possuía.

Novamente, temos a cidade envolta nas emoções de Daniel. Contudo, nesse trecho, percebemos maior interação entre cidade e personagem. Barcelona faz parte de sua memória, a sincronia é a mesma, eles andam juntos. Aqui a cidade também se transforma em uma personagem na narração, ela interfere no caminho percorrido pelo personagem. Barcelona não é apenas um pano de fundo.

A memória de sua mãe, e sua sede por vingar sua morte, permaneciam em seu interior, e lutavam com as boas recordações de sua vida com Bea, sua esposa, e o nascimento de seu filho, Julián, que era a luz em meio a escuridão que albergava em seu interior:

Los recuerdos que uno entierra en el silencio son los que nunca dejan de perseguirle. El mío es el de una habitación de techos infinitos y un soplo de luz ocre que destilaba una lámpara en lo alto para dibujar el contorno de un lecho sobre el que yacía una muchacha de apenas diecisiete años con un niño en los brazos. Cuando Bea, vagamente consciente, alzó la vista y me sonrió, se me llenaron los ojos de lágrimas. Me arrodillé junto a la cama y hundí el rostro en su regazo. Sentí que me tomaba la mano y la apretaba con las pocas fuerzas que le quedaban. (RUIZ ZAFÓN, 2011, p. 16).

Uma memória doce e, ao mesmo tempo, assustadora para um jovem que acabava de ser pai e não sabia o que faria, como conseguiria ser uma base forte para aquele ser frágil que acabava de chegar ao mundo e era sua responsabilidade. Agora, tantos anos depois, lembrando daquele momento de descobrimento, de que era responsável por alguém além dele mesmo, Daniel analisava o quanto amadureceu e como tinha sorte.

Logo no início da obra, há uma quebra na narração, quer dizer, de primeira pessoa passa para terceira pessoa, como uma forma de fazer com que a atenção dos personagens se centrassem totalmente na história. O narrador deixa de ser Daniel Sempere para ser onisciente, impessoal, como se fosse preciso a troca para que Daniel participasse da história com mais profundidade. A mudança trouxe a inserção de uma personagem importante para o desenrolar da trama, Alicia Gris, que foi salva

primeiro por Fermín e depois pelo guardião do *Cementerio* durante o bombardeio a Barcelona, em 1938, na Guerra Civil Espanhola.

Alicia, agora uma agente do governo, teve que regressar a Barcelona para investigar o sumiço de uma importante figura do governo, e assassino da mãe de Daniel. Sua chegada, apesar de ter prometido a si mesma nunca retornar, traz de volta memórias dolorosas, que deixaram marcas físicas:

Aquella noche Alicia volvió a soñar que llovía fuego. Saltaba sobre los tejados del Raval huyendo del estruendo de las bombas mientras los edificios se desplomaban a su alrededor en columnas de fuego y humo negro. Enjambres de aviones se arrastraban en vuelo rasante ametrallando a los que intentaban escapar por los callejones hacia los refugios. Al asomarse a la cornisa de la calle del Arco del Teatro pudo ver a una mujer y a cuatro niños escabulléndose hacia las Ramblas presos del pánico. Una ráfaga de proyectiles barrió el callejón y sus cuerpos en charcos de sangre y vísceras mientras corrían. Alicia cerró los ojos y fue entonces cuando se produjo la explosión. La sintió antes de oírla, como si un tren la hubiese embestido en la oscuridad. Una punzada de dolor le encendió el costado y las llamas la levantaron en el aire y la lanzaron contra una claraboya que atravesó envuelta en cuchillas de cristal candente. Se precipitó al vacío. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 242).

A lembrança remetia à infância de Alicia, a um momento de perda, primeiro de entes queridos e, depois, de sua vida e inocência, já que passou a depender apenas de si mesma. A destruição de parte da cidade pelo bombardeio deixou mortos e pessoas desabrigadas sem saber o que fazer e para onde ir. Nessa noite, Alícia foi salva pelo *Cementerio de los Libros Olvidados* e por seu guardião ao cair pela cúpula de vidro ao ser arremessada durante a explosão. Apesar de sua sorte, esse episódio lhe deixou marcas que carrega consigo e não permitia que esquecesse deste dia e de tudo o que perdeu.

À medida que avançava com sua investigação, Alicia percorria cada vez mais ruas da cidade, o que reabria antigas feridas que acreditava estarem curadas. Muitas lembranças acabavam por vir à tona, mesmo aquelas que havia sepultado no fundo de sua mente para que não pudessem lhe fazer dano, principalmente àquelas ligadas a sua família:

Antes de la guerra, de niña, Alicia había hecho aquel mismo camino muchas veces de la mano de sus padres. Recordaba haber cruzado frente al escaparate de Sempere e hijos con su madre y haberse detenido un instante para devolver la mirada a un niño con semblante desvalido que la observaba desde el otro lado del cristal. ¿Daniel tal vez? Recordaba el día en que su madre le compró el primer libro que había leído en su vida, una colección de poemas y leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer. Recordaba las muchas

noches que pasó en vela creyendo que Mese Pérez, el organista, rondaba a medianoche en el umbral de la puerta de su habitación, y que deseaba volver al bazar encantado de los libros donde la esperaban mil y una historias por vivir. Quizá en aquella otra vida perdida Alicia hubiera estado ahora al otro lado de aquel mostrador, poniendo libros en manos de unos y otros, anotando su título y su precio en el cuaderno de contabilidad y soñando con aquel viaje a París con Daniel. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p.364).

São palavras de alguém que se sentia incompleta, que via em suas lembranças uma outra possibilidade de vida do que aquela em que vivia. A personagem, talvez, almejasse algo que não possuía, que perdeu no dia do bombardeio, uma vida que lhe foi roubada. Ela vislumbrava algo que poderia ter sido e pensava no que ela era agora, em sua escuridão interior e o quão diferente a Alicia do passado estava comparada a do presente. De acordo com Claudio do Carmo:

A memória não é o passado, é uma reconstrução do passado, que mantém uma infidelidade ao que aconteceu. Em outras palavras, a memória atualiza o passado sem se comprometer em transformar este passado em verdade. Neste sentido a capacidade de apreensão deste passado é que faz com que esta memória seja mais ou menos relevante. Vale lembrar que a memória não é um conteúdo em si, algo concreto que se possa pegar, mas antes uma estratégia, um meio, um dispositivo foucaultiano, ou poderíamos assinalar uma força invisível que aciona certos mecanismos de atuação constante e permanente do passado, e se é assim, podemos sublinhar que o passado estará sempre atuando concomitantemente ao presente e modificando-o. Reside aí, nesta ligação inexorável entre passado e presente o sentido significativo da memória. (CARMO, 2015, p. 180-181).

Para Alicia, Barcelona era a memória de um passado que lhe foi arrancado de forma violenta e repentina. Uma mudança em sua vida que não pediu, mas que teve que aceitar. A obscuridade que a guerra deixou na cidade acompanhou a personagem como uma marca, algo que não pode ser mudado. A visão que ela possuía da cidade era de alguém que preferia não estar naquele lugar, pois estava ligada a lembranças dolorosas. Diferente da caracterização feita por Daniel, Fermín e David Martín, que sempre descreviam Barcelona como algo sombrio, na maioria das passagens das obras.

Apenas após se encontrar cara a cara com o assassino de sua mãe e deixá-lo partir, Daniel conseguiu se libertar da escuridão interior que carregava desde menino e compartilhava com sua cidade natal. A cidade, durante a narrativa de Daniel, acompanhou seu progresso como personagem, assim como sua transformação emocional.

5.3 Sobre o “EU” e a cidade: Memória e visões do passado – Julián

Na última parte da obra *El laberinto de los espíritus*, o narrador volta a ser em primeira pessoa, mas é Julián Sempere quem assume a narração da história. Julián passa a relatar sob seu ângulo o final da trajetória dos Sempere. Já no início deste último capítulo, ele conta uma recordação que lhe marcou:

Recuerdo un día en que me desperté de golpe poco antes del alba. El corazón me latía con rabia y sentí que me faltaba el aire. Había soñado que mi padre se desvanecía en la niebla y que le perdía para siempre. No era la primera vez. Salté de la cama y bajé corriendo a la librería. Le encontré en la trastienda todavía en estado sólido, un océano de folios arrugados tendido a sus pies. Tenía los dedos manchados de tinta y los ojos enrojecidos. Sobre el escritorio había colocado el viejo retrato de Isabella a los diecinueve años que todos sabíamos que llevaba siempre encima porque le aterraba olvidar su rostro. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 867-868).

Esse sonho trouxe a Julián um momento importante a sua vida. Além de ter decido tomar para si a tarefa de escrever a história da família, algo que seu pai, Daniel, tentava fazer já há alguns anos, lhe proporcionou outra surpresa. Daniel apresentou o *Cementerio de los Libros Olvidados* a Julián, onde encontrou o livro que David Martín havia deixado a Daniel tantos anos antes e que este havia escondido entre as sombras do *Cementerio*.

Julián cresceu entre livros e sua imaginação também se desenvolveu de acordo. Conforme havia prometido a seu pai, seu sonho de ser escritor, e escrever a história da família, não se desvaneceu à medida em que foi crescendo, pelo contrário, essa ambição apenas aumentou com o passar do tempo. Segundo Joël Candau:

Auxiliar de uma memória forte, a escrita pode, ao mesmo tempo, reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo, a uma cultura, e reforçar a metamemória. Assim, o escritor local, aquele que tem o poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado através dos traços transcritos. Entretanto, com frequência a escrita, como modalidade de expansão da memória, deixa a busca identitária incompleta. (CANDAU, 2019, p. 109).

Nessa busca pelas memórias, procurou descobrir detalhes que não conhecia com as pessoas de sua família e amigos. Para que os livros fossem fidedignos, precisava que lhe contassem tudo, porém estavam reticentes em lhe revelar tudo o que aconteceu na trajetória da família Sempere.

Aos dezenove anos, Julián decidiu ir para Paris para procurar Carax e aprender

com ele o ofício de escritor. Mesmo contra a vontade de seu pai, o rapaz vai em busca de alguém que não sabia se realmente iria encontrar, mas precisava tentar.

Após percorrer a cidade, e se deslumbrar com as luzes parisienses, Julián, apesar de descobrir muitas coisas a respeito de Carax, não o encontrou. A única pista que tinha era que ele havia voltado à Barcelona, ao lugar ao qual pertencia, a suas lembranças. Decidiu, então, retornar para tentar encontrá-lo. A impressão que tinha, ao chegar à cidade era diferente de quando partiu: “A mi regreso y durante unos días todo me pareció pequeño, cerrado y gris.” (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 904). Julián compara Paris, iluminada e aberta, com Barcelona, fechada e cinza. A imagem sombria da cidade ainda permanece quando há uma descrição.

A esse respeito, Kevin Lynch (1997) explica que o observador tem um papel ativo na percepção do mundo, assim como participação na criação da imagem, transformando-a de modo a ajustá-la a necessidades variáveis. É necessário haver uma certa ordem para que o olhar do observador possa captar melhor os detalhes. Mesmo que o caos urbano não seja um problema para o olhar astuto do observador, este, mesmo assim, procura por uma ordem aberta, passível de continuidade em seu desenvolvimento.

Julián, após alguns dias, finalmente conseguiu encontrar Carax frente a frente. Para o rapaz esse seria o momento em que ele começaria a deslanchar a escrita de seus livros. Carax seria o último empecilho para poder cumprir com a promessa feita a seu pai tantos anos antes. Deste primeiro encontro vieram outros nos quais Carax apontava a Julián os pontos bons e ruins em seu texto.

Enquanto escrevia e reescrevia, para que Carax desse sua opinião, Julián decidiu trabalhar na área da publicidade para poder se manter. Julián nunca cogitou trabalhar na livraria com seus pais, sua ambição sempre foi escrever os livros, isto é, seguir um caminho diferente. Em cada encontro Julián acreditava que haviam desenvolvido uma amizade, ou um relacionamento mais profundo:

A mí, en el fondo, me importaba menos quién era que quién creía Carax que yo era, o podía ser. Seguía trabajando en nuestro libro, como a mí me gustaba llamarlo. Aquel proyecto se había convertido en mi segunda vida, un mundo a cuyas puertas colgaba el disfraz con el que circulaba por todas partes para empuñar la pluma o la Underwood o lo que fuese y sumergirme en una historia que era para mí infinitamente más real que mi próspera existencia terrenal. (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 911).

Apesar de ter resolvido seguir o caminho da publicidade para poder se manter

economicamente, Julián não deixou de lado a escrita do livro que era um projeto de vida, um objetivo a ser atingido. A opinião de Carax era importante, mas não primordial para sua caminhada, tinha seus próprios conceitos e os seguia. Sua vida progredia assim como das pessoas a seu redor e de sua família.

A filha de Julián, a qual nomeou Alicia, nasceu em 1982. Após a mãe da menina partir para não retornar mais, a criança se tornou sua companheira em todos os momentos enquanto terminava a escrita dos quatro livros sobre a história de sua família. Em 1991, Julián finalizou a história e enviou o primeiro manuscrito aos antigos agentes de Carax para que pudesse tentar publicar.

Julián, em companhia de sua filha, começou a ver a cidade com novos olhos. A cidade se iluminou, diferente das sombras que antes assombravam as visões dos personagens: “En aquellas caminatas aprendí a redescobrir la ciudad a través de los ojos de mi hija y comprendí que la Barcelona tenebrosa que habían vivido mis padres había clareado lentamente, sin que nos diéramos ni cuenta.” (RUIZ ZAFÓN, 2016, p. 917). Sob esta passagem, Kevin Lynch expõe que:

Uma cidade altamente “imaginável”, nesse sentido específico (evidente, legível ou visível), pareceria bem formada, distinta, digna de nota; convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores. O domínio sensorial de tal espaço não seja apenas simplificado, mas igualmente ampliado e aprofundado. Uma cidade assim seria apreendida, com o passar do tempo, como um modelo de alta continuidade com muitas partes distintivas claramente interligadas. (LYNCH, 1997, p. 11).

O personagem redescobriu uma cidade distinta daquela que conheceu durante toda a sua vida, vislumbrou uma paisagem iluminada ao invés da sombria que a urbe expunha aos olhos dos observadores. A visão da inocência foi capaz de transpor a escuridão que Barcelona carregava e transmitia aos olhos atentos do observador e pode mostrar a seu pai essa faceta que estava escondida e, talvez, muitos poucos conseguiam enxergar.

A publicação da história de sua família foi o fechamento de um ciclo. Os quatro tomos denominados *El Cementerio de los Libros Olvidados*, foram publicados sob o nome de Julián Carax como uma homenagem ao homem que lhe havia ensinado tudo sobre como ser escritor e que lhe guiou neste caminho até a conclusão do trabalho.

5.4 A biblioteca e as memórias da cidade: memória e escrita

A escrita veio, após a fase oral das narrativas, como uma forma de eternizar histórias passadas por gerações e colhidas entre diferentes povos e culturas. Em sua evolução, as histórias escritas passaram das folhas avulsas ao livro que, até hoje, nos acompanha.

No entanto, ao longo da História o livro, esse receptáculo de conhecimento, sofreu, em diferentes épocas, a perseguição daqueles que tinham como desculpa uma diferença cultural ou política. A destruição de livros aconteceu em muitos países por distintos motivos. Muitas bibliotecas, locais que abrigam todo o conhecimento, ou foram fechadas ou destruídas.

A biblioteca (BARATIN; JOCOB, 2000) é um lugar no qual ler é instaurar uma dialética criadora entre todos os seus pares, é ter a promessa de uma memória universal que vai além do olhar de um indivíduo, assim como os percursos pacientes, parciais e atípicos acrescentados por cada leitor. A biblioteca é uma instituição onde coexistem, no mesmo espaço, vestígios do pensamento humano que foram confiados à escrita. É um local de designo intelectual, um projeto, algo imaterial que nos permite dar sentido e profundidade às práticas de leitura, de escrita e interpretação. Enfim, é onde encontramos uma coleção de livros que resulta da justaposição e da interação de todo um conjunto, ou seja, a biblioteca não é apenas um edifício, é um templo do conhecimento. De acordo com Marc Baratin e Christian Jacob:

Lugar de memória nacional, espaço de conservação do patrimônio intelectual, literário e artístico, uma biblioteca é também o teatro de uma alquimia complexa em que, sob o efeito da leitura, da escrita e de sua interação, se liberam as forças, os movimentos do pensamento. É um lugar de diálogo com o passado, de criação e inovação, e a conservação só tem sentido como fermento dos saberes e motor dos conhecimentos, a serviço da coletividade inteira. (BARATIN; JOCOB, 2000, p. 9).

Essa memória em forma de escrita é resguardada por prédios que guardam diferentes tipos de obras de distintos autores e áreas do conhecimento. São anos de informação, cultura, em línguas variadas, disponíveis para que o povo tenha acesso a um amplo leque de possibilidades de estudo. Uma forma de arquivo de conhecimento que foi colocada em risco pela intolerância daqueles que não admitiam que as pessoas de seu país tivessem acesso a certos conteúdos que não aqueles determinados por eles, com o perigo de permitirem o livre pensamento.

A destruição de textos escritos remonta o mundo antigo quando papiros foram queimados no Antigo Egito. Nesse sentido, a queima como forma de contenção do conhecimento é algo praticado desde antes do nascimento de Cristo. Essa parece ser a prática que melhor se adequa para aqueles que querem controlar as pessoas e impedi-las de ir além.

Na Espanha não foi diferente. A queima de livros começou um pouco antes da Guerra Civil Espanhola, no período da República, em 1931, quando foram queimadas bibliotecas e arquivos de conventos. Nesse ano, houve um movimento anticlerical na Espanha, levando à eliminação de catecismos, livros e folhetos do catolicismo direitista, cometeram-se vandalismos também em igrejas (BÁEZ, 2006).

Esse foi o primeiro ato de destruição da escrita no país na época que levou destruição a diversas partes da Espanha, causando a morte de alguns membros da igreja pelos fanáticos do movimento. A Guerra Civil Espanhola, que teve início em 1936, foi o próximo episódio de destruição vivida pelo país. Entretanto, em 1934, dois anos antes do início da contenda, já se observavam os primeiros movimentos para uma possível tentativa de golpe.

Um desses movimentos foi em Astúrias onde houve uma insurreição popular de enormes proporções, na qual o resultado foi a queima dos livros das bibliotecas acadêmicas. A Biblioteca Universitária das Astúrias, que guardava diversos manuscritos de imenso valor, desapareceu em meio às chamas. Uma comissão foi criada para a Depuração de Bibliotecas, quer dizer, eram responsáveis de classificar os livros aptos a serem lidos e aqueles que eram expropriados eram relegados a queima ou a um depósito. Parte destes escritos foram colocados em uma seção na Biblioteca Pública de Oviedo, denominada *El Infierno*, a qual foi reaberta somente em 1974 (BÁEZ, 2006).

Com o início da guerra, a destruição foi inevitável. Os soldados de Franco, à medida que foram avançando e ocupando as cidades, também realizavam uma busca em bibliotecas, públicas e particulares, por obras proibidas para serem destruídas ou guardadas em depósitos para ficarem fora de circulação. Durante essa tomada muitas livrarias e bibliotecas foram reduzidas a cinzas e, com elas livros de renomados escritores junto (BÁEZ, 2006):

Durante a ocupação de Barcelona, as tropas franquistas confiscaram a tiragem do último número da revista *Hora de España*. Os exemplares foram empilhados e queimados, mas um deles se salvou e foi reimpresso depois. O

surpreendente estava em seu conteúdo: escritos de Antonio Machado, Octavio Paz e José Bergamín, para citar três dos mais importantes. (BÁEZ, 2006, p. 235).

Em Barcelona, os franquistas destruíram em torno de 72 toneladas de livros vindos de livrarias, editoras e bibliotecas públicas ou particulares da cidade, por, segundo eles, possuírem conteúdo comunista. Assim como os livros, arquivos também foram destruídos, documentos de grande importância desapareceram de toda Espanha: arquivos nacionais, paroquiais e outras instituições eclesiásticas, notariais, Registro Civil, Cadastro (propriedade), sindicatos, partidos políticos, municipais (BÁEZ, 2006).

No entanto, apesar de toda essa destruição, houve aqueles que tentaram salvar algo em meio ao caos em que estavam vivendo. Na guerra se tornou comum lugares clandestinos nos quais se guardava o que era proibido para evitar que fosse destruído pelos soldados. Um movimento perigoso, mas que salvou muitas obras de sumirem do mundo e se permitirem serem lidas por gerações futuras.

O escritor Carlos Ruiz Zafón, em sua tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados*, apresenta um local que guarda essas obras fadadas ao esquecimento ou condenadas por seu conteúdo à morte. *El Cementerio* é um lugar misterioso que apenas algumas pessoas sabem sua localização como forma de proteção para os livros que ali vivem. Na segunda obra, *El juego del ángel*, ao ser apresentado ao local pelo guardião, David Martín escuta sobre as origens da biblioteca:

— Hay quien prefiere creer que es el libro el que le escoge a él... el destino, por así decirlo. Lo que ve usted aquí es la suma de siglos de libros perdidos y olvidados, libros que estaban condenados a ser destruidos y silenciados para siempre, libros que preservan la memoria y el alma de tiempos y prodigios que ya nadie recuerda. Ninguno de nosotros, ni los más viejos, sabe exactamente cuándo fue creado ni por quién. Probablemente es casi tan antiguo como la misma ciudad y ha ido creciendo con ella, a su sombra. Sabemos que el edificio fue levantado con los restos de palacios, iglesias, prisiones y hospitales que alguna vez pudo haber en este lugar. El origen de la estructura principal es de principios del siglo XVIII y no ha dejado de cambiar desde entonces. Con anterioridad, el Cementerio de los Libros Olvidados había estado oculto bajo los túneles de la ciudad medieval. Hay quien dice que en tiempos de la Inquisición gentes de saber y de mente libre escondían libros prohibidos en sarcófagos y los enterraban en los osarios que había por toda la ciudad para protegerlos, confiando en que generaciones futuras pudieran desenterrarlos. A mediados del siglo pasado se encontró un largo que conduce desde las entrañas del laberinto hasta los sótanos de una vieja biblioteca que hoy en día está sellada y oculta en las ruinas de una antigua sinagoga del barrio del Call. Al caer las últimas murallas de la ciudad se produjo un corrimiento de tierras y el túnel quedó inundado por las aguas del torrente subterráneo que desciende desde hace siglos bajo lo que hoy es

la Rambla. Ahora es impracticable, pero suponemos que durante mucho tiempo ese túnel fue una de las vías principales de acceso a este lugar. La mayor parte de la estructura que usted puede ver se desarrolló durante el siglo XIX. No más de cien personas en toda la ciudad conocen este lugar y espero que Sempere no haya cometido un error al incluirle a usted entre ellas... (RUIZ ZAFÓN, 2008, p.167-168).

A construção de um local para abrigar livros proibidos, pensada para se misturar com as demais estruturas ao seu redor e passar despercebida aos olhos desatentos dos barceloneses. Um prédio que se desenvolveu junto com a cidade, acompanhando seu tempo e estilo, permanecendo nas sombras para manter a salvo seus segredos. Apenas um observador muito atento, aquele que observa todas as nuances da cidade, perceberia tal lugar misterioso.

Ruiz Zafón é um observador minucioso, preciso e detalhista na maneira em que se refere à cidade de Barcelona. Nas obras a urbe é descrita de diferentes formas, de acordo com o momento e a visão que proporciona. Para o escritor, Barcelona possui distintas facetas, isto é, não há uma única face, um único formato de cidade, existem variadas versões da mesma Barcelona, que são mostradas através dos personagens. No final, a cidade se transforma de sombria para uma Barcelona iluminada, menos assustadora, deixando claro a mudança na imagem refletida e vista pelo observador.

O autor, em seu processo de construção da cidade narrativa, utilizou-se da memória, uma vez que escreveu grande parte das obras em outro país. O imaginário foi um ponto essencial na formação da cidade-personagem para determinar quais detalhes da cidade real e quais ficcionais seriam necessários para constituir elemento tão primordial para a constituição da história como um todo.

Nesse sentido, a descrição do guardião de como o local foi constituído, porém sem saber a data exata de quando iniciou, nos permite imaginar como a escrita é perseguida há milênios. No entanto, esse personagem permanece em vigília, protegendo algo que é extremamente importante naquele local, os livros. Para Ruiz Zafón os livros sempre foram seus companheiros e lhe apresentaram mundos nos quais apenas podia sonhar. O escritor se tornou o guardião da literatura, da leitura, com seu amor pelos livros, mostrado esse amor em cada linha escrita em suas obras.

A biblioteca é vista como um local de saber, que abriga o conhecimento de todas as épocas, de várias culturas, de diversas línguas. A biblioteca é um local que guarda as memórias de um povo, ou povos, onde se pode descobrir segredos de milênios escondidos entre estantes e livros antigos. Segundo Roger Chartier:

As diferentes acepções dadas ao termo “biblioteca” manifestam com acuidade uma das tensões maiores que habitam e estiolam as letras da primeira modernidade. Uma biblioteca universal (ao menos em uma ordem do saber) só poderia ser imaterial, reduzida às dimensões de um catálogo, de uma nomenclatura, de um recenseamento. Ao contrário, toda biblioteca instalada em um lugar privado, formada com obras bem reais, dispostas para a consulta e a leitura, não poderia ser, malgrado suas riquezas, nada mais que uma imagem truncada da totalidade do saber acumulável. A distância irreduzível entre os inventários – idealmente exaustivos – e as coleções – necessariamente lacunares – foi vivenciada como uma frustração imensa. Ela levou a iniciativas descabidas, reunindo – em espírito, se não em realidade – todos os livros possíveis, todos os títulos visados, todas as obras já escritas. (CHARTIER, 1998, p. 87).

A biblioteca ficcional de Ruiz Zafón é um local que abriga, segundo ele, ficcionalmente, em alguns casos, inúmeros tesouros que seriam destruídos por aqueles que não os entendiam e os consideravam perigosos, em outros, livros que, para seus donos, eram importantes e deveriam estar protegidos. Contudo, em um contexto mais profundo, a biblioteca é uma metáfora relacionada à literatura, aos livros, às pessoas, às ideias e à identidade.

El Cementerio de los Libros Olvidados faz parte da cidade, possui uma conexão com Barcelona e sua história. O período de seu surgimento é impreciso, porém cresceu junto com a urbe e participou de sua história e é guardião de sua memória. Durante anos, e após vários acontecimentos históricos, entre eles guerras, ainda se encontra intacta e pronta a revelar segredos. Paul Ricoeur explica que:

É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim, as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos “lugares de memória”, antes que eles se tornem uma referência para o conhecimento histórico. Esses lugares de memória funcionam principalmente à maneira dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta. Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras. (RICOEUR, 2007, p. 57-58).

A biblioteca ficcional de Ruiz Zafón é, para os personagens da tetralogia, além de um local no qual podem encontrar inúmeras memórias escritas, seu lugar de memória. A recordação das impressões quando conheceram a biblioteca, o que sentiram, as aventuras que viveram, o conhecimento que adquiriram, a conexão que

formaram com os livros e com o lugar em si, tudo faz parte de suas memórias. A biblioteca é uma parte da cidade, como se fosse seu coração, que guarda todos os segredos de uma cidade que possui duas facetas bem distintas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS SENTIDOS DA CIDADE

A mescla de fatos reais com ficção na literatura tornou-se recorrente em romances contemporâneos como uma forma de fazer o público leitor pensar e se conectar com um episódio vivido por seu país, algo de suma importância. A História nos permite entender os acontecimentos passados, suas motivações e consequências, o que nos torna capazes de compreender e impedir que se repitam futuramente.

Essa mistura, de ficção com o real, encontrada nas obras de Carlos Ruiz Zafón, assim como a utilização, na construção narrativa, de elementos literários com audiovisuais, nos levou a eleger a tetralogia como objeto de estudo desta tese. Ademais disso, o fato de haver uma carência de estudos acadêmicos no Brasil sobre a obra, que possui tantos elementos que seduzem à investigação, também contribuíram para essa eleição.

O escritor Carlos Ruiz Zafón, em sua tetralogia *El Cementerio de los Libros Olvidados*, traz a Guerra Civil Espanhola, e suas consequências para o país, assim como o Pós-Guerra e o Franquismo, período que durou quase quarenta anos. Ruiz Zafón usou a ficção para contar a realidade pela qual seu país e sua cidade natal passaram, uma espécie de denúncia velada por meio de uma narração e, também, uma forma de que seu povo não esqueça tudo que vivenciou.

A construção imagética utilizada pelo escritor é rica e detalhada, permitindo ao leitor criar, mentalmente, a cena descrita durante a leitura. Isso é possível, pois Ruiz Zafón afirmou utilizar técnicas roteirísticas, as mesmas utilizadas no cinema, (descrição minuciosa de cenas, personagens, movimento, cores, descrição de ambientes, etc.), em suas obras para torná-las mais atrativas visualmente no momento da leitura. Os detalhes das ruas, prédios, cafés, praças, são tão precisos que parece que o leitor está caminhando por Barcelona junto aos personagens.

Podemos, ao se caminhar pela cidade de Barcelona, e comparar às obras, perceber as semelhanças nos nomes das ruas que o autor utilizou para localizar o leitor, por exemplo a Livraria Sempere e Hijo que, na narrativa, se situa na calle Sant'Ana. A rua realmente existe, porém a livraria é fictícia. Outros lugares citados na história, como a Plaza Catalunya, são uma mostra da mescla do real, da cidade, com a ficção da narrativa.

Percorrer Barcelona, após ler as quatro obras, nos faz sentir um tipo de *deja vu*,

como se já tivéssemos passado por aquelas ruas, aquelas praças, aqueles cafés, enfim, por todos os lugares que são mencionados e realmente existem na cidade. Os nomes dos bairros não foram mudados na narrativa pelo escritor, por isso a sensação de conhecimento de cada parte de Barcelona é presente ao visitar cada local.

O olhar do observador-narrador, durante a narração da história, mostrou ser uma das características essenciais nos livros de Ruiz Zafón. Sua visão sobre a cidade e como esta lhe influenciava no transcorrer da narrativa era um ponto importante para que o leitor pudesse desvendar os mistérios contidos em cada página. Cada obra revelava um aspecto distinto relativo à visão do narrador com relação à cidade. Daniel, narrador da primeira, terceira e início da quarta obra, enxergava Barcelona com olhos sombrios, há uma relação na maneira como o rapaz visualizava a urbe e seu crescimento pessoal, quer dizer, sua escuridão interna fazia contraponto com as trevas da cidade.

David Martín, narrador da segunda obra, caracterizava Barcelona sempre trazendo seu lado obscuro que, no transcorrer da narrativa, ia aumentando de intensidade à medida em que Martín deixava-se influenciar pelo “patrón”, personagem misterioso que aparece na vida no escritor. Já Julián, filho de Daniel, narrador da última parte da quarta obra, apresentou um desenvolvimento diferente com relação a cidade. A caracterização iniciou de maneira mais sombria, na infância de Julián, dando continuidade à época de seu pai, mostrando que as coisas ainda não mudaram. No entanto, na sua fase adulta, seu olhar frente a Barcelona se modificou, se iluminou para dar passagem a tempos menos sombrios, para que a luz pudesse imperar.

A biblioteca secreta, *el Cementerio de los Libros Olvidados*, foi criada pelo escritor como uma metáfora para mencionar um importante assunto, que existe historicamente desde a.C., que é a queima de livros. Neste local, livros foram escondidos para não serem destruídos. Ruiz Zafón tocou na questão em que o conhecimento transforma e liberta e, nesse caso, ele é perigoso e deve ser contido e moldado. É o que aconteceu na Guerra Civil Espanhola e durante o franquismo, apenas obras autorizadas eram comercializadas, o restante ou era destruída ou trancafiada em uma sala secreta.

A guerra transformou a cidade de Barcelona. O que ficou foi apenas destruição e morte. Muitos prédios e casas foram destruídos nos bombardeios realizados nesse período, causando uma mudança na imagem da cidade. A reconstrução, feita por Franco durante seu governo, foi apenas uma tentativa de trazer de volta uma história

que foi aniquilada, pois não havia como reviver a arquitetura tal qual era. O que entregaram aos cidadãos foram estruturas novas, com um desenho distinto do anterior. Essa era a nova imagem de Barcelona.

A cidade é espaço de transmutação e, para Ruiz Zafón, Barcelona não era apenas um espaço em sua obra, era considerada uma personagem. Uma prova disso era a maneira com que os personagens interagem com a cidade e como a visão desta modificava sob o olhar de cada um. Em cada tomo, podemos perceber uma interação distinta entre cidade e narrador. Ou seja, uma ligação entre as emoções do narrador e uma reação do ambiente a sua volta, como se a urbe respondesse ao personagem naquele momento.

A memória também é vital na narrativa. Nas quatro obras, conseguimos constatar passagens em que os personagens revivem períodos do passado, ou objetos são encontrados que “contam” memórias passadas de uma determinada pessoa, como se fosse uma peça de quebra-cabeça necessária para preencher um vazio. Memórias saudosas, misteriosas, dolorosas, todas fazem parte do labirinto de Ruiz Zafón.

A tetralogia apresenta quatro narradores bem definidos: Daniel Sempere, David Martín, Julián Sempere e Narrador Impessoal (3ª pessoa). Daniel narra a primeira, a terceira e o início da quarta obra. David é o narrador da segunda obra, que seria um retrocesso no tempo com relação a primeira, dado que ocorre antes dos pais de Daniel se casarem. Julián é o narrador da última parte da quarta obra e encerra a narração da tetralogia. Entretanto, essa obra foi dividida em três partes, isto é, três narradores. A maior parte da obra, foi narrada em 3ª pessoa, ou, por um Narrador Impessoal. Um tipo de quebra feita pelo escritor, talvez, no intuito de que todos os personagens, a partir daquele momento, se focassem apenas em viver a história, e um narrador extradiegético se encarregaria de contar seus passos, até que Julián estivesse preparado para assumir a narração da história.

Uma grande tetralogia, composta por quatro obras complexas que ainda possuem muitos elementos a serem explorados. Carlos Ruiz Zafón foi um escritor inovador, criativo e crítico em sua forma de expor o que pensava por meio de seus personagens. Sua expressão taciturna escondia uma mente inquieta, questionadora e exploradora, como também uma criatividade sem limites para o imagético e para mesclar realidade e ficção.

REFERÊNCIAS

- AGUDELO, Pedro Antonio. Los ojos de la palabra: la construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*. Colombia, ano 32, n. 60, p. 75-92, jul./dez. 2011.
- AJUNTAMENT BARCELONA. *El castillo*. Barcelona. Disponível em: <https://ajuntament.barcelona.cat/castelldemontjuic/es/el-castillo/historia>. Acesso em: 01 abr. 2022.
- ALCOFAR NASSAES, J. L. La euforia revolucionaria y la formación de las columnas. In: SOLE I SABATE, Josep M. (Coord.). *Cataluña en la Guerra Civil Española*. Barcelona: La Vanguardia, 1986.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- AZPILICUETA ASTARLOA, Enrique. *La construcción de la arquitectura de postguerra en España (1939-1962)*. Tese (Escuela Técnica Superior de Arquitectura) – Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2004. Disponível em: <https://oa.upm.es/23197/>. pdf. Acesso em: 16 março. 2022.
- BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BARATIN, Marc; JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2011.
- BEEVOR, Antony. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. V1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. V2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOBONE, Carlos Maria. Carlos Ruiz Zafón: A literatura é uma amante cruel. *Observador [online]*, Lisboa, dez. 2016. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/carlos-ruiz-zafon-a-literatura-e-uma-amante-cruel/>. Acesso em: 01 set 2020.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOZA PUERTA, Mariano; SÁNCHEZ HERRADOR, Miguel Ángel. El martirio de los libros: una aproximación a la destrucción bibliográfica durante la Guerra Civil. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, n. 86-87, enero-junio, p. 79-95, 2007.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2019.

CARMO, Claudio do. Da memória à pós-memória: ilações políticas e a facção literária contemporânea. *Revista Cerrados*. n. 40, p. 173-185. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25589>

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

CHAVES-PALACIOS, Julián. Consecuencias del franquismo en la España democrática: legislación, exhumaciones de fosas y memoria. *Historia contemporánea*, n. 60, p. 509-538, 2019.

COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. In: ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

COLORADO CASTELLARY, Arturo. El arte, presa bélica: expolio y diáspora del patrimonio tras la guerra. *La aventura de la historia*, Madrid, n. 268, p. 20-25, 2021. DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DE LA CALLE, Román. *El espejo de la Ekphrasis: Más acá de la imagen. Más allá*

- del texto. La crítica de arte como *paideia*. Madrid: Fundación César Manrique, 2005.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ETXEBERRIA, Francisco (Coord.). *Las exhumaciones de la Guerra Civil y la dictadura franquista 2000-2019: estado actual y recomendaciones de futuro*. Madrid: Administración General del Estado, 2020.
- FEATHERSTONE, Mike. O *flâneur*, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. Narrador, cidade, literatura. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- FERRÁNDIZ, Francisco. Fosas comunes, paisajes del terror. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, v. LXIV, n. 1, enero-junio, p. 61-94, 2009.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.
- GARCIA, Gismara Rosane. A *Ekphrasis* n' O conquistador: entre a presença e a ausência da imagem. In: Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergência. São Paulo, SP: ABRALIC, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/GISMARA_GARCIA.pdf. Acesso em: 15 dez. 2019.
- GARCÍA-NIETO, M^a Carmen. *Guerra civil española, 1936-1939*. Barcelona: Salvat Editores, 1982.
- GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GELI, Carlos. Aquí la literatura es un gueto de mediocridad y pretensión. *El país [online]*, Barcelona, maio. 2008. Disponível em: https://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416_850215.html. Acesso em: 01 set. 2020.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1979.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GOMES, Álvaro Cardoso; TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. A *ekphrasis* em José Saramago. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, Três Corações, v. 12, n. 1, p. 190-199, jan./jul. 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Limiar*, São Paulo, v. 1,

n. 1, p. 1-22, jul./dez. 2013.

HILLMAN, James. *Cidade e alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

IBAÑEZ ESCOFET, Manuel. Barcelona, capital de tres gobiernos. *In: SOLE I SABATE, Josep M. (Coord.). Cataluña en la Guerra Civil Española*. Barcelona: La Vanguardia, 1986.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. 2. ed. Lima: IEP, 2012.

KRIEGER, Murray. Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto. *In: BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário Jorge; MORÃO, Paula; AMADO, Teresa (Org.). Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

LEENHARDT, Jacques. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. *In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoont ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARADIELLOS, Enrique. La sombra de Franco es alargada. *Historia del Presente*, n. 27, 2ª época, p. 5-18, 2016.

MARTÍNEZ RUS, Ana. No sólo hubo censura: la destrucción y depuración de libros en España (1936-1948). *Creneida*, n. 5, p. 35-65, 2017.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação *In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA. *Refugio 307*. Barcelona. Disponível em: <https://www.barcelona.cat/museuhistoria/es/patrimonios/los-espacios-del-muhba/muhba-refugi-307>. Acesso em: 01 abr. 2022.

ORTIZ, Carmen. Destrucción, construcción, reconstrucción abandono. Patrimonio y castigo en la posguerra española. *Hispania Nova - Revista de Historia Contemporánea*, Madrid, n. 10, p. 498-519, 2012.

ORWELL, George. *Mi guerra civil española*. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.

PALACIOS BAÑUELOS, Luis. *Memoria de una época: la Guerra Civil Española (1936 – 1939)*. Vol. 1. Tutela: Edilibro, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade maldita. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

POLLAK, Michael. *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata; Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.

PRESTON, Paul. *La Guerra Civil Española*. 4. ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.

PUIG GISBERT, adrián. *La violencia y represión franquista durante la Guerra Civil española y la posguerra (1936-1945)*. Mestrado (Máster em História Contemporânea) – Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2020. Disponível em: <https://zaguan.unizar.es/record/97620#.pdf>. Acesso em: 23 março. 2022.

RALHA, Leonardo. Há que submergir o leitor na magia. *CM Jornal [online]*, Lisboa, dez. 2016. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cm-ao-minuto/detalhe/ha-que-submergir-o-leitor-na-magia>. Acesso em: 01 set. 2020.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODOLPHO, Melina. Um estudo dos procedimentos efrásticos. *Codex*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 102-115, jan./jun. 2010.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

RODRÍGUEZ, Olga. El 'bibliocausto' español, la quema de libros por el franquismo

durante la guerra y la posguerra. *El diario*. Disponível em: https://www.eldiario.es/sociedad/bibliocausto-espanol-quema-libros-franquismo-durante-guerra-posguerra_1_6430284.html. Acesso em: 30 março. 2022.

ROMERO, Luis. El 19 de julio. In: SOLE I SABATE, Josep M. (Coord.). *Cataluña en la Guerra Civil Española*. Barcelona: La Vanguardia, 1986a.

ROMERO, Luis. La batalla de Cataluña. In: SOLE I SABATE, Josep M. (Coord.). *Cataluña en la Guerra Civil Española*. Barcelona: La Vanguardia, 1986b.

RUIZ ZAFÓN, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta, 2001.

RUIZ ZAFÓN, Carlos. *El juego del ángel*. Barcelona: Planeta, 2008.

RUIZ ZAFÓN, Carlos. *El prisionero del cielo*. Barcelona: Planeta, 2011.

RUIZ ZAFÓN, Carlos. *El laberinto de los espíritus*. Barcelona: Planeta, 2016.

SARAIVA, José Cabrita. Carlos Ruiz Zafón: Às vezes parece que tenho que pedir desculpa pelo meu sucesso. *Jornal I Digital [online]*, Lisboa, dez. 2016. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/539919>. Acesso em: 01 set. 2020.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SARLO, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>.

SILVA, Eric. Quem é Carlos Ruiz Zafón? – Especial Zafón. *Conhecer tudo [online]*, set. 2017. Disponível em: <http://conhecertudoemais.blogspot.com/2017/09/quem-e-carlos-ruiz-zafon-especial-zafon.html>. Acesso em: 01 set. 2020.

TERMES, Josep. Els Fets de Maig de 1937. In: SOLE I SABATE, Josep M. (Coord.). *Cataluña en la Guerra Civil Española*. Barcelona: La Vanguardia, 1986.

THOMAS, Hugh. *La Guerra Civil Española*. Vol. 1. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, jan./abr. 2017.

VILAR, Pierre. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2005.

VILA-SANJUÁN, Sergio. Entrevista: Carlos Ruiz Zafón. *Magazine*. 13 nov. 2011.

VILLARROYA, Joan. Los bombardeos en Cataluña. In: SOLE I SABATE, Josep M. (Coord.). *Cataluña en la Guerra Civil Española*. Barcelona: La Vanguardia, 1986.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WIKIWAND. *Refugi 307*. Disponível em:

https://www.wikiwand.com/ca/Refugi_307#/Hist%C3%B2ria. Acesso em: 01 abr. 2022.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Elizabeth. O *flâneur* invisível. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 137-157, jul./dez. 2005.

<https://castellonplaza.com/castello-proyecta-otra-campana-de-exhumaciones-para-encontrar-a-seis-victimas-del-franquismo>. Acesso em: 15 abr. 2022.

https://www.abc.es/cultura/arte/abci-franquismo-y-arte-como-arma-propagandistica-201803010111_noticia.html. Acesso em: 15 abr. 2022.

<https://www.gettyimages.es/fotos/guerra-civil-espa%C3%B1ola?assettype=image&phrase=guerra%20civil%20espa%C3%B1ola&ort=mostpopular&license=rf%2Crm>. Acesso em: 15 abr. 2022.

<https://www.telam.com.ar/notas/202109/569162-espana-exhumacion-valle-de-los-caidos-lesa-humanidad-franquismo.html>. Acesso em: 15 abr. 2022.