

Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra: memória, experiência e ficção

Luíza Santana Chaves

Mestre em Teoria da Literatura / UFMG- Doutoranda em Literatura Comparada / UFMG

RESUMO

No presente ensaio busca-se pensar as relações entre memória, experiência e ficção que aparecem nas obras *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala, e *Terror y miseria en El primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, a partir dos contextos da Guerra Civil Espanhola e do período pós-guerra imediato, o primeiro franquismo.

PALAVRAS-CHAVE

Guerra Civil Espanhola, experiência, memória, ficção

Ao deparar-me com várias obras literárias que tratam da Guerra Civil Espanhola, tive a oportunidade de vislumbrar o embate entre as memórias dos vencedores e dos vencidos sob diferentes pontos de vista: seja através de uma perspectiva testemunhal daqueles que lutaram diretamente na guerra, seja a partir da visão dos que a vivenciaram enquanto crianças ou, ainda, a conheceram a partir dos relatos de terceiros. Porém, como será explicitado a seguir, entre todos os autores que tratam dessa temática, Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra chamaram-me a atenção pelo modo como as reminiscências da guerra e do pós-guerra encontram-se plasmadas em seus livros, respectivamente, *La cabeza del cordero* e *Terror y miseria en El primer franquismo*.

La cabeza del cordero foi publicado pela primeira vez em 1949, dez anos após o fim da guerra civil, na cidade de Buenos Aires, sendo difundido na Espanha somente em 1969, devido a uma forte oposição do regime franquista, que censurou sua distribuição nesse país por vinte anos. Nessa obra, Francisco Ayala apresenta cinco relatos que têm como fio condutor a Guerra Civil Espanhola, que aparece na maioria das vezes como pano de fundo, mais ou menos evidenciada na trama textual, denotando a desilusão e a frustração generalizada que tomou conta da parte “vencida” da sociedade espanhola no período imediato do pós-guerra e que, durante muito tempo, acabou por “silenciar” o acontecido. Somando-se a

isso, se abateu sobre a Espanha o espesso silêncio imposto pela ditadura, importante nessa análise para situarmos a questão da memória e do esquecimento também no âmbito político.

Vemos que em *La cabeza del cordero* convivem, juntamente à impossibilidade de narrar/compartilhar, a importância e a necessidade de rememoração/narração para a configuração do sujeito: é necessário lembrar para esquecer, contar para redimir, reviver para liberar os fantasmas pretéritos e, sobretudo, deixar de fugir do passado para não acabar fugindo de si mesmo, o que nos remete à problematização das identidades socioculturais do povo espanhol, aos conceitos de experiência e *memória coletiva*¹ e sua realização/transfiguração na obra ficcional. Cabe-nos, então, indagar e problematizar: como significar a experiência da guerra, da fome, da tortura, do abandono, da opressão, da interdição? Como narrar o horror e a brutalidade extrema? Como transformar uma experiência inumana em algo comunicável? E, ao mesmo tempo, como deixar caladas tantas vozes que carregam as dores e os equívocos de toda uma geração? Essa investigação aborda a possibilidade de um desnudamento do ato de rememoração empreendido em *La cabeza del cordero* como uma tarefa messiânica que pode ser lida sob o prisma analítico de Walter Benjamin,² isto é, a *arqueologia* memorialista, a escavação de ruínas, o ato de lembrar impor-se-iam como um passo no caminho para quem deseja a *redenção*, o bálsamo representado pelo sentimento de *missão cumprida*, que permitiria também certo direito ao esquecimento.

Os relatos da guerra e do pós-guerra são contados pelos narradores de Francisco Ayala como um golpe e um corte que separa irremediavelmente suas vidas em partes desiguais, sem possibilidades de religação, isto é, os laços afetivos que os ligavam foram estremecidos e cambiados de tal forma que os tornaram portadores de uma biografia desconexa, em que sonhos naufragaram e verdades próprias foram abaladas em seu aspecto mais significativo (a identidade). A maioria das personagens desses contos está em busca de um sentido para a própria vida ou para as vidas alheias; outras desistiram da busca ou simplesmente não conseguem conviver, entender e escutar o outro, já que a externalização do impacto sofrido ainda lhes soa como impossibilidade. Segundo Rosário Hiriart, em *La cabeza del cordero*, “la Guerra Civil Española, con sus dolorosas consecuencias, personajes públicos y privados”,³ e, também, “el escritor mismo en su experiencia real, entran a componer una estructural verbal,

¹ Conceito utilizado aqui com base nos estudos de HALBWACHS. *A memória coletiva*.

² BENJAMIN. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*.

³ HIRIART. *El autor y su obra*, p.34.

que se encierra una cierta interpretación del sentido – o sinsentido – de la vida, o del carácter inescrutable del destino”.⁴ Isso porque as narrativas dessa obra são intensas e curtas em duração como um golpe momentâneo que, ao ser estalado, permanece latejando no rosto de quem o recebeu. Nas palavras de Hiriart, o livro “corta El aliento con una terrible immediatez”.⁵ Estrutura que abre ao leitor ao final de cada história um leque de reflexões a serem empreendidas junto à constatação de que a verbalização de uma experiência é inseparável de sua interpretação.

Ressalto, pois, o fato de que, paradoxalmente à necessidade de narrar que possuem as outras personagens, os narradores de *La cabeza del cordero*, todos “testemunhas” oculares da guerra, empreendem narrativas “silenciosas” que mais escutam que falam, bordejando vazios e lacunas. Não se trata de uma narrativa nem de uma memória propriamente “voluntárias”: os narradores desses contos se veem invadidos pelas recordações; se sentem, de certa forma, obrigados a lembrar, pois são acometidos por uma espécie de memória involuntária, que, à maneira proustiana, persegue os sujeitos e não permite o esquecimento deste “vínculo de filiación que es, a la vez, brecha y sutura”,⁶ de que nos fala Paul Ricœur, e que, à maneira benjaminiana, cobra a redenção dos fantasmas pretéritos através da rememoração do trauma, do resgate dos “cacos”, do dever para com o outro.

Já na obra teatral *Terror y miseria en El primer franquismo*,⁷ interessa-me investigar a potencialidade da mescla de abordagens e de estéticas empreendidas por José Sanchis Sinisterra como forma primordial de se trabalhar a(s) memória(s) de uma época marcada pela interdição acirrada de vozes contrárias ao poder instituído. Assim, com base em uma concepção estética e ética do teatro, Sinisterra busca delinear uma imagem multifacetada das personagens e uma reflexão ético-política da cena.

Parafraseando o título da obra de Bertolt Brecht, *Terror e miséria no Terceiro Reich*, José Sanchis Sinisterra observa, em “Una propuesta del autor”,⁸ que tomou como ponto de partida a configuração que o dramaturgo alemão empreende em suas peças – cenas isoladas que juntas compõem um panorama da sociedade –; porém, diferentemente da coerência

⁴ HIRIART *El autor y su obra*, p.34.

⁵ HIRIART. *El autor y su obra*, p.34.

⁶ RICŒUR, citado por BUSTILLO. *Las capas de la memoria*, p.15.

⁷ Composta por nove cenas, quatro escritas em 1979 e as outras cinco terminadas em 2002, a saber: “Primavera 39”, “El sudario de Tiza”, “Plato único”, “El anillo”, “Filas prietas”, “Intimidad”, “Dos exilios”, “El topo”, “Atajo”. [0]

⁸ SINISTERRA. *Terror y miseria en el primer franquismo*.

formal do texto brechetiano, referida por Sinisterra, o autor lança mão de uma estética heterogênea, através de uma variedade estrutural que vai desde o teatro do absurdo, passando pelo sainete,⁹ pelo romance burguês e pela superposição de cenas. Citando Sinisterra: “¿Capricho formalista? Es posible. Pero también la íntima convicción de que lo que llamamos <<forma>> es una necesidad inherente al tema, a la trama, a la intención expresiva, incluso al talento instantáneo que empuja la mano trazadora de signos.”¹⁰ Vê-se, aí, a preocupação com uma “forma” ou constituição que esteja totalmente imbricada ao tema, o que se refletirá na preocupação com uma estética que seja marcadamente ética.

Ao tratar-se de um assunto tão relacionado à identidade e à memória traumática de um povo e de uma época, o autor sente a necessidade de aproximar público/atores, explorando a dimensão cênica da condensação, pois para Sanchis Sinisterra *lo menos es más*. Nesse sentido se poderia falar de um teatro de condensação, um teatro poético. A partir dessa afirmação, é interessante percorrer a hipótese de que expressando o mínimo, aportando o máximo, esse teatro permite que o espectador/leitor participe e interaja de maneira bem singular com a obra: através da produção de efeitos de escuta (postura do “eu” para com o “outro”) que se convertem também em efeitos de fala – o ato de refletir, no qual falar e pensar são também formas de agir no mundo.

Importa-me, assim, visitar essa obra com um olhar indagador, trilhando a tessitura dessas cenas teatrais disponibilizadas como texto independente da encenação dos palcos para serem lidas como literatura de forma a aproximar-me dessa textualidade que explora as fronteiras entre narratividade e teatralidade e coloca o teatro como interação verbal, em que falar é também fazer algo. E, na esteira das teorias da recepção e do efeito, faz-se necessário indagar a dimensão sociopolítica dessa obra, que busca devolver ao receptor a responsabilidade de interpretar, experimentar, questionar imagens e imaginários, as quais, a meu ver, seriam as preocupações centrais desse texto que se quer “fronteiriço”¹¹ (no sentido de tocar nas regiões do real e do ficcional, do encenado e do lido) e deslizante (no sentido de possibilitar à imersão de marcos históricos no campo das memórias tanto das personagens quanto dos espectadores/leitores).

⁹ Peça dramático-jocosa.

¹⁰ SINISTERRA citado por ARNOSI. *Presentación*.

¹¹ O conceito “fronteiriço” se origina em 1977, a partir do grupo El Teatro Fronterizo, cujos principais objetivos, segundo o próprio Sinisterra, são: pesquisar as “fronteiras” da linguagem teatral, modificar os mecanismos perceptivos do espectador e provocar um processo de redução dos elementos da teatralidade. SINISTERRA citado por AZNAR. *Introducción*, p. 32.

Assim, *Terror y miseria en El primer franquismo* parece recorrer a estratégias de estranhamento/aproximação, o que permitiria maior abrangência de público. Pois, mesmo não estando familiarizado com certas maneiras de configuração teatral, o público será tocado por uma ou outra personagem ou cena que esteja enquadrada numa estética mais difundida ou tradicional, porém, estará gradualmente sendo inserido e colocado em contato com outras formas estéticas, perdendo, então, o “tapete” da comodidade. Desse modo, trabalhar-se-ia a questão da estética-ética: a poética que estrutura as cenas baseia-se ora na estética da verossimilhança, da lógica do contexto, como forma de democratizar o acesso à obra, não afastar o espectador/leitor de sua sintaxe, e, ora na estética do estranhamento, do absurdo, da não explicação, dentro da mesma peça ou, até mesmo, imerso nas mesmas cenas, havendo a preocupação de deixar uma imagem “poliédrica”,¹² multifacetada da cena e da personagem.

Ao ler *La cabeza del cordero* e *Terror y miseria en El primer franquismo* no intuito de analisar as relações entre memória, experiência e ficção, pode-se perceber que são escrituras marcadas pelas brechas silenciosas e pelos saltos revolucionários de um tempo não linear, trabalhando ambas com diálogos e/ou narrativas surdas e caladas, seja pela censura interior ou exterior, seja pela impossibilidade de verbalizar o trauma. Assim, tive como norte propor um diálogo, partindo de análises críticas dessa temática com referente histórico e das formas de contar com inspiração memorialística de ambas as obras.

Justifico, pois, que a aproximação que se faz aqui entre os dois autores baseia-se em um diálogo essencialmente marcado pelas indagações sobre ética e estética, ressaltando que os escritores pertencem a gerações diferentes, trabalham com gêneros literários distintos e, em vários pontos de suas obras, enveredam por caminhos não coincidentes no tocante à memória coletiva traumática. Dessa forma, vejo que ao analisar as duas obras em diálogo, ressaltando os pontos comuns e os divergentes em relação à forma e o viés escolhidos para tratar certas temáticas da guerra civil e da ditadura franquista, pode-se aprofundar e confrontar questões de maneira bastante enriquecedora para a análise da literatura sobre o trauma.

No caso de experiências traumáticas, particularmente de uma guerra tão sangrenta como o foi a Guerra Civil Espanhola com seus milhares de mortos,¹³ exilados e sua

¹² ARNOSI. *Presentación*, p. 26.

¹³ Há muitas controvérsias sobre os números de mortos na Guerra Civil Espanhola. As baixas oscilam, em diferentes fontes, entre 350 a 750 mil mortos. Além disso, é imprecisa a soma de mortos no período pós-guerra, durante a ditadura do General Franco, variando, em diversas fontes, entre 500 a 1 milhão, o número de assassinados. O grande número de desaparecidos, isto é, pessoas não identificadas, enterradas em fossas anônimas, assassinadas na guerra e após a ela, motivaram a criação de associações para o esclarecimento das mortes e a identificação dos cadáveres, como por

Guernica¹⁴ e o longo período ditatorial que a sucedeu, o silêncio talvez seja mais amargo que a narrativa. Além disso, há que se lembrar do chamado *pacto de silêncio*, difundido no período de transição da ditadura para a democracia como tentativa de apaziguar ânimos e salvaguardar a república atual. Sobre isso, Josefina Cuesta Bustillo ressalta: “no ha sido explicado suficientemente el proceso memorial, arbitrado políticamente desde el poder dictatorial, hasta la transición y la democracia”,¹⁵ já que “el velo del silencio cubrió a criminales de guerra, a verdugos y a torturadores, tanto del periodo bélico como del dictatorial”.¹⁶ Essa questão nos remete a Francisco Ayala, pois, segundo ele, caberia aos espanhóis, assim como a todos os povos que sofreram extermínios, bombardeios, invasões e os demais horrores de uma guerra, de uma ditadura: “sondear El fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano.”¹⁷

Pode-se, assim, pensar em textualidades que buscam retomar o passado segundo as demandas presentes, denunciando os abusos de poder em atos que ressurgem através da experiência de leitura, enfim, apropriando-se de uma reminiscência que lampeja,¹⁸ devolvem ao leitor-espectador a responsabilidade de encarar a literatura, suas falas e silêncios como uma forma de estar no mundo e, por isso, ser imprescindível refletir sobre os mundos (textual e extra textual), num jogo em que o ficcional devolve ao real novas possibilidades e perspectivas de ler os fatos.

O passado recente da ditadura franquista e da Guerra Civil Espanhola não é, a nosso ver, resgatado em *La cabeza del cordero* e *Terror y miseria en El primer franquismo* simplesmente com a intenção de produzir mais uma obra destinada às comemorações, exaltações da memória através de solenidades. Não é disso que se trata nessas obras: tratar-se-ia antes de denunciar e rever os cerceamentos da rememoração de um povo submetido a um

exemplo, a Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), que, segundo Walther L., Bernecker, “desde su fundación (...) lucha por aclarar asesinatos políticos y ejecuciones en masa perpetrados por los rebeldes durante la guerra civil contra los defensores de la República. Pero debido al gran número de muertos no identificados, la Asociación no dispone de los medios necesarios para las exhumaciones.” BERNECKER. “Luchas de memorias” en la España del siglo XX, p. 14.

¹⁴ Referência ao bombardeio aéreo de Guernica realizado pelos nazistas da Legião Condor. A cidade era habitada por civis – crianças, mulheres e homens que não tinham como se defender. Esse episódio foi eternizado pelo “Mural de Guernica”, pintado em 1936, por Pablo Picasso.

¹⁵ BUSTILLO. *Las capas de la memoria*, p.16.

¹⁶ BUSTILLO. *Las capas de la memoria*, p.16.

¹⁷ AYALA. *La cabeza del cordero*, p. 69.

¹⁸ BENJAMIN. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*, p. 224.

longo período de desmemória, dialogando com silêncios, já que o medo e a interdição são características reinantes nas personagens desse teatro e desses contos, sobreviventes do período imediato à guerra civil, que passaram a viver numa Espanha extremamente frustrada e envolta numa atmosfera de terror. Obras que, escavando as ruínas e, parafraseando Susan Sontag, portando-se “diante da dor do outro”,¹⁹ nos lembram que o outro não deixa de sermos nós, pois ambas tratam o passado sem as amarras do épico, com o cuidado de não “romancear” os episódios do trauma, procurando articular e indagar as fronteiras do íntimo e do público, do narrar e do escutar, do fazer e do falar.

A memória é, enquanto relato, uma tessitura criativa de circunstâncias, e, para Sanchis Sinisterra, “todo texto es – mal que les pese a algunos – circunstancial. Tejido (*textum*) de múltiples circunstancias concretas: hilos diversos que configuran su inextricable trama, hilos surgidos, a impulsos del azar y de la necesidad, desde la espesa prosa de la vida”.²⁰ Os textos e seu processo redatório, e, posteriormente, seu processo de revisão, são, em suma, “avatares del tiempo y del espacio, de días y lugares, segregan la sustancia del autor – tejedor impaciente– organiza y dispone en relativa libertad (condicional)”.²¹ Assim, a linguagem só pode ser parcialmente controlada. Para Francisco Ayala, a literatura está intimamente relacionada à experiência, não pode prescindir dela. Entretanto, isso não significa que uma instância esteja presa às amarras da outra: “en toda creación literaria (...) hay una base de realidad sobre la que la invención opera”,²² mas claro está que “la aproximación literaria al material de la experiencia lo modifica de alguna manera”.²³

A história, o sujeito, a realidade são instâncias a serem interpretadas e produzidas, não estão “dadas” ou “predadas” *naturalmente* ou de antemão à ação humana. O homem é um ser semiótico e isso significa que a percepção do real se constrói a partir da linguagem (não só a verbal). Veem-se, assim, como as chamadas “aporias entre o lembrar e o esquecer e seus desdobramentos no debate entre a história e a memória”²⁴ nos lançam interrogantes fundamentais sobre a problemática da *ética da representação*: acontecimentos limites nos levam a perceber a dificuldade e a resistência do “real” em reduzir-se e deixar-se aprisionar pela linguagem e vice-versa. Experiências que não aceitam divisão estanque entre real-

¹⁹ SONTAG. *Diante da dor dos outros*.

²⁰ SINISTERRA citado por ARNOSI. *Presentación*, p. 30.

²¹ SINISTERRA citado por ARNOSI. *Presentación*, p. 30.

²² AYALA citado por HIRIART. *El autor y su obra*, p. 252.

²³ AYALA citado por HIRIART. *El autor y su obra*, p. 252.

²⁴ SELIGMANN-SILVA. *História, Memória, Literatura*, p. 9.

linguagem nem um apagamento total de fronteiras, situando as literaturas que se enveredam no terreno do trauma em um *limiar*, benjaminianamente falando: literaturas que promovem um encontro com o outro, e, por isso, convidam-nos à ética da escuta, que “exige engajamento reflexivo”.²⁵ O que nos remete ao desejo de Sinisterra de fazer do teatro “un lugar cercano que favorezca El encuentro entre actores y espectadores”,²⁶ em que as memórias de ambos vão sendo confrontadas ao texto espetacular, mobilizadas e reavaliadas pelos próprios sujeitos. E, a concepção de Ayala de transcendência do texto, ao referir-se ao seu personagem “topo”, quando o autor afirma que “lo que yo he puesto es un tono unificador que hace significativos los hechos en un plano donde la anédocta queda transcendida”.²⁷

Segundo Seligmann-Silva,²⁸ a memória é tão necessária, por ser parte determinante da identidade subjetiva e coletiva, isto é, da configuração do “eu” no tempo presente, do processo de ressignificação / re-inscrição do mundo, e impossível, por não poder ser apreendida em sua totalidade, por ser sempre composta de lacunas, vazios e incertezas, como é o esquecimento. Não significando esse o apagamento, mas sim o bálsamo, a redenção, o descanso, a mudança. Além disso, o vínculo história-memória nos informa, segundo Benjamin, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo.”²⁹

É certo que as memórias são, em si, discordantes: nem todos lembram tudo da mesma forma. Porém, há que se fazer aqui uma distinção entre *esquecimento*, que por si só não é oposto à rememoração, já que para se lembrar de alguma coisa tem-se que esquecer-se de outras, e *apagamento* (ou *desmemória*), que implica uma censura, um silenciamento de certas vozes em favor de outras. O passado é, dessa maneira, fonte de aprendizagem e de preparação para o presente. A memória sobre a Guerra Civil Espanhola não deve ser estudada como nostalgia e comemoração de grandes feitos, mas sim como memória ativa, que atua e permite atuar no hoje. E não uma lembrança oca, vazia de sentido e de importância real. Vemos na obra de Ayala e de Sinisterra que o encontro entre texto/leitor/teatro/espectador é desencadeador do impacto necessário para pensar de que forma o passado afeta o agora e por

²⁵ SELIGMANN-SILVA. *História, Memória, Literatura*, p. 14-15, referindo-se à “ética pós-Shoah”.

²⁶ ARNOSI. *Presentación*, p. 32.

²⁷ AYALA citado por HIRIART. *El autor y su obra*, p. 257.

²⁸ SELIGMANN-SILVA. *História, Memória, Literatura*.

²⁹ BENJAMIN. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*, p. 224.

quais razões ele é encarado por algumas personagens dos contos e da peça sob o prisma do *não devemos/conseguimos falar sobre*, mas, no entanto, *isso é-nos imprescindível*. Ao analisar as batalhas das memórias da guerra civil e do franquismo (o embate entre vencedores e vencidos), nosso principal intento foi o de perceber e apontar algumas nuances das textualidades, de Ayala e Sinisterra, que deixavam entrever uma época povoada por enfrentamentos marcadamente político-ideológicos, cujas experiências atrozes geraram como heranças uma memória amarga e silenciada pela censura, pela autodefesa, pela impossibilidade de ser transmitida, pela necessidade de esquecer.

Há nessas obras uma clara preocupação com o não esquecimento, com a não alienação dos fatos pretéritos. Entretanto, vimos na esteira das reflexões de Jeanne Marie Gagnebin que aqui “a exigência de não esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análises para melhor esclarecer o presente”.³⁰ Ao retomar o passado segundo as demandas presentes, denunciando os abusos de poder, essas obras trazem à tona (ao texto e à cena) as complexidades históricas e individuais, que através da experiência de leitura, possibilitam a apropriação de reminiscências que lampejam,³¹ de memórias silenciosas e silenciadas pelo medo, mas que nos dizem muito a respeito do que fomos, do que somos e do que podemos ser.

RESUMEN

En este texto se busca reflexionar sobre las relaciones entre memoria, experiencia y ficción que aparecen en *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala y en *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, a partir de las temáticas de la Guerra Civil Española y del primer franquismo (el período posguerra inmediato).

PALABRAS CLAVE

Guerra Civil Española, experiencia, memoria, ficción

³⁰ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 103.

³¹ BENJAMIN. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*, p. 224.

REFERÊNCIAS

- ARNOSI, Milagros Sánchez. *Presentación*. In: SINISTERRA, Sanchis José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003. p.9-69.
- AYALA, Francisco. *La cabeza del cordero*. Ed. e Introd. Rosario Hiriart. 5. ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- AZNAR, Manuel Soler. *Introducción*. In: SINISTERRA, José Sanchis. *Nãque, Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 2006. p. 29-35.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. I.
- BERNECKER, Walther L. “Luchas de memorias” en la España del siglo XX. *Revista Aletria*, Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.
- BUSTILLO, Josefina Cuesta. “Las capas de la memoria”: contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006). *Hispania Nova – Revista de Historia Contemporánea*. <http://hispanianova.rediris.es>. Universidad de Salamanca, n. 7, Año 2007. p.10-22.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HIRIART, Rosario. El autor y su obra. In: AYALA, Francisco. *La cabeza del cordero*. 5. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. p. 240-260. (Coleção Letras Hispánicas)
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, n. 10, dez. 1993. São Paulo: Educ. p. 7-28.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Fraçois et. al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SINISTERRA, José Sanchis. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Ed. e Introd. Milagros Sánchez Arnosi. Madrid: Cátedra, 2003.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Ruben Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.