

ESPAÇO COTIDIANO E IMAGENS DA MULHER EM *LA PLAZA DEL DIAMANTE*

Elisa Amorim Vieira*

Resumo: Com base nas reflexões da antropologia da vida cotidiana, de Nadia Seremetakis, este trabalho propõe uma análise das configurações do espaço cotidiano e das imagens da mulher no romance *La Plaza del Diamante*, da escritora catalã Mercè Rodoreda. Essa obra nos remete, por sua vez, a um período particularmente conflituoso da história espanhola contemporânea – a guerra civil e o primeiro franquismo – e a um espaço emblemático da resistência ao fascismo: a Barcelona dos anos 1930. A percepção que a protagonista do romance tem desse espaço-tempo tangencia os grandes fatos e concentra-se nos objetos que condensam a história e a memória da cidade.

Palavras-chave: Espaço cotidiano; imagem feminina; Barcelona; Guerra Civil Espanhola; Mercè Rodoreda.

Abstract: Based on the reflections of the anthropology of everyday life, by Nadia Seremetakis, this paper proposes an analysis of the everyday space settings and women's images in the novel *La Plaza del Diamante*, by the Catalan writer Mercè Rodoreda. At the same time, this work takes us to a particularly contentious moment of the contemporary Spain history – the civil war and the first Francoism – and to an emblematic area of resistance to fascism: the Barcelona of the 1930s. The protagonist's perception of this space-time touches the great facts and focuses on objects that encapsulate the history and memory of the city.

Keywords: Everyday space; feminine image; Barcelona; Spanish Civil War; Mercè Rodoreda.

* Universidade Federal de Minas Gerais.

Cinquenta anos nos separam da primeira edição de *La Plaza del Diamante*, o romance mais conhecido e traduzido da escritora catalã Mercè Rodoreda (1908-1988). Reconhecida contista e romancista, Rodoreda faz parte de um grupo de intelectuais que vivenciou intensamente os acontecimentos mais marcantes do século XX na Europa, particularmente, na Espanha. Da esperança advinda dos novos tempos inaugurados pela república, em 1931, à etapa revolucionária, entre 1936 e 1937, até a tragédia instaurada pela guerra civil que devastou o país entre 1936 e 1939, Mercè Rodoreda ainda irá vivenciar um longo período de exílio na França e, depois, em Genebra. Em *La Plaza del Diamante*, acompanhamos o cotidiano da Barcelona desses tempos conturbados por meio da voz de Natalia/Colometa, sem que, no entanto, haja referências diretas ao momento histórico. O cuidado em desvincular suas experiências pessoais das de suas personagens, assim como a preocupação em tangenciar os aspectos históricos por meio de um processo de simbolização, ficam claros tanto nas narrativas quanto nas próprias palavras da escritora ao explicar seu processo de criação:

En todos mis personajes hay características mías, pero ninguno de mis personajes es yo. Por otro lado mi tiempo histórico me interesa de modo muy relativo. Lo he vivido demasiado. En *La Plaza del Diamante* lo doy sin haberme propuesto darlo. Una novela es, también, un acto mágico. Refleja lo que el autor lleva dentro sin que apenas sepa que va cargado con tanto lastre. Si hubiese querido hablar deliberadamente de mi tiempo histórico habría escrito una crónica. Las hay excelentes. Pero no he nacido para limitarme a hablar de hechos concretos. (RODOREDA, 2010, p. 17)

No que se refere à construção do espaço cotidiano, podemos observar que desde as primeiras páginas de *La Plaza del Diamante*, a cândida Natalia, personagem que se expressa por meio de um intenso fluxo de consciência, vai retirando de seu

baú imaginário uma série de objetos e sensações: cafeteiras, cordões dourados, anáguas engomadas, um vestido branco e uma infinidade de outras coisas. Tudo isso se mistura aos dedos que doíam de tanto apertar os cordões dourados, a falta de vontade de ir ao baile, a incapacidade de dizer não quando alguém lhe pedia algo. A primeira lembrança de Natalia tem nome próprio, chama-se Julieta. Essa é a amiga que irá arrastá-la ao baile na Plaza del Diamante, no qual conhecerá Quimet, personagem com quem se casará e terá dois filhos. Das referências aos pequenos e insignificantes gestos, objetos e hábitos, ao pressentimento dos grandes acontecimentos sociais e políticos, o romance de Rodoreda nos oferece uma imersão na percepção que Natalia tem do seu mundo, no seu processo de amadurecimento e nas transformações da Barcelona dos anos 1930. As duas figuras femininas, Natalia e Julieta, nos remetem, por sua vez, às diferentes imagens da mulher construídas durante o período revolucionário na Catalunha e ao longo da Guerra Civil Espanhola. Em seu livro *La vocació de modernitat de Barcelona*, Joan Ramon Resina afirma que

indiferent a les imatges totalitzadores de la ciutat, Mercè Rodoreda va aprofundir en la microhistòria i va explorar la intimitat “maternal” del veïnat, de l’espai domèstic i la plaça. Als grans referents històrics que ordenaven l’espai noucentista, va oposar un sentit del lloc lligat a la memòria. (RESINA, 2008, p. 147).¹

Apesar das poucas referências topográficas existentes no romance, como observa Resina, a Plaza del Diamante, situada no bairro de Gràcia, se constituirá como núcleo das mudanças pelas quais passa a protagonista. É aí onde Quimet, no momento em

¹ “indiferente às imagens totalizadoras da cidade, Mercè Rodoreda aprofundou a micro história e explorou a intimidade “maternal” da vizinhança, do espaço doméstico e da praça. Opôs aos grandes referentes históricos que ordenavam o espaço oitocentista, um sentido do lugar relacionado com a memória”. (Tradução nossa)

que a conhece, lhe dá um novo nome, *Colometa* (“pombinha”), que marcará uma ruptura com sua história anterior e o início de seu amadurecimento sexual.

Para Resina, o tema principal do romance seria a maldição da descontinuidade. A dificuldade de expressão de Natalia, que alguns críticos atribuem à opressão patriarcal, seria, em sua opinião, uma reação derivada do trauma: a morte não digerida de alguém muito próximo. A perda da mãe ainda na infância a teria levado a um doloroso silêncio. Esse trauma individual se somará, posteriormente, ao coletivo e histórico. A guerra civil significará a ruptura do cotidiano e novas experiências de perdas, além do desespero causado pela fome.

A memória fragmentada, descontínua e marcada por silêncios se vê rodeada de objetos mais eloquentes que a própria Natalia: no primeiro capítulo, o vestido branco e a fita de elástico da anágua que a apertava; no segundo, “el vestido color de palo de rosa, demasiado ligero para aquel tiempo” (RODOREDA, 2007, p. 17); e, mais adiante, a voz de Quimet que, ao olhar a vitrine de uma loja de aventais, lhe diz: “cuando estemos casados te haré comprar delantales como ésos” (RODOREDA, 2007, p. 26). Dessa forma, vemos como os elementos do vestuário se constituem no romance de Mercè Rodoreda em importantes signos que nos remetem às circunstâncias e dilemas vividos pela protagonista: desde o branco do vestido, que sugere a cerimônia iniciática e sua identificação com as pombas, ao vestido “demasiado ligero”, indicação de sua vulnerabilidade ao tempo, até o avental como possibilidade de sujeição ao espaço doméstico e ao marido. Natalia se casa com Quimet e tem seu primeiro filho. Logo em seguida tem início a república, cuja chegada é sentida, mais do que compreendida, pela personagem:

Y todo iba así, con pequeños quebraderos de cabeza, hasta que vino la república y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde había sacado.

Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que no lo he podido sentir nunca más. Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo, un aire que se marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida, porque fue en abril y con flores cerradas cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron quebraderos de cabeza grandes. (RODOREDA, 2007, p. 103)

Julieta, a amiga responsável por levar Natalia à Plaza del Diamante, havia ido ao baile vestida de “color de canario, con bordados verdes” (RODOREDA, 2007, p. 12) e, detalhe significativo, queixa-se de que os sapatos a apertam. Julieta desaparece da festa, e quase da própria narrativa, para retornar somente no capítulo 30, depois, portanto, da referência anterior ao advento da república. Natalia narra o reencontro com a amiga em meio a um cenário de guerra, em que todos os referenciais do antigo cotidiano haviam sido deslocados:

Un día, por la mañana temprano, cuando iba a trabajar, oí que me llamaban desde un coche que pasaba. Me volví, el coche se paró, y, vestida de miliciana, saltó de él la Julieta, muy delgada, muy blanca de cara, con los ojos llenos de fiebre y cansados. Me preguntó que cómo estaba y yo le dije que muy bien, con el Quimet en el frente de Aragón. [...] Y me dijo que ella estaba enamorada de un muchacho que también andaba por el frente. Y se fue para el automóvil y yo me fui para mi trabajo. (RODOREDA, 2007, p. 195-196)

Nesse contexto, aparece de forma explícita um dos signos mais difundidos da revolução espanhola, especialmente entre julho de 1936 e maio de 1937: as moças “vestidas de milicianas”. O romance de Rodoreda tem o mérito, dentre muitos outros, de representar a cultura sensorial da Barcelona desse período de acordo com o que Nadia Seremetakis destaca como necessário para a reprodução desse tipo de manifestação: a interação dinâmica

entre a percepção, a memória e uma paisagem de artefatos, orgânicos e inorgânicos (SEREMETAKIS, 1996, p. 8). Dessa forma, Natalia reconstrói sua percepção do período traumático que viveu por meio da evocação dos diversos signos materiais que a cercavam. Antes mesmo de identificar quem a chama do carro que passa, observa a maneira como a pessoa estava vestida. É curioso perceber que da vez anterior em que mencionara a amiga, esta usava uns sapatos que apertavam seus pés. Agora, sem dar maiores detalhes, mostra-nos Julieta vestida de miliciana e conta o que ela lhe diz naquele momento: que se havia apaixonado por um rapaz que também estava no *front*. Sem se deter em descrições do espaço em que transitam as personagens, a voz narradora de Natalia indica a percepção dessa cidade que tentava destruir a antiga forma de organização da vida urbana e das velhas relações de poder para reinventar-se em todos os âmbitos da vida social. Submetida, porém, às exigências de sua própria sobrevivência e da de seus filhos, Natalia parece indiferente ao que acontece em Barcelona.

O episódio do encontro entre Natalia e Julieta se completa um pouco mais adiante, quando as duas amigas se vêem num domingo à tarde. Nesse momento, a miliciana conta a Natalia os detalhes da noite que havia passado com o rapaz por quem se apaixonara. A paisagem do encontro é uma casa expropriada, cujos donos haviam sido mortos, o que confessa que a deixava aterrorizada. O casal andou pela casa até encontrar um armário cheio de roupas luxuosas e abrigos de pele. Sem conseguir se conter, Julieta veste um daqueles vestidos:

uno negro con tules que volaban como una nube y rosas amarillas en el pecho y en la falda y llevaba los hombros descubiertos y dice que él la miraba sin atreverse ni a hablar y entonces fueron a una galería cubierta llena de sofás y de cojines y se echaron y se abrazaron y escuchaban el viento que arrancaba las hojas y movía las ramas y pasaron la noche así: entre despiertos y dormidos, solos en el mundo, y la guerra y el peligro cerca, y salió la luna

y todo lo rayó de blanco por entre las ballestas de las persianas. [...] y ella se llevó aquel vestido porque creía que no era robar si los dueños estaban muertos y lo tenía metido en una caja y cuando se sentía triste se ponía el vestido un rato y cerraba los ojos y volvía a oír el viento de aquel jardín que no era como el viento de otros sitios. (RODOREDA, 2007, p. 198-199)

Uma vez mais, o vestuário condensa as sensações e conflitos internos das personagens e reforça sua relação com os acontecimentos históricos. A miliciana, que suporíamos que estava vestida com o tradicional macacão azul, tem fantasias com o vestido de festa de uma burguesa morta, possivelmente pelos próprios revolucionários. O vestido sofre um deslocamento simbólico, deixando de ser índice da classe dominante opressora para ser a recordação material de uma noite de amor. A passagem citada nos remete a diversas questões debatidas naqueles momentos, especialmente a imagem da mulher, sua relação com o homem e com seu próprio corpo. Quando Natalia conta à senhora Enriqueta, amiga que fazia as vezes de mãe, o que Julieta lhe havia dito, aquela fica furiosa e afirma que “esas muchachas de la revolución eran todas unas muchachas que no tenían vergüenza”. (RODOREDA, 2007, p. 200) No capítulo seguinte, quando os efeitos da guerra se tornam cada vez mais veementes e dramáticos e já não há nenhuma menção à revolução, Julieta torna a visitar Natalia:

Y la Julieta volvió a venir y me dijo que los viejos eran los que estorbaban, que todos pensaban al revés y que la juventud quería vivir sanamente. Y dijo que vivir sanamente está mal visto por según qué clase de personas y que si quieres vivir sanamente se te echan encima como ratas venenosas, y te cogen y te hacen meter en la cárcel. (RODOREDA, 2007, p. 206)

A partir desse momento, a figura da miliciana, com tudo o que representava, começa a desaparecer do romance, assim como sua imagem começa a desvanecer-se na esfera pública espanhola

e catalã, especialmente após os acontecimentos de maio de 1937.² A historiadora irlandesa Mary Nash, em seu estudo sobre a imagem da mulher na revolução e na guerra civil, analisa como em um primeiro momento a massiva mobilização da população significou uma ruptura do tradicional confinamento da mulher no âmbito doméstico, com sua conseqüente visibilidade pública. Essas mudanças aconteceram de maneira mais rápida em zonas urbanas, especialmente em Barcelona, Madri e Valência. Durante os primeiros meses da guerra, que correspondem ao período revolucionário, as mulheres ocuparam um lugar privilegiado no imaginário e na retórica da luta contra o fascismo e por mudanças sociais. De acordo com Mary Nash, as mulheres conquistaram novas dimensões no imaginário social, ou seja, uma representação simbólica que transformava a tradicional forma de ver a mulher. Pode-se imaginar o que isso representava em um país em que, até então, predominara uma forte tradição católica conservadora, na qual o papel social da mulher estava circunscrito ao âmbito doméstico e ao cuidado dos filhos e do marido.

No verão de 1936, a figura da miliciana se transforma rapidamente em símbolo da mobilização do povo espanhol contra o fascismo. (NASH, 1995, p. 50). A historiadora afirma que “the belligerent image of the woman combatant in her blue overalls was predominant in the war posters and was presented as more protagonistic than the male images. The posters aggressively urged men to enlist in the popular militias”.³ As descrições feitas por

² As chamadas Jornadas de Maio de 1937 foram enfrentamentos ocorridos em toda Catalunha, mas principalmente em Barcelona, entre anarquistas e comunistas dissidentes, de um lado, e, de outro, a *Generalitat* da Catalunha, o governo republicano e o PSUC, partido comunista catalão, apoiado pela URSS. Após esses acontecimentos, pode-se afirmar que tem fim o período revolucionário na Catalunha e na Espanha.

³ “A imagem beligerante da mulher combatente com seu macacão azul foi predominante nos cartazes da guerra e ganhou mais destaque que as imagens masculinas. Os cartazes instaram agressivamente os homens a alistar-se nas milícias populares.” (Tradução nossa)

George Orwell da Barcelona desse período, em *Homenagem à Catalunha*, também nos dão a dimensão das mudanças na vida cotidiana da cidade e a importância dos novos hábitos e dos elementos prosaicos que se tornaram símbolos da transformação social. Nos relatos testemunhais de Orwell, observa-se a construção da imagem de uma cidade complexa que, em poucos meses, sofreu profundas mudanças em sua estrutura política, econômica e social. A aparência externa dos habitantes de Barcelona, assim como seus gestos e até mesmo sua linguagem, são visivelmente alterados. A percepção do escritor inglês, que conjuga o ponto de vista do viajante com o do jornalista e do combatente, oferece-nos diversos aspectos de um espaço que passava por uma experiência singular, na qual a figura feminina ganhava um protagonismo nunca antes imaginado.

Além de Orwell, outros estrangeiros também deixaram seu testemunho dos acontecimentos que tiveram lugar em Barcelona nos primeiros meses da revolução. Entre eles, destacamos Mary Stanley Low, inglesa de origem australiana, que tinha 24 anos quando, no verão de 1936, chegou à capital da Catalunha para juntar-se aos que lutavam contra o fascismo, e a norte-americana Lois Orr, de dezenove anos, que também foi para Barcelona na mesma época e com os mesmos propósitos. Essas duas mulheres foram companheiras de Orwell no Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) e, assim como ele, deixaram suas impressões da cidade em cartas e crônicas escritas durante o período em que permaneceram em Barcelona ou imediatamente depois de terem saído da Espanha.

Nas cartas que a jovem Lois Orr escreve a sua família, compiladas por Gerd-Rainer Horn e publicadas no livro intitulado *Letters from Barcelona*, de 2009, podemos encontrar desde observações sobre a alimentação, até a percepção dos símbolos e aspectos visuais de uma cidade que buscava transformar todas as instâncias da vida cotidiana. Nessas cartas, é curioso observar as referências ao processo de coletivização dos diversos aspectos da

vida social e pessoal. Nas primeiras considerações de Lois Orr, nota-se um constante sentimento de júbilo pelo fortalecimento da crença coletiva em um projeto que atingia não só a reorganização da produção industrial, mas até mesmo as relações entre homens e mulheres, passando pela vestimenta e a maneira de usufruir os diversos espaços da cidade.

Já em *Red Spanish Notebook*, livro que Mary Low escreve com seu marido, o poeta cubano Juan Breá, encontramos um capítulo dedicado à descrição de algumas das mulheres que integravam as milícias, sendo muitas delas estrangeiras. A ativista inglesa refere-se, por exemplo, à criação, no partido, de um secretariado da mulher e à formação de um regimento de mulheres. Segundo Low, este recebeu mais de 500 adesões somente na primeira semana, porém muitas de suas integrantes confessaram que não podiam dizer ao marido ou ao pai aonde iam. Mary Low observa que várias mulheres chegavam ao treinamento com roupas inadequadas e sapatos pontiagudos: “costó mucho que entendieran que debían llevar zapatos planos para el entrenamiento, y que era mejor que dejaran los pendientes en casa” (LOW, 2001, p. 123).⁴ Em meio a esse cenário, relata a resistência dos homens diante da nova postura das mulheres e que a maior parte delas continuava tendo o mesmo aspecto de antes da revolução:

pero las mujeres seguían llevando tacones altos, el pelo muy cuidado y seguían una moda en el vestir que sólo estaba en boga en España. Con todo, había algo que marcaba la diferencia. Las mantillas, y su simbolismo religioso, habían quedado relegadas al pasado, y todo el mundo soportaba tanto el sol como la lluvia con la cabeza descubierta. Los anarquistas habían emprendido una feroz campaña contra los sombreros. (LOW, 2001, p. 135)

⁴ Utilizamos aqui a tradução para o espanhol do livro *Red Spanish Notebook*, cuja edição exclui os textos escritos por Juan Breá, mantendo apenas os de Mary Low.

Considerando essas observações de Mary Low, caberia perguntar até que ponto a vestimenta característica das milicianas era representativa da nova situação das mulheres. Se para os homens, como afirma Mary Nash, o uso dos macacões azuis indicava sua identificação política, no caso das mulheres significava, além disso, uma mudança na tradicional aparência feminina. O uso do macacão minimizava as diferenças sexuais e podia ser entendido como um apelo à igualdade de gêneros. No entanto, eram poucas as mulheres que utilizavam esse tipo de roupa. Em Barcelona, representavam uma minoria. Por outro lado, as mudanças no vestuário, embora pequenas, significavam novas experiências na vida externa dessas mulheres. Mercè Rodoreda constrói em seu romance uma sofisticada representação dessas modificações e atribui importância simbólica à vestimenta feminina no período da revolução na Espanha.

Julieta, personagem cujos sapatos apertavam no início do romance, o que poderia indicar simbolicamente seu incômodo com uma ordem social que reduzia as possibilidades de movimento da mulher, reaparece mais adiante, vestida de miliciana e com uma vivência do próprio corpo que mulheres como Natalia, sujeitas ao ambiente doméstico, dificilmente poderiam ter. Julieta, no entanto, vai desaparecendo do romance de Rodoreda, assim como, no universo extra-literário, cada vez mais se desvanecia a imagem da miliciana em cartazes e jornais. Em dezembro de 1936, já havia desaparecido. No primeiro período da guerra civil e da revolução, a iconografia da miliciana surgiu como ruptura com os modelos tradicionais que associavam a mulher a seu papel de esposa e mãe. Porém, como observou Mary Nash, a mulher miliciana não foi um genuíno novo protótipo feminino, mas simplesmente um símbolo da guerra e da revolução. Como já comentamos anteriormente, a imagem da mulher guerreira, direcionada mais ao público masculino que ao feminino, foi utilizada como propaganda para incentivar o alistamento dos homens na luta antifascista.

Em uma sociedade com um enorme potencial para realizar profundas mudanças políticas e sociais, a discussão sobre o lugar ocupado pela mulher foi levantada ao princípio, mas rapidamente substituída pelo que se começou a considerar como mais urgente. A palavra de ordem que passa a predominar é “Hombres al frente, mujeres en la retaguardia”, enquanto as imagens de mães e esposas trabalhando em fábricas e hospitais para manter o esforço de guerra substituem as das jovens milicianas. Como observou Caroline Brothers, a coragem, a honra e o auto sacrifício dos homens que iam para a frente de batalha foram constantemente reiterados em fotografias e propagandas ao longo dos três anos da guerra civil. Já a iconografia feminina que passa a predominar em jornais e cartazes é a das estóicas sofredoras ou vítimas da guerra, eliminando-se dessa maneira a ambígua e potencialmente contestadora imagem da milicianas.

No final do romance de Mercè Rodoreda, uma Natalia já madura volta sozinha à Plaza del Diamante para expressar, através de um grito profundo vindo de suas entranhas, a memória traumática dos inúmeros massacres cotidianos e das grandes perdas causadas pela guerra civil: “Un grito que debía hacer muchos años que llebaba dentro” (RODOREDA, 2007, p. 312). Ao longo de seu ininterrupto monólogo interior, Natalia nos remete a diversos elementos de uma cultura material perdida e aponta de forma indireta nossa incapacidade de codificar o passado no nível de nossa existência sensorial. Tais práticas de codificação, como sugere Nadia Seremetakis, nunca seriam puramente mentais, mas estariam integradas e sustentadas pelos objetos que nos cercam. O vestido branco, as anáguas engomadas, o macacão azul e o vestido negro, dentre tantos outros objetos, concentram os sentidos e as memórias conflituosas de uma época que insiste em atormentar Natalia e da qual só consegue livrar-se por meio de um intenso trabalho de luto. Nesse retorno à praça onde teve início a narrativa, presente e passado se reencontram no ar da cidade que amanhece e no bonde que passa:

Pasó un tranvía, debía de ser el primero que había salido de las cocheras, un tranvía como siempre, como todos, descolorido y viejo... y aquel tranvía a lo mejor me había visto correr con el Quimet detrás, cuando salimos como ratas locas viniendo de la Plaza del Diamante. Y me puso un nudo en la garganta, como un garbanzo clavado en la campanilla. Me vino el mareo y cerré los ojos y el viento que hizo el tranvía me ayudó a seguir adelante como si me escapase de la vida. (RODOREDA, 2007, p. 310)

A protagonista de *La Plaza del Diamante*, impregnada de percepções e memórias, está sempre a desfazer caminhos. Atravessa a rua correndo e, ao chegar do outro lado, “al lado bueno”, olha para trás para ver se a seguia aquela “coisinha de nada” que a enlouquecera (RODOREDA, 2007, p. 313). A “coisinha de nada” é, nada mais nada menos, a sua história inteira, mesclada à história da cidade derrotada. Andava só, enquanto o bairro começava a despertar-se: “las floristas ponían ramos en los cucuruchos de hierro llenos de água que hacían ramos de flores. Los crisantemos despedían un hedor amargo. La colmena vivía.” (RODOREDA, 2007, p. 313). Sem mencionar objetivamente, nem uma única vez, os acontecimentos que levam Barcelona do júbilo coletivo à ruína e à opressão, Natalia - personagem de uma inocência quase infantil, corroída, no entanto, por angústias e reminiscências atormentadas - nos apresenta um universo carregado de sentidos, no qual vão sendo tecidos os destinos de outras tantas Natalias e Julietas.

Referências

- HORN, Gerd-Hainer (Ed.). *Letters from Barcelona: an american woman in revolution and civil war*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- LOW, Mary. *Cuaderno rojo de Barcelona*. Trad. Núria Pujol i Valls. Barcelona: Alikornio, 2001.

LOW, Mary; BREÁ, Juan. *Red spanish notebook*. San Francisco: City Lights Bookstore, 1979.

NASH, Mary. *Defying male civilization: women in the Spanish Civil War*. Denver (Colorado): Arden Press, 1995.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha: Homenagem à Catalunha, Recordando a Guerra Civil Espanhola e outros escritos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2006.

RESINA, Joan Ramon. *La vocació de modernitat de Barcelona: auge i declini d'una imatge urbana*. Trad. Alexandre Gombau i Arnau. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2008.

RODOREDA, Mercè. *Espejo roto*. Traducción del catalán de Pere Gimferrer. Barcelona: Austral, 2010.

RODOREDA, Mercè. *La Plaza del Diamante*. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Edhasa, 2007.

SEREMETAKIS, Nadia (Ed.). *The senses still: perception and memory as material culture in modernity*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996.

VIEIRA, Elisa Maria Amorim. Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 35-48, 2009.

Recebido para publicação em 20 de março de 2012

Aprovado em 26 de abril de 2012