Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

O desaparecimento do poder do narrador

A representação do universo concentracionário em treze contos de "*El Laberinto Mágico*" de Max Aub

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Pós-Graduação de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profª Drª Valeria De Marco

Luiza Martins da Silva

São Paulo, 2002

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

O desaparecimento do poder do narrador

A representação do universo concentracionário em treze contos de "*El Laberinto Mágico*" de Max Aub

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Pós-Graduação de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof ª Dr ª Valeria De Marco

Luiza Martins da Silva

São Paulo, 2002

À memória de Antonio José Redinha,
porque tinha a liberdade
como o mais nobre
ideal de existência

AGRADECIMENTOS

À Prof ª Dr ª Valeria De Marco, minha orientadora, pelo incentivo desde a graduação, pela rigorosa orientação nesta jornada e, especialmente, pela confiança depositada em mim, pela paciência, generosidade, compreensão e amizade.

À Fapesp, pela bolsa de estudos concedida.

À Prof ª Dr ª Ana Cecília Arias Olmos e à Prof ª Dr ª Nancy Rozenchan, pela leitura atenta de meu relatório de qualificação e pelas sugestões ao trabalho.

À Prof ª Dr ª Neide T. Maia González, por ensinar-me a língua espanhola de forma tão primorosa, pelo apoio e pelo carinho de sempre.

Ao Prof. Dr. Fausto Fuser, que, anos atrás, me aconselhou a procurar meu caminho.

À equipe da secretaria do DLM, da FFLCH-USP, especialmente à Edite e à Sandra que nunca deixaram que eu me perdesse entre os trâmites burocráticos.

À equipe das Bibliotecas da FFLCH-USP, especialmente ao Anderson, à Eliana e à Fernanda.

Aos membros do "Grupo de estudos sobre o testemunho", da FFLCH-USP, pelas ricas discussões que me auxiliaram a pensar questões desta dissertação.

Aos companheiros da pós-graduação Adriana, Ana Cláudia, Angela, Daniela, Graciela, Ivan, Jung, Luzimeire, Márcia, Margareth, Neide, Rina, Samantha, Silvio e Virgínia por todas as discussões sobre literatura e crítica literária 'naquelas tardes de sábado' e por tantos outros motivos.

À Cecília, pela cumplicidade que se constrói a cada dia, e especialmente pela generosa e paciente revisão deste trabalho.

À Bete, mãe da Isadora, à Sandra-Pi, mãe do Pedro e à Dayane, amigas-irmãs, por inúmeras razões que não caberiam aqui, pelo companheirismo de todas as horas e por muitas outras coisas inenarráveis que me dão alento para a vida.

À Roberta, amiga fiel, por tudo o que faz por mim, por todos os minutos dedicados às minhas dúvidas, pela amizade e porque sabe como tudo foi difícil.

À Angela, amiga querida, que se tornou muito importante nos últimos anos, pela amizade sincera, pela leitura de meus textos e por incontáveis motivos.

Ao Ulisses, amigo e meu técnico de informática, que sempre zelou pelo bom funcionamento do computador e, por isso, cuidou de mim.

À Jose, minha amiga do coração, porque sempre me viu trilhando este caminho, pelo estímulo constante e pela amizade tão cheia de amor.

À Etel, amiga atenta e imprescindível, que compartilhou especialmente os últimos tempos deste trabalho, dando-me muita força, dissipando minhas angústias.

À Amanda, pelo eterno entusiasmo ao ouvir as histórias sobre Aub e porque sempre cuida de mim carinhosamente.

À Cibele, porque é uma amiga maravilhosa, e à Bia, minha afilhada, que me ensinou a brincar, dando-me a oportunidade de aplacar meu rigor diante da vida.

À Néia, mãe do Lucas, que desde a graduação me ajuda, pela amizade, pelo companheirismo especialmente em horas difíceis e pelo apoio constante.

Ao João, pela leitura crítica de meus textos, pela motivação permanente, mas, especialmente, por ser um amigo tão preocupado e carinhoso comigo.

À Andrea De Marco e à Andréa Cabral, amigas geógrafas, pela generosidade, doçura e amizade.

Ao Samarone, ao Gustavo e à Roberta Kobayashi, pelo diálogo epistolar, por toda a poesia e pelo estímulo intelectual.

À Joana, porque me ajuda a ocupar meu lugar no mundo, e ao Bachur, que me ajudou a encontrar o equilíbrio necessário para terminar esta dissertação.

Aos amigos queridos Tatiana Francini, Sandra Moreira e Eduardo F. Rubio por todos os momentos que estiveram comigo, pela amizade e por compartilharem o gosto pela literatura espanhola.

Aos amigos Adriana Arantes, Adriana Barreta, Adriana Vieira, Erik, Gênese, Lilian, Lu(ciana), Marcos, Maria Paula, Oldimar, Pepe, Priscila, Rosângela, Rosa, Rose, Sandra Martins, Shalimar, Tatiana Sanchéz, Sueli, Tristán e Vima, simplesmente porque em algum momento - ou até mesmo vários - me presentearam com gestos ou palavras que foram imprescindíveis.

Aos amigos do Ja Ja, toca de poesia, que sempre perguntavam pelo Max depois de minhas longas ausências, especialmente ao Valmir, à Paulinha, à Renata e à Elisa.

Ao Alexandre Fonseca, que me encontrou no final desta jornada, pela presença e ausência na medida certa, pelo companheirismo e afeto, e porque cuida de mim amorosamente.

À minha irmã, Vera, por revisar comigo, pacientemente, a bibliografia.

Ao meu pai, João, que respeita meu trabalho silenciosamente.

À minha mãe, Celeste, a quem devo tudo, pelo amor incondicional.

Resumo

Neste trabalho procura-se examinar a produção de contos ambientada em campos de concentração, do ciclo "*El Laberinto Mágico*", do escritor espanhol Max Aub. Esse *corpus* é constituído pelos textos "Playa en invierno", "Ese olor", "Los creyentes", "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font", "Yo no invento nada", "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo". Para descrever e interpretar as especificidades das narrativas em relação à representação do universo concentracionário, estudaremos as articulações entre narradores, personagens, estruturas narrativas, matéria narrada e História a fim de verificar as relações entre formas literárias e testemunho. Nossa análise está centrada na representação de múltiplos atos de transmitir - atos de fala, atos de escuta, atos de escrita e atos de leitura. Esse procedimento de estruturação dos contos indica a destruição da onisciência, expondo o paulatino desaparecimento do poder do narrador.

Resumen

En este trabajo se busca estudiar la producción de cuentos ambientada en campos de concentración, del ciclo "*El Laberinto Mágico*", del escritor español Max Aub. Ese *corpus* se compone de los textos "Playa en invierno", "Ese olor", "Los creyentes", "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font", "Yo no invento nada", "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" y "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo". Para describir e interpretar las especificidades con respecto a la representación del universo concentracionario, se analizarán las articulaciones entre narradores, personajes, estructuras narrativas, materia narrada e Historia. Este análisis se centra en la representación de múltiples actos de transmitir – actos de habla, actos de escucha, actos de escritura y actos de lectura. Ese procedimiento de estructuración de los cuentos indica la destrucción de la omnisciencia, lo que expone la gradual desaparición del poder del narrador.

Abstract

In this work we are looking for examining the production of tales set in concentration camps, from the cycle *"El Laberinto Mágico"*, from the Spanish writer Max Aub. This *corpus* is formed by the following texts "Playa en invierno", "Ese olor", "Los creyentes", "Vernet,1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font", "Yo no invento nada", "Ruptura", "El cemeterio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" and "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo". To describe and interpret the specifications from the texts related to the representation of the concentric universe we are going to study the articulation among narrator, characters, narrative structures, narrated subject and Story in order to verify the relation between the literary forms and testimony. Our analysis is centered in the representation of the multiple transmitting acts – acts of speech, acts of listening, acts of writing and acts of reading. This procedure of structure from the tales indicates the destruction of omniscience, exposing the slow disappearance of power from the narrator.

"La mayoría de nosotros pensábamos, al pasar la frontera, que si Francia no autorizaba nuestro traslado a la Zona Central, se nos concentraría en centros de acogida (*refuges)*, tal como había sucedido con los evacuados del norte y de Aragón, donde se nos permitiría reorganizar nuestras vidas. Pero había que rendirse a la evidencia: éramos los inquilinos de un campo de concentración, y no había esperanzas de cambio alguno."

Los años rojos. Holocausto de los españoles,
de Mariano Constante.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1 - Max Aub e a produção de contos sobre os campos

1.1. A trajetória intelectual, política e literária de Aub 15

1.2. Os campos de concentração: a elaboração literária e a atenção da crítica 30

CAPÍTULO 2 – Contextualização histórica

2.1. A Espanha antes da guerra 36

2.2. A Guerra Civil Espanhola e suas conseqüências 40

2.3. A caminho da França e da repressão 42

CAPÍTULO 3 – Formas literárias e testemunho

3.1. A "era da catástrofe" e a "era do testemunho" 47

3.2. O contexto do testemunho literário 49

3.3. A representação do universo concentracionário 51

3.3.1. Entre a necessidade e a dificuldade de contar 52

3.3.2. A fragmentação: expressão da insuficiência da linguagem 54

3.3.3. A representação do ato de transmitir 57

3.3.4. A multiplicação da perspectiva e a definição do lugar do testemunho 60

3.4. A literatura como uma forma de conhecimento 65

CAPÍTULO 4 – O desaparecimento do poder do narrador: a representação do universo concentracionário em treze contos de "*El Laberinto Mágico*" 67

4.1. PRIMEIRA PARTE

O ATO SOLITÁRIO DE TRANSMITIR

4.1.1. O ato solitário de transmitir: "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes" 70

4.1.2. "Playa en invierno": a narração do desamparo 70

4.1.3. "Ese olor": a narração do desespero 74
4.1.4. "Los creyentes": a narração da ironia 78
4.1.5. Três fragmentos de vidas perdidas 81

4.2. SEGUNDA PARTE
O ATO DE TRANSMITIR: REPRESENTAÇÃO DO ATO DE FALA E DO ATO DE ESCUTA

4.2.1. O ato de transmitir: a representação do ato de fala e do ato de escuta nos contos "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada" 83
4.2.2. O ato de transmitir em situações de diálogo 83
4.2.3. O campo de concentração: caminho para a ruína 87
4.2.4. A destruição da onisciência: uma conseqüência da catástrofe 91
4.2.5. As diversas formas de coerção 94
4.2.6. Os atos de transmitir: rastros do vazio provocado pela catástrofe 97

4.3. TERCEIRA PARTE
O ATO DE TRANSMITIR REPRESENTADO POR MÚLTIPLOS NARRADORES

4.3.1. O ato de transmitir representado por múltiplos narradores nos contos "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" 98
4.3.2. "Ruptura": a ausência definitiva 99
4.3.3. "El cementerio de Djelfa": a superação do silêncio imposto 105
4.3.4. "El limpiabotas del Padre Eterno": o caráter implacável do mal 111
4.3.5. "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo": o fracasso do narrador 122

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 132

6. BIBLIOGRAFIA 134

INTRODUÇÃO

No século XX, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) ocupa um lugar de destaque entre os acontecimentos que marcaram profundamente a humanidade. A guerra fratricida, que abalou a Espanha e o mundo, teve inúmeras conseqüências, entre elas a reclusão de espanhóis e brigadistas internacionais em campos de concentração franceses e argelinos, muitos dos quais também foram enviados a campos nazistas, e o exílio em várias partes do mundo.

Max Aub teve sua vida e sua obra marcadas intensamente por esse conflito e, em particular, pela conseqüência imediata da contenda: a reclusão concentracionária. Sua trajetória por prisões e campos na França e na Argélia como preso político começa em abril de 1940 e termina em setembro de 1942, quando, depois de um longo período no campo argelino de Djelfa, consegue um visto para o México rumo ao exílio definitivo.

Antes da guerra, Aub já havia enveredado pelos caminhos da literatura. No entanto, o conflito constitui-se como um divisor de águas em sua obra. O escritor idealiza e leva a cabo um projeto literário intitulado "*El Laberinto Mágico*", que se compõe de quarenta contos e de seis romances, com o propósito de representar a guerra e suas conseqüências. Entre essa produção, destacamos os contos ambientados em campos de concentração que, de forma geral, ainda não foram amplamente considerados e estudados no âmbito da historiografia e da crítica literária espanholas.

Nosso objetivo será estudar a produção de contos de Max Aub que representa o universo concentracionário, composta por trezes contos: "Playa en invierno", "Ese olor", "Los creyentes", "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font", "Yo no invento nada", "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo". Procuraremos articular as relações entre narradores, personagens, estruturas narrativas, matéria narrada e História, além de delinear as possíveis relações entre as formas literárias e o testemunho vinculado aos estudos sobre a "shoah". Para tanto, organizamos esta dissertação em quatro capítulos, além das considerações finais.

No primeiro capítulo, em um primeiro momento, procuraremos recuperar a trajetória intelectual, política e literária do escritor, caracterizada por inúmeras facetas: poeta, romancista, contista, dramaturgo, diretor de teatro, roteirista de cinema, tipógrafo, professor, ensaísta e membro da República espanhola. O quadro traçado

procurará evidenciar os efeitos da Guerra Civil Espanhola sobre sua vida e sua obra e o permanente compromisso com a defesa da democracia e da liberdade. Em um segundo momento, apresentaremos algumas considerações sobre o espaço concedido aos campos de concentração em sua obra literária, bem como em sua obra confessional, isto é, em seus diários *La gallina ciega – Diario español* e *Diarios (1939-1972)*. A partir da observação dessas duas vertentes de sua produção, pretendemos demonstrar que, para elaborar a temática relativa aos campos de concentração, Aub preferiu as formas literárias próprias da ficção e preteriu os discursos característicos de expressão mais imediata da subjetividade, como por exemplo os diários. Além disso, chamaremos a atenção para o fato de que, em relação à permanência de espanhóis em campos de concentração, ainda impera a escassez de trabalhos tanto no âmbito histórico quanto no literário. Essa constatação põe em evidência a produção de Aub que, na contramão desse movimento, desde a década de 40, transformou em matéria narrativa sua vivência nos campos franceses e argelinos.

No segundo capítulo, procuraremos traçar um panorama da história da Espanha do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX com o propósito de contextualizar a produção de contos que constitui nosso *corpus* de análise. Este capítulo será dividido em três partes: a primeira trata do período que antecede a Guerra Civil Espanhola; na segunda apontaremos as principais questões decorrentes da contenda, em particular os efeitos do "Pacto de não-intervenção", a derrota dos republicanos e o advento da ditadura franquista; na terceira abordaremos questões relacionadas ao êxodo de espanhóis republicanos rumo à França.

No terceiro capítulo, procuraremos considerar os elementos teóricos essenciais que norteiam nosso estudo, e no quarto, núcleo central de nossa dissertação, apresentaremos as análises e interpretações dos trezes contos, organizadas em três partes de acordo com o modo de representar o ato de transmitir, uma vez que os textos apresentam múltiplas formas de representação desse traço de composição. Essa forma de organização pretende demonstrar o desaparecimento gradativo do poder do narrador. Na primeira parte, analisaremos os contos "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes", que representam o ato solitário de transmitir como atos de escrita. Na segunda, estudaremos os textos "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada", que representam o ato de transmitir como atos de fala e atos de escuta. Na terceira, abordaremos "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito

cuervo: Historia de Jacobo", que representam o ato de transmitir como atos de escrita e atos de leitura.

Para finalizar, pretendemos retomar os principais aspectos tratados ao longo das análises em nossas "Considerações finais". Nesse último momento do trabalho, procuraremos explicitar que o efeito da destruição da onisciência, que se verifica na representação dos múltiplos atos de transmitir, expõe o paulatino desaparecimento do poder do narrador no percurso de leitura proposto, isto é, de "Playa en invierno" a "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo".

CAPÍTULO 1

MAX AUB E A PRODUÇÃO DE CONTOS SOBRE OS CAMPOS

1.1. A trajetória intelectual, política e literária de Aub[1]

No he nacido para comer y beber sino para decir lo que me parece, para publicar mi opinión. Si no lo hago me muero (ahora sí, de verdad).

Max Aub

A trajetória de Max Aub representa emblematicamente a situação vivida por muitos escritores, na primeira metade do século XX, em virtude de um contexto histórico determinado pela rivalidade entre várias potências européias e pelo acirramento dos nacionalismos. O equilíbrio europeu estava ameaçado e a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1919) foi o resultado de graves embates.

Segundo o historiador Eric Hobsbawm, essa guerra "assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX"[2], dando início a um período classificado como "a era da catástrofe" que se estende até o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), cujo legado foi extremamente trágico:

---

[1] Para acompanhar a trajetória intelectual, política e literária de Max Aub, são importantes os seguintes títulos: AUB, Max. *La gallina ciega – Diario español.* Barcelona: Alba Editorial, 1995; AUB, Max. *Diarios (1939-1972).* Barcelona: Alba Editorial, 1998; GRILLO, Rosa María. "Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto español"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1, p. 161-71; QUIÑONES, Javier. "Prólogo". In: AUB, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico.* Barcelona: Alba Editorial, 1994; RODRÍGUEZ PLAZA, J., HERRERA, A. (orgs.). "Conversación *post mortem*". In: AUB, Max. *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 7-62; SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub.* Segorbe: Fundación Max Aub, 1999. Além dessa bibliografia, foram consultados vários artigos da revista *Ínsula*, especialmente os números 320-1 (jul.-ago. 1973) e 569 (mayo 1994), cujas referências bibliográficas encontram-se ao final.

[2] HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 17.

> "Em resumo, a catástrofe humana desencadeada pela Segunda Guerra Mundial é quase certamente a maior na história humana. O aspecto não menos importante dessa catástrofe é que a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia-a-dia que não mais notamos."[3]

Para Hobsbawm, a "expulsão e matança compulsórias em escala astronômica" são fenômenos da "era da catástrofe" que geraram, por sua vez, a criação das palavras "apátrida" e "genocídio".

Importa dar destaque a esse contexto na medida em que a vida e a produção literária de Aub foram marcadas pelos desdobramentos desses conflitos. Filho de pai alemão – Friedrich Aub – e mãe francesa – Suzanne Mohrenwitz –, nasceu em Paris, no dia 2 de junho de 1903. Desde a primeira juventude, sofre os impactos de uma Europa em desequilíbrio em virtude da Primeira Guerra Mundial, com sua brusca partida da França. Em 1914, quando se deflagra a contenda, seu pai, que era representante comercial e estava em viagem de trabalho na Espanha, devido à sua origem alemã, foi aconselhado a não voltar para seu país, onde vivia com a família, fixando residência em Valência.

Os problemas advindos dos nacionalismos e, portanto, das questões relacionadas às fronteiras, que estiveram em pauta especialmente depois da Primeira Guerra, repercutiram em sua vida de modo cabal:

> "¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, el no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina, pero de origen también alemán y de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarra mi castellano ¡qué daño no me ha hecho! El agnosticismo de mis padres – librepensadores – en un país católico como España, o su prosapia judía, en un país antisemita como

[3] HOBSBAWM, *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*, p. 58.

> Francia ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenza! Algo de mi fuerza – de mis fuerzas – he sacado para luchar contra tanta ignominia."[4]

Os acontecimentos históricos implacáveis que o marcaram duramente proporcionaram-lhe, em contrapartida, o contato com uma diversidade político-econômica e *sócio-cultural* que contribuiu imensamente à sua formação e, portanto, à sua visão de mundo.

O escritor inicia sua educação na França, onde, desde a infância, o domínio de duas línguas marca sua trajetória: o alemão é a língua familiar; o francês, a da escola e a da rua. Entretanto, essa situação muda radicalmente com a transferência para a Espanha. Aos onze anos, depara-se, pela primeira vez, com uma nova realidade: outra língua, outra cultura, outro país. A princípio, o que pode ter sido um desafio transforma-se na experiência essencial que determinará suas escolhas. Embora alfabetizado em francês, ao escrever seus primeiros textos literários, adota a língua espanhola como língua de expressão, chegando a dominá-la perfeitamente. Sempre mencionou o fato de que nunca conseguiu escrever em outro idioma. Quando pode optar por sua nacionalidade, aos vinte e um anos, nacionaliza-se espanhol.

Em Valência, estuda na Aliança Francesa, no "Instituto de Valencia" e na "Escuela Moderna", vínculos que julgava fundamentais para a formação de sua identidade; considerava-se plenamente vinculado à Espanha e, especialmente, a Valência, Madri e Barcelona:

> "Uno es – dije, dijeron – de donde estudia el bachillerato, soy pues valenciano, y madrileño y catalán. Si se ha estudiado – o hecho el aprendizaje de su vida obrera – en un país y hecho la guerra en otro, queda la duda. Mi lengua es el español y desgraciadamente no tengo otra. Uno es un español sin tierra, y además, mexicano. Cuenten de 1903 a 1914: francés o alemán. De 1914 a 1942: español. De 1942 a, por lo menos hoy, mexicano. Atenme esos cabos. Uno es de donde estudió el bachillerato y hizo la guerra."[5]

---

[4] AUB, Max. *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba Editorial, 1998, p. 128-9.
[5] RODRÍGUEZ PLAZA, J., HERRERA, A. (orgs.). "Conversación *post mortem*", p. 12.

Ao terminar a fase de seus estudos básicos, decide seguir os passos do pai e começa a trabalhar também como representante comercial, em vez de cursar uma universidade como seu pai queria. A profissão, no entanto, possibilitou que viajasse por várias partes da Espanha e, inclusive, da Europa. E essas viagens o colocaram em contato com realidades variadas da cultura espanhola, o que contribuiu para a consolidação de seus vínculos com o país. É preciso dizer que a decisão de não freqüentar um curso superior não o impediu de fomentar sua formação intelectual. Nesse sentido, mantém-se informado mediante a leitura de revistas literárias estrangeiras, especialmente francesas, belgas, alemãs e italianas, bem como as espanholas *España* e *Revista de Occidente*, além de entrar em contato com boa parte da intelectualidade da época. Sua inserção na Espanha é tão intensa que chega a participar ativamente de sua vida cultural e política.

No plano da cultura, sua atuação começa efetivamente com o teatro. Escreve peças e vincula-se ao movimento teatral vanguardista da cidade de Valência, importante centro experimental, nessa área de atividade, durante a Segunda República Espanhola (1931-1936). Nesse âmbito, destaca-se a direção do grupo de teatro universitário "El Búho", vinculado à "Federación Universitaria Escolar". Dirige esse grupo teatral de julho de 1936, a partir do início da Guerra Civil Espanhola, até novembro, quando é requisitado pelo governo republicano para ocupar o cargo de agregado cultural em Paris. Segundo Aznar Soler, o período dirigido por Aub caracterizou-se como o mais intenso e comprometido do grupo, uma vez que, além de dar continuidade à representação do repertório nacional-popular, constituiu-se também como "un teatro de agitación revolucionaria y propaganda antifascista"[6]. Essa agremiação teatral era regida pela política de extensão cultural do "Ministerio de Instrucción Pública" cujo compromisso maior era o de levar o teatro ao povo, especialmente ao povo camponês.

Antes da Guerra Civil Espanhola, além de sua dedicação à dramaturgia, que o insere definitivamente no contexto cultural espanhol, também escreve poesia – *Los poemas cotidianos, A* – e prosa – *Geografía, Fábula verde, Luis Álvarez Petreña*.

---

[6] Para mais informações sobre o grupo de teatro "El Búho", ver: AZNAR SOLER, M. " 'El Búho': Teatro de la F. U. E. de la Universidad de Valencia". In: DOUGHERTY, D., VILCHES de FRUTOS, M. F. (coords.). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, p. 415-27.

No plano da política, filia-se ao Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Atua em prol da República, mas não chega a lutar nas frentes de batalha com o exército republicano por restrições de ordem física. Sua atuação deu-se em diversas frentes dentro do quadro diplomático e administrativo: discursos, conferências, exposições, preparação do "Congreso de Intelectuales Antifascistas (1937)", realização de um filme, entre outras atribuições. Entre suas atividades como agregado cultural da Embaixada da Espanha, em Paris, de dezembro de 1936 a julho de 1937, é interessante destacar o exercício da função de subcomissário da Exposição Mundial de Paris na medida em que encomenda um quadro ao pintor Pablo Picasso para o pavilhão espanhol, cujo resultado é o emblemático *Guernica*.

Seus estreitos vínculos com a República e sua atuação na Guerra Civil Espanhola (1936-1939) repercutem de modo decisivo em sua vida. Em 1939, em virtude de sua atividade política e da iminente derrota republicana, sai da Espanha com sua família[7], rumo à França. Vive em Paris de fevereiro de 1939 até abril de 1940. Sua primeira detenção seguida de muitas outras, no dia 5 de abril de 1940, deu-se por meio de uma denúncia anônima, como "hebreo, comunista y revolucionario de acción"[8], na Embaixada da Espanha, em Paris. Aub, comentando o episódio que se desdobra em outras detenções, escreve:

> "En marzo de 1940, por una denuncia, posiblemente anónima, fui detenido, a lo que supe después, por comunista. Conocí campos de concentración – París, Vernet, Djelfa –, cárceles – Marsella, Niza, Argel –, fui conducido esposado a través de Toulouse para ser transportado, en las bodegas de un barco ganadero, a trabajar en el Sahara y otras amenidades reservadas a los antifascistas. Esto no tiene, desgraciadamente, nada de particular y fue el premio de muchos españoles defensores de la legitimidad de su gobierno."[9]

---

[7] Max Aub casou-se em 1926 com Perpetua Barjau Martín. Antes do exílio, tiveram três filhas: Maria Luisa, Elena e Carmen.

[8] NAHARRO-CALDERÓN, José María. "Epílogo. De 'Cadahalso 34' a Manuscrito cuervo: el retorno de las alambradas". In: AUB, Max. *Manuscrito cuervo* (introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José Marís Naharro-Calderón). Segorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas, 1999, p. 187.

[9] QUIÑONES, Javier. "Prólogo", p. 26.

Entre 1940 e 1942, o escritor passa por várias prisões e campos de concentração. As detenções foram motivadas pelo clima instaurado na França em relação a todos os comunistas, particularmente os espanhóis, que sempre eram suspeitos. O governo francês colaboracionista não titubeou em enviá-los a inúmeros campos de concentração e de trabalhos forçados dentro do próprio país e na Argélia[10].

Logo após ter sido preso no estádio Rolland Garros, na capital francesa, Aub foi enviado ao campo de concentração Le Vernet d'Ariége, local onde esteve ainda uma segunda vez. A primeira reclusão deu-se entre maio e novembro de 1940; a segunda, motivada por outra denúncia, ocorreu entre setembro e novembro de 1941. Não bastassem essas duas internações no campo, nesse último ano foi preso outras duas vezes, em Niza e em Marselha.

Em dezembro de 1941, é transferido da França para a Argélia, quando ingressa no campo de Djelfa, situado no deserto do Saara, lugar onde permanece até julho de 1942. Nesse campo realizou trabalhos forçados, especialmente na construção da ferrovia transaariana[11], mas também realizou atividades culturais e educacionais, como dar aulas de alfabetização aos refugiados. Segundo observações de Naharro-Calderón, a deportação de Aub para a Argélia certamente o livrou dos campos nazistas, pois os últimos presos de Vernet foram deportados, em 1944, ao campo de extermínio de Dachau[12].

Esse período de sucessivas prisões foi muito conturbado. Em 1941, havia conseguido um visto de emigração para os EUA, expedido pelo consulado norte-americano em Marselha, mas ainda não consegue empreender efetivamente o caminho do exílio. Na África, entre a liberação do campo de Djelfa e a saída efetiva do Marrocos, também houve muitos contratempos de ordem burocrática. Em setembro de 1942, finalmente embarca em Casablanca rumo ao porto de Veracruz, no México[13].

---

[10] A Argélia fazia parte, oficialmente, do Estado francês.

[11] CANDEL VILA, Xelo. "Introducción". In: AUB, M. *Diario de Djelfa*. Valencia: Editorial Denes, 1998, p. 8.

[12] NAHARRO-CALDERÓN, "Epílogo", p. 212.

[13] O México foi o país que mais abrigou republicanos espanhóis. Em julho de 1937, acolhe quinhentas crianças que haviam sido evacuadas da zona republicana. Nos primeiros meses de 1939, conhecendo a difícil situação dos refugiados na França, por meio de seus diplomatas, permite a entrada de um número ilimitado de espanhóis, desde que as organizações republicanas no exílio se comprometessem a pagar o transporte e contribuíssem com a instalação daqueles. Em 1940, o governo de Lázaro Cárdenas ofereceu a cidadania mexicana àqueles que a quisessem. Para mais informações sobre o tema, ver: LLORENS, Vicente. "La emigración republicana". In: ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exilio español de 1939: La emigración republicana*. Madrid: Taurus, 1976, v. 1, p. 91-200.

"A las cinco y cuarto desatracamos de Casablanca (Djelfa por el medio, maldito desierto). Un pequeño español entra en el puerto cuando soltamos amarras. Quieren levantar el puño y lo aprietan.

– ¡Qué volváis pronto!

Nos saludábamos.

– ¡Hasta pronto!, gritaban."[14]

Durante o conturbado período que vai da Guerra Civil Espanhola às reclusões em prisões e campos de concentração, Max Aub nunca deixou de escrever. Além de dar início a um projeto literário sobre a guerra e suas conseqüências, intitulado "*El Laberinto Mágico*", escreve poemas e mantém registros pessoais, escritos em condições extremamente precárias, muitos dos quais adquirem tratamento literário posteriormente. Para Aub, escrever era um ato vital: "Escribo como como y bebo, porque tengo hambre y sed, sin importarme de 'los demás' "[15]. Registre-se que até os últimos dias antes de seu falecimento, em 22 de julho de 1972, faz anotações em seus diários[16].

Diante da produção de Aub, é inegável a acolhida que o autor deu à experiência que a vida lhe proporcionou, reelaborando-a. Sendo assim, a Guerra Civil Espanhola constitui o grande divisor de águas em sua obra. Tanto a crítica quanto o próprio escritor apontam essa ruptura. Em uma entrevista concedida a María Embeita, Aub destaca o papel da guerra em sua produção: "Tuvo que venir la guerra para que nos interesáramos literariamente en la política. Desde entonces nuestra obra, sobre todo la mía, está mucho más atada a la actualidad."[17]

Nesse sentido, o ciclo "*El Laberinto Mágico*", que se compõe de seis romances – *Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro*, *Campo de los almendros* e *Campo francés* – e de um conjunto de quarenta contos publicados, inicialmente de forma dispersa, tem o propósito de realizar um panorama da guerra e suas conseqüências. Segundo seu depoimento, "El cojo" é o primeiro texto publicado imediatamente após ter sido

---

[14] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 95.

[15] RODRÍGUEZ PLAZA, J., HERRERA, A. (orgs.). "Conversación *post mortem*", p. 34.

[16] Em seus *Diarios (1939-1972)*, constam anotações até o dia 19 de julho de 1972, ou seja, três dias antes de seu falecimento.

[17] EMBEITA, María. "Max Aub y su generación". *Ínsula*, Madrid, n. 253, p. 1 e 12, dic. 1967. Nesse trecho da entrevista, Aub fala sobre si, mas também sobre o escritor espanhol Francisco Ayala.

escrito em 1937, em plena guerra[18]. Além disso, escreve *Campo cerrado*[19] durante o primeiro exílio na França, em 1939, e *Campo de sangre* durante o conturbado período de 1940-1942. Essa produção prima pela representação da guerra (antecedentes, combates, fatos significativos, êxodo republicano), dos campos de concentração franceses e argelinos e do exílio mexicano.

Se o contexto histórico-político determinou em grande medida sua trajetória, o cultural também imprimiu suas marcas. Nesse sentido, a heterogeneidade de sua produção é a manifestação dos impactos de novidades, especialmente a da técnica cinematográfica, sobre sua produção[20]. O cinema ocupou lugar tanto pelas realizações cinematográficas quanto pela incorporação de recursos característicos em suas obras literárias. A presença do elemento cinematográfico é comumente apontada tanto pela crítica como também pelo próprio escritor.

A primeira incursão no campo do cinema ocorre em 1938, quando Aub é designado pela República para realizar um filme com o francês André Malraux. A tarefa tinha simultaneamente dois propósitos: mobilizar a opinião pública contra o embargo americano em relação à distribuição de armas à Espanha e coletar fundos para o governo republicano em combate.

Aub realiza não só a tradução do roteiro, cujo original é a adaptação do romance *L'Espoir* de Malraux, feita pelo próprio romancista francês, como também auxilia nas filmagens e na montagem de *Sierra de Teruel*, nome escolhido para o filme.

Quase trinta anos depois dessa realização cinematográfica, reconhece que nem ele nem Malraux eram cineastas, mas que haviam se empenhado no projeto de forma muito profissional:

> "No ocupábamos nuestro pensamiento en lo que no fuera la película, aun comiendo, durmiendo, bebiendo, haciendo el amor. No éramos – y la mayoría lo éramos –

[18] RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Max Aub II". In: *El arte de narrar. Diálogos.* 2. ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, p. 39-48.

[19] No dia 25 de maio de 1951, encontramos o seguinte registro de Aub em seus *Diarios (1939-1972)*: "Me puse a escribir *Campo cerrado*, diez cuartillas diarias, por la mañana a mano, por la tarde a máquina – menos los días en que iba a los estudios" (p. 186). Ao final do romance, encontra-se uma anotação que confirma essa localização espaço-temporal: Paris, maio-junho de 1939.

[20] No âmbito da produção de Aub, destaca-se especialmente *Campo francés* (París: Ruedo Ibérico, 1965). Nessa obra, o escritor emprega vários recursos, tais como rádio, cinema, foto, jornal e desenho. Para saber mais sobre a emergência das artes de massa e de seus respectivos recursos tecnológicos (imprensa, fotojornalismo, câmera,

'aficionados', sino auténticos profesionales. (...) Se puede ser lo que no se es (ni Malraux ni yo éramos cineastas) si se entrega sin reserva a lo que se hace."[21]

Além da inexperiência cinematográfica dos idealizadores do filme, as condições de elaboração eram extremamente precárias e a improvisação, permanente. As filmagens foram realizadas especialmente em Barcelona, mas também em outros lugares da Catalunha, entre o início de agosto de 1938 e o fim de janeiro de 1939, em plena guerra[22]. Nesse sentido, cabe notar um alto grau de comprometimento com a causa republicana em meio ao contexto da contenda.

Em 1967, em uma entrevista a Emir Rodríguez Monegal, Aub atribui a definição de seu olhar cinematográfico, quando escreve ficção, ao trabalho realizado com Malraux. Especialmente no caso de seus contos, diz:

"... mis ojos se habían acostumbrado a mirar por 'le petit bout de la lunette', que dicen los franceses, o sea: encuadrando cada una de las cosas como en el cine. Lo cual me dio una serie de cuentos en los que no seguí ningún orden cronológico, sino que sencillamente los escribí, como hace un albañil: rellenando huecos."[23]

Ainda nesse depoimento, define o cinema como "la expresión de nuestro tiempo", justificando sua concepção de *Campo francés* mediante recursos cinematográficos. No prefácio a essa obra o escritor já havia destacado o emprego da técnica cinematográfica:

"No pretendo tanto al insertar en la larga serie de mis relatos de la Gran Guerra Civil Española, éste en el que adopto, no por capricho, una forma cercana a la cinematográfica, porque creo que ya existe un público para quien la separación de

---

cinema, disco e rádio) durante a primeira metade do século XX, consultar o capítulo "As artes 1914-45" do volume *Era dos extremos*, de Eric Hobsbawm.

[21] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 397-8.

[22] Na introdução ao roteiro do filme em francês, François Trécourt menciona os lugares das filmagens externas bem como os das internas. Consultar: MALRAUX, André. *Espoir. Sierra de Teruel*. Paris: Gallimard, 1996. Em *La gallina ciega* (p. 111), Aub comenta a filmagem de *Sierra de Teruel* em lugares da Catalunha.

[23] RODRÍGUEZ MONEGAL, "Max Aub II", p. 40.

imágen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia; el que ésta sea a sua vez Historia, es otra."[24]

É interessante registrar que sua atuação no campo cinematográfico, desde a parceria com Malraux até sua incursão no cinema mexicano, rendeu-lhe a nomeação, em 1965, como membro do júri do Festival Internacional de Cannes[25].

O panorama traçado até o momento evidencia o fato de o escritor haver experimentado o exílio físico e político. No entanto, ele também vivenciou o literário. A produção do exílio deu-se mediante uma situação paradoxal: se, por um lado, o escritor não estava submetido à censura como estavam aqueles que viviam sob o regime ditatorial do General Francisco Franco, por outro, encontrava-se privado de seu público leitor, submetido a novas condições de produção e com dificuldades, inclusive, de editar suas obras. Entretanto, ao longo de trinta anos de exílio mexicano, escreveu abundantemente e fez da Espanha o grande tema literário. Francisco Ayala, que também viveu a experiência do exílio, evidencia essa relação de Aub com a Espanha: ele é "el más exiliado, el escritor que ha hecho de España, de la guerra civil y del exilio mismo, asunto principal y casi único de su creación literária"[26].

No México, mais uma vez em sua vida, enfrenta novos desafios. Para garantir a sobrevivência de sua família, exerce as mais variadas funções. Realizou trabalhos como tipógrafo em revistas mexicanas; atuou como roteirista de inúmeras adaptações cinematográficas[27]; assessorou a "Comisión de cinematografia"; deu aulas de teoria e técnica cinematográfica na "Academia de cinematografia"; dirigiu os "Servicios coordinados de la Radio, Televisión y Grabaciones" da UNAM; exerceu a docência na UNAM como professor de história do teatro e colaborou nos jornais *Excelsior* e *Nacional*.

No plano da produção literária, deu continuidade à série "*El Laberinto Mágico*" e escreveu outros romances desvinculados desse projeto literário, tais como *Jusep Torres*

---

[24] AUB, *Campo francés*, p. 6.
[25] GUBERN, Román. "Cine español en el exílio". In: ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exílio español de 1939: Arte y ciencia*. Madrid: Taurus, 1978, v. 5, p. 121.
[26] AYALA, Francisco. "La literatura del exílio republicano". In: MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (coord.). *Historia de la literatura española*. León, Everest, s.d., p. 694.
[27] Segundo José de la Colina: "La contribución de Aub al cine mexicano fue extensa y profesionalmente eficaz, aunque de muy escaso interés estético." Para saber mais sobre as contribuições da emigração republicana ao cinema mexicano, consultar: COLINA, José de la. "Los transterrados en el cine mexicano". In: REYES NEVARES, S. *et. al. El exílio español en México. 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p.

Campalans, *Juegos de cartas* e muitas peças teatrais. No plano da produção ensaística, produziu uma série de estudos voltados à literatura espanhola.

Max Aub também se dedicou ao teatro, tendo escrito inúmeras peças. Entretanto, a maior parte dessa produção teatral não foi representada por nenhuma companhia. Pode-se dizer que, em geral, suas peças foram consideradas muito difíceis em termos de montagem, tendo sido mais lidas do que representadas. Em seus *Diarios*, encontramos várias declarações que explicitam seu ressentimento, especialmente em relação ao México e seus representantes de teatro:

> "Estrenar, ¿para qué? Anoche, una obra de Luisa Josefina Hernández, que tiene veintidós o veintitrés años. Está bien. Pero, ¿yo? Chismes, molestias, dimes y diretes, roer los zancajos de cualquier esfuerzo, que si dijo o dejó de decir. ¿Para qué? Ahí están las comedias. Se estrena para ganar dinero (como me decía P.)."[28]

> "No dedico esta buena obra ni a Rodolfo Usigli, ni a Xavier Villaurrutia, ni a Salvador Novo, ni a Benito Coquet ni a José Luis Martínez, ni a Jorge González Durán, ni a Héctor Azar que, habiendo tenido en sus manos tantos teatros oficiales, jamás se les ocurrió estrenar una obra mía (lo que nada les hubiera costado)."[29]

A intensa atividade de Aub em território mexicano circunscreve-se a um contexto no qual o impacto da emigração espanhola em virtude da Guerra Civil teve como resultado a transformação do ambiente intelectual, especialmente na área da cultura. A crítica coincide em salientar sua imensa capacidade de trabalho bem como sua efetiva contribuição:

> "Su pequeña figura recorría los escenarios teatrales, las aulas universitarias, las salas de conferencias. Era indispensable contar con su inteligencia y su agudo sentido crítico para echar a andar los más arduos proyectos editoriales o de difusión de la

---

661-87. Sobre as relações de Max Aub com o cinema, consultar: GUBERN, Román. "Max Aub en el cine". *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 11, jul.-ago. 1973.

[28] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 245-6.

[29] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 328.

cultura. Su genio y su figura marcaron y enriquecieron la vida intelectual de nuestro país."[30]

O escritor inseriu-se na sociedade mexicana, mas nunca desistiu da idéia de visitar a Espanha, especialmente sua família. Entretanto, a ditadura de Franco foi implacável: negou-lhe, inúmeras vezes, o pedido de visto para entrar no país. Nunca pôde rever o pai; a mãe, só a reencontrou uma única vez no sul da França. Não voltou à Espanha durante trinta anos. Em 1969, em virtude do projeto *Buñuel: novela*, consegue finalmente autorização para entrar no país. Ao longo dessa viagem, ele entrevista vários parentes e amigos do cineasta aragonês; dá algumas entrevistas à imprensa espanhola que, em geral, desconhece sua obra; realiza inúmeros registros – escritos e orais – que se transformaram, posteriormente, na obra *La gallina ciega – Diario español*. Em termos gerais, pode-se afirmar que a desilusão marca profundamente essa visita.

É interessante observar a relação com a Espanha em pelo menos três âmbitos: o passado, o tema literário e o presente em confronto com os dois aspectos anteriores. Aub escreve:

"Extraña sensación de pisar por primera vez la tierra que uno ha inventado o, mejor dicho: rehecho en el papel. No es la carretera de **Enero sin nombre** sino otra, paralela. Pero puede ser la de **El limpiabotas del Padre Eterno**. Existe. No la inventé. O sí, la inventé con sólo levantar la cabeza. Antes no era así. Es la primera vez que voy y vengo por aquí. ¿Antes? Era otra vida."[31]

O comentário evidencia a nostalgia pelo espaço perdido bem como sua reinvenção empreendida literariamente. A perda engendrou o impulso criador.

O escritor, ao longo de *La gallina ciega*, tece duras críticas à Espanha contemporânea. Ao observar detalhes da vida cotidiana, que dão a dimensão da economia, da sociedade, da política e da cultura, um dos aspectos mais criticados é o conceito de liberdade dos espanhóis:

---

[30] GUTIÉRREZ VEJA, Hugo. "Los refugiados". *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 473-4, p. 171-5, nov.-dic. 1989.

[31] AUB, *La gallina ciega – Diario español*, p. 115, grifos do autor.

> "Lo que sucede es que los españoles han perdido hace tiempo la idea de lo que es la libertad. Se creen libres porque pueden escoger, el Domingo, entre ir a los toros o al fútbol. Pero no tienen concepto alguno – ya no lo tienen – de lo que fue, de lo que ha venido a ser para ellos, la libertad. (...) Aquí no es que no haya libertad. Es peor: no se nota su falta. Falta hasta el concepto de lo que es. El español que se mueve hoy por la calle, que va y viene, de la Gran Vía al Grao, no tiene idea de lo que es ser libre. Si mañana le dieran suelta no sabría qué camino o qué partido tomar."[32]

Max Aub, desde sua primeira juventude, estabeleceu vínculos com a Espanha que perduraram por toda a vida. O exílio não suprimiu essa relação, pois, em sua produção, a Espanha tem seu lugar. Como infeliz contrapartida teve o desconhecimento por parte dos espanhóis e a reiterada proibição de suas obras. Nunca escondeu o ressentimento em relação a essa situação. Ao tratar da publicação de *La gallina ciega* no México, ele escreve sobre esse sentimento: "Lo malo es que este libro no se venderá en España, y cuando pueda circular libremente nadie sabrá de qué estoy hablando. Lo más imbécil: clamar en el desierto."[33]

Seu reconhecimento por parte da Espanha iniciou-se especialmente a partir da última década do século XX, quando se desencadeou uma série de projetos com o propósito de fomentar o estudo e a difusão de sua obra, bem como o de promover manifestações culturais relacionadas ao escritor. Nesse contexto, o projeto editorial levado a cabo principalmente depois do "Congreso Internacional 'Max Aub y el laberinto español' ", realizado em 1993, e a criação da "Fundación Max Aub", em 1997[34], cumprem um importante papel.

O sentimento de deslocamento não permitiu que seu arraigado vínculo com a Espanha fosse quebrado. Sempre se considerou um escritor espanhol, embora, no exílio, tenha adquirido a nacionalidade mexicana. Ao ser perguntado sobre os possíveis efeitos da vida na América, sobre si e sobre os escritores com os quais se sentia vinculado, não descartava a

---

[32] AUB, *La gallina ciega – Diario español*, p. 180-1.
[33] AUB, *La gallina ciega – Diario español*, p. 180.
[34] A "Fundación Max Aub", criada no dia 25 de agosto de 1997, tem sua sede em Segorbe, Espanha, e atualmente é presidida por Elena Aub, filha do escritor. A fundação abriga o "Archivo-Biblioteca Max Aub", formado pela biblioteca pessoal do escritor, por uma hemeroteca e por um arquivo no qual se destaca a coleção de correspondências. Entre as atividades que realiza merecem destaque o "Premio Internacional de Cuentos Max Aub", os "Encuentros de Estudiantes" e as "Becas de Investigación 'Hablo como hombre' ". Além disso, a instituição vem publicando a obra completa de Max Aub, tarefa de especial importância para a difusão de sua produção.

vivência do exílio. Contudo, atrelava à Espanha e ao público espanhol a sua literatura[35]. Consciência de sua condição de exilado não lhe faltava: "Entonces uno se resigna a ser lo que es: un escritor desterrado, sin público, sin editor, sin dinero, obligado a hacer mil cosas que no le gustan con tal de vivir y hacer vivir modestamente a los suyos."[36]

Os caminhos percorridos por Aub revelam constantemente o seu comprometimento com os oprimidos bem como com a defesa da democracia e da liberdade. Apesar de todos os sofrimentos que esse compromisso lhe causou, nunca o abandonou. Em 1954, escreve em seus *Diarios*: "Mi socialismo nace de un sentimiento de solidaridad, de un deseo de que los que no tienen vivan mejor. No es esto una idea, sino un anhelo tan viejo como la sociedad."[37] Alguns anos depois, em 1969, em sua primeira visita à Espanha, manifesta o desejo de ver o "Valle de los Caídos", o monumento construído pelo ditador Franco em memória dos mortos na Guerra Civil Espanhola, cuja motivação está calcada no sentimento de solidariedade em relação aos prisioneiros de guerra – republicanos – que o construíram: "No quiero ir en homenaje de para quien se levantó sino en el de los que lo levantaron. (...) Lo menos que puedo hacer es plantarme frente a ello."[38]

Aub tinha uma aguda percepção do mundo em que vivia bem como das implicações históricas, políticas, econômicas e culturais que tiveram efeitos na sua vida. Arturo Souto Alabarce destaca a produção do escritor não apenas em relação à representação da Guerra Civil Espanhola e de suas conseqüências, mas também à de outros temas sobre o mundo contemporâneo:

> "Atento a todo lo que veía y oía, lector omnívoro y siempre actual, trabajador infatigable, cabalmente profesional, Aub consumió su vida en sus muchos libros, que son, ante todo, un testimonio abirragado del caos contemporáneo."[39]

---

[35] Em 1967, em uma entrevista concedida a María Embeita (cf. nota 17 acima), Max Aub disse: "Nos ha hecho escribir acerca de América, como se ve en la novela de Serrano Poncela, que sucede en Nueva York, o en tantos cuentos de Ayala y míos. Nunca pasan veinte años en vano. Pero los tres tenemos las raíces en España. Nos importa España, de lo que escribimos es de España y para los españoles. Lo malo es que no tenemos lectores españoles" (p. 12).

[36] RODRÍGUEZ PLAZA, J., HERRERA, A. (orgs.). "Conversación *post mortem*", p. 9.

[37] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 237.

[38] AUB, *La gallina ciega – Diario español*, p. 360.

[39] SOUTO ALABARCE, Arturo. "Letras". In: REYES NEVARES, S. *et. al. El exilio español en México. 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 384.

Aub foi um crítico permanente. Nunca admitiu o sacrifício da liberdade no presente em nome de um projeto futuro. Sempre esteve atento aos acontecimentos significativos da história. Nesse sentido, cabe evidenciar sua opinião em relação ao pacto germano-soviético de 1940, cuja maior conseqüência, em primeira instância, foi a confusão política, mas que se refletiu em todos os ramos da cultura:

> "Bueno, la aparente confusión se debe, a mi juicio, en segundo término, a que antes los campos estaban mejor o peor, es igual, pero *más* delimitados. (...) A mi juicio, se produce un corte hacia los años 40, años muy importantes, no diré para toda América Latina, que desconozco en su generalidad, pero sí para México, que creo conocer bien. (...) Ese corte moral, que va a inaugurar la confusión, nada lo representa mejor que el pacto germano-soviético. No he sido nunca comunista y, sin embargo, ese pacto me hirió profundamente, y pienso hasta qué punto pudo herir a los comunistas."[40]

A constância em escrever foi uma das marcas primordiais de Max Aub. Esse impulso pela escrita teve como resultado uma produção vasta e diversificada[41]: romances, contos, poemas, peças teatrais, roteiros cinematográficos, diários, ensaios e cartas[42]. Sempre se definiu fundamentalmente como um escritor espanhol e um cidadão do mundo:

> "Soy cosmopolita de nacimiento pero español de corazón."[43]
>
> "Mi patria, España; mi pueblo, el mundo."[44]

---

[40] Em 1967, na entrevista realizada por Emir Rodríguez Monegal, Max Aub, que praticamente conduz toda a primeira parte, discute especialmente a confusão que se instalou no mundo depois do pacto germano-soviético. Para ler a primeira parte dessa entrevista, consultar: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Max Aub I". In: *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, 1977, p. 21-37.

[41] Max Aub sempre foi reconhecido pela abundante produção. Um interessante testemunho é o de Otaola em seu livro *La librería de Arana* (México: Aquelarre, 1952). Nessa obra, Otaola retrata o ambiente em que viveram os escritores espanhóis durante os primeiros anos de exílio mexicano e, especialmente no capítulo "Los que desfilaron por la librería" (p. 35), ele reconhece a numerosa produção de Aub lançando mão de uma fina ironia: "Desfila por la Librería Max Aub. Max Aub es un escritor de vocación. Un incansable remero de la pluma. (¡Uf!... ¡Qué tío!) Publica libros, artículos, ensayos. Escribe sin cesar, a chorro suelto, como el que mea. Y cuando necesita el desahogadero lírico para su uso particular funda y escribe y reparte una revista: 'Sala de espera'. Max Aub es Max Aún. Así lo cree mi 'Señor de la Colina' que en este libro tengo el gusto de presentarlo a mis lectores, si los hay. ¡No está mal eso de Max Aún. Además, lo sé, el 'halazgo' no tiene veneno y que un rayo me parta la cabeza si miento."

[42] De acordo com a nota número 17 de *Diarios (1939-1972)*, p. 75, tudo o que Aub escreveu na prisão de Niza desapareceu. Apesar disso, o material desaparecido é ínfimo considerando-se toda a sua produção.

[43] RODRÍGUEZ PLAZA, J., HERRERA, A. (orgs.). "Conversación *post mortem*", p. 13.

1.2. Os campos de concentração: a elaboração literária e a atenção da crítica

Creo que no tengo derecho a callar lo que vi
para escribir lo que imagino ...
Max Aub

A crítica ainda não estudou amplamente a obra narrativa de Aub. Os poucos estudos realizados estão predominantemente dedicados aos romances, reflexo de uma tradição crítica – a espanhola – que considerava o conto uma forma literária menor[45].

Ignacio Soldevila Durante, que realizou um trabalho de fôlego em relação à narrativa de Aub, tampouco analisou minuciosamente os contos. Em *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*[46], existem apenas comentários em forma de resumos, muitos deles em notas de rodapé.

Nesse trabalho, a representação do universo concentracionário foi estudada mediante a análise da peça teatral *Morir por cerrar los ojos*[47], do romance *Campo francés* e de dois contos – "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" e "El limpiabotas del Padre Eterno". Em notas de rodapé, Soldevila faz menção a outros contos que compõem "*El Laberinto Mágico*" de acordo com uma classificação realizada por Aub[48]. Embora Soldevila não analise os

---

[44] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 130.

[45] Medardo Fraile, contista espanhol da geração conhecida como "los niños de la guerra", aponta a postura da crítica em relação ao conto: "En España, algunos críticos en ciernes concebían el relato como un entrenamiento para hacer novela y exhortaban al buen escritor de cuentos a que escapara, de una vez, de esa 'encrucijada' y, el gran público, por razones de diversa índole, no tenía – ni quizá tenga aún – una idea clara de lo que es cuento literario. El cuento es considerado género o subgénero 'menor', aunque hay novelistas – lo escribió la Pardo Bazán – que no saben hacerlos", consultar: FRAILE, Medardo (ed.). *Cuento español de posguerra*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 15. Na tradição literária espanhola, ao contrário da francesa, hispano-americana e até mesmo brasileira, o conto passou a ser explorado e obteve legitimidade somente a partir da década de 50, em plena ditadura franquista.

[46] SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.

[47] AUB, Max. *Morir por cerrar los ojos*. México D.F.: Ediciones Tezontle, 1944.

[48] Nessa classificação, além de "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" e "El limpiabotas del Padre Eterno", Aub incluiu os contos: "Manuel, el de la font"; "Alrededor de una mesa"; "Una historia cualquiera"; "Los creyentes"; "Enrique Serrano Piña"; "Historia de Vidal"; "Un traidor"; "Ruptura"; "Playa en invierno"; "Yo no invento nada"; "Teresita" e "El cementerio de Djelfa". A constituição do *corpus* em nosso projeto não considera dois dos contos acima mencionados – "Alrededor de una mesa" e "Teresita" – em virtude da ausência de representação do universo concentracionário que constitui o objeto primeiro de nosso estudo. Sendo assim, incluímos o texto "Ese olor" justamente por haver características que nos remetem à experiência concentracionária, conforme a análise pretende demonstrar no quarto capítulo. O conto "Enrique Serrano Piña" foi publicado posteriormente com outros dois títulos: "Otro" e "Vernet, 1940", tendo predominado este último como título definitivo.

contos, seu trabalho tem particular importância na medida em que nele se reconhece a especificidade dessa produção, ainda que de modo panorâmico.

Para o crítico, esses quatro textos, em particular, além de muitos contos que não chega a designar, constituem um "abrumador expediente contra la postura ausentista de la burguesía francesa ante la guerra civil española, así como un proceso condenatorio sin apelación de la brutalidad y el cinismo de la represión policial del gobierno francés, y de la miopía – o la sumisión – del gobierno frente-populista de León Blum"[49].

Soldevila Durante, ao analisar a estruturação narrativa na produção de Aub, põe em evidência a estrutura fragmentária dos romances. Dessa maneira, aponta para o caráter inovador dessas narrativas em relação às formas típicas do romance realista e naturalista. Entretanto, apesar de o crítico ressaltar a fragmentação como traço singular de composição, não o relaciona com os contos nem tampouco o considera como uma forma de problematizar a representação da guerra e de suas conseqüências, conforme pretendemos demonstrar mediante a análise do *corpus* que constituímos.

Poucos são os críticos que se detiveram na análise dos contos de Aub ou que pelo menos apontaram sua importância. Nesse sentido, destaca-se o trabalho de Javier Quiñones que, em "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil"[50], chama a atenção para essa produção narrativa.

Durante um congresso internacional sobre a obra de Aub, realizado em Valência, em 1993, Quiñones propôs uma edição dos contos relacionados com a guerra civil, cuja organização previa três blocos temáticos: a guerra, os campos de concentração e o exílio mexicano.

Em relação aos contos ambientados em campos de concentração, cabe dizer que Quiñones sustenta que esse *corpus* compõe o projeto literário de Aub de escrever um romance sobre os campos. Entretanto, os textos nunca foram publicados em conjunto pelo escritor. A edição desses contos, publicada posteriormente sob o título *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*[51], seguiu em grande medida a proposta do crítico.

---

[49] SOLDEVILA DURANTE, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, p. 116.

[50] QUIÑONES, Javier. "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto español"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1, p. 481-7.

[51] Segundo Quiñones, os contos de "*El Laberinto Mágico*" são quarenta. Depois da proposta realizada no congresso de 1993, trinta e nove deles foram publicados com algumas ligeiras variações no que diz respeito à distribuição nos três grupos temáticos; a apresentação é de Francisco Ayala e a seleção e o prólogo do próprio

Para Quiñones, a produção de Aub, vista em conjunto, constitui "una especie de obsesiva meditación acerca de la realidad española"[52]. Tratando-se de obsessão, cumpre considerar que o escritor se dedicou obsessivamente à tarefa do registro, pois além das obras de cunho literário manteve, ao longo de sua vida, inúmeros cadernos de apontamentos. Chama-nos a atenção os registros realizados durante a permanência em prisões e campos de concentração em virtude das condições extremamente precárias nas quais o escritor vivia[53].

Para o crítico Pérez Bowie, a atitude constante do registro revela uma consciência do compromisso que a experiência concentracionária lhe impunha: contar "con su palabra testimonio fehaciente de aquel universo regido por la irracionalidad"[54].

Se analisarmos os registros não literários, em particular *La gallina ciega – Diario español* e *Diarios (1939-1972)*, nota-se que o tema dos campos de concentração não está amplamente registrado. Em sua produção literária, ao contrário, o universo concentracionário está muito mais presente. Essa diferença chama-nos a atenção na medida em que a experiência concentracionária não está registrada nos espaços típicos das formas tradicionais para a expressão da intimidade – o diário, a anotação pessoal, a carta –, e sim em textos de intenção literária.

Em *La gallina ciega*, o tema dos campos aparece somente em um dos inúmeros diálogos que organizam a narrativa: quando o narrador se encontra com um interlocutor que, durante três meses, havia sido companheiro no campo de concentração de Vernet. Ao que tudo indica, é o narrador-protagonista de "Vernet, 1940", pois, tanto no diário quanto no conto, os dois compartilham o mesmo ofício: a limpeza de latrinas.

Nos *Diarios (1939-1972)*, durante o período de permanência em prisões e campos de concentração, as anotações são breves, dando-nos a idéia da escassez e do acirramento da miséria. Essa estruturação mais sucinta ocorre especialmente em 1940. Em 1941, as anotações são mais desenvolvidas. A análise desse material permite o reconhecimento de idéias, cenas, diálogos e traços de personagens que, posteriormente, adquirem forma literária. Entretanto, é

Javier Quiñones: AUB, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Alba Editorial, 1995. O quadragésimo conto "La llamada" foi publicado em outro volume: AUB, Max. *Escribir lo que imagino*. Barcelona: Alba Editorial, 1994.

[52] QUIÑONES, Javier. "Prólogo". In: AUB, M. *Enero sin nombre*, p. 13-37.

[53] Max Aub possuía inúmeros blocos e cadernos de anotações. Parte desse material, organizado por Manuel Aznar Soler, foi editado no mencionado volume *Diarios (1939-1972)*, conforme nota 1 acima.

[54] PÉREZ BOWIE, J. A. "Estudio introductorio". In: AUB, *Manuscrito cuervo*, p. 11-41.

interessante notar que as referências aos campos também estão praticamente ausentes. Em 1944, em uma rara atitude, menciona sua experiência africana:

> "Mi experiencia africana – publicado el *Diario* –, hacerla presente en una novela: *Campo africano.*
> Empezarla con la traición de Casado: uno que escapa en Alicante, Cartagena-Orán-Árgel-Djelfa.
> Su mujer. Las denuncias. Uxda. Casablanca."[55]

O comentário evoca a vivência no campo de concentração de Djelfa. Embora manifeste a intenção de escrever um romance sobre o tema, nunca o escreveu. No entanto, a dura experiência em terras africanas, especificamente na Argélia e no Marrocos, foi contemplada em outras formas literárias: poesia e conto.

Do ponto de vista da elaboração literária, a representação do universo concentracionário está presente em quatro obras de Aub: *Morir por cerrar los ojos*, peça teatral que trata do êxodo de espanhóis republicanos pela fronteira com a França e seu confinamento em um campo de concentração; *Campo francés*, obra cuja forma aproxima-se à de um roteiro cinematográfico e à de um romance, intercalada por ilustrações e fotografias, cujo tema é a base da peça teatral[56]; *Diario de Djelfa*, obra composta por quarenta e sete poemas, ambientados em Vernet, Marselha, Uxda e, a grande maioria, em Djelfa; por último, um conjunto de contos que se apresentam, estruturalmente, nas formas mais variadas, ambientados em diferentes campos de concentração na França e na Argélia.

Esse conjunto de contos compõe o *corpus* de nossa dissertação e está formado por treze textos. São eles: "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Los creyentes", "Un traidor", "Ruptura", "Playa en invierno", "Ese olor", "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", "Manuel, el de la font", "El limpiabotas del Padre Eterno", "Yo no

---

[55] AUB, *Diarios (1939-1972)*, p. 114. O editor Manuel Aznar Soler supõe que esse *Diario* é uma referência a *Diario de Djelfa*, colocando uma nota de rodapé com a referência bibliográfica de 1944.

[56] No prefácio a *Campo francés*, Aub escreve sobre este e *Morir por cerrar los ojos:* "En veintitrés días de travesía, de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942, escribí este *Campo francés*. Había vivido todos sus cuadros – todos sus encuadres –; de ello saqué, en un momento de descorazonamiento, *Morir por cerrar los ojos*. Si una vez alguien se interesa por ver – al revés de lo que suele suceder – lo que va del cine al teatro, puede comparar" (p. 6).

invento nada" e "El cementerio de Djelfa"[57]. Em linhas gerais, essas narrativas traçam uma trajetória que passa pela Espanha, pela fronteira com a França, por alguns campos franceses – Paris, Gours, Le Vernet d'Ariége – e por um argelino – Djelfa.

De forma geral, é possível reconhecer que a história dos campos da França e da Argélia não está amplamente registrada. Além disso, quando se trata da experiência concentracionária vivida por milhares de refugiados espanhóis em campos, tanto franceses e argelinos quanto alemães e poloneses, ainda impera um silêncio histórico[58]. Nesse contexto de silêncio e de escassez de testemunhos, os textos de Max Aub nos quais o universo concentracionário está representado, publicados desde a década de 40, merecem destaque. O escritor definitivamente não silenciou. Como bem assinalou Antonio Muñoz Molina, Aub não apenas se empenhou na tarefa de sobreviver, como também na de compreender e de atuar como testemunha mediante a escrita[59].

Pode-se verificar que não só a produção de contos de Aub ainda não é intensamente analisada, mas também, em particular, a produção sobre os campos. Entretanto, quando a crítica a estuda, em geral coincide em reconhecer a importância do escritor quanto ao papel que desempenhou ao escrever sobre as atrocidades perpetradas nos campos.

Para Corrales Egea, a obra *Diario de Djelfa* contribuiu para que a experiência dos campos argelinos não desaparecesse da memória da humanidade:

> "El día en que cae en manos de Max un trozo de lapicero y unas hojas de periódico de las que puede cortar los márgenes en blanco para escribir en ellos, todo cambia, todo se transforma. El escritor ha dejado de ser un prisionero más: es un testigo, el Gran

---

[57] Há referências meramente alusivas aos campos de concentração em outros quatro contos: "Teresita", "La merced", "Cota" e "Santander y Gijón". Entretanto, o universo concentracionário não está representado.

[58] Na Espanha, constata-se uma demora em falar ou escrever sobre a experiência dos campos por parte de sobreviventes como também por parte de intelectuais e escritores. Nesse sentido, a produção existente sobre o tema ainda é ínfima nos âmbitos literário e histórico. Entre a escassa bibliografia sobre a permanência de espanhóis em campos de concentração, merecem destaque as obras de Montserrat Roig e Mariano Constante. Roig trabalha com a história da terrível experiência de espanhóis em campos nazistas em dois âmbitos. Em *Noche y niebla. Los catalanes en los campos nazis*, a escritora trabalha com depoimentos de sobreviventes. Em *La hora violeta*, Roig representa a catástrofe do campo mediante personagens que narram suas respectivas vivências de forma direta ou indireta. Mariano Constante, um espanhol que esteve em campos na França e na Alemanha, em *Los años rojos. Holocausto de los españoles*, relata sua trajetória desde a eclosão da Guerra Civil Espanhola até o retorno para a França como sobrevivente do campo de Mauthausen. Ver: CONSTANTE, Mariano. *Los años rojos. Holocausto de los españoles.* Zaragoza: Editorial Pirineo, 2000; ROIG, Montserrat. *Noche y Niebla. Los catalanes en los campos nazis.* Trad. C. Vilaginés. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península, 1980; ROIG, Montserrat. *La hora violeta.* Trad. Enrique Sordo. 3. ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1993.

> Transmisor. Gracias a él la monótona y terrible existencia de los cautivos de Djelfa no desaparecerá con ellos, no se borrará del todo de la memoria humana. Un día otros hombres, acaso otros españoles, descubrirán la existencia de Djelfa y su significación."[60]

O comentário do crítico não se aplica apenas aos poemas que tratam da experiência dos campos de concentração, mas também a toda sua produção sobre o tema.

A representação do universo concentracionário nos contos de Aub traz à tona uma experiência do século XX que, em geral, não está vastamente registrada. O escritor por meio da literatura não permite que os campos desapareçam da história da humanidade.

---

[59] MUÑOZ MOLINA, Antonio. "Max Aub. Una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa". *Letra internacional*, Madrid, n. 53, p. 22-9, nov.-dic. 1997.
[60] EGEA, Corrales. "Max, en el recuerdo". *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 15, jul.-ago. 1973.

CAPÍTULO 2

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Aquella contienda, a pesar de haber sucedido entre otras dos enormes, sigue teniendo para el espíritu una importancia de la que carecieron las demás. En ella se jugó algo más que la vida.

Max Aub

2.1. A Espanha antes da guerra

Durante o século XX, a história da Espanha[1] foi marcada por fatos extremamente significativos: a queda da Monarquia, o advento da Segunda República, a Guerra Civil, a ditadura franquista, a transição democrática. Em particular, o conflito fratricida, travado entre 1936 e 1939, que opôs os defensores da legitimidade do governo republicano, legalmente eleito, e seus opositores, os nacionalistas, mobilizou profundamente a opinião pública internacional.

As origens da contenda remontam especialmente às últimas décadas do século XIX, quando eclode uma série de crises internas que culminam com a derrota militar imposta pelos EUA e a perda dos últimos territórios coloniais – Cuba, Porto Rico e Filipinas – em 1898. Esses episódios assinalam o fim do império espanhol e a decadência da monarquia abrindo espaço para a Segunda República Espanhola instaurada em 1931. Cumpre esclarecer que, em 1873, havia sido proclamada a Primeira República Espanhola que se sustentou somente até 1874 em meio a inúmeras crises políticas, dando lugar à Monarquia Liberal, em 1875.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o país enfrenta graves problemas sociais e políticos. No centro das atenções estavam as questões rurais polarizadas entre os latifúndios predominantemente situados ao sul do país e as pequenas propriedades de outras regiões, cujo

[1] Para conhecer a história da Espanha, foram importantes os seguintes títulos: BROUÉ, Pierre. *A Revolução Espanhola (1931-1939).* São Paulo: Perspectiva, 1992; GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola.* París: Ruedo Ibérico, 1967; TAMAMES, Ramón. *La República. La era de Franco.* Madrid: Alfaguara/Alianza, 1983; THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola.* Trad. James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, v. 1-2; VILAR, Pierre. *Historia de España.* Barcelona: Grijalbo, 1980.

contraste apontava para a necessidade de uma reforma agrária. O país enfrentava, por um lado, os conflitos advindos de uma sociedade fundamentalmente agrícola e, por outro, os da incipiente industrialização de algumas regiões, em especial País Basco, Catalunha e Astúrias.

A desigualdade social e a economia precária são as marcas desse período monárquico. Além disso, mesmo diante de um sistema eleitoral que apresentava somente duas opções a seus eleitores – o Partido Liberal ou o Partido Conservador –, foi um tempo de instabilidade política.

Nesse contexto, o regime monárquico encontrou uma série de desafios: a exigência, por parte dos espanhóis escolarizados, de uma reforma constitucional e institucional, a oposição dos movimentos nacionalistas catalão e basco, que estavam em franca ascensão, e o conflito marroquino no protetorado do Rif. Além disso, a crescente industrialização gerou a criação de organizações sindicais que se fortaleciam com o crescimento do socialismo e do anarquismo e reivindicavam os direitos dos trabalhadores.

Em 1923, um golpe de Estado levado a cabo pelo general Primo de Rivera, tendo o apoio do rei Alfonso XIII, instala no país uma ditadura caracterizada pela suspensão dos direitos civis e pela repressão às manifestações sindicais. O ditador, inicialmente, obtém uma significativa credibilidade em virtude da breve prosperidade econômica. Entretanto, a crescente hostilidade popular e o colapso de seus planos por causa da crise mundial de 1929 são os principais fatores que o levam a deixar o poder em 1930.

Durante um período, o rei chegou a governar por meio de um diretório de ministros dirigidos por Berenguer e, depois, por Aznar. Contudo, o crescimento dos movimentos socialista e republicano, favorecido pela destruição paulatina do sistema partidário oligárquico e pelo descrédito da monarquia, leva à organização sistemática da oposição. Em agosto de 1930, representantes republicanos, socialistas e oficiais do exército pró-republicanos selaram o "Pacto de San Sebastián" em torno de um objetivo comum: derrubar a Monarquia. Em dezembro desse mesmo ano, durante o levante militar de Jaca, dois oficiais do exército responsáveis pelo movimento – Fermín Galán e García Hernández – são capturados e fuzilados como rebeldes provocando indignação na opinião pública em geral. Esse episódio leva o rei a reconhecer a necessidade de convocar eleições a fim de promover o retorno à política representativa.

Os resultados das eleições municipais, realizadas em 12 de abril de 1931, transformam completamente o rumo do processo eleitoral. Os aliados republicanos e os socialistas ganharam as eleições na maioria das cidades, embora os monarquistas tenham obtido excelentes resultados no meio rural, devido à influência social e política das autoridades locais. Esses resultados funcionaram como um plebiscito contra o rei, que deixa o país no dia 14 de abril. Nesse momento, o Comitê Revolucionário assume o Governo Provisório da Segunda República Espanhola.

Na história da Segunda República, existiram dois grandes períodos no que se refere às transformações realizadas: o primeiro conhecido como biênio transformador (1931-1933), e o segundo identificado como biênio negro (1934-1935). Além disso, deve-se ressaltar um curto período final marcado pelas eleições de 1936 e os últimos dias da República antes da eclosão da Guerra Civil.

Durante o biênio transformador, tentou-se construir uma república democrática mediante a aliança republicano-socialista. No entanto, não havia uma base popular concreta, o que dificultava a sustentação eleitoral e parlamentar.

No plano político, a aprovação da Constituição republicana e os resultados de sua implementação são destaques. Nesse sentido, pode-se dizer que o anticlericalismo conduzia o novo modelo constitucional. Por isso, a Espanha passou a não ter uma religião oficial, a liberdade de culto foi reconhecida, o divórcio foi legalizado, o Estado passou a não pagar o clero, as propriedades da Igreja foram nacionalizadas e as ordens religiosas foram excluídas da participação na indústria, no comércio e na educação. Nesse contexto, a função educativa da Igreja é radicalmente limitada e o sistema educacional torna-se laico. A "Institución Libre de Enseñanza" passa a ser a fonte de inspiração da organização de universidades e de institutos de ensino secundário.

Além da Igreja, o Exército foi alvo de reformas do governo republicano a fim de neutralizá-lo politicamente, desburocratizá-lo e melhorar suas condições técnicas. Houve a tentativa de neutralidade política levada a cabo mediante a reforma de muitos militares, em sua maioria pró-monárquicos, conservando o pagamento integral de seus salários. Essa medida levou-os à conspiração contra a República, pois uma grande maioria era contrária à reforma. Em agosto de 1932, Sanjurjo, ex-chefe da "Guardia Civil", leva a cabo uma sublevação militar com o claro propósito de frear as reformas que estavam em curso no país.

Embora o movimento tenha fracassado, a direita volta à oposição do ponto de vista legal e há uma ampliação de suas forças no biênio seguinte.

As questões regionais também merecem registro, pois os regionalismos sempre foram um problema nacional, especialmente em relação aos aspectos histórico, lingüístico, cultural e econômico. Vários projetos de estatutos regionais foram discutidos durante a Segunda República, mas apenas dois foram promulgados: o da Catalunha e o do País Basco.

No plano social, estava em pauta a reforma agrária. Do ponto de vista estrutural era a única reforma que havia sido formalmente prometida a um país fundamentalmente rural. Em maio de 1931, descartada pelo Governo Provisional a possibilidade de realizá-la por decreto, foi instituída uma comissão técnica a fim de preparar a Lei de Reforma Agrária. Essa lei foi finalmente aprovada em setembro de 1932 e tinha dois objetivos principais: a redistribuição de terras e o assentamento dos camponeses. Apesar de todos os esforços, a questão agrária transformou-se em um grande problema para a Segunda República devido ao ritmo lento da implantação da reforma e à resistência de muitos latifundiários e empregadores rurais. Nas cidades, o desemprego também se transformou em uma questão problemática. Nesse sentido, a ascensão do movimento operário e do camponês organizados em sindicatos estimulou greves e manifestações trabalhistas por todo o país, acirrando os ânimos entre o governo e o povo espanhol.

Devido ao estado permanente de greve, foi criada a "Ley de Defensa de la República" suspendendo as garantias liberais da Constituição. Em janeiro de 1933, em Casas Viejas, povoado de Andaluzia, ocorre um massacre de camponeses, durante um levante anarquista, dando início à desintegração do governo. Em abril, são realizadas eleições locais nas quais a coalizão governista é derrotada. Em setembro, depois da derrota dos candidatos da situação nas eleições para a Corte Suprema, Azaña, chefe do governo republicano, renuncia.

Ao longo de 1933, a situação da Segunda República complica-se consideravelmente com o crescimento da oposição, especialmente a de direita, depois da fundação da "Confederación Española de las Derechas Autónomas" (CEDA), da "Renovación Española" e da "Falange". Em novembro, são realizadas eleições gerais, nas quais as mulheres votam pela primeira vez e o número de abstenções por parte dos anarquistas aumenta. Os resultados eleitorais são majoritariamente favoráveis à direita e ao centro, que se agrupam em torno de Lerroux anunciando uma violenta reação contra o primeiro biênio.

O biênio negro foi marcado pelo crescimento do conservadorismo. No plano político, a influência da CEDA com suas tendências autoritárias desperta temores em toda a esquerda. Ao longo de 1934, a situação do país torna-se cada vez mais tensa. Nesse contexto, os movimentos revolucionários da Catalunha e de Astúrias foram duramente reprimidos. No plano social, os sindicatos, especialmente a CNT ("Confederación Nacional del Trabajo") e a UGT ("Unión General de Trabajadores"), desencadearam greves por todo o país. Os violentos confrontos levados a cabo pelo governo contra o povo espanhol desgastaram imensamente a direita governista, levando-a ao fracasso. Nesse contexto, a esquerda pôde fortalecer-se e decidiu unir-se em uma aliança denominada Frente Popular.

Em fevereiro de 1936, são realizadas eleições gerais cujos resultados levam a Frente Popular ao poder. O novo governo libertou muitos presos políticos e tentou implementar as políticas agrária, educacional e religiosa do primeiro biênio. A derrota da direita desencadeia uma série de atentados violentos com o propósito de desestabilizar a República.

2.2. A Guerra Civil Espanhola e suas conseqüências

Na época posterior às eleições de 1936, já havia sérios rumores em relação à existência de uma conspiração contra o governo republicano. O ápice da onda de violência ocorre no início do mês de julho de 1936, quando Calvo Sotelo, chefe da oposição, é assassinado por um dos oficiais da "Guardia de Asalto", como retaliação à morte de um de seus companheiros. A partir desse momento, os conspiradores agem rapidamente e no dia 17 de julho eclode a sublevação militar no Marrocos espanhol e nas ilhas Canárias. Durante os dias 18 e 19 algumas guarnições da península se rebelaram e o levante se estendeu rumo ao norte do país, a partir da Andaluzia. Entretanto, os rebeldes não conseguiram controlar todo o país conforme o planejado. Diante dessa situação, o território espanhol encontrava-se claramente dividido em dois, dando início à Guerra Civil Espanhola.

Ao longo de três anos, foram travadas duras batalhas entre republicanos e nacionalistas. No decorrer da contenda, os nacionalistas estavam organizados militar e politicamente de forma unificada, enquanto os republicanos estavam divididos política e estrategicamente. A mobilização da direita mostrou-se muito mais efetiva do que a da esquerda, levando à derrota dos republicanos.

Durante o conflito, não só a organização interna da Espanha contribuiu para a derrubada da República, mas também a postura de países estrangeiros. O "Pacto de não-intervenção" foi um dos fatores determinantes do enfraquecimento do governo republicano. Na França, acabava de ascender ao poder um governo de Frente Popular, presidido por León Blum, o que levava a supor, a princípio, que os acordos internacionais entre os dois países facilitariam uma ajuda francesa. Entretanto, parte do governo se opôs a toda intervenção que pudesse significar qualquer tipo de auxílio. Nesse contexto, Blum toma a iniciativa de um acordo de "não-intervenção", apresentando a proposta como meio de pôr fim à intervenção italiana e alemã a favor dos nacionalistas. Entretanto, tanto a Itália quanto a Alemanha foram os dois países que deram ampla assistência às tropas nacionalistas sempre que solicitados. Além disso, o governo norte-americano proibiu toda venda de material militar à Espanha com o pretexto da neutralidade, mas autorizou a venda de petróleo por não considerá-lo produto estratégico. Por fim, a antiga URSS, que inicialmente declarara apoio à República, acaba aderindo ao pacto e restringindo sua ajuda.

Esse contexto oficial de "não-intervenção" assim como a diferença de assistência externa efetiva aos dois lados foram determinantes para a vitória dos nacionalistas, proclamada no dia 1° de abril de 1939 pelo general Francisco Franco.

Segundo Hobsbawm, a Guerra Civil Espanhola tornou-se "a expressão exemplar do confronto global"[2] entre a defesa da democracia e a revolução social, de um lado, e a implantação do fascismo e a contra-revolução, de outro.

O conflito produziu um elevado número de mortos, além de milhares de refugiados, o que alterou drasticamente o rumo da vida de muitos espanhóis. Os que permaneceram na Espanha sofreram com a ditadura franquista, que manteve o país isolado do resto do mundo por quase quarenta anos, caracterizados pela censura e pela repressão, além da pobreza material, especialmente no período de pós-guerra. O autoritarismo do regime exerceu sua ação ideológica e repressora em todos os campos, inclusive no da cultura. Nesse âmbito, é importante salientar a rigorosa censura e o financiamento de uma produção que defendia a perspectiva dos vencedores em um país que havia experimentado uma efervescência cultural promovida pela Segunda República. No caso da literatura, merece destaque a geração

[2] HOBSBAWM, E. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 158.

conhecida como "los niños de la guerra"[3] que, a partir dos anos 50, protagonizou um incipiente movimento literário, cuja produção contribuiu para a abertura de uma perspectiva literária distinta da apoiada oficialmente. Por outro lado, os que emigraram a diversos países foram privados de sua terra natal e, portanto, de seus costumes, amigos e familiares, bem como de suas atividades profissionais e políticas. A imensa maioria de artistas e intelectuais se exilou durante a contenda ou imediatamente após o seu término sob as mais diversas condições. Nesse sentido, o exílio republicano de 1939, de origem política e ideológica, foi o maior de toda a história espanhola.

No contexto dessa emigração republicana, o êxodo em direção à França se diferencia de todos os exílios políticos anteriores devido à sua característica massiva[4]. No entanto, muitos refugiados também foram para outros países da Europa, para alguns países do Norte da África, em particular a Argélia, além da América Latina, especialmente o México. Importa destacar a presença espanhola em território francês e argelino em virtude da permanência de Max Aub nos campos de concentração de Paris e Vernet (França) e de Djelfa (Argélia).

2.3. A caminho da França e da repressão

Devido à Guerra Civil Espanhola, os primeiros afluxos de republicanos rumo à fronteira francesa começaram já em 1936. No início, o governo francês manteve abertamente uma política de acolhida dos espanhóis que solicitavam refúgio. Entretanto, progressivamente, a situação dos refugiados agravou-se com o enfraquecimento da Frente Popular francesa. Em 1938, com o novo governo, uma regulamentação mais rígida e restritiva em relação aos estrangeiros, especialmente os de origem espanhola, entra em vigor. Ao longo do tempo, como parte da política de coerção, foi prevista a criação de "centros especiais de concentração" a fim de isolar os indivíduos que fossem considerados perigosos para a segurança pública.

---

[3] Faziam parte dessa geração os escritores Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, entre outros.

[4] Para conhecer a história do êxodo republicano e suas conseqüências, foram importantes os seguintes títulos: CONSTANTE, Mariano. *Los años rojos. Holocausto de los españoles.* Zaragoza: Editorial Pirineo, 2000; DREYFUS-ARMAND, Geneviève. *L'exil des républicains espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco.* Paris: Albin Michel, 1999; FERMÍN BONMATÍ, José. *Españoles en el Magreb, siglos XIX y XX.* Madrid: Editorial Mapfre, 1992; ROIG, Montserrat. *Noche y Niebla. Los catalanes en los campos nazis.* Trad. C. Vilaginés. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

No início de 1939, o governo francês fechou temporariamente a fronteira com a Espanha. Entretanto, diante da chegada massiva de refugiados, fenômeno que foi chamado "La Retirada", volta a abri-la, primeiro para os civis, depois para os militares desarmados. É preciso explicitar a ambigüidade da postura da França, pois se, por um lado, recebia os refugiados, por outro, passou a impôr condições para a sua permanência. Nesse sentido, houve um período em que só eram admitidos indivíduos que possuíssem recursos próprios para sua sobrevivência, de modo que não viessem a ocupar postos de trabalho. Essa condição restritiva não atingiu mulheres, crianças ou idosos, embora também eles fossem enviados a campos de refugiados.

Após a chegada em território francês, os espanhóis republicanos fugidos da guerra eram isolados e reclusos em campos improvisados, situados ao sul da França, cuja característica geral era a precariedade: racionamento de alimentos, instalações sanitárias e de alojamento inadequadas. Para definir a especificidade desses espaços de reclusão, o termo "campo de concentração" chegou a ser usado pelo governo francês em vários documentos administrativos. Além das condições extremamente precárias, os prisioneiros eram submetidos a trabalhos forçados e, inúmeras vezes, sofriam maus-tratos. Nesse contexto, entre março e setembro de 1939, muitos morreram de frio, fome ou doenças.

O primeiro campo de concentração em território francês foi criado em Rieucros, Lozère; depois vieram outros, entre os quais figuram os campos de Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Le Barcarès, Arle-sur-Tech, Prats-de-Mollo, Gurs e Vernet d'Ariège.

O campo de concentração de Vernet foi previsto para ser um campo disciplinário destinado aos estrangeiros considerados perigosos à ordem pública, bem como aos suspeitos ou extremistas, em geral os anarquistas e os comunistas. Do ponto de vista da alimentação, das instalações e da higiene, esse campo foi considerado semelhante aos campos de concentração nazistas.

Dreyfus-Armand, ao estudar o exílio republicano na França desde a Guerra Civil Espanhola até a morte de Franco e, em particular, a situação dos refugiados nos campos de concentração franceses, recupera a memória dos exilados quanto à miséria psíquica que os acometia, além da sensação de abandono e de morte onipresente[5]. O clima geral era de mal-estar, de descontentamento, e havia um sentimento generalizado de degradação. A resistência

[5] DREYFUS-ARMAND, *L'exil des républicains espagnols en France*, p. 65-6.

física dos prisioneiros, comprometida pela guerra e deteriorada devido ao êxodo, agravava-se em virtude da precariedade da acolhida francesa.

Além do êxodo em direção à França, muitos republicanos, depois de 1936, procuraram asilo nos territórios norte-africanos, especialmente a Argélia[6]. Inicialmente os refugiados eram instalados em campos provisórios, sendo depois enviados a campos de concentração, entre os quais estavam os de Meridja, Hadjeral M'Guil, Djorf Terba e Djelfa. Além desse contingente, muitos espanhóis foram transferidos diretamente de campos franceses para campos argelinos por ordem das autoridades, uma vez que a Argélia fazia parte do território francês.

Na França, havia quatro opções para os refugiados: o retorno à Espanha, a emigração para outro país, o engajamento militar na Legião Estrangeira ou a entrada nas Companhias de Trabalho Estrangeiro (CTE).

O repatriamento era a alternativa preferida pelo governo francês, que não levava em conta a possibilidade de punição a que estariam expostos os espanhóis republicanos que voltassem, uma vez que sobre eles pesava a lei de responsabilidades políticas de caráter retroativo, promulgada por Franco em fevereiro de 1939. Os responsáveis pelos campos e as autoridades locais francesas pressionavam os refugiados para que optassem pelo repatriamento, chegando inclusive a autorizar a entrada de agentes franquistas nos campos com o propósito de convencer os exilados a voltar para a Espanha.

Quanto a uma nova emigração, apenas um reduzido número de espanhóis obteve permissão para sair do país. Em geral, os que conseguiram emigrar eram integrantes da República ou militantes de partidos de esquerda considerados importantes que tinham contato com os órgãos de ajuda aos exilados – SERE ("Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles") e JARE ("Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles"). Poucos espanhóis optaram pelo alistamento na Legião Estrangeira.

Os refugiados, majoritariamente, foram submetidos a trabalho forçado como mão-de-obra barata para a agricultura, usinas, construções de barragens hidroelétricas, minas, entre outros.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, o governo francês passou a aplicar sistematicamente o dispositivo legal que previa a prisão de estrangeiros

---

[6] FERMÍN BONMATÍ, *Españoles en el Magreb, siglos XIX y XX*, p. 62-7.

considerados perigosos, especialmente os de origem espanhola. No final desse ano, Albert Sarraut, ministro do Interior, pede aos prefeitos de Lozère e de Ariège, cidades onde se localizavam os campos de Rieucros e de Vernet, que estabelecessem a cada semana um determinado número de prisioneiros classificados segundo as três categorias existentes: presos comuns, políticos e suspeitos. Essa determinação gerou a prisão arbitrária de milhares de homens das mais variadas nacionalidades. Os prisioneiros eram confinados nos respectivos campos de concentração a fim de serem empregados em trabalhos que beneficiassem regiões militares ou serviços públicos. Entre setembro de 1939 e fevereiro de 1940, o número de presos eleva-se consideravelmente.

Na Argélia, também havia quatro condições que determinavam a saída dos refugiados dos campos de concentração: ter dinheiro para ir a outro país, ter família em território argelino, possuir alguma profissão técnica ou conseguir trabalho fora do campo.

Nos campos argelinos, além das péssimas condições de vida, similares às dos franceses, havia o agravante do clima desértico, a intensificação da disciplina nas "Companhias de Trabalho" e o aumento da repressão carcerária. Nesse sentido, destaca-se o campo de concentração de Djelfa, onde Max Aub também esteve preso. Segundo Fermín Bonmatí, nesse espaço concentracionário estiveram presos cerca de oitocentos espanhóis e trezentos ex-membros das Brigadas Internacionais.

É possível reconhecer duas posturas distintas das autoridades francesas quanto à presença dos espanhóis refugiados. Em um primeiro momento, foram considerados elementos perniciosos. Depois, especialmente com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, passaram a ser considerados uma importante força de trabalho gratuita.

Em 1940, a França é ocupada pelas tropas alemãs comandadas por Hitler. Para defender o país da ocupação alemã, forma-se a Resistência francesa, à qual muitos espanhóis se incorporam, participando ativamente. Entretanto, o governo francês, conhecido como "regime de Vichy", passou a colaborar com o invasor alemão. Em virtude dessa política colaboracionista, recrutou mão-de-obra para completar as cotas francesas do "Serviço de Trabalho Obrigatório", instituído pela Alemanha, prendeu membros da Resistência e deportou espanhóis e judeus.

Nesse contexto, além da detenção em cárceres e do confinamento em campos de concentração na França e na Argélia, um grande contingente de espanhóis foi deportado aos

campos de concentração nazistas de Ravensbrück, Dachau, Buchenwald, Maidanek e, sobretudo, Mauthausen. Nesses campos, foram classificados segundo uma nova categoria, criada especialmente para eles, a de "rojo español".

Esse panorama evidencia a trajetória dos republicanos que passaram rapidamente de defensores da democracia espanhola a refugiados, cuja conseqüência mais imediata foi a prisão concentracionária e, depois, a deportação, com o resultado atroz da morte por extenuação física ou, ainda, o extermínio.

Deve-se registrar que não há uma vasta bibliografia sobre os campos de concentração na França e em seus territórios no Norte da África. O tema permaneceu durante muito tempo à margem da historiografia oficial francesa. Dreyfus-Armand aponta essa lacuna e constata diferenças em relação ao estudo do tema na Espanha e na França: o exílio republicano e suas conseqüências foram predominantemente estudados pela historiografia espanhola. Entretanto, na própria Espanha, a reclusão de espanhóis em campos franceses e argelinos, bem como em campos nazistas, ainda não está amplamente estudada.

Se pensarmos nas câmaras de gás, os campos franceses e argelinos não se comparam aos campos nazistas, mas a arbitrariedade das formas de violência que neles imperava não confere menos poder destruidor à condição humana.

CAPÍTULO 3

FORMAS LITERÁRIAS E TESTEMUNHO

... la exasperada necesidad de contar, de comprender, de explicar lo que se ha vivido, implica no sólo una pugna con las palabras, que deben expresar lo inconcebible y lo inaudito, sino también con las mismas formas de la literatura.

Antonio Muñoz Molina

3.1. A "era da catástrofe" e a "era do testemunho"

No âmbito da História, Eric Hobsbawm[1] denomina a primeira metade do século XX como a "era da catástrofe", evocando o sistema concentracionário nazista e seus trágicos resultados. No âmbito da literatura, Shoshana Felman[2] define a época contemporânea como a "era do testemunho", reconhecendo a especificidade de uma vasta produção – narrativa e poética – que tem como objeto de representação o universo concentracionário.

Hobsbawm e Felman coincidem ao colocarem a barbárie dos campos de concentração na base de suas definições. Desse modo, põem em evidência uma época marcada pela ruptura do ideário iluminista, uma vez que valores como igualdade, fraternidade, liberdade e solidariedade foram quebrados. No campo de concentração, deu-se a aniquilação do universo moral que regia a civilização até então, pois a possibilidade de reconhecer no outro um ser humano foi rompida. Conceitos como bem, misericórdia, justiça e compaixão foram substituídos pelos desdobramentos do conceito do mal.

Nesse contexto, quando se trata da representação das terríveis experiências concentracionárias do século XX, destacam-se especialmente as obras de Primo Levi[3], Jorge

---

[1] HOBSBAWM, E. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[2] FELMAN, Shoshana. "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino". In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

[3] *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; *Se não agora, quando?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Semprún[4], David Grossman[5], Robert Antelme[6], Elie Wiesel[7], Paul Celan[8], Aharon Appelfeld[9] e Binjamin Wilkomirski[10].

É incontestável que os campos sob o domínio de Hitler simbolizam a máquina da morte por excelência. Nesses campos, "os aspectos de como matar seres humanos foram racionalizados e medidos em termos de economia de tempo e energia, de custo e benefício"[11], caracterizando o extermínio sistemático. Essa particularidade estabelece uma diferença em relação aos campos de concentração onde a morte não era o resultado de uma estrutura em "escala industrial". Entretanto, se considerarmos a definição de campo de concentração proposta por Giorgio Agamben, segundo a qual esse é um espaço "no qual o ordenamento normal é de fato suspenso", e cuja essência "consiste na materialização do estado de exceção", independentemente da natureza das atrocidades aí cometidas, a reclusão em campos, muito antes da época nazista, já havia sido levada a cabo[12]. Nesse sentido, na França e na Argélia sob domínio francês existiram vários campos de concentração nos quais milhares de refugiados da Guerra Civil Espanhola foram reclusos e submetidos a condições precárias e de caráter extremamente violento.

Assim, pode-se dizer que a violência dos campos de concentração não é resultado exclusivo da Segunda Guerra Mundial, como tampouco a sua representação literária. Desde a década de 40, Max Aub escrevera textos nos quais o universo concentracionário está representado. Por isso, no conjunto de textos que evoca os campos alemães e poloneses,

---

[4] *La escritura o la vida.* Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
[5] *Ver: Amor.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
[6] *L'espèce humaine.* Paris: Gallimard, 1957.
[7] *A noite.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
[8] *Cristal.* São Paulo: Iluminuras, 1999.
[9] *Tzili. Badenhein.* São Paulo: Summus, 1986.
[10] *Fragmentos: memórias de uma infância. 1939-1948.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998. É interessante mencionar a polêmica que esse livro suscitou em meio à crítica que se dedica aos estudos sobre a "shoah". Após sua publicação, foi amplamente resenhada e apontada como uma importante obra sobre os campos de concentração. Entretanto, depois de um período, com a descoberta de que seu autor não teria estado em nenhum campo, conforme a narrativa veicula, a crítica passou a questionar a legitimidade de um relato sobre as atrocidades cometidas pelos nazistas empreendido por um narrador que havia fraudado sua própria identidade, trazendo para a discussão uma questão ética que impugnaria a estética.
[11] CYTRYNOWICZ, Roney. *Memória da barbárie. A história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial.* São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1990, p. 87.
[12] AGAMBEN, Giorgio. "O campo como *nómos* do moderno". In: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I.* Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 173-86.

podem-se incluir os de Aub que tratam dos campos franceses e argelinos, ainda tão pouco considerados e estudados[13].

O desconhecimento da produção de Aub deveu-se, em grande medida, às condições de produção às quais o escritor esteve submetido no exílio, pois a irregularidade das edições, muitas vezes publicadas pelo próprio autor ou em editoras de existência precária, dificultou o acesso às obras[14]. No que tange aos contos, em particular, grande parte desses textos esteve perdida, durante muito tempo, em publicações esparsas em revistas ou coletâneas, o que contribuiu para reforçar o descaso, tanto editorial quanto crítico. Entretanto, também se deve observar que essas questões de ordem prática, ainda que possam ser levadas em conta, não constituem explicações suficientes à escassez de pesquisas sobre essa produção.

3.2. O contexto do testemunho literário

No final do século XX, houve a emergência de uma produção singular sobre os campos de concentração. Essa produção sobre a "shoah"[15] foi levada a cabo em diferentes circunstâncias, em línguas e lugares diferentes. Entretanto, uma primeira aproximação permite constatar que condições históricas comuns produziram processos literários similares no que se refere à relação entre formas literárias, catástrofe e representação.

---

[13] Entre os poucos estudos sobre esses textos, destacam-se: "Estudio introductorio" e "Epílogo" publicados em: AUB, Max. *Manuscrito cuervo*. (Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro-Calderón). Segorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad, 1999; DEGIOVANNI, Fernando. "El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub". *Cuadernos americanos. Nueva época*. México D. F., vol. 5, n. 77, p. 206-21, sept.-oct. 1999. MARCO, Valeria De. "La imposibilidad de narrar". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia, Ayuntamiento, vol. II, p. 559-65; MARCO, Valeria De. "*Campo francés*: Max Aub y la literatura de testimonio". *Quaderni del Dipartimento di linguistica de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università della Calabria*. Calabria, Serie Letteratura 9, n. 21, p. 55-68, 2002. QUIÑONES, J. "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas...*, vol. I, p. 481-7.

[14] Um quadro de informações sobre a produção do exílio encontra-se em: RICO, Francisco (dir.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Ed. Crítica, 1980.

[15] Em hebraico, a palavra "shoah" significa catástrofe, hecatombe, destruição, e não tem a conotação sacrificial da palavra holocausto, termo amplamente difundido. O uso desses termos vem gerando inúmeras reflexões. Giorgio Agamben, filósofo italiano, analisa a origem do termo holocausto e sua emigração semântica. Ele postula que a palavra aplicada ao extermínio justifica a morte *sine causa* e restitui um sentido ao que não tem sentido. Ver: AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.

Nesse contexto, as relações entre língua, nação e literatura nacional foram relativizadas, uma vez que nem sempre a língua materna foi a língua de expressão escolhida para representar o campo. Essa relativização coloca em pauta uma questão da cultura do século XX, ainda pouco tratada no âmbito da crítica, que diz respeito aos efeitos da desterritorialização à qual foram submetidos muitos escritores que sobreviveram aos campos em suas respectivas produções e no registro da historiografia literária. Os casos de Jorge Semprún e Max Aub, ambos prisioneiros de campos de concentração, são emblemáticos em relação à desterritorialização. A eleição da língua associada a suas trajetórias restringe a inserção de suas respectivas produções na história literária. Semprún, de origem espanhola, adota a língua francesa como língua de expressão. Entretanto, sua obra não está amplamente registrada na França, tampouco na Espanha. Aub, de origem francesa, adota a língua espanhola. Embora no exílio mexicano a proximidade lingüística pudesse ser um elemento facilitador, ela não determinou o extenso registro de sua obra. Por essas questões, Aub também esteve à margem tanto no México quanto na Espanha.

Na tradição ocidental, a interpretação da realidade por meio da representação literária é tema de investigações desde Platão e Aristóteles. No caso da produção sobre "shoah"[16], mais uma vez, as relações entre os modos de representação e a realidade estão em pauta. Entretanto, a especificidade de cada obra, bem como a particularidade do contexto do qual emerge, traz à tona reflexões teóricas cujo questionamento central gira em torno dos limites da representação quando se trata de experiências atrozes. Em outras palavras, a pergunta que permeia tanto a crítica quanto as obras é se a literatura pode representar o horror, a catástrofe, o mal.

A simples constatação de uma vasta produção sobre a "shoah" descarta a impossibilidade de representação. Sua análise e interpretação ainda demonstra que a dificuldade em representar está traduzida não apenas nas formas discursivas, mas também nas formas literárias.

Na "era da catástrofe", o conjunto de textos sobre a experiência devastadora dos campos de concentração forma um complexo e singular *corpus* que expõe a crise da

[16] No âmbito de nosso trabalho, o que nos interessa é a produção escrita, em particular a narrativa. Entretanto, existe uma vasta produção fílmica sobre os campos à qual tivemos acesso e que também nos ajudou a refletir sobre o tema. Em especial, destacamos os filmes *Nuit et brouillard*, de Alan Resnais, e *Shoah*, de Claude Lanzmann. Para conhecer os respectivos roteiros, consultar: CAYROL, J. *Nuit et brouillard suive de De la mort à la vie*. Paris: Fayard, 1997; LANZMANN, C. *Shoah*. Paris: Gallimard, 1985.

representação literária. A revisão do conceito de literatura e a reestruturação de paradigmas geram um importante debate sobre os gêneros.

No âmbito da crítica, as articulações entre catástrofe e representação, linguagem e violência, trauma e memória constituem aspectos formais que contribuem para a definição da literatura de testemunho[17].

Deve-se registrar que a bibliografia crítica sobre o testemunho literário ainda é extremamente escassa[18], sendo as próprias obras literárias fontes de investigação. Além disso, as abordagens enunciadas pelos críticos, a partir da metade do século XX, ainda estão em processo. Essa produção ora é considerada uma modalidade literária, ora um gênero. Portanto, não há um consenso sobre a noção de literatura de testemunho, o que significa que não há um modelo teórico definido.

3.3. A representação do universo concentracionário

Dentre as obras que tratam da experiência dos campos de concentração, consideramos como fontes de investigação três delas, a saber: *É isto um homem?*, de Primo Levi, *L'espèce humaine*, de Robert Antelme, e *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún.

Esses textos apresentam questões centrais para a reflexão sobre as relações entre formas literárias e testemunho: a necessidade de contar, a procura da expressão adequada para

[17] Deve-se registrar que a concepção de testemunho também se aplica a uma tendência da produção literária hispano-americana. Nesse contexto, os estudos se dividem em duas correntes de pensamento. A primeira, vinculada à definição de testemunho formulada pelo júri do "Premio Casa de las Américas", em 1969, entende o testemunho como uma modalidade narrativa que articula características de reportagem, de narrativa de ficção, de ensaio e de biografia ao mesmo tempo que se distancia dessas matrizes. Para saber mais sobre o tema, consultar: RAMA, A., AGUIRRE, I., ENZENBERGER, H. M., GALICH, M.; JITRIK, N.; SANTAMARIA, H. "Conversación en torno al testimonio". *Casa de las Américas*, La Habana, n. 200, p. 122-5, jul.-sep. 1995. Uma segunda perspectiva, que se incrementou a partir do testemunho de Rigoberta Menchú, realizado na década de 80, define o testemunho como uma modalidade narrativa que representa a voz dos excluídos mediada por um organizador do texto. Para saber mais sobre o tema, consultar os textos de Hugo Achúgar, John Beverley e Elzbieta Sklodowska elencados na bibliografia. Deve-se acrescentar que há uma produção hispano-americana que articula as discussões entre catástrofe e representação provenientes dos estudos sobre a "shoah". Na Universidade de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, estão em curso três pesquisas: 1) sobre *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, estudo realizado por Jung Ha Kang, em nível de mestrado; 2) sobre *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, estudo realizado por Graciela Alicia Foglia, em nível de doutorado; 3) sobre poemas de *Taberna y otros lugares*, de Roque Dalton, estudo realizado por Rina Landos M. André, em nível de doutorado.

narrar o horror dos campos de concentração, o questionamento da possibilidade de representar a barbárie da "shoah", a definição da experiência concentracionária como algo inimaginável e a insuficiência da linguagem diante da violência. A articulação desses elementos, que estão na base da abordagem analítica e interpretativa de nosso trabalho, problematiza a representação do universo concentracionário.

3.3.1. Entre a necessidade e a dificuldade de contar

A tensão entre a necessidade de contar e a forma de fazê-lo constitui um traço de composição predominante nesse conjunto de textos. Essa tensão, por sua vez, evidencia o conflito entre a possibilidade ou não de narrar o horror do campo de concentração devido a seu caráter inimaginável e à constatação da insuficiência da linguagem em traduzir a violência.

Levi, Antelme e Semprún coincidem ao colocar em evidência a premente necessidade de falar sobre a experiência do campo e o desejo de serem escutados[19].

As questões que envolvem o ato de contar e o ato de escutar estão presentes logo no início, mais precisamente nos respectivos prefácios, de *É isto um homem?* e de *L'espèce humaine*[20]. Levi revela que a "necessidade de contar 'aos outros', de tornar 'os outros' participantes"[21], havia se transformado em uma de suas necessidades elementares. Antelme, por sua vez, também reconhece essa exigência interior: "Nós desejávamos falar, ser ouvidos enfim."[22]

Em *É isto um homem?*, o narrador-Levi narra um sonho recorrente que se torna emblemático em relação à necessidade de contar e o desejo de ser ouvido. Nesse sonho, ele contar suas experiências do campo a interlocutores que não o escutam:

---

[18] No Brasil existe uma carência em relação a traduções de obras fundamentais sobre o tema, além de uma reflexão teórica incipiente. No âmbito teórico, destacam-se os ensaios publicados em: NESTROVSKI, A. e SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000.

[19] GAGNEBIN, J. M. "Palavras para Hurbinek". In: NESTROVSKI, *Catástrofe e representação*, p. 99-110. Neste ensaio, a autora trata a necessidade de falar dos sobreviventes e o desejo de serem escutados.

[20] Registre-se que as duas obras foram publicadas em 1947.

[21] LEVI, *É isto um homem?*, p. 7-8.

[22] ANTELME, *L'espèce humaine*, p. 9. No original, a frase é: "Nous voulions parler, être entendus enfin."

"É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse."

Esse sonho, que é na verdade um pesadelo, evidencia a importância do ato de contar e do ato de escutar em relação à experiência concentracionária. O narrador não encontra explicação para o sofrimento cotidiano, engendrado no campo de concentração, que se traduz na recorrência da cena da narração que os outros não escutam. Para o narrador-Levi, a narração do horror não é passível de transmissão. Esse impedimento diante da imperativa necessidade de contar constitui um desafio à representação do universo concentracionário.

A relação entre contar e escutar que se estabelece no sonho de Levi dialoga com uma questão central de *La escritura o la vida*, pois para o narrador-Semprún a possibilidade de contar está vinculada à existência de ouvintes: "Contar bien significa: de manera que se sea escuchado."[23] Contar sempre pressupõe ouvintes. Entretanto é preciso que esses interlocutores realmente escutem o que se conta. Para narrar a experiência do campo de concentração de forma que se escute, o narrador-Semprún sentencia: "sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación"[24]. Portanto, o que está em pauta é o modo de contar. Assim, é preciso encontrar uma forma de expressão que possibilite a representação da catástrofe. Em *La escritura o la vida*, a procura da forma gera o próprio enredo.

Robert Antelme também reconhece a criação e, portanto, a imaginação como processos que legitimam o testemunho da catástrofe, defendendo-os como a única saída: "Ficou claro desde então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que nós poderíamos tentar dizer algo."[25]

Diante do horror do campo de concentração, a procura da expressão literária é a forma encontrada para narrá-lo. A narração que não se escuta revela os limites que as atrocidades cometidas no campo impõem. Para representar a barbárie, a articulação dos meios expressivos e temáticos evidencia esses limites que, por sua vez, se traduzem na tensão entre

---

[23] SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p. 140
[24] SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p. 25.
[25] ANTELME, *L'espèce humaine*, p. 9. No original, a frase é: "Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose."

representação e catástrofe. E essa tensão está materializada na própria estruturação dos textos literários, incorporando a catástrofe.

O conjunto formado pelos contos de Max Aub sobre o universo concentracionário apresenta dois procedimentos de composição centrais – a fragmentação narrativa e a representação de múltiplos atos de transmissão – que traduzem a tensão entre representação e catástrofe conforme nossa análise e interpretação pretendem demonstrar.

3.3.2. A fragmentação: expressão da insuficiência da linguagem

De forma recorrente, a realidade do campo é caracterizada como uma realidade inimaginável. Essa caracterização revela o trauma causado pela experiência concentracionária, dando origem à dificuldade em contar apontada pelos narradores.

Levi, Antelme e Semprún também coincidem em apontar o caráter implacável dessa experiência. Em *La escritura o la vida*, o narrador escreve sobre o que viveu no campo de Buchenwald ao mesmo tempo que discute a dificuldade de escrever em virtude do caráter atroz dessa experiência. Para ele, a realidade do campo não apenas ultrapassava o poder da imaginação, como havia sido "invivível". Em *É isto um homem?*, o narrador-Levi questiona a autenticidade de uma lembrança sobre uma seleção de prisioneiros que seriam enviados às câmaras de gás. Em *L'espèce humaine*, Antelme recorda que os próprios sobreviventes, ao começarem a contar suas experiências do campo, tinham a impressão de se tratar de algo que escapava à imaginação. Todos os narradores estabelecem um vínculo entre o excesso de realidade do campo e a dificuldade em narrá-lo. E, apesar das restrições, levam a cabo suas narrativas movidos pela necessidade primordial de contar.

Dessa forma, é possível reconhecer uma tensão entre a necessidade e a dificuldade de narrar o horror, trazendo à tona a percepção da insuficiência da linguagem para traduzir o mal[26]. Essa tensão, que se manifesta nos modos de expressão, torna problemática a possibilidade de representar a catástrofe por meio da linguagem. Assim, a fragmentação narrativa emerge como traço constante de composição na produção sobre a "shoah", característica que articula a relação entre representação, catástrofe e testemunho.

---

[26] Em *É isto um homem?*, há um excelente exemplo da insuficiência da linguagem diante da barbárie: "Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem", p. 24.

Para analisar o papel da fragmentação da linguagem na representação do universo concentracionário, passamos a considerar o ensaio "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino"[27], de Shoshana Felman, especialmente as análises sobre as produções poéticas de Stéphane Mallarmé e Paul Celan que formulam questões pertinentes à representação da catástrofe.

No caso de Mallarmé, o verso livre da poesia francesa do século XIX, traço marcante dessa produção, é caracterizado como uma "experiência violenta de ruptura lingüística"[28]. O poema estruturado mediante o verso livre põe em cena uma crise do verso no âmbito da poesia. Portanto, a fragmentação da linguagem é o testemunho de um acidente. E o acidente do verso, por sua vez, testemunha mudanças políticas e culturais: "... a ruptura do verso liga-se a algo que as dimensões políticas da Revolução Francesa inaugurou, em sua acidentalização tanto das classes quanto dos dogmas, mas falhou em consumar, em conquistar completamente"[29].

Essas considerações sobre a poesia francesa são o ponto de partida para a análise da poesia de Paul Celan, importante escritor da "shoah". Para Felman, a ruptura do verso, traço singular dos poemas de Celan que evocam o campo, revela a intrínseca relação entre linguagem e violência. Se os versos de Mallarmé partiam da renovação proporcionada por uma revolução, os de Celan partem da destruição e da devastação provocadas pelo sistema concentracionário nazista. Neste último caso, a quebra do verso testemunha muito mais que um "acidente", ela testemunha um "colapso cultural e histórico": "A crise do verso de Mallarmé passa agora a expressar, concreta e especificamente, a realidade particular de Celan e sua experiência literalmente estilhaçada de sobrevivente do Holocausto."[30]

O poema "Todesfuge"[31] de Celan traduz de forma exemplar a relação entre linguagem e violência. Nesse texto, a experiência da barbárie é evocada mediante sua estruturação elíptica e circular e está representada na quebra do verso. Em outras palavras, a catástrofe está

---

[27] Cf. nota 2 acima.
[28] FELMAN, "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino", p. 31.
[29] FELMAN, "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino", p. 32-3.
[30] FELMAN, "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino", p. 37.
[31] Existem traduções de "Todesfuge" em várias línguas. Em português, esse poema foi traduzido com o título "Fuga sobre a morte" por Cláudia Cavalcanti e está publicado no volume: CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

representada na própria forma literária. Nas palavras de Felman: "A quebra do verso encena a quebra do mundo."[32]

A interpretação da ruptura do verso como metáfora da quebra do mundo explicita a relação entre linguagem e violência. No caso da narrativa de Aub, a ruptura lingüística e, portanto, a fragmentação, recursos expressivos recorrentes, também revelam essa relação, constituindo-se como metáfora da catástrofe.

Na produção de Aub, a representação da Guerra Civil Espanhola (antecedentes, combates, fatos significativos) é tributária da épica extensa que se verifica na série de romances do ciclo "*El Laberinto Mágico*". Ao contrário, para representar o universo concentracionário, bem como o do exílio, a épica extensa cede lugar à narrativa fragmentária que se manifesta na estruturação de *Campo francés* e dos contos.

Em *Campo francés*, os princípios de construção estão calcados na combinação de recursos expressivos variados. Por um lado, tem-se elementos de romance, teatro e roteiro cinematográfico; por outro, há distintas linguagens ao longo do texto, como fotografias, desenhos, manchetes de jornais e falas próprias do rádio. Na "Nota" que precede a obra, Aub evoca a imagem cinematográfica ao revelar que os registros dos quais provém a matéria narrativa se ordenavam como em uma tela de cinema. Portanto, a fragmentação está presente desde a origem da obra.

No caso dos contos, a fragmentação se manifesta em dois sentidos. Por um lado, na própria forma literária escolhida – narrativa curta – que, em oposição ao romance, tributário da épica extensa, é fragmentária; por outro, na estruturação de cada texto, cujas técnicas e linguagens diversas – anotações, trechos de diários, de cartas e de poemas, notas de rodapé, subtítulos, diálogos, transcrição e justaposição de textos, frases em outras línguas – francês e catalão – constituem fragmentos. Esse traço de composição presente na representação do universo concentracionário aponta a complexidade do campo e a impossibilidade de representar a totalidade da barbárie. Em Aub, é possível narrar, mas não é possível explicar ou compreender o horror do campo.

---

[32] FELMAN, "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino", p. 37.

Entre os treze contos do *corpus*, encontramos a fragmentação narrativa como traço de composição central em quatro textos, a saber: "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo".

Nesse conjunto de textos, a fragmentação explicita a relação entre linguagem e representação de eventos violentos, evidenciando a ruptura das formas literárias tradicionais quando se trata do universo concentracionário. Além disso, ela registra o caráter implacável do campo de concentração ao quebrar a possibilidade de uma narrativa contínua e explicativa. Os recursos e as técnicas empregados representam fissuras que o universo concentracionário provoca em virtude da violência perpetrada. Pode-se dizer que os contos assumem essa violência mediante a fragmentação. Em suma, a catástrofe está representada na própria estruturação narrativa.

3.3.3. A representação do ato de transmitir

Semprún, em *La escritura o la vida*, distingue dois tipos de testemunho: o que recorre à arte para representar o horror e o que narra objetivamente os episódios do campo. Para ele, que se vincula ao primeiro, "... los relatos literarios, al menos los que superen el mero testimonio, que permitan imaginar, aunque no hagan ver ..."[33], são a única maneira de transmitir "la verdad esencial de la experiencia"[34]. Em outro fragmento, o narrador-Semprún afirma categoricamente: "Unicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio".[35] Ainda que o narrador avalie a possibilidade de transmitir como parcial, ele elege a transmissão como forma de acesso ao universo do campo de concentração.

Na origem do verbo transmitir está a noção de "enviar de um lugar para outro", portanto, transportar, transferir, transpor. Assim, segundo a etimologia, o termo pressupõe necessariamente dois lugares, um de partida e um de chegada. À transmissão subjaz, portanto, a idéia de deslocamento, de movimento. Em sentido figurado, transmitir vincula-se a legar. Nesse âmbito, pode-se dizer que a transmissão está relacionada a algo deixado a alguém, uma espécie de herança, material ou não. No contexto da representação do campo, transmitir é

[33] SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p. 143-4.
[34] SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p. 141.
[35] SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, p. 25.

legar por meio do texto literário não a vivência da barbárie, que coube a uma parcela da humanidade, mas a experiência concentracionária que diz respeito a todos, uma vez que está inscrita na história do século XX[36]. Dessa forma, a catástrofe não desaparece, permanecendo na memória da humanidade.

Essas considerações etimológicas sobre a transmissão, aliadas às de Semprún sobre o vínculo com a representação do campo, constituem a origem de nossas reflexões sobre o ato de transmitir nos contos de Max Aub. Nesses textos, a representação de múltiplos atos de transmissão é um dos traços recorrentes de composição. Para aprofundar o diálogo que se estabelece entre o ato de transmitir e a catástrofe passamos a considerar o texto "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)", de Cathy Caruth[37].

Caruth se propõe a estudar o problema do ver e do saber a partir de um sonho relatado e analisado por Freud e da reinterpretação realizada por Jacques Lacan. No sonho em questão, um pai vê seu filho, já falecido, a seu lado na cama; a criança o segura pelo braço e lhe pergunta por que não vê que ela está sendo queimada.

Esse sonho traz à tona o confronto com a morte, isto é, com a catástrofe e a sobrevivência do pai a essa realidade catastrófica. A morte da criança é o denominador comum entre os atos de dormir, de sonhar e de acordar. Enquanto Freud centra sua atenção nos atos de sonhar e de dormir, Lacan está preocupado com os atos de sonhar e de acordar. Nesse sentido, o sonho é uma função do sono para Freud, enquanto para Lacan passa a ser uma função do acordar. A diferença de perspectivas entre os dois psicanalistas conduz Caruth a perceber que o acordar reencena a sobrevivência do pai à morte de seu filho e que a história dessa sobrevivência não é apenas a história do pai, mas também veicula a própria história da criança morta.

O pai sobrevive à catástrofe. Portanto, o acordar está vinculado ao encontro com o real. Entretanto, encontrar a realidade não significa compreendê-la: "Como um ato, o acordar não é, portanto, um compreender, mas uma transmissão, a performance de um ato de acordar que contém em si sua própria diferença."[38] Nesse sentido, o acordar não está vinculado apenas

---

[36] Valeria De Marco menciona a distinção entre vivência e experiência no contexto da literatura de testemunho: "A vivência da barbárie do século XX coube a milhões de seres humanos; a experiência de extermínio é de todos nós." Ver: MARCO, Valeria De. "Questões sobre a literatura de testemunho". *Língua e literatura*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 25, p. 163, 1999.

[37] CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)". In: NESTROVSKI, *Catástrofe e representação*, p. 111-36.

[38] CARUTH, "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da mémória)", p. 129.

ao ver, mas especialmente ao passar a outro esse ver. Entre o acordar e o passar esse ver está o ato de transmitir. E passar a outro o ver é legar a história da criança morta. No movimento do ato que transmite esse legado está a catástrofe. Em outras palavras, a catástrofe da perda e da morte da criança está representada no próprio ato de transmissão.

Enquanto Semprún dá importância ao movimento de transmissão, Caruth centra sua atenção no ato de transmitir. E essas observações sobre a representação da catástrofe no ato de transmissão propõem uma perspectiva interessante para a análise dos contos de Aub[39]. Nestes, a catástrofe e sua representação trazem para o espaço do texto um incessante movimento de transmissão, estabelecido nos diversos atos de fala, de escrita, de escuta e de leitura que estruturam as narrativas, não permitindo o silenciamento da barbárie concentracionária[40]. Em outras palavras, o ato de transmitir não permite que as histórias de personagens degradadas, aniquiladas e, em alguns casos, próximas à morte, ou ainda, efetivamente mortas, sejam esquecidas.

O ato de transmitir e, portanto, de contar apresenta-se como atos de fala, de escuta, de escrita e de leitura. Dessa forma, nos contos, está em pauta a palavra, ora falada, ora ouvida; ora escrita, ora lida. Na cadeia de interlocução que se estabelece entre narradores, ouvintes e leitores, está registrado o caminho percorrido pelos diversos atos de transmissão. No ruído das falas e das anotações e na recepção da escuta e da leitura não há espaço para o silêncio completo. E quando há silêncio, materializado nos espaços em branco, é um silêncio que tem significado, na medida em que alude ao fracasso da linguagem diante da barbárie.

A representação dos atos de fala e de escuta apresenta traços da narrativa oral tradicional, uma vez que há entre os narradores uma predisposição para contar e para ouvir. As personagens que falam sobre si ou sobre histórias que ouviram sempre têm ouvintes interessados. Além disso, em muitos dos contos, estão representados vários atos de fala e de escuta. E quando não estão representados de forma variada, há pelo menos a alusão ao ato de fala originário. Nesse sentido, muitas das histórias são recontadas e, portanto, conservadas.

---

[39] Valeria De Marco, ao analisar *Campo francés*, aponta a ênfase do ato de transmitir como elemento fundamental na estruturação da obra. Ver: MARCO, Valeria De. "*Campo francés*: Max Aub y la literatura de testimonio". *Quaderni del Dipartimento di linguistica de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università della Calabria.* Calabria, Serie Letteratura 9, n. 21, p. 55-68, 2002.

[40] Nos textos sobre a "shoah", em particular *É isto um homem?*, *La escritura o la vida* e *L'espèce humaine*, circulam os verbos contar, narrar, dizer, falar, relatar e escrever, que pressupõem, por sua vez, seus pares complementares escutar, ouvir e ler.

A representação dos atos de escrita e de leitura também estrutura algumas das narrativas mediante cartas, fragmentos de diários, caderno de anotações e explicações de narradores-editores. A experiência dilacerante do campo não impede o seu registro.

Tanto a representação da narração oral quanto a da escrita trazem à cena narradores que não têm tempo de sobra, tal qual os "contadores de histórias" tradicionais, para contar ou escrever as histórias do campo. Entretanto, apesar do espaço e do tempo exíguos, esses narradores dão conta de trajetórias quase completas da vida das personagens. Essa característica da composição evidencia uma tensão entre a forma literária, cujo tempo e espaço disponíveis são pequenos, e as histórias de vida contadas em sua quase totalidade. Essa tensão revela a urgência que subjaz ao ato de contar em um contexto marcado pela falta de perspectiva em relação ao futuro.

A transmissão está representada em todos os contos do *corpus*. Enquanto os textos "Vernet, 1940", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font", "Una historia cualquiera", "Yo no invento nada" e "Los creyentes" primam pela representação dos atos de fala e de escuta, os textos "Playa en invierno", "Ese olor", "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" privilegiam a representação do ato de escrita e de leitura.

Nos contos, a representação da transmissão põe em cena a própria catástrofe, garantindo que as histórias do campo não sejam esquecidas.

3.3.4. A multiplicação da perspectiva e a definição do lugar do testemunho

No tempo presente e no espaço do campo, as histórias do passado de personagens em franca degradação são contadas. A degradação alude à possibilidade de morte, destino, inclusive, de várias personagens. Nessas condições, a vida das personagens passa a ser objeto de transmissão, seja de forma oral, seja de forma escrita, fazendo eco à constatação de Benjamin: "Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira

vez uma forma transmissível."[41] No campo, a degradação de personagens que um dia tiveram uma vida "normal" torna suas histórias passíveis de transmissão.

As idéias benjaminianas sobre a transmissão e a transmissibilidade estão inseridas em um contexto de análise do empobrecimento da experiência compartilhada, empobrecimento que acarreta, por sua vez, a extinção das formas tradicionais de narração. Para Benjamin, a experiência estava em baixa, especialmente depois da Primeira Guerra Mundial em virtude da violência que a caracterizou. O exemplo de soldados que voltavam mudos do campo de batalha, "não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável"[42], é simbólico. Segundo Benjamin, esse empobrecimento havia afetado de forma cabal a transmissibilidade.

Nos contos de Aub, a violência que caracteriza a experiência concentracionária não constitui um impedimento à transmissão. Em um primeiro momento, essa característica se confrontaria com a proposição benjaminiana, na medida em que as personagens estão imersas em um contexto empobrecedor. Entretanto, as observações de Jeanne Marie Gagnebin sobre a possibilidade de um outro tipo de narração a partir das ruínas, em "Memória, história, testemunho"[43], auxiliam a interpretação da transmissão em Aub a partir das questões tratadas por Benjamin.

Gagnebin postula que é possível existir uma narrativa que se origine nas ruínas, é possível que se efetive uma "transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas"[44]. Assim, a figura do narrador seria "a figura do trapeiro", aquele que recolhe os elementos de sobra do discurso histórico que estão à margem da história. Por um lado, esses restos, recolhidos pelo "narrador sucateiro", dizem respeito ao sofrimento indizível dos campos de concentração; por outro, a tudo aquilo que é anônimo, que desapareceu deixando poucos rastros.

No contexto da representação do campo nos contos de Aub, essas considerações sobre o narrador sucateiro e, portanto, sobre a possibilidade de uma narração entre ruínas dialogam com a representação da cadeia de narradores posta em cena nos múltiplos atos de transmissão. Os narradores em seus diversos papéis – narrador-protagonista, narrador-escriba, narrador-

---

[41] BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207.
[42] BENJAMIN, "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", p. 198.
[43] GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. (orgs.). *Memória e (res)sentimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 85-94.
[44] GAGNEBIN, "Memória, história, testemunho", p. 90.

interlocutor, narrador-editor, narrador-tradutor – e "recolhem" histórias de prisioneiros de campos que de outra forma poderiam desaparecer. Além disso, a tarefa de recolher os estilhaços produzidos pelo campo está plasmada na fragmentação narrativa. Dessa forma, a representação de narradores – que contam, que escutam, que escrevem e que lêem – não permite que as histórias do campo sejam perdidas, contribuindo para que não desapareçam.

A estratégia de representar vários narradores, além de possibilitar a narração entre os cacos da História, tem o efeito de destruir a onisciência narrativa. Dentro do campo de concentração, os narradores não estão além dos limites do tempo e do espaço, não sabem tudo, não podem ver tudo, não têm conhecimento pleno de todos os acontecimentos, e as personagens apenas contam histórias vividas ou ouvidas.

A destruição da onisciência define o lugar do testemunho. No campo, esse lugar é ocupado por uma multiplicidade de perspectivas, cuja origem está no olhar da primeira pessoa.

Max Aub trata a questão da primeira pessoa, em particular no texto introdutório a *Campo francés*, chamando a atenção para o fato de que, embora tenha sido testemunha, não se representa nem como narrador, nem como personagem:

> "No hay en lo que sigue nada personal, curiosa afirmación para lo que aseguro memorias. Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento; sencillamente: apunto com mi caletre, que no peca de agudo; una vez más cronista."[45]

Nessa declaração, define-se como observador e, portanto, como testemunha. O encontro do olho com o universo que rege o campo produz um conhecimento. Portanto, o observador – a testemunha – toma conhecimento ao ver. Nesse sentido, há um estreito vínculo entre ver, conhecer e saber que remonta à etimologia do verbo ver. O olho não observa passivamente, mas transforma o que viu em testemunho. Dessa forma, a visão é o ponto de origem do testemunho – quem vê, vê de algum lugar –, mas não o seu limite.

Embora a visão permita a evocação dos fatos com maior fidelidade, tendo primazia sobre os outros sentidos, Aub não escolhe o lugar único e intransferível da primeira pessoa para representar o campo. A palavra enuncia o que o olho viu. Desse modo, a representação

---

[45] AUB, Max. *Campo francés*. Paris: Ruedo Ibérico, 1965, p. 6-7.

dos atos de fala, de escuta, de escrita e de leitura permite a transmissão do que foi visto e, portanto, do que foi testemunhado.

A distância é condição *sine qua non* para ver. E a opção por não se representar revela a necessidade de um distanciamento diante da matéria narrada. No movimento que se dá entre o que viu e sua representação há uma distância que se traduz no desdobramento da visão nos múltiplos atos de transmissão[46].

Durante toda a vida, Aub escreveu ininterruptamente. Além das obras literárias, dedicou-se obsessivamente à tarefa do registro, mantendo inúmeros cadernos de anotações, cujas notas constituíram muitas vezes a origem de idéias, diálogos, personagens, contos e romances.

Analisando seus *Diarios* e *La gallina ciega – Diario español*, nota-se que o tema dos campos de concentração não está amplamente registrado. Chama-nos a atenção, portanto, o fato de que o universo concentracionário não esteja tão presente em espaços típicos das formas tradicionais para a expressão da intimidade, mas esteja amplamente representado em sua obra literária. Definitivamente, o escritor não envereda pelo relato da vivência individual. E mesmo em relação à elaboração literária, como vimos, ele renuncia à representação de si.

Essa advertência quanto à renúncia e sua indubitável execução ao longo de *Campo francés* problematiza o ato de ver, o ato de testemunhar e o ato de representar o universo concentracionário, na medida em que o lugar originário do testemunho, isto é, o da primeira pessoa, está vazio, sendo substituído por outros pontos de vista.

No caso dos contos sobre os campos, a atitude não é diferente. A renúncia à representação de si mesmo, que se verifica em cada um dos textos, põe em cena um vazio no lugar da primeira pessoa. E a representação de diversos narradores consolida o esvaziamento desse lugar, dando uma dimensão problemática à relação entre representação, testemunho e catástrofe.

A relação entre o esvaziamento do lugar da primeira pessoa e o testemunho nos contos de Aub pode ser interpretada à luz do trabalho de Giorgio Agamben sobre o lugar do sujeito na constituição do testemunho, que passamos a abordar.

---

[46] Encontramos subsídios para tratar as questões do "ver" na análise e interpretação dos textos de Aub em dois ensaios. O primeiro, de Marilena Chauí, "Janela da alma, espelho do mundo"; o segundo, de Alfredo Bosi,

Giorgio Agamben, em *Lo que queda de Auschwitz*[47], ao se propor a identificar o lugar e o sujeito do testemunho, parte da limitação do testemunho apontada de forma recorrente pelos sobreviventes[48]: "quien asume la carga de testimoniar por ellos [os que morreram] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar"[49]. A sobrevivência à morte não permite o seu testemunho, daí, portanto, o testemunho da impossibilidade de testemunhar.

Esse raciocínio contribui para a definição do testemunho, levada a cabo por Agamben, como um sistema de relações entre a potência de dizer e a sua existência, isto é, entre "o que é possível dizer" e "o que não é possível dizer" em qualquer língua. Para ele, na constituição do testemunho, o sujeito situa-se entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer. Em outras palavras, entre uma potência e uma impotência: "El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar."[50] O sujeito situa-se, portanto, entre a língua e o lugar de sua existência, o que exige "una subjetividad que atestigua, en la posibilidad misma de hablar, una imposibilidad de palabra"[51]. Pode-se dizer, então, que o lugar do testemunho é um lugar vazio, vazio definido entre o intervalo da possibilidade e da impossibilidade de dizer.

Para Agamben, "los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan de su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta"[52]. Para compreender a definição dos sobreviventes como "pseudotestemunhas" importa examinar a origem do termo testemunha e seus usos.

Em latim, o termo testemunha tem dois sentidos. O primeiro se refere àquele que certifica ou atesta a veracidade de um ato ou que dá esclarecimentos acerca de fatos porque se situa como um terceiro. O segundo se refere àquele que viveu determinada realidade e, por isso, está em condições de testemunhar. No âmbito jurídico, essas definições têm relação, portanto, com o estabelecimento da verdade, embora sejam divergentes em relação ao lugar que ocupa a testemunha. No caso dos sobreviventes, a primeira acepção não se aplica, sendo a

---

"Fenomenologia do olhar". Esses textos estão publicados em: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. O primeiro, da página 31 a 63, e o segundo, da página 65 a 87.

[47] Cf. nota 12 acima.

[48] Primo Levi, em *É isto um homem?*, revela o desejo de sobreviver para testemunhar as atrocidades do campo de concentração, mas também indica o caráter limitado de seu testemunho, uma vez que, para ele, as verdadeiras testemunhas do extermínio foram as que "tocaram o fundo", isto é, as que não sobreviveram. E estas são a maioria. No campo, elas eram facilmente identificadas devido ao estado de degradação no qual se encontravam.

[49] AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 34.

[50] AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 153.

[51] AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 153.

segunda a mais adequada. Entretanto, cabe observar que embora o sobrevivente esteja apto a testemunhar em virtude de suas vivências, seu testemunho revela limites. Dessa forma, os limites do testemunho estão materializados no prefixo "pseudo", incorporado à definição de Agamben.

As "pseudotestemunhas" testemunham "de un testimonio que falta". Aqui a falta indica não apenas a limitação do testemunho, mas também a lacuna produzida pela ausência da voz daqueles que não sobreviveram. A imagem da lacuna alude ao lugar vazio do testemunho, constituindo-se como uma fissura simbólica que remete à impossibilidade da totalidade. A lacuna, o lugar vazio, que foram criados pelo testemunho da impossibilidade de testemunhar, aludem à catástrofe do campo de concentração.

Nos contos de Aub, o lugar do testemunho – o da primeira pessoa – está vazio, indicando a destruição do "eu" consumada pela violência, testemunhando a impossibilidade de dizer desse "eu" destruído. A possibilidade de dizer está representada nos múltiplos atos de transmissão que estruturam as narrativas. Os narradores contam o que ouviram, escrevem o que viram, editam o que leram. Dessa forma, transmitem as histórias do campo, ampliando o conceito de testemunha, conforme a formulação proposta por Gagnebin: "... a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro"[53]. O ouvinte ou o leitor, ao compartilhar a companhia do narrador, também é testemunha de sua história. E, nesse caso, ao contrário do narrador-Levi que sonhava de forma recorrente que "os outros não o escutavam" ao contar suas histórias do campo, em Aub a narração é possível, embora não explique a barbárie.

3.4. A literatura como uma forma de conhecimento

Para finalizar, chamamos a atenção para as considerações de Max Aub sobre a palavra testemunho aplicada a sua literatura. Em seus *Diarios*, encontramos uma declaração que explica sua concepção de testemunho:

---

[52] AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz*, p. 34.

> "Mis Campos (que en sus títulos tienen su justificación, si acude usted al diccionario) no son novela, sino crónicas (...) Y en eso *San Juan*, *No*, *De algún tiempo a esta parte*, el *Diario de Djelfa* y tantas cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio."[54]

O escritor, ao definir as obras do ciclo "*El Laberinto Mágico*" como crônicas e não como romances, põe em evidência a relação intrínseca entre o modo de narrar e a representação da realidade, vínculo que se reafirma ao definir grande parte de sua obra como testemunho. Em uma nota de rodapé, o escritor explica que a definição de testemunho de sua literatura está vinculada à falta de tempo e de gosto para "volver sobre lo hecho, retocarlo, aguzarlo, quitar y poner"[55], o que faz supor que o testemunho seria o resultado de primeiras impressões e que estaria distante da elaboração literária.

Embora seja uma declaração do próprio escritor, é preciso desconfiar dessa explicação prosaica sobre a falta de tempo como restrição à ficcionalização. Antes de mais nada, ela revela o caráter de urgência em relação ao ato de escrever, apontando para a necessidade de contar o que viveu, o que viu, o que testemunhou. Para todos os efeitos, o universo concentracionário está representado.

Essa dimensão da representação e, portanto, da ficção tem origem na renúncia à primeira pessoa e está presente em todos os textos considerados, conforme demonstra sua análise e interpretação. Dessa forma, Aub assume a sua posição de escritor, reconhecendo a literatura como uma forma de conhecimento do mundo[56].

---

[53] GAGNEBIN, "Memória, história, testemunho", p. 93.

[54] AUB, Max. *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba Editorial, 1998, p. 236.

[55] A nota de rodapé está indicada por um asterisco e é do próprio autor: "Porque me considero incapaz para más; no porque crea que se deba hacer como lo hice. 'Incapaz' tal vez no sea lo justo, pero sí con falta de tiempo – y de gusto – para volver sobre lo hecho, retocarlo, aguzarlo, quitar y poner.". Ver: AUB, Max. *Diarios (1939-1972)*, p. 236.

[56] Fernando Degiovanni sustenta que "... Aub veía en la literatura una forma de escritura de la historia y le daba importancia central para el conocimiento de una verdad...". Ver: DEGIOVANNI, Fernando. "El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub". *Cuadernos americanos. Nueva época*, p. 208.

CAPÍTULO 4

O DESAPARECIMENTO DO PODER DO NARRADOR: A REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO CONCENTRACIONÁRIO EM TREZE CONTOS DE "*EL LABERINTO MÁGICO*"

Posiblemente nuestra misión no vaya más allá
que la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores
de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos
y recoger cantares de gesta.
Max Aub

Para o crítico Javier Quiñones, os romances e os contos que compõem a série "*El Laberinto mágico*" de Max Aub formam

> "un *corpus* narrativo que constituye una de las obras más completas, tanto en calidad como en cantidad, que sobre el conflicto armado y sus consecuencias se haya hecho nunca en España, ni en el interior ni en el exilio."[1]

No que se refere às conseqüências, em particular à reclusão de espanhóis em campos de concentração franceses e argelinos, destaca-se a obra *Campo francés*[2] e o conjunto de treze contos que constituem o *corpus* desta dissertação: "Playa en invierno", "Ese olor", "Los creyentes", "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font", "Yo no invento nada", "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El

[1] QUIÑONES, J. "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto español"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993. Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1, p. 483.
[2] AUB, Max. *Campo francés*. Paris: Ruedo Ibérico, 1965.

limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo"[3]. Sobre os contos do "*Laberinto*", entre os quais estão esses últimos, Soldevila Durante escreve: "Cada uno de ellos constituye una pieza de ese vasto tapiz en el que la tragedia española cobra vida y, como tal, ninguno sería destacable aisladamente."[4]

O comentário de Soldevila aponta para o efeito de unidade que a leitura desses contos nos proporciona. Em relação aos textos ambientados em campos, em particular, é possível reconhecer um fio condutor que se tece entre a representação de narradores e personagens, as estruturas narrativas, a matéria narrada e a História. Em outras palavras, na representação do universo concentracionário, a articulação de estruturas e temas sustenta a unidade do conjunto.

No espaço ficcional, nenhum narrador está fora do campo de concentração, permanência que se confirma no uso recorrente do presente da narrativa. A multiplicidade de perspectivas evoca a imagem do labirinto que traduz, por sua vez, o caráter implacável de uma prisão sem saída. Essa impossibilidade de sair encontra sua contrapartida na recorrente pergunta[5] sobre os motivos de entrada e de permanência que se desdobram de diversos modos: "¿Y tú, por que estás aquí?"[6], "Yo daría cualquier cosa para saber por qué estoy aquí"[7], "¿Por qué estoy aquí?"[8], "¿Y tú por qué estabas con nosotros?"[9], "¿Cómo es posible que esté aquí?"[10], "¿... cómo vinimos todos nosotros a parar aquí?"[11]. Desse labirinto ninguém sai, ninguém vence a barbárie. A única saída possível é a morte, constatação que se confirma nas anotações do narrador-corvo de "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" sobre "las condiciones de salida" do campo de Vernet: "Si, por casualidad, [os homens] poseen alguna de las condiciones prescritas, no reúnen las demás. No sale nadie, como no sea con los pies por delante" (p. 229).

---

[3] Todos os contos estão publicados em: AUB, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Alba Editorial, 1994. Esta é a edição utilizada ao longo do trabalho.

[4] SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. "La obra narrativa". In: *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999, p. 117.

[5] Fernando Degiovanni chama a atenção para a repetição dessa pergunta: "La pregunta circula como la figura central de un lenguaje que trata de encontrar su referente. Nadie sabe nada, todos preguntan todo: la arbitrariedad es total." Ver: DEGIOVANNI, Fernando. "El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub". *Cuadernos americanos. Nueva época*. México D. F., vol. 5, n. 77, p. 206-21, sept.-oct. 1999.

[6] "Vernet, 1940".

[7] "Una historia cualquiera".

[8] "Un traidor".

[9] "Manuel, el de la font".

[10] "El limpiabotas del Padre Eterno".

[11] "El limpiabotas del Padre Eterno".

No plano temático, a representação do universo concentracionário traz à tona a barbárie dos campos de concentração da França e da Argélia. Nos treze textos, os narradores e as personagens percorrem caminhos que traçam uma trajetória que vai da travessia pela Espanha em guerra, a passagem pela fronteira com a França, o aprisionamento nos campos até o exílio em território mexicano. Além disso, a representação da vida cotidiana no campo se caracteriza pelo registro de diversas formas de violência.

No plano estrutural, a representação do ato de transmitir está presente em todas as narrativas. Ora são atos de fala e de escuta, ora atos de escrita e de leitura que estruturam os textos. Esse procedimento de estruturação mobiliza uma multiplicidade de formas literárias e de perspectivas que se verifica na organização da matéria narrada, evidenciando o caráter fragmentário da construção narrativa.

De forma geral, o ato de transmitir organiza as narrativas. No entanto, existem diferenças que possibilitam ordená-las em três grupos: o primeiro, formado por "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes", apresenta o ato solitário de transmitir como traço recorrente; o segundo, composto pelos textos "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada", representa o ato de transmitir como atos de fala e atos de escuta, e o terceiro, que se compõe por "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", representa o ato de transmitir por meio de múltiplos narradores e, em especial, como atos de escrita e atos de leitura.

Este quarto capítulo está organizado, portanto, em três partes de acordo com os grupos formados. Nosso objetivo será o de descrever e interpretar a particularidade de cada texto ou conjunto de textos em relação à representação do universo concentracionário à luz do instrumental conceitual sobre a literatura de testemunho. A análise e a interpretação pretendem demonstrar que a representação do ato de transmitir em suas múltiplas formas indica duas possíveis hipóteses interpretativas. Por um lado, ela impede que o silêncio recaia sobre a barbárie concentracionária; por outro, ela expõe o paulatino desaparecimento do poder do narrador.

4.1. PRIMEIRA PARTE
O ATO SOLITÁRIO DE TRANSMITIR

4.1.1. O ato solitário de transmitir: "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes"

Nesta primeira parte, vamos analisar os contos "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes". Estes textos representam o ato solitário de transmitir como atos de escrita e têm a narração em primeira pessoa como estrutura de base. Todos se caracterizam pela expressão concisa e breve que resultou em narrativas curtas. São três narradores-protagonistas que apresentam de forma direta três histórias diferentes. Esses narradores não recorrem a nenhum mediador, estratégia que cria o efeito de autonomia, dando-nos a ilusão de que eles são portadores de uma ampla consciência. No entanto, suas narrações são apenas rastros de uma experiência dilacerante e atroz. Apesar das semelhanças de construção, em cada um dos textos existem diferentes e significativos recursos expressivos que os distanciam. Enquanto em "Playa en invierno" e "Ese olor" existe o elemento lírico, em "Los creyentes" é a ironia que sustenta a narrativa; enquanto em "Ese olor" e "Los creyentes" há uma seqüência de ações e fatos que organizam a narrativa, em "Playa en invierno" a narrativa está constituída mediante o andamento de um poema.

Essas diferenças nos conduzem a abordá-los de forma independente a fim de descrever e interpretar as particularidades de cada um em relação à representação do universo concentracionário.

4.1.2. "Playa en invierno": a narração do desamparo

"Playa en invierno" caracteriza-se sobretudo pela predominância da narração em primeira pessoa marcada pelo lirismo. O narrador-protagonista conduz a narrativa cuja temporalidade é a da matéria evocada e, portanto, narrada. E a evocação do tempo dá o sentido do lirismo que está presente tanto nos recursos expressivos quanto nos temáticos.

Desde o título, "Playa en invierno"[12] faz uma associação atípica que repercutirá ao longo de todo o texto, pois a estação do ano escolhida – o inverno – não é a mais propícia para desfrutar o espaço litorâneo, normalmente associado ao calor, ao sol e ao verão. No entanto, o narrador-protagonista encontra-se justamente em um momento totalmente oposto a esses elementos. Ele contempla e descreve a praia onde se encontra – localizada perto de Marselha – e por meio da contemplação evoca a praia perdida – localizada em Valência.

A estruturação narrativa mobiliza elementos da construção poética que evidenciam o ato de escrita. O texto, que se compõe mediante o andamento de um poema, tem o ritmo marcado pelas repetições:

> "... A lo lejos, dos niños desarrapados recogen maderas. **Viento largo, pegajoso**.
> **Viento largo, pegajoso**. Miseria. **Olor** fresco de barro removido, **olor** de acequia sucia, rica de los desperdicios de la ciudad. A la derecha, un cerro; más allá, Marsella. Mar **pardo**, espuma **parda** que reconcome algas. Las olas se matan entre sí, **de dentro afuera, de afuera a dentro**.
> **De afuera a dentro**, el sol, blanco de viento, húmedo, da, entre nubes vencidas, **vientre bajo, bajo vientre** del cielo, un resplandor deslumbrante que espanta los ojos." (p. 171, grifos nossos)[13]

Nesse trecho, o recurso da repetição de palavras no princípio e no fim dos parágrafos exemplifica a estruturação geral da narrativa. E essa ordenação ocorre de forma análoga à disposição de versos em um poema.

Ao longo do conto, o narrador-protagonista lança mão das sensações, especialmente as da audição, do olfato e da visão para descrever o espaço que o rodeia, rememorando, assim, o espaço perdido. Desse modo, evocam-se sonoridades, odores e paisagens dotados de extrema degradação. A sonoridade está expressa não só no recurso de repetição, mas também na referência a diversos ruídos: o arrastar de objetos jogados pela praia e impulsionados pelo

---

[12] A versão original desse conto encontra-se nos *Diarios* de Aub. Foi escrita no dia 13 de fevereiro de 1941, em Marselha, e tinha como título "Paisajes". Na versão definitiva, encontramos modificações na ordem dos parágrafos, na sintaxe, no léxico e, especialmente, no desfecho. Ver: AUB, Max. *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba Editorial, 1998, p. 58.

[13] A partir daqui até o fim deste capítulo, as indicações de página das citações dos contos estarão no corpo do trabalho, entre parênteses.

vento, o arrastar das nuvens, o bater das asas das gaivotas e o barulho das ondas do mar. Todos esses elementos compõem uma atmosfera sonora opressiva. O cheiro forte que emana dos animais mortos e podres configura um ambiente extremamente degradado. Além disso, diante dos olhos do narrador-protagonista há uma paisagem devastada. A presença abundante de adjetivos como "sucio", "muerto", "pardo", "podrido" e suas variações de gênero e número aliadas aos detritos e aos elementos em decomposição – "algas", "cortezas de limones", "naranjas", "cascos de botellas", "un perro muerto", "maderas", "una gaviota muerta" – também contribuem para a caracterização de uma atmosfera degradada.

No texto, existe uma humanização da natureza mediante o uso de alguns verbos que também a revestem de um caráter violento: as ondas "se matam" entre si, o sol "espanta" os olhos, o mar e a praia recebem elementos que são "vomitados", as gaivotas não voam, mas estão "cravadas" no céu. Em última instância, o mar e a praia revestem-se de violência, podridão e morte, contrariando o *topos* literário de lugares de encantamento.

Essa caracterização da natureza de forma degrada e violenta põe em evidência os sentimentos de desamparo e de solidão do narrador-protagonista no suposto espaço de exílio. A sobreposição do passado e do presente aparece a partir da comparação entre as duas praias, permitindo o encontro imaginário com a realidade perdida. Apesar de as duas praias serem absolutamente idênticas, há uma diferença fundamental, pois enquanto no espaço habitado tudo está sem vida, no espaço perdido havia harmonia e vitalidade:

> "Pero allá, al fondo, dándole vida al viento, a las nubes, al invierno, a la playa muerta, al silencio, al viento largo, pegajoso, las mismas barcas pescadoras, los mismos hombres; un niño al otro:
> – Ché, anemsen, qu'es fa tard ..."[14] (p. 172)

Nesse último trecho, a sobreposição dos espaços, recurso que permitiu a rememoração, se desfaz. Nesse momento, a paisagem readquire vida quando surgem as duas crianças que falam a língua de domínio, no espaço que é familiar ao narrador-protagonista.

Sendo a língua a expressão de uma comunidade que vincula o sujeito a determinado lugar, a certos costumes e a diferentes formas de relacionar-se com o mundo, a língua de uso

[14] Tradução da língua catalã à língua portuguesa: "Vamos embora, que é tarde."

evoca questões de identidade. Nesse sentido, a familiaridade perdida vinculada à manifestação lingüística recupera a identidade do narrador-protagonista que não se reconhece nas crianças que falam francês, mas apenas nas que falam catalão. O narrador-protagonista, afastado de sua língua de domínio, está desprovido da expressão de sua identidade.

A forma de representação dos dois idiomas explicita a relação do narrador-protagonista com cada um deles. Enquanto a língua falada na praia habitada é apenas identificada – francês – a língua imaginada e pronunciada na praia de Valência é incorporada materialmente ao texto: "Ché, anemsen, qu'es fa tard..." (p. 172). Esse procedimento que silencia as crianças francesas e dá voz às valencianas alude à impossibilidade de comunicação do narrador-protagonista, indicando o evidente vínculo afetivo com a língua de domínio. É possível reconhecer, ainda, a necessidade de uma esfera conhecida diante do desassossego provocado pela língua que lhe é estranha.

O estranhamento do narrador-protagonista em relação às crianças que falam francês sugere um sentimento de deslocamento no mundo que indica a suposta situação de exílio vivida. No espaço de reclusão, distante da terra natal, não há possibilidade de vida. E a dimensão da perda está na caracterização de uma paisagem degrada, repleta de morte. A ordem e o sentido da vida foram perdidos.

"Playa en invierno" constrói-se mediante a elipse de tudo o que possa ser narrativo. Daí a frase nominal recorrente. Não há movimento, não há ação, não há análise ou comentário. O narrador-protagonista conduz o lamento, expressão de dor e de sofrimento, evocando o sentimento de perda em uma chave lírica. A escrita em tom confessional reconstrói a memória no percurso da narração.

Nesse conto, portanto, o que se apresenta é a constatação da perda provocada pelo exílio. O narrador-protagonista não emite juízos sobre sua condição, apenas a descreve. E essa descrição calcada em procedimentos da escrita aliada à privação da linguagem oral dá destaque ao silêncio do narrador, intensificando o sentido de tudo o que se perdeu. Diante da perda, o narrador emudece. E o silêncio indica a privação imposta a esse narrador. Desse modo, pode-se dizer que algo escapa à representação de confinamento: a falta da palavra primária evidencia a dificuldade em representar essa experiência.

No espaço da ficção, temos acesso às emoções do narrador-protagonista elaboradas poeticamente. O narrador constrói um texto que alude a seu desamparo. E, nessa construção, a

articulação de temas e procedimentos literários evidencia o ato de transmitir como um ato de escrita.

"Playa en invierno" é como um quadro-negro no qual se inscreve a solidão do narrador. Diante dela, ele se apega à recordação da essência de sua identidade, isto é, à língua de domínio, único ponto de luz. Não bastasse ser fonte afetiva, o que já dimensionaria a perda, a língua familiar também expõe o desejo de resgatar o que se perdeu: a criança quer ir embora assim como o narrador-protagonista.

4.1.3. "Ese olor": a narração do desespero

"Ese olor", que também se caracteriza pela narração em primeira pessoa de um único narrador e pela presença do elemento lírico, se diferencia de "Playa en invierno" especialmente pelo modo de narrar calcado em uma seqüência de ações, que definem o tempo da matéria narrada, e pela evocação do destinatário. Mais uma vez, a subjetividade se manifesta de modo evidente, reconstruindo a memória duramente marcada por algum acontecimento funesto ao qual não temos acesso.

A estrutura concisa do texto organiza a matéria narrada e imprime um ritmo à narração que mimetiza a situação vivida pelo narrador-protagonista: ele descreve uma situação de perseguição na qual o perseguidor é um cheiro repugnante. A brevidade da narrativa alude à precariedade do ato de escrita realizado no tempo evocado da perseguição. E o ato de transmitir estrutura a narração da trajetória de fuga a esse cheiro.

A construção narrativa apóia-se na repetição em torno desse "mau cheiro", evocando os subterrâneos de uma memória marcada, supostamente, por uma experiência traumática, que se revela na obsessão do narrador.

Desde o título, o emprego do pronome demonstrativo "ese" indica a presença do cheiro. O recurso expressivo da incessante repetição reforça sua permanência. Cabe considerar que a repetição tem pelo menos dois desdobramentos: por um lado, mimetiza a impressão de perseguição; por outro, põe em evidência o ato de escrever.

A representação da escrita não se evidencia apenas mediante a repetição; outros recursos, como a adjetivação, a pontuação, a sonoridade e o uso do imperativo, contribuem

para articular o processo de construção textual que também se orienta em direção a um certo lirismo.

A caracterização do cheiro perseguidor contribui para a criação de uma atmosfera de pesadelo. A princípio, ele aparece apenas como um sujeito – "ese olor" – desprovido de adjetivos. No entanto, depois, a adjetivação passa a ser intensa e marcadamente negativa, transformando-o paulatinamente em algo devastador: de um mau cheiro "quieto", "repugnante", "podrido", "solapado", "leve", "lento", "tenue", "hediondo", "persistente", "fijo", "horrible", "taimado", chega a caracterizar-se como um cheiro "vivo de la muerte". Dessa maneira, o odor é muito mais do que uma intensa recordação: ele tem vida e, em última instância, é a própria morte.

Para considerar a caracterização do cheiro também é importante observar um traço marcante de composição: sua personificação. Nesse sentido, ele adquire atributos humanos de duas maneiras. Por um lado, mediante os verbos empregados para descrevê-lo – "acongojar", "seguir", "perseguir", "agarrar", "volver", "buscar", "envolver", "penetrar", "espiar", "atosigar", "saltar", "meterse", "revolcarse", "llenar"; por outro, por meio dos verbos utilizados para descrever as reações do narrador-protagonista ao tentar livrar-se desse cheiro – "deshacerse", "hundirse", "alejarse", "esconderse", "librarse". Enquanto o primeiro grupo de verbos está inserido em um campo semântico regido pela perseguição, o segundo vincula-se à fuga. A obsessão do narrador-protagonista, situada entre a perseguição e a tentativa de fuga, transforma o cheiro em um "ser vivo" cuja movimentação, corporeidade e personalidade o atormentam.

Ao longo de todo o texto, o narrador-protagonista trava uma luta contra o cheiro, tentando escapar à sua perseguição das mais diferentes maneiras. É possível reconhecer esse embate em dois grupos de verbos e seus respectivos complementos. O primeiro grupo é composto por verbos em terceira pessoa cujo complemento é o pronome de primeira pessoa "me" – "me acongoja", "me sigue", "me persigue", "me agarró", "me quiere", "me busca", "me pierde", "me envuelve", "me acaba", "me atosiga", "me carcome"; o segundo é composto por verbos em primeira pessoa cujo complemento também é o pronome de primeira pessoa "me" – "me lavo", "me restrego", "me hundo", "me alejo", "me desespero", "me perfumo", "me escondo". Enquanto o primeiro grupo explicita o eu que narra como objeto da ação do cheiro, o segundo mobiliza ações que têm o propósito de libertá-lo.

O narrador-protagonista encontra-se, então, entre a perseguição e a tentativa de escapar. E, na trajetória da fuga, o elemento sonoro deixa seus vestígios já no primeiro parágrafo: "Ese olor. Ese olor que me acongoja, ese olor que me sigue, ese olor que me persigue. Ese olor ..." (p. 173). A sonoridade da consoante "s" presente na repetição do demonstrativo "ese" e nos verbos "seguir" e "perseguir" mimetiza os passos incessantes do narrador-protagonista que tenta fugir do fétido odor.

A personificação do cheiro transporta-o do domínio puramente olfativo ao da visão. O narrador enxerga o cheiro que, inclusive, adquire cor: "Es rojo, rojo pardo, rojo sucio, rojo verde, rojo oscuro, rojo negro, rojo, rojo corrupto, rojo carroñoso, rojo basura, rojo fétido, rojo mugre, rojo sinuoso, rojo disimulado, ..." (p. 174). Esse processo de materialização ressalta a existência do odor de modo que ele não só impregna o corpo do narrador-protagonista como também o invade. Mais uma vez, os verbos empregados são determinantes para delinear o caráter invasivo do cheiro: "envolver", "penetrar", "meterse", "revolcarse", "llenar" e "carcomer". Nem a água ou o perfume, elementos que estão entre as estratégias adotadas de limpeza, surtem efeito: "Hago las más diversas abluciones; me perfumo. Yo, ¡que no me perfumo nunca! Vuelve el tufo, peste ligera, no por ello menos peste" (p. 173).

Além da personificação que junto à adjetivação caracteriza o cheiro como um ser persecutório e instaura uma atmosfera marcada pela agonia, o uso da pontuação também interfere nesse processo. As interrogações e exclamações, que aparecem ao longo do texto, sugerem o estado de desespero em que se encontra o narrador-protagonista e que se intensifica gradativamente, culminando com o último parágrafo: "**¡Llevadlo! ¡Llevadme!** ¡Ese olor, ese olor muerto! ¡Ese olor de muerte! ¡Ese olor putrefacto, que me carcome! Ese olor vivo de la muerte" (p. 174, grifos nossos).

O agudo tom emotivo é reforçado pelo uso do modo imperativo – "llevadlo", "llevadme" –, recurso expressivo que evidencia o desespero do narrador-protagonista na medida em que manifesta uma súplica.

É importante ressaltar que na tentativa de fugir à perseguição do cheiro, o narrador-protagonista solicita ajuda não apenas no final, mas também uma outra vez, quase no início do texto. E esses pedidos de auxílio dão visibilidade a um destinatário que se identifica primeiro pelo pronome de tratamento "usted" – "¿Usted no sabe cómo deshacerme de él?" (p. 173) – e,

depois, pelo pronome pessoal de segunda pessoa do plural, "vosotros", que está implícito no verbo "llevar" conjugado no modo imperativo – "¡Llevadlo! ¡Llevadme!".

Nesse contexto, a representação do destinatário dá um caráter dramático à súplica, uma vez que o narrador-protagonista procura aliados em sua trajetória de fuga, mas não os encontra.

Em "Ese olor", a suposta experiência traumática se manifesta por meio do sentido do olfato. As indagações feitas pelo narrador sobre as sensações olfativas dos outros em relação a um mau cheiro qualquer e sobre as suas em relação ao odor que o persegue evidenciam o caráter único desse cheiro e, portanto, o caráter único de sua experiência: "¿Qué es un mal olor? Nada. ¿Quién se fija? Un tufo. Un hedor. ¡A quién le importa! ¿A quién le digo que me atosiga? Creerán que no sé lo que digo. ¡Sí! ¡Sí!" (p. 174). A possibilidade de que não acreditem em sua história indica que a vivência é primordial para a compreensão[15].

A persistência do mau cheiro revela o caráter sintomático de um trauma se pensarmos em sua definição genérica como "resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos"[16]. A relação com uma realidade catastrófica manifesta-se mediante a sensação de perseguição reforçada pelo caráter de pestilência do cheiro. O eu que narra expõe seu pavor revelando sua fragilidade.

Em "Ese olor", o cheiro, metáfora da morte, impregnado na memória, penetra o corpo e corrói. Além disso, a obsessão vivida pelo narrador-protagonista prolonga infinitamente o confronto com a morte.

---

[15] O caráter único da experiência vivida pelo narrador-protagonista dialoga com questões tratadas pela literatura de testemunho. Em *La escritura o la vida* (Barcelona: Tusquets Editores, 1997), o narrador-Semprún expõe a diferença entre a fumaça do campo e outras fumaças a partir das percepções daqueles que estiveram confinados no campo de concentração e daqueles que não estiveram: "Pero no pueden comprender de verdad. Habrán captado el sentido de las palabras probablemente. Humo – todo él mundo sabe lo que es, cree saberlo. En todas las memorias de los hombres hay chimeneas que humean. Rurales ocasionalmente, domésticas: humos de los dioses lares. Pero de este humo de aquí, no obstante, nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad. Ni supieron éstos, aquel día. Ni todos los demás, desde entonces. Nunca sabrán, no pueden imaginarlo, por muy buenas intenciones que tengan", p. 22-3. Nesse romance, o olfato também se apresenta como sentido determinante. No entanto, é preciso distinguir os cheiros evocados. Enquanto em *La escritura o la vida* trata-se claramente dos fornos crematórios, em "Ese olor" não se explicita a origem do cheiro.

[16] Sobre a definição genérica de trauma e suas implicações com a memória traumática, ver: CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)". In: NESTROVSKY, A. e SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 111.

Nesse texto, a elaboração literária reproduz o ritmo da perseguição sofrida pelo narrador-protagonista, evidenciando o ato de transmitir como ato de escrita. E este indica a duração no tempo dessa perseguição. Os recursos expressivos empregados circunscrevem a narrativa entre o sussurro e o grito de um narrador que tenta a todo custo livrar-se do tormento *simbolizado* no cheiro perseguidor. No espaço da ficção, ele não consegue libertar-se.

4.1.4. Los creyentes": a narração da ironia

Em "Los creyentes", a narrativa também é conduzida por um narrador-protagonista que em primeira pessoa conta uma história ambientada em um campo de trabalho na França, depois da ocupação alemã. Essa ambientação delimita o espaço de ação dos fatos narrados, estabelecendo uma primeira diferença em relação aos dois textos anteriores, pois estes apenas sugerem um ambiente concentracionário como lugar da narração. Além disso, a história é contada em um tempo posterior à ação, fato que se verifica no uso do pretérito indefinido aliado à localização temporal – "hace dos años y pico" (p. 157) e "eso fue en tiempo de los alemanes" (p. 158) –, procedimento narrativo que também se diferencia de "Playa en invierno" e de "Ese olor". Ainda em relação às diferenças, "Los creyentes" apresenta a ironia e o uso de diálogos como recursos diferenciais de construção. No entanto, assemelha-se a "Ese olor" em virtude da seqüência causal que norteia a narrativa.

Nesse texto, o ato de transmitir, mais uma vez, está nas mãos de um único narrador-protagonista. E a reconstrução da memória é o artifício para narrar um fragmento da história do campo que ele protagonizou.

O conto inicia-se *in media res* situando o narrador-protagonista em sua função dentro do campo: "Me llevaron a Bretaña, hace dos años y pico, me pusieron a dirigir unos grupos de trabajadores, advirtiéndome que los que quisieran ir a misa podían hacerlo" (p. 157). Nesse primeiro momento, as formas verbais empregadas em relação ao eu que narra – "me llevaron", "me pusieron", "advirtiéndome" – evidenciam a posição de objeto da ação: ele está à mercê de terceiros. Essa dominação aparentemente se inverte quando, em um segundo momento, passa a comandar um grupo e a responder por suas atitudes. Entretanto, essa circunstância será temporária, pois é destituído do posto. Se, inicialmente, sua condição passiva já estava indicada, o desfecho não apenas a confirma como também revela a completa

falta de liberdade com o impedimento de ir à missa: "Entonces discutimos en serio si nos convenía ir a misa. Pero no nos lo permitieron. Eso fue ya en tiempo de los alemanes" (p. 158). A menção ao "tempo dos alemães" marca a diferença entre o antes e o depois da ocupação alemã, evidenciando o acirramento da repressão com a proibição imposta ao narrador-protagonista.

Ao longo do texto, reconhecemos dois grupos opostos que estão implicados na experiência concentracionária. De um lado, estão explicitamente identificados os que sofrem a ação de domínio dentro do campo: as personagens refugiadas, entre as quais se destaca o narrador-protagonista; de outro, estão os que comandam a vida dos primeiros. Este último grupo, embora não esteja explícito, pode ser identificado mediante os verbos de terceira pessoa – "me llevaron", "me pusieron", "me quitaron" e "nos lo permitieron". Pode-se dizer, então, que há uma indeterminação do sujeito dominador. E este recurso confere uma invisibilidade a esse sujeito, intensificando seu poder de dominação.

No que se refere ao narrador-protagonista, é interessante observar o caráter oscilante da posição que ocupa ao longo da narrativa quanto à dominação. Em um primeiro momento, ele está sob as ordens do dominador. No entanto, logo depois, ocupa a posição de domínio, pois tem sob seu comando um grupo de trabalhadores; chega, inclusive, a julgá-los pela conduta adotada em relação aos cultos religiosos. Ao final, não só perde essa posição, como também se encontra claramente submetido às ordens impostas. Considere-se que a princípio ele se apresenta em primeira pessoa do singular, mas ao final se transforma em primeira pessoa do plural, transformação que se evidencia por meio do verbo "discutimos" e do pronome "nos". Essa passagem do "eu" para o "nós" indica claramente a subjugação coletiva. Dentro do universo concentracionário as condutas são regidas pela repressão que atinge a todos, sem exceção.

A narrativa desenvolve-se entre a permissão de ir à missa concedida às personagens-prisioneiras e a proibição aplicada ao narrador-protagonista. O aparente contraste, na verdade, revela o caráter arbitrário das regras do campo. Para caracterizar esse contraste entre permitir e proibir, o narrador lança mão da ironia. Desde o início, o caráter irônico explicita-se quando ele informa aos prisioneiros que é possível cumprir com as obrigações religiosas: "Aquí no se obliga a nadie. Francia es un país libre y permite que el que quiera cumpla con sus obligaciones religiosas. El que quiera ir a misa que se apunte en la lista" (p. 157).

Nesse trecho, os verbos empregados – "obligar", "permitir" e "cumplir" – ressaltam o contraste entre a caracterização da França como um país livre e a situação real, ou seja, um país que mantém refugiados em um campo de trabalho, o que gera a ironia que permeia toda a narrativa. Em particular, o verbo "permitir" salienta o caráter de concessão dessa liberdade. Nesse contexto, cumprir com as obrigações religiosas não é um exercício de direito ou uma manifestação de livre-arbítrio, mas um ato subordinado ao consentimento de terceiros – o sujeito indeterminado – aos quais as personagens-prisioneiras estão submetidas.

Ainda em relação à ironia, é interessante analisar o título e o desenvolvimento da história, pois existe um nítido contraste entre o plano espiritual evocado e o plano material que se expõe no contexto de escassez. A princípio, o título anuncia uma narrativa inscrita no âmbito da espiritualidade que pressupõe a confiança e/ou fé em algum credo religioso. Entretanto, a narrativa destrói essa expectativa na medida em que a adesão à religião se dá em virtude de interesses que extrapolam os preceitos religiosos.

O episódio que sustenta a narrativa – ida simultânea a três cultos religiosos diferentes – expõe o estado de extrema miséria em que vivem as personagens-prisioneiras. A promessa de distribuição de "tabaco", "galletas", "confitura" e "sellos", estratégia utilizada pelas religiões católica, evangélica e judaica para conquistar fiéis, está na base do tratamento prático dado à "manifestação" religiosa. Diante dessa conduta pragmática das personagens, o narrador-protagonista faz seu julgamento categórico: "Se apuntaron los sinvergüenzas, luego siguieron otros, de todas calañas" (p. 157).

No campo, todos estão à margem. E a marginalidade se expressa desde as conseqüências do alarme falso de distribuição de "tabaco", pois a única possibilidade que se apresenta às personagens é recolher guimbas de cigarro: "... a lo sumo les permitían recoger colillas; que la misa se decía al aire libre, en una explanada, y, al terminar, les dejaban husmear por donde había estado los del pueblo" (p. 157). O ato de recolher sobras ressalta a miséria material e moral dos prisioneiros; a forma de descrevê-lo expõe a mendicância e a degradação às quais todos estão submetidos. Em particular, o emprego do verbo "husmear", característico de animais, explicita ainda mais a marginalização dentro do campo.

Em "Los creyentes", a participação simultânea nos três cultos expõe a falácia da "manifestação" religiosa em uma situação de cárcere e a hipocrisia da religião na medida em que esta utiliza a estratégia de oferecer atrativos aos "fiéis" a fim de que freqüentem os

respectivos cultos. A privação material não permite que as normas éticas e morais mantenham-se rígidas. Nesse sentido, o êxito da estratégia empregada – muitos realmente vão aos cultos – revela uma relativização de valores. Em um contexto marcado pela escassez, conseguir qualquer benefício extra pode garantir a sobrevivência. Além disso, a ida aos cultos oferece uma oportunidade de concretizar a fuga, aumentando as vantagens do "cumprimento da obrigação religiosa".

Para o narrador-protagonista, se a princípio comparecer aos cultos é um ato de "sinvergüenzas", ao final ele chega a admitir a legitimidade de tal atitude. Deve-se considerar que a reprovação inicial está baseada especialmente na opinião crítica quanto ao segmento clerical: "El clero español siempre ha servido a los amos" (p. 158). Daí, portanto, a irônica afirmação de que o povo espanhol não é católico em virtude da subserviência dos padres.

Nesse conto, a subjugação está tematizada. Em sentido amplo, primeiramente, as personagens-prisioneiras e o próprio narrador-protagonista estão submetidos ao poder francês; depois, alude-se ao domínio alemão. Em sentido restrito, há a sujeição das personagens à miséria material que se traduz na conduta de interesse em relação à religião que chega a persuadir o próprio narrador-protagonista.

Em "Los creyentes", a história evocada situa-se em um tempo vivido sob o imperativo da opressão e da escassez. Ao situá-la em um campo de trabalho francês, o narrador vincula abertamente essas formas de coerção ao universo concentracionário. Dentro do campo, a sujeição imposta pela tirania sem rosto não permite nenhum tipo de insurreição.

4.1.5. Três fragmentos de vidas perdidas

Nos três contos, em oposição às diferentes estratégias que organizam os próximos textos a serem analisados, a matéria narrada não provém de atos de transmitir, mas constitui o próprio ato de transmitir como ato de escrita. Em "Playa en invierno", a construção marcada pelo lirismo expõe o ato de escrever, ao passo que em "Ese olor" e "Los creyentes", é o caráter seqüencial da narração que o explicita. Nos três textos, o ato de escrita indica a duração do tempo na matéria narrada e essa temporalidade é o que organiza a experiência do campo.

Desse modo, pode-se reconhecer que a estruturação explicita o ato de escrita como um primeiro exercício do ato de transmissão que privilegia o âmbito da subjetividade, indicando a necessidade de contar pequenas histórias de homens comuns que viveram situações de reclusão, nas quais predominam a perda, a ausência, a escassez e a privação em todos os sentidos. Nesse contexto, cada narrador-protagonista é o escriba que, em sua condição solitária, evoca algo que se perdeu.

Em "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes", não existe nenhum traço de onisciência. Os narradores contam apenas fragmentos do que viveram, dando conta de sentimentos, sensações ou episódios vividos dentro de espaços de reclusão – explicitados ou não. Nos dois primeiros, os sofrimentos produzidos pela angústia e pelo desespero expressam os efeitos do campo; no terceiro, estão em pauta os efeitos da coerção sobre um grupo de refugiados. Em todos, está presente o caráter implacável da experiência concentracionária. No campo, labirinto que abriga a violência, esses narradores-protagonistas sentem-se angustiados e perseguidos, não encontram a saída e não escapam.

Nessas narrativas, em contraste com as próximas a serem analisadas, o espaço ocupado pela primeira pessoa é exíguo, de modo que a escassez está presente não só no âmbito temático, mas também no âmbito da construção. Eles não têm muito o que contar. Em "Playa en invierno", o narrador perdeu a vida; em "Ese olor", a vida está completamente fora da normalidade, e em "Los creyentes", a mínima autonomia que o narrador-protagonista tinha também foi perdida. Apesar das perdas, o ato de transmitir permite que os narradores contem sua angústia, tormento ou história particular.

O universo concentracionário está representado, portanto, dentro dos limites que se impõem à primeira pessoa. Apesar de suas limitações, a narração em primeira pessoa cria a ilusão de uma consciência individual projetada, no caso desses contos, na representação do ato solitário de transmitir. No entanto, o sentido da vida desses narradores-protagonistas perdeu-se e a perda quebra essa consciência. Se esses narradores ainda são capazes de narrar, suas histórias no entanto são compostas apenas por fragmentos. Desse modo, essas narrativas expõem o início da perda do poder do narrador que perpassa todas as narrativas e que se torna cada vez mais aguda, conforme pretendemos demonstrar.

4.2. SEGUNDA PARTE
O ATO DE TRANSMITIR:
A REPRESENTAÇÃO DO ATO DE FALA E DO ATO DE ESCUTA

4.2.1. O ato de transmitir: a representação do ato de fala e do ato de escuta nos contos "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada"

Na primeira parte deste capítulo, analisamos os contos "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes", que representam o ato solitário de transmitir para dar conta do universo concentracionário.

Nesta segunda parte, vamos analisar os textos "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada", que representam o ato de transmitir como ato de fala e ato de escuta. Em todos eles, são contadas histórias de narradores-protagonistas que sofreram transformações brutais depois da entrada nos diversos campos de concentração.

Embora as histórias narradas sejam diferentes umas das outras, bem como seus narradores-protagonistas, a forma de apresentá-las em situações de diálogo estabelece uma unidade que nos permite a análise em conjunto, com o propósito de descrever e interpretar as semelhanças e as diferenças em relação à representação do universo concentracionário.

4.2.2. O ato de transmitir em situações de diálogo

Nesses contos, a matéria narrada é constituída por histórias contadas no campo por seis narradores-protagonistas a ouvintes, entre os quais alguns se transformam em narradores-escribas que conduzem a narração. Há, portanto, a representação de atos de fala e de atos de escuta, formando uma cadeia de narradores em diferentes situações de interlocução. Por isso, as marcas de oralidade estão fortemente presentes.

O conjunto está marcado, portanto, pela representação do ato de transmitir como eixo estruturador da matéria narrada. No entanto, cada texto apresenta suas particularidades: ora predomina o ato de transmitir originário; ora o ato de transmitir que reconta histórias ouvidas.

Acompanhemos uma síntese do enredo de cada um dos textos que explicita o modo de estruturação bem como os temas que têm em comum. Em "Vernet, 1940", Enrique Serrano Piña conta a um companheiro de Vernet episódios da Guerra Civil Espanhola e do período em que viveu como refugiado na França. Em "Una historia cualquiera", Luis Le Portiller narra a um grupo de ouvintes sua longa trajetória entre a América – Santo Domingo e Cuba – e a Europa, aqui, em particular, o percurso de Paris a Toulouse rumo a um campo que não é identificado. Em "Historia de Vidal", um narrador-escriba reconta a um companheiro do campo de concentração uma história relatada por Vidal, o narrador-protagonista, sobre um fato ocorrido durante a guerra. Em "Un traidor", outro narrador-escriba conta a um companheiro de reclusão concentracionária a vida de Luis González Merino desde seu nascimento até sua suposta morte, passando por sua atuação durante a República e a guerra, a vida como refugiado na França e sua situação dentro do campo. Em "Manuel, el de la font", o narrador-protagonista Manuel conta a um grupo de companheiros do campo de concentração algumas histórias de seu povoado, suas prisões durante a guerra e, depois, como cruzou a fronteira com a França. Em "Yo no invento nada", ao longo de seis núcleos narrativos, um narrador-escriba conduz a narração da história de Carlos Yubischek desde os tempos em que era ladrão até sua morte em Djelfa, passando por sua transformação política e por sua atuação na República e na guerra como brigadista internacional. Todos os narradores – protagonistas e escribas – têm em comum a experiência da Guerra Civil Espanhola no passado e a permanência em algum campo de concentração no presente.

De forma geral, os narradores-protagonistas contam histórias sobre a guerra e suas conseqüências, enquanto os narradores-escribas fazem observações sobre o caráter, o estado físico e psicológico, os gestos durante a conversa e, notadamente, sobre as transformações sofridas pelos narradores-protagonistas ao longo do tempo de prisão nos campos.

Apesar de a estruturação narrativa centrada na representação de atos de fala e de escuta aproximar os seis contos, é preciso considerar as diferenças em relação à organização da matéria narrada. Em "Vernet, 1940" há uma alternância de modo equilibrado entre os discursos dos narradores; em "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal" e "Manuel, el de la font" há uma primazia da narração dos narradores-protagonistas e em "Un traidor" e "Yo no invento nada" prevalece o discurso dos narradores-escribas que se figuram como se fossem oniscientes.

Na tarefa de mapear as diferenças, é interessante observar o início dos textos. Enquanto "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera" e "Un traidor" iniciam-se *in media res* como se os diálogos mantidos fossem a continuidade de uma conversa, "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada" abrem-se com os discursos dos narradores-escribas que descrevem os narradores-protagonistas. Já em "Historia de Vidal" o cruzamento dessas duas estratégias – diálogo e descrição – é o ponto de partida.

O primeiro parágrafo de "Una historia cualquiera" exemplifica o procedimento de diálogo *in media res*:

> "– Ya ves, hay rastros de los Le Portiller desde el siglo XIV: un obispo de París; otro de mis antepasados era un prócer de los escogidos para presenciar el despertar de Luis XV. Hace más de dos siglos que una rama de los Le Portiller, venida muy a menos, se fue a Santo Domingo. ¿Trata de negros? ¡Quién sabe! El caso es que hace cien años otros Le Portiller siguieron el mismo camino de ultramar y de la reunión de los dos bandos nací yo. Burguesía de la buena. En Santo Domingo no hay grandes fortunas, como no sea la del dictador, ni posibilidad de que las haya. Por grandes que sean los ingenios, los nativos sólo tienen brazos, hoces y azadas. La *élite*, lo que llamamos aquí *élite*, vive de lo que extraen los campesinos. Ya ves lo que eso puede dar ..." (p. 143)

O advérbio "ya" evidencia que o tema que dá início à narração – a família Le Portiller – é a continuidade de uma conversa iniciada anteriormente e à qual não temos acesso. A estratégia introduz a naturalidade da fala, seguindo-se frases curtas, coordenadas, interrogativas e exclamativas que imprimem um ritmo que é próprio da oralidade e que expõem marcas de interlocução, típicas da conversação. Luis Le Portiller dirige-se ao narrador-escriba que está escutando sua história. Desse modo, estão representados os atos de fala e de escuta simultaneamente. Esse procedimento repete-se ao longo de todo o texto. No entanto, o narrador-escriba ora é identificado por "tú", ora por "vosotros". Acompanhemos alguns trechos nos quais se explicita essa alternância:

> "El obrero no puede hoy, allí, discutir, en ningún momento, las condiciones de su empleo: ¡**figúrate** entonces! Puras acémilas. Pero ni siquiera se les ocurría protestar.

> Una miseria inimaginable. Como no **podéis figuraros**. Una miseria multiplicada por la indiferencia y la resignación." (p. 145, grifos nossos)
> "Como **os** digo, anduve de una cárcel a otra. Luego fui denunciado como federalista: ¿quién lo hizo?" (p. 146, grifos nossos)
> "**Tú** ya lo **sabes**: de mil quinientos quedamos treinta y siete." (p. 146, grifos nossos)
> "Los que abandonaban es que, de verdad, no podían ya con su alma; **os** aseguro que así morirse no es tan malo; lo peor: quién te remataba." (p. 148, grifos nossos)

Essa oscilação, que se verifica nas formas verbais e nos pronomes de segunda pessoa do singular e do plural, representa o narrador-escriba no ato de escuta junto a outros ouvintes. Todos ouvem a história da longa trajetória de vida do narrador-protagonista refeita mediante uma rememoração minuciosa, ainda que esta esteja sujeita a falhas de memória, apontadas pelo narrador-escriba, ou a dúvidas, materializadas em suas recorrentes indagações.

A representação do narrador-escriba em meio a um grupo de ouvintes também se verifica explicitamente em outros dois contos. Em "Manuel, el de la font", encontramos a cena dos prisioneiros reunidos dentro de uma barraca ouvindo a história do narrador-protagonista:

> "Ocho estábamos sentados escuchándole en el cuchitril donde dormíamos cuatro; los más medio estirados, que en cuclillas daba la cabeza contra el piso de arriba; ya era de noche y no teníamos más cabo de luz que la voz de Manuel." (p. 247)

Em "Yo no invento nada", o narrador-escriba revela que Carlos Yubischek "una noche, en la barraca, nos dijo algo de su vida" (p. 317), mostrando que o ato de escuta é coletivo. Nos demais contos, o ato de escuta está representado de maneira individual. Enquanto em "Historia de Vidal" e "Un traidor" os narradores-escribas contam a ouvintes individuais as histórias que escutaram, em "Vernet, 1940" o narrador-escriba é o protagonista dessa escuta.

Considerando-se que em quase todos os textos os narradores-protagonistas, menos Enrique Serrano Piña, estão representados em estado de fragilidade ou até mesmo chegam a

morrer, caso dos narradores de "Un traidor" e de "Yo no invento nada", a representação do ato de escuta e, em especial, a dos ouvintes têm a função de transformá-los em testemunhas.

Alguns dos narradores-protagonistas, no momento da narração, já são sobreviventes, ressaltando ainda mais o caráter de testemunha dos ouvintes. Nesse sentido, Luis Le Portiller, narrador-protagonista de "Una historia cualquiera", é emblemático. No tortuoso caminho percorrido de Paris a Toulouse em um trem, referência aos carregamentos de presos rumo a campos de concentração no sul da França, ele pontua com insistência a diminuição do contingente que o acompanhava. Ao longo da narrativa, são vários os momentos nos quais aparecem cifras que dão conta das baixas sofridas: em Paris eram mil e quinhentos; em Toulouse chegaram apenas trinta e sete, entre os quais o narrador-protagonista. O ínfimo número de sobreviventes revela a brutalidade desmedida da repressão. E, nesse contexto, todos os ouvintes são testemunhas de uma história de sobrevivência. Registre-se que a condição de testemunha dos ouvintes em "Una historia cualquiera" também está presente nas demais narrativas, uma vez que todos escutaram as histórias dos respectivos narradores-protagonistas.

Sendo assim, os narradores-escribas não são apenas aqueles que viram o processo de degradação vivido pelos narradores-protagonistas, mas especialmente aqueles que ouviram suas histórias e as recontam. Esses narradores, ao recontarem o que ouviram por meio da recuperação do ato de transmitir originário, quebram a perspectiva narrativa da primeira pessoa, deixando o lugar do testemunho vazio. Diante da barbárie, eles não marcam sua posição soberana de narradores, procedimento que indica o processo de esfacelamento da primeira pessoa narrativa como condutora de histórias sobre o campo.

4.2.3. O campo de concentração: caminho para a ruína

Todas as narrativas estão ambientadas em campos de concentração. Em "Vernet, 1940", o espaço e o tempo da narração já estão mencionados no título. E desde a primeira frase sabemos que os narradores compartilham a experiência concentracionária: "¿Y tú, por qué estás aquí?" (p. 135), pergunta o narrador-escriba a Enrique Serrano Piña. A conjugação do verbo "estar" no presente do indicativo aliada ao advérbio de lugar "aquí" inscreve as falas em um tempo e um espaço compartilhados. Esse procedimento, inclusive, está presente em

outros textos que lançam mão do mesmo advérbio de lugar "aquí", salientando de onde falam. No restante das narrativas, a localização do espaço concentracionário ocorre da seguinte maneira: em "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal" e "Un traidor" existem informações que recuperam o contexto francês, sendo que em relação aos dois primeiros a cidade de Toulouse é mencionada como ponto de referência; em "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada" o campo argelino de Djelfa é o espaço comum, sendo que o último texto refaz o caminho de um campo francês sem indicação até Djelfa, na África.

O espaço concentracionário é, então, o lugar de onde se fala, em que se escuta e de onde não se sai. A única saída possível, representada nos contos, é a morte, caso específico da suposta morte de Luis González Merino, narrador-protagonista de "Un traidor", e da morte efetiva de Carlos Yubischek, de "Yo no invento nada". Neste último, embora a notação final revele que o texto não foi escrito no campo – "México, diciembre de 1942" (p. 329) – o que aponta para a libertação do narrador-escriba que, segundo indícios deixados ao longo do texto, também esteve preso em Djelfa, sua saída não está representada. Considerando-se as condições desfavoráveis e precárias de todos os campos, que levam vários narradores-protagonistas a um estado de degradação física, psíquica e/ou moral, pode-se dizer que todos estão enredados em um processo de morte gradual.

De modo geral, as descrições do estado físico, psíquico e moral dos narradores-protagonistas são semelhantes. Exceto em "Vernet, 1940", cujo narrador-protagonista, Enrique Serrano Piña, é caracterizado mediante atributos de jovialidade, alegria e bondade, apesar da compleição física frágil, todas as caracterizações coincidem em apontar a deterioração de corpos destroçados pela precariedade e pela repressão. Os outros cinco narradores-protagonistas têm a degradação estampada na forma física, nas roupas ou, ainda, nos hábitos adquiridos. São seres sujos, maltrapilhos, humilhados, tristes ou desiludidos que perambulam ou mal se arrastam pelo campo. Acompanhemos, respectivamente, fragmentos de "Historia de Vidal" e de "Manuel, el de la font" nos quais está em evidência a destruição dos narradores-protagonistas:

> "Yo no sé si te acuerdas de él. Dormía a mi lado, al principio. Luego lo trasladaron al fondo de la barranca. Sí, aquel catalán harapiento – siempre sin afeitar, con las gafas rotas ... Te tienes que acordar: no sólo con las patillas hechas pedazos y remendadas

con hilos y cordelillos, sino también un cristal. Recuerda, ¡hombre!, el que estuvo esperando cuatro meses que le dieran permiso de pedir unas nuevas en Toulouse, y que luego se le perdieron. Bastante alto, encorvado, de pelo castaño enmarañado, un tanto sucio el pobre a fuerza de no tener ropa. Acuérdate que cerraba su gabán color café con un imperdible a la altura del cuello. Bueno, aquello no era gabán, ni nada. Llevaba en el campo más de tres años, desde el 39, arrastrando los pies, yendo de un lado a otro, porque sí, a ver si recogía alguna colilla." (p. 153)

"No parecía tan bajo como lo era: tenía la proporción de su talla, que la anchura, si demasiada, aplana; quizá fuera su color, quizá el traje de pana descolorida, y cayéndole en colgajos amarillentos como caballones de ramblar carcomidos de avenidas, quizá el desrostrar del sol, quizá las arrugas, tan hondas que, surcos verticales, le sostenían ojos, cejas y la frente estrecha y el pelo corto revuelto, salpimentado en las sienes; quizá los ojuelos verdes trabados de un topacio de ciruelas enveradas y que corrían como devanaderas al ritmo de cien '¿No?' y 'Bueno' con los que picaba su continuo discurrir; quizá los cañones de la barba le envejecían a media semana, añadiendo años donde no había más que magrez. Quizá le daba esa sensación de talla normal la falta de unto y el correr de los músculos a flor morena de piel, mal lavada ya desde el tiempo en que al azar de una mañana se acordaba de mirar el sucucho donde su madre le dejaba, a medio llenar, la jofaina de porcelana blanca." (p. 241)

Note-se que as respectivas caracterizações enfatizam a aparência física depauperada e envelhecida de Vidal e Manuel. O aspecto esfarrapado e sujo das roupas metaforiza o estado degradado em que se encontram. São seres em ruínas que aludem à catástrofe. Em "Historia de Vidal", a experiência concentracionária é apontada abertamente como a responsável pela degradação do narrador-protagonista:

"El campo lo había deshecho. Al principio fue como los demás pero, luego, le dijeron que su mujer – que estaba en Toulouse – se había dedicado a puta. Eso acabó con él. Algún tiempo se resistió a abrir los paquetes de comida que ella le enviava. Luego, un

húngaro, con quién dormía, le convenció de lo contrario. Huyó de todos y se dedicó a las colillas." (p. 156)

Como nesse conto, nas demais narrativas a trajetória dos narradores-protagonistas está marcada pela degradação, sendo esta o resultado exclusivo do campo de concentração. Esse é o espaço onde a decadência impera. Do ponto de vista etimológico, a palavra decadência significa "a caminho da ruína". Nesse percurso, a queda é a imagem que pode traduzir os efeitos da barbárie. E o caminho percorrido por todos é o de um vertiginoso descenso que implica inúmeras perdas pontuais e amplas. Serrano Piña perde seu irmão fuzilado. Le Portiller testemunha milhares de mortes. Vidal perde o respeito dos companheiros comunistas. González Merino e Yubischek perdem a vida. Manuel é o único que não expressa perdas pontuais. Entretanto, apresenta a maior perda comum a todos: a perda da liberdade.

Nesse contexto, a Guerra Civil Espanhola com sua conseqüência, a prisão concentracionária, atua como um divisor de águas para todos os narradores, que têm suas vidas transformadas bruscamente.

A rememoração tece o percurso dos narradores-protagonistas, reconstruindo predominantemente o passado da contenda e o passado vivido como refugiados na França. Todos eles participaram de alguma maneira do conflito e, por isso, sofrem as conseqüências. A guerra aparece representada em sua cotidianeidade e precariedade, em suas lutas e dificuldades: os embates nos povoados, a mobilização da população, o engajamento político, a participação em ações planejadas, a falta de armamentos, os combates nas trincheiras e a fuga rumo à fronteira francesa. A vida como refugiados caracteriza-se por inúmeros problemas: a burocracia dos vistos, a escassez de alimentos, a violenta repressão, a arbitrariedade de prisões e, por fim, o confinamento em campos de concentração.

Apesar de a guerra e o período vivido na condição de refugiados serem os principais temas tratados pelos narradores-protagonistas, em quatro das narrativas – "Una historia cualquiera", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada" – temos acesso ao período anterior à guerra, compondo trajetórias de vida quase completas. A vida no campo, por sua vez, quase não está mencionada; apresenta-se metaforicamente na degradação de cada narrador-protagonista ou, ainda, nos episódios de violência perpetrados.

Nesse contexto, é possível reconhecer, portanto, uma tensão entre a representação do passado e a do presente. Enquanto o tempo pretérito caracteriza-se pela ação e pela intensa movimentação, o presente caracteriza-se pela imobilidade e pela estagnação. Basta observar a decadência e o caráter passivo da maioria dos narradores-protagonistas dentro do campo em contraste com a descrição das atividades realizadas por eles em vários âmbitos de atuação, em particular profissional e político, especialmente durante a contenda. Desse modo, o campo caracteriza-se como um espaço e um tempo entre parêntesis, em suspensão, marcado pela ruptura do curso normal da vida e pela ação destruidora.

E se há uma diferença significativa entre a representação do passado e a do presente, também a encontramos na forma como cada um dos períodos é apresentado. Enquanto o tempo pretérito está no discurso dos narradores-protagonistas que contam histórias, o tempo presente surge no discurso dos narradores-escribas que as ouvem, as recontam e fazem observações sobre o que os rodeia. Na fala reverbera o passado; no olhar, o presente; nos diversos atos de transmissão, a história de vidas perdidas.

As histórias contadas são como *flashs* que iluminam as ruínas provocadas pelo campo, onde efetivamente nada acontece. No espaço concentracionário, o sentido da vida se desfaz, desaparecendo completamente. Narrar, portanto, é buscar o sentido da vida que se perdeu. Por essa razão, as histórias referem-se ao passado, porque não há o que dizer sobre o presente. Em outras palavras, a severa vida concentracionária não proporciona histórias significativas que possam ser contadas.

4.2.4. A destruição da onisciência: uma conseqüência da catástrofe

O caráter inexorável da experiência concentracionária perpassa todas as instâncias narrativas, sejam as estruturais, sejam as temáticas. Nesse sentido, importa considerar também a representação do processo de relativização da onisciência em relação aos narradores-escribas. Em todos os textos, eles apresentam o que viram e o que ouviram dentro do campo. Há, portanto, uma primazia do vivido, do visto e do ouvido, o que significa que os sentidos da visão e da audição estão privilegiados. Essa característica tem o efeito de relativizar o poder onisciente do narrador. Nesses textos, os narradores que conduzem as narrativas não têm a possibilidade de se moverem entre o passado, o presente e o futuro, característica fundamental

do narrador onisciente. E quando a onisciência se apresenta, ela não está em estado puro; na maioria das vezes, ela é ilusória, pois os discursos dos narradores-escribas estão circunscritos ao campo, lugar de onde são elaborados.

Em "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal" e "Manuel, el de la font", a onisciência praticamente está ausente. Os narradores-escribas sabem apenas o que os narradores-protagonistas contaram e o que compartilharam ou compartilham no campo com eles. A representação do narrador-escriba de "Vernet, 1940" é particularmente interessante, pois seu olhar não ultrapassa os limites geográficos impostos pela reclusão: ele vê apenas os Pirineus que estão além dos arames farpados e apenas sabe que atrás dessa cadeia de montanhas existe a Espanha. No entanto, não transpõe essa fronteira. Essas limitações revelam a ausência completa de onisciência, apontando para sua impossibilidade quando se está dentro do universo concentracionário.

Enquanto nesses quatro textos, os narradores não detêm o poder onisciente, em "Yo no invento nada" e "Un traidor" é possível reconhecer uma gradação na representação da onisciência.

Em "Yo no invento nada", o narrador-escriba a princípio escuta a história contada por Carlos Yubischek. Com o passar do tempo, sobretudo quando ocorre a transferência de prisioneiros para a África, em particular para Djelfa, a situação vivida pelo narrador-protagonista agrava-se, levando-o a perder a palavra quase por completo. A partir de então, o narrador-escriba figura-se como se fosse onisciente, percorrendo alguns espaços do campo: uma barraca, o escritório do oficial Gravela e a cela onde está preso o narrador-protagonista. Apesar dessa mobilidade própria da onisciência, ela está limitada apenas ao espaço concentracionário.

Em "Un traidor", a estruturação do conto propõe uma ambigüidade em relação à onisciência, pois não está claro se parte da história de Luis González Merino, especialmente a que se refere à infância, à atuação profissional, ao engajamento político, à participação na guerra e à vida como refugiado, foi contada pelo próprio narrador-protagonista ou se, realmente, o narrador-escriba detém a onisciência e, por isso, percorre esse amplo espectro temporal. Para analisar o caráter ambíguo da onisciência, acompanhemos o início da narrativa:

"– Lo único que me importa es mi mujer. Está sola. Todo lo demás me tiene sin cuidado. Si yo he sido esto y aquello, no me importa. Primero: mi mujer. Y luego...

Luis González Merino es madrileño, de padre vallisoletano, y madre trujillana. (Sangre de los Pizarro: – Sí, sí, son familia.) Los padres, a fuerza de lacerías, mantenían un comercio de tejidos en la calle de Atocha. El padre ya era viejo cuando vio aparecer el rorro entre las piezas de curí, de tarlatana, de cretona, de crudillo; paños y lienzos de Sabadell, Tarrsa, extremeños y de Alcoy (...)" (p. 159)

Nesse fragmento, o discurso do narrador-protagonista que abre a narrativa não se completa, uma vez que as reticências deixam entrever a possibilidade de uma continuidade de sua fala e, em seguida, o narrador-escriba começa a descrevê-lo como se fosse onisciente, dando margem à ambigüidade. Ao longo do texto, o narrador-escriba continua descrevendo a trajetória de Luis até a entrada no campo de concentração, quando passa a ser delator, e finalmente, sua suposta morte. Esse modo de descrever detalhadamente a vida do narrador-protagonista é característico da onisciência. No entanto, ao final, o narrador-escriba não é capaz de confirmar sua morte, atribuindo essa informação a terceiros: "Dicen que su mujer lo hizo enviar a Alemania, donde murió" (p. 163). O narrador, que aparentemente lançara mão da onisciência, além da experiência compartilhada no campo, para compor a vida de Luis quase em sua totalidade, diante da morte arbitrária praticamente "confessa" nunca ter tido um poder onisciente. O desaparecimento do narrador-protagonista acontece de forma simultânea à descoberta de que o narrador-escriba não detém a onisciência, simultaneidade que alude à brutalidade da experiência do campo.

Nesses contos, narrar a barbárie implica a submissão a restrições. A catástrofe não permite que se veja tudo, que se saiba tudo, que se conheça tudo. Nos seis textos, quando existe alguma marca de onisciência ela logo se desfaz, caracterizando-se, assim, como ilusória. Dessa forma, o poder narrativo dos narradores circunscreve-se apenas ao âmbito da representação de atos de transmitir, o que garante que as histórias sejam realmente contadas.

4.2.5. As diversas formas de coerção

Em todas as narrativas, a vida cotidiana no campo caracteriza-se pelo permanente exercício da coerção aplicada aos prisioneiros. O caráter coercitivo já está presente desde os motivos das prisões, definindo-se completamente no espaço de reclusão. A repressão traduz-se no uso da violência física, na intimidação, no rígido controle dos presos e na prática do trabalho forçado. Além disso, as precárias condições de existência reforçam a violência perpetrada.

É interessante analisar os motivos das prisões dos narradores-protagonistas, pois cada um deles contribui para delinear o clima repressivo imposto a todos. Enrique Serrano Piña, Luis González Merino e Vidal são presos em território francês: o primeiro, por ter comprado um cartão suplementar de pão; o segundo, por estar envolvido em atividades de contravenção, e Vidal, ao fugir da guerra civil. Note-se que os três narradores têm em comum a busca da garantia de sobrevivência. Luis Le Portiller, Manuel e Carlos Yubischek já estão no campo e não têm os motivos de sua prisão explicitados, mas todos participaram de atividades políticas e, sobretudo, da Guerra Civil Espanhola. Le Portiller, em particular, revela o caráter arbitrário de sua detenção quando diz "Yo daría cualquier cosa por saber por qué estoy aquí" (p. 151), frase que resume a situação de muitos prisioneiros. Esse contexto mostra a arbitrariedade que regia a política direcionada aos refugiados espanhóis e brigadistas internacionais.

Dentro do espaço concentracionário, a coerção está associada a códigos desconhecidos, especificamente duas línguas – o francês e o alemão – que se definem como estrangeiras em contraste com a língua espanhola, tomada como um código familiar e universal. Pode-se dizer, então, que essas línguas estrangeiras veiculam a opressão. Essa questão está particularmente tematizada nos contos "Una historia cualquiera" e "Yo no invento nada", além de ser sugerida em "Vernet, 1940" e "Manuel, el de la font".

Em "Una historia cualquiera", o contraste que se estabelece entre as experiências vividas por Luis Le Portiller em Cuba e na França evidencia as diferenças de cada prisão, especialmente traduzidas nos insultos nos respectivos idiomas – espanhol e francês. As ofensas em língua espanhola são sinais de um vínculo familiar e de uma experiência marcada pelo engajamento, ao passo que os insultos em língua francesa revelam o caráter coercitivo do campo e sua completa falta de sentido: "En Cuba era otra cosa. Claro está que yo era más

joven. Pero me pareció menos duro y por lo menos nos insultaban en español. Maricón suena mejor que *sale cochon communiste*" (p. 151, grifos do autor).

Em "Yo no invento nada", a língua alemã surge como possível instrumento de coerção, pois o violento oficial Gravela, que está aprendendo esse idioma, considera-o "la lengua del porvenir" (p. 328), aludindo ao contexto histórico da intervenção alemã na França. Carlos Yubischek, o narrador-protagonista, que dominava o alemão por haver trabalhado em Dresden quando fugia da polícia de seu país, comunica-se com o médico, companheiro de campo, nesse idioma. Contudo, antes de morrer, pronuncia sua última frase em espanhol. Segundo o narrador-escriba, a língua espanhola "era la lengua universal en que se entendían los voluntarios" (p. 329).

Em "Vernet, 1940", a questão do código desconhecido aparece apenas sugerida no uso de interjeições em francês pronunciadas pelos guardas para apressar os prisioneiros. A língua espanhola é a língua familiar da qual os prisioneiros estão afastados.

Por último, em "Manuel, el de la font" essa questão da repressão exercida mediante um código desconhecido também está sugerida, uma vez que a condição de estrangeiro do narrador-protagonista é um fator agravante em relação à sua prisão. A partir de uma pergunta sobre as detenções sofridas na Espanha e na França, ele faz as seguintes comparações:

> "Otra cosa, ¿no?, y luego tanto 'Cara al sol' y más 'Cara al sol' y otra vez 'Cara al sol', lloviera o hiciera bueno. Pero eran españoles y se dormía mejor. De comer, psé, poco más o menos como aquí." (p. 252)

As diferenças apontadas entre as duas prisões são várias, mas a referência aos compatriotas espanhóis revela a diferença cabal entre ser detido em seu próprio país e estar preso na condição de estrangeiro. Manuel, que está encarcerado em terra estrangeira, ao contar as histórias de seu povoado e da guerra permanece vinculado à vida que um dia teve sentido.

A coerção não está apenas nos atos de violência, mas também na linguagem. Os insultos, ataques e ofensas em uma língua estrangeira, isto é, em um código desconhecido, explicitam a subjugação da qual muitos foram vítimas, agravando a arbitrariedade da violência.

O esquema geral do universo concentracionário promove o aniquilamento em todos os âmbitos, desde o abatimento físico até a destruição total. No entanto, o inimigo que oprime, que maltrata e age arbitrariamente não aparece individualizado tal como ocorre com os narradores-protagonistas. Nos diversos campos, as forças repressivas estão representadas, em geral, por guardas que vigiam os prisioneiros e dos quais não temos maiores informações, e pelas diversas formas de violência. É possível reconhecer uma exceção em "Yo no invento nada", pois nessa narrativa aparece uma personagem – o oficial Gravela – caracterizada de forma extremamente violenta, responsável por inúmeros atos praticados contra os presos, em particular contra o narrador-protagonista, Carlos Yubischek.

No espaço concentracionário, os narradores-protagonistas são paulatinamente reduzidos a nada. No entanto, suas caracterizações partem de histórias da vida pregressa que contrastam com esse processo de destruição. O protagonismo da aniquilação coube a seres com nome e, muitas vezes, sobrenome, que possuíam uma vida minimamente estruturada antes da prisão. O processo de desmantelamento inicia-se com a situação de refugiados.

No caminho percorrido rumo ao campo ou no próprio campo, todos estão submetidos a um sistema que os leva a perder importantes traços de individualidade. O caso do narrador-protagonista de "Una historia cualquiera" é exemplar. Sua caracterização parte da ascendência dos Le Portiller, passa pela formação de sua identidade, suas escolhas, incluindo seu engajamento político, e continua em direção a uma progressiva perda simbólica dessas características que o individualizam. A cena anterior à entrada no trem que o leva a Toulouse é reveladora dessa perda. Por ser pintor, ele carregava uma mala com tubos de tinta. Entretanto, teve que jogá-la fora, desfazendo-se de algo que simbolizava sua individualidade. Por fim, inscreve-se no campo com um nome qualquer, depois de os guardas terem perdido os documentos de todos os prisioneiros.

As minuciosas caracterizações dos narradores-protagonistas, bem como a descrição de suas realizações no passado, resgatam suas identidades perdidas em meio à catástrofe coletiva. No contexto do universo concentracionário, a representação do protagonismo de forma individualizada põe em evidência a barbárie.

Dentro do campo, a vida perde o significado. Essa constatação está representada no silêncio que envolve a vida cotidiana nesse lugar, uma vez que a maioria das histórias narradas não tratam desse contexto. No movimento da narração, o tempo pretérito, perdido

porque é passado mas também porque não teve continuidade, é recuperado como a única realidade na qual a vida de cada narrador-protagonista teve sentido. O sentido da vida não está na experiência vivida no campo, mas é de lá que os narradores tentam encontrá-lo.

4.2.6. Os atos de transmitir: rastros do vazio provocado pela catástrofe

Os narradores-escribas narram as histórias dos outros e não as suas, embora também vivam ou tenham vivido a mesma realidade. Esse procedimento demonstra uma elaboração mais precisa em relação às histórias ouvidas e, de alguma forma, uma dificuldade em falar de si mesmos. Eles conduzem as narrativas, mas não a narração de suas vidas. Desse modo, aludem à debilidade da linguagem para narrar a barbárie.

No ato de transmitir está representado o movimento da transmissão. Desse modo, os narradores-escribas ao recontarem o que ouviram "passam ao outro" o legado da catástrofe que testemunharam e da qual, inclusive, são vítimas. Portanto, esses narradores são, ao mesmo tempo, depositários e transmissores de histórias de aniquilação. O caráter ambivalente dessa condição mostra duas facetas de seu testemunho. Por um lado, testemunham a barbárie do campo; por outro, ao recontar cada história, também transformam seus ouvintes/leitores em testemunhas. Pode-se dizer, então, que esses narradores-escribas atuam como um "narrador sucateiro", retomando a expressão de Gagnebin[17], recolhendo fragmentos de histórias de vida, refazendo trajetórias destroçadas e marginalizadas.

Nessas seis narrativas, a estratégia de representar os narradores em seus respectivos atos de fala e de escuta denuncia o vazio no lugar originário do testemunho, ou seja, o lugar da primeira pessoa. Essa estratégia produz uma lacuna no testemunho, uma vez que os que morreram ou os que estão sujeitos à morte não estão representados no presente da narrativa, mas sim no ato de enunciação dentro da matéria narrada.

Ler esses seis contos é antes de tudo "escutar" as múltiplas vozes que emergem de cada texto. Ouvidos atentos, compreendemos que os narradores-protagonistas sofrem um processo de destruição implacável que contrasta com suas histórias pregressas, caracterizadas pela rotina da vida ou, ainda, pelo engajamento durante a guerra.

---

[17] GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. (orgs.). *Memória e (res)sentimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 85-94.

No espaço ficcional, existe apenas a ação de contar. E nesse movimento resgata-se do anonimato concentracionário a história singular de seres marginalizados. Além disso, contar as histórias de Enrique Serrano Piña, Luis Le Portiller, Vidal, Luis González Merino, Manuel e Carlos Yubischek significa desvelar a dimensão individual de uma experiência coletiva.

Nesses textos, a destruição está representada na forma narrativa que se articula entre o ato de fala e o de escuta. Dessa maneira, a representação do ato de transmitir é a forma de expressão encontrada para representar a barbárie. Apesar das ruínas do campo as histórias dos narradores-protagonistas sobrevivem.

4.3. TERCEIRA PARTE
O ATO DE TRANSMITIR REPRESENTADO POR MÚLTIPLOS NARRADORES

4.3.1. O ato de transmitir representado por múltiplos narradores nos contos "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo"

Nas duas primeiras partes deste capítulo, analisamos dois grupos de contos que têm como traço distintivo a representação do ato solitário de transmitir – "Playa en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes" – e a representação do ato de transmitir como atos de fala e de escuta – "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada".

Nesta terceira parte, vamos analisar os textos "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", que contêm como traço distintivo o ato de transmitir representado por múltiplos narradores como atos de escrita e atos de leitura. Além disso, a estruturação narrativa mobiliza diversas formas literárias, dando um caráter fragmentário aos textos.

Apesar das semelhanças, os quatro contos possuem diferenças estruturais. Em "Ruptura" e "El cementerio de Djelfa" é a estrutura epistolar que sustenta as narrativas. No entanto, a construção dos textos é completamente diferente. Enquanto em "Ruptura" temos

duas cartas justapostas, em "El cementerio de Djelfa" existe apenas uma carta que apresenta discursos sobrepostos. Os textos "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" primam pela multiplicidade de formas narrativas. O primeiro lança mão de fragmentos de diferentes modos de narrar (carta, diário, diálogo, narração em primeira e terceira pessoas), ao passo que o segundo recorre à tradição do manuscrito encontrado e a estratégias próprias do tratado científico.

Essas singularidades estruturais nos permitem estudar os contos separadamente a fim de descrevê-los e interpretá-los para averiguar o sentido da representação do ato de transmitir na constituição do universo concentracionário.

4.3.2. "Ruptura": a ausência definitiva

4.3.2.1. "Ruptura" constitui-se por duas cartas trocadas entre dois amantes – Gabriela e Paco – escritas em virtude da ausência do homem. A estrutura epistolar mobiliza os tradicionais interlocutores de missivas, remetente e destinatário. No entanto, o título do conto e o comentário final destacado em itálico – "No hubo más cartas" (p. 170) – trazem ao circuito da interlocução um narrador-editor que rompe a relação de diálogo da correspondência.

Os narradores-interlocutores, ao escreverem as cartas, superam uma dupla impossibilidade: a de não poder falar e a de não poder calar[18]. Motivados pela necessidade de dar e ter notícias e pela necessidade de aproximação durante a ausência, eles tentam superar a distância provocada pela separação. A interferência do narrador-editor é a constatação de que a distância não só não foi superada como também se tornou definitiva. Não podiam falar. Já não podem escrever.

A clássica estruturação epistolar com local e data está presente no texto, revelando o lugar onde se encontram os dois narradores-interlocutores. Ambos estão na França; a mulher está em Marselha e o homem, em Vernet. O ano é 1941; o mês, setembro. Ela lhe escreve no dia 22, um mês depois de ter recebido uma carta dele; ele, seis dias depois, isto é, no dia 28. Existem indícios de que havia uma relação epistolar anterior, pois a narradora-interlocutora

[18] COMTE-SPONVILLE, André. "A correspondência". In: *Bom dia, angústia!* Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 35-44.

menciona a existência de outras duas cartas: uma escrita por ela e que Paco nunca recebeu; outra, escrita por ele e relida por Gabriela. A comunicação não se concretizara sem problemas. Antes mesmo da interrupção final, a correspondência já enfrentara obstáculos.

O uso da linguagem afetiva que se verifica no tratamento carinhoso do início das duas cartas – "Querido Paco" e "Mi querida Gabriela" – demonstra a intimidade entre os amantes. Entretanto, as missivas são diferentes uma da outra em relação ao tom empregado. Enquanto a mulher escreve um texto melancólico, no qual lamenta a ausência do amante e demonstra o sentimento provocado pela perda, o homem responde de modo áspero, pedindo-lhe ação e não lamentações. A ríspida carta de Francisco, constatação de seu abandono e de sua solidão, encerra-se com uma confissão sentimental no *post scriptum*. Essa atitude orientada pelo sentimento amoroso é o vestígio de esperança, quase inconfessável, considerando-se especialmente o parêntese utilizado. Porém, a interrupção das cartas destrói essa esperança.

A primeira carta, escrita pela mulher depois da prisão do amante, revela a falta de segurança e de forças em relação à vida na ausência dele. Entre a obrigação do trabalho e o abatimento quando está em casa, acentuado pelo medo e pela tristeza, Gabriela se aferra a recordações e a uma espera contínua. A segunda carta, escrita pelo homem, mostra, desde o princípio, sua crítica em relação à passividade de sua companheira. Exceto pelo tratamento carinhoso que a encabeça – "Mi querida Gabriela" – e pelo *post scriptum* que a encerra – "Te quiero" –, o tom crítico está presente desde os primeiros parágrafos:

> "Te empeñas en equivocarte. Añádele tu pereza. No es egoísmo o egolatría, no. No refieres al mundo a tu sola persona, ni crees a los demás pendientes de ti: más bien es lo contrario: desconfianza de tus medios; pero esa inseguridad te embarga tanto como si fuese un sentimiento positivo." (p. 166)

As reflexões sobre o cotidiano evidenciam a diferença na percepção do tempo na vida de um e de outro. Paco, privado de sua liberdade, tem sua rotina quebrada, perdendo o ritmo da vida cotidiana; as atividades diárias na prisão, como acordar, comer, dormir, apresentam-se de forma pontual, aludindo à repressão. Gabriela, ao contrário, embora esteja livre, descobre a inutilidade de sua vida, ainda que esta não tenha mudado substancialmente, uma vez que continua realizando suas atividades habituais – trabalha, lê e freqüenta o cinema.

Para Gabriela, o tempo presente está marcado pela estagnação que caracteriza o transcorrer de horas, dias, semanas e mês:

"Esperé confiada, ocho, diez días." (p. 165)
"Ha pasado cerca de un mes sin que tuviera la fuerza de contestarte." (p. 165)
"Cada hora es larga." (p. 166)
"No tendrás que esperar cuatro semanas mi próxima carta." (p. 166)

Para a narradora-interlocutora, o presente está articulado entre dois verbos recorrentes, recordar e esperar, reveladores do apego a um tempo passado e do desejo de um futuro. Sua vida só teria sentido com a presença do amante. Antes e depois. Ela, que tem a certeza de haver perdido tudo, encontra na espera e nas recordações a esperança de recuperar "algo perdido".

Enquanto para Gabriela a ausência do amante suspende o tempo presente, para ele a passagem do tempo encerra-se primordialmente no âmbito diário:

> "Y por si te interesa: me levanto a las siete, me acuesto a las diez. Tomo el sediciente café a las siete y media, sopa de nabo a las once, sopa de zanahoria a las cinco. Y, más o menos, me muero de hambre esperando que la joven Gabriela, perdida en su dolor, se acuerde de salir de casa para ir comprar alguna que otra cosa, y me la envíe." (p. 169).

O cotidiano de Paco é duramente marcado pela rigidez de horários e pela escassez alimentar, enfim, pela experiência de sobrevivência diária. Em sua carta, o passado e o futuro quase desaparecem. Contudo, é preciso considerar que existe uma exceção em relação à primazia do tempo presente. Essa exceção está no parêntese do *post scriptum*, único momento em que toda a dureza anterior ameniza-se: "Rebaja el hambre, rebaja la rabia y lee la carta al revés: Te quiero" (p. 170). Nesse comentário aparecem passado e futuro, na medida em que a declaração sentimental, por um lado, remete-o ao tempo pretérito mediante a lembrança do sentimento que o vincula à mulher e, por outro, remete-o ao tempo futuro por meio da

continuidade desse vínculo amoroso. Ainda que reticente, ele também tem esperança de um tempo melhor.

Gabriela sente-se "ausente del vivir cotidiano". Entretanto, há uma exacerbação da primeira pessoa do singular que se choca com essa ausência evocada: "esperé", "me engañaron", "vivo", "me siento", "estoy", "me fabrico", "sé", "iré", "he estado", "he terminado", "he ido", "aguantaré", "sabré". Os verbos, fartamente distribuídos, concentram todas as atenções sobre um "eu" que se volta sobre si e está distanciado do problema real de seu amante, privado de sua liberdade, enfrentando a realidade da detenção.

Paco refere-se à sua falta de liberdade apontando a liberdade de Gabriela: "Te revuelves, brincas, te subes por las paredes" (p. 168). Essa descrição contrasta com a carta da mulher, que está praticamente esvaziada de verbos de ação. É contraditório que ela, livre, mesmo triste, não aja; enquanto ele, preso, reivindica ação por parte dela a fim de melhorar suas condições de vida na prisão, reivindicações reveladas na carta que ele imagina – e reescreve –, esta sim repleta de verbos de ação:

> "He limpiado tu ropa y te la mandaré a medida que la necesites. Supongo que recibes con regularidad los paquetes de víveres que te envío. Sabes que no se encuentra gran cosa, pero no te preocupes, ni te preocupes por mí. Trabajo y no estoy triste. Los recuerdos son siempre mejores un tanto añejos, como el vino. También envié algunos libros que supongo recibirás con gusto. Al bizcocho le falta un trozo. Me lo comí a tu salud." (p. 169)

A matéria narrada delineia as divergências entre os dois narradores na esfera do cotidiano, tanto em relação às mudanças ocorridas quanto à forma de percepção das mesmas, revelando modos de pensar e de agir distintos diante de um problema que não se inscreve simplesmente no âmbito da subjetividade: um homem foi preso e diante desse fato necessita de uma atitude firme que possa solucionar os problemas advindos dessa situação.

A carta escrita a Gabriela explicita o pedido de ação diante de sua passividade: "Porque la pasión es acción, porque la fe es acción, y tú te has acartonado en tu molestia, reconcomiendo tus recuerdos como quien chupa un pirulí" (p. 168). E as críticas de Paco vão além da postura passiva de Gabriela. Ele não critica apenas seu estado de espírito, mas

também seu vínculo ideológico: "Todo tu credo político, mi joven Gabriela marxista, son nubes que te esconden un mundo de vaguedades y sueños turbios" (p. 169). Aqui já não é a rotina de um e de outro que está em jogo, mas as atitudes de cada um diante do problema. O posicionamento vincula-se não só à expressão de uma individualidade, mas também a uma ideologia que supõe um vínculo que extrapola a esfera individual. Nesse sentido, as cartas, que inicialmente seriam a correspondência entre dois amantes separados, constituem-se como o espaço revelador de um contexto que ultrapassa o âmbito pessoal.

Enquanto a mulher caracteriza o homem como alguém difícil de decifrar, notadamente em relação aos sentimentos, dissociando razão e emoção, Paco combate essa dissociação ao afirmar que sentimentos e pensamentos não estão separados: "Como si hubiese un compartimiento estanco para los sentimientos y otro para el pensamiento. ¡Bien por la estudiante de filosofia e ilustre materialista de la historia!" (p. 168).

Essa tensão, inicialmente circunscrita à esfera das perspectivas masculina e feminina, amplia-se, adquirindo uma dimensão que ultrapassa o foro íntimo. O tom pejorativo da expressão "tu credo político" e a ironia da frase "ilustre materialista de la historia" reforçam esse movimento de ampliação, recuperando o contexto político-ideológico no qual vivem e atuam.

Nesse âmbito mais amplo não estão enredadas apenas a vida dos dois narradores-interlocutores, mas também a dos amigos do casal. O texto recupera essa dimensão coletiva quando menciona que outras personagens haviam vivido uma situação parecida: "Dices que imaginas mal mi vida, lo cual tampoco es cierto, tenemos bastantes amigos comunes que la han llevado antes que yo y que la han referido" (p. 167). Mais uma vez, o âmbito individual amplia-se.

4.3.3.2. O conto apresenta uma série de rupturas, começando pelo título que antecipa o que o comentário final confirma, que dão um caráter fragmentário à narrativa.

No âmbito da estrutura, a ruptura materializa-se na justaposição de duas cartas, na inserção de uma terceira carta no corpo do texto da segunda e no comentário realizado pelo narrador-editor que rompe o círculo canônico da interlocução entre remetente e destinatário. Além dessas rupturas estruturais, existem outras que estão tematizadas ao longo do conto: rompem-se a convivência dos amantes, a troca de cartas iniciada, as duras críticas feitas por

Paco a Gabriela com a confissão sentimental final, o suposto envio do biscoito e, por fim, a intimidade dos amantes, uma vez que as cartas são lidas e publicadas por terceiros.

Essas rupturas contribuem para que se quebre a intimidade da correspondência. Dessa forma, reitera-se a ampliação do espaço epistolar que passa a veicular o que acontece fora do "eu" que narra, dando conta do contexto histórico e político.

Nesse conto, a fragmentação exposta nessa série de rupturas, por um lado, alude à destruição que o encarceramento provoca na vida dos narradores-interlocutores e, por outro, permite o exercício de recomposição de um pedaço de suas histórias individuais, do contexto no qual estão inseridos, caracterizado por prisões, medo, falta e ausência.

É preciso considerar em particular a representação do narrador-editor, na medida em que ao organizar as cartas e publicá-las reforça a quebra do caráter íntimo que o texto epistolar comporta e, ao mesmo tempo, torna-se uma testemunha da interrupção da correspondência. E, ao testemunhar, ele opta pela reticência, justapondo as missivas e fazendo apenas o breve comentário. Não há reflexão; há registro, há confirmação.

Esse procedimento narrativo revela a carência de sua palavra para contar a história de Gabriela e Francisco, evidenciando a limitação de seu testemunho e a debilidade de sua linguagem diante do atroz. O comentário "No hubo más cartas" constata o desaparecimento que interrompe a relação epistolar. E essa constatação atesta a possibilidade de narrar, ainda que a narração apresente limites, mas também a impossibilidade de compreender e de explicar a barbárie que a ausência definitiva evoca.

Sendo a carta um discurso destinado à não publicação, inscrito em um âmbito privado, o narrador-editor atua como um "narrador-sucateiro"[19] ao publicar as cartas, recolhendo a história anônima e singular de dois amantes, separados arbitrariamente.

Embora a mulher use o espaço epistolar para revelar seus temores, é sua carta que permite a Paco o exercício da crítica e a revelação da violência do campo de Vernet. As cartas, a princípio registros individuais, recuperam a experiência no âmbito social. O que seria uma correspondência amorosa torna-se o registro de uma dura realidade. O eu submerge diante da realidade que o circunda.

Cabe considerar que as cartas, indicativas em uma primeira instância de ausência temporária ou separação temporária de um dos narradores-interlocutores, ao serem editadas

[19] Cf. nota 17 acima.

na forma singular desse conto, apontam para o caráter definitivo da ausência. As duas únicas cartas a que temos acesso dão credibilidade ao desaparecimento. E o que poderia ser uma forma oblíqua de registrar essa ausência é, na verdade, a forma mais direta de registro.

Nesse texto, os narradores-interlocutores lêem e escrevem, o narrador-editor também. Dessa maneira, temos a representação dos atos de escrita e de leitura que possibilita a circulação desses textos. Essa organização da narrativa, portanto, dá primazia à representação do ato de transmitir, multiplicando a perspectiva e demonstrando a impossibilidade de uma perspectiva linear para narrar episódios marcados pela violência.

4.3.3. "El cementerio de Djelfa": a superação do silêncio imposto

4.3.3.1. "El cementerio de Djelfa" também se vale da estrutura epistolar como "Ruptura". A matéria narrada provém de uma carta, escrita por um narrador, ex-prisioneiro do campo de concentração de Djelfa, que permaneceu na região após sua libertação. A missiva foi enviada a um destinatário que havia sido companheiro de reclusão e vivia exilado no México. O texto, escrito dezesseis anos depois do último encontro entre os dois, data de 1961.

Ao longo da narrativa, encontramos recursos de organização que apontam a presença de um narrador-editor, rompendo a estruturação tradicional entre remetente e destinatário. Além disso, a construção narrativa oscila entre as primeiras pessoas do singular e do plural, o que sugere a reescritura da carta. Nessa estruturação é possível reconhecer a multiplicação dos discursos, mas sobretudo uma sobreposição deles. Acompanhemos dois fragmentos – o início e o fim da carta – nos quais essa estratégia se evidencia:

> "No te acordarás de Pardiñas. O tal vez sí, aunque lo creo difícil. Si no me equivoco, la última vez que nos vimos fue en 1945, cuando salisteis, casi los últimos, para Argel. Luego me escribiste desde Casablanca; al año siguiente, una tarjeta desde Veracruz. Después, nada. No tiene nada de particular. Hasta te diré que me parece natural. ¿Cómo habías de suponer que yo seguía en Djelfa?" (p. 331)

> "¡Ah! – acaba diciendo la carta de la *Liebre*, como llamábamos a Pardiñas –, olvidaba decirte – o no quería, no lo sé – que me van a fusilar mañana. ¡Qué mañana!, hoy, dentro de un rato, porque dicen que mis manos olían a pólvora. Olvidan que nacimos así." (p. 338)

Desde a primeira frase, a tentativa de evocar a lembrança de Pardiñas no destinatário traz a sobreposição dos discursos: "No te acordarás de Pardiñas." As palavras do narrador confundem-se com as do narrador-editor. Quem escreve efetivamente? Pardiñas pode ser aquele que escreve, mas também aquele sobre quem se escreve. O texto constrói-se por meio do sistemático emprego das primeiras pessoas do singular e do plural que se materializa na conjugação verbal e no uso dos possessivos correspondentes. Essa estratégia confere uma ambigüidade ao discurso do eu que narra, indicando a sobreposição do discurso do narrador e do narrador-editor.

Pode-se reconhecer, então, que o narrador-editor trabalha sobre o discurso originário de Pardiñas, procedimento que demonstra um princípio de economia na intervenção, revelador da coincidência de perspectivas e experiências entre os narradores. Dessa forma, a sobreposição dos discursos indica que os dramas individuais estão vinculados aos coletivos.

A revelação da estratégia de sobreposição ocorre somente no último trecho da narrativa, quando constatamos o desdobramento dos discursos, desfazendo a ambigüidade. Por um lado, temos um parêntese no qual um trecho da carta é reescrito, dando origem a uma nova versão do caso de violação dos despojos de espanhóis, mortos e enterrados no cemitério de Djelfa; por outro, temos o comentário sobre o nome e o apelido do narrador no momento em que ele anuncia a própria morte. Essas intervenções evidenciam a diferença de pontos de vista diante de um mesmo assunto, além de definir que o condenado à morte por fuzilamento é o próprio narrador e que existe o discurso de um narrador-editor sobreposto ao discurso da carta original.

No último parágrafo, as marcas da narração em primeira pessoa do singular – "olvidaba", "quería", "sé", "me" – convergem na última frase para o verbo de primeira pessoa do plural – "Olvidan que nacimos así" –, sobrepondo novamente os discursos, indicando a coincidência de pontos de vista que caracterizou toda a carta. Nessa dinâmica da narrativa, a

individualidade mistura-se à esfera coletiva e a morte do narrador é apenas mais uma entre as diversas mortes registradas.

O texto epistolar recompõe um longo processo histórico: de 1936 a 1961. Nesse amplo espectro temporal, a alusão a três guerras é explícita: "Hemos conocido muchos años de desgracia. Primero fue nuestra guerra, luego la de todos (que fue la más corta) y ahora – hace años – ésta de aquí. Si te digo que no tomo partido mentiría" (p. 334). Desse modo, reconhecemos as diversas formas que a violência assume ao longo do tempo, o que caracteriza a catástrofe: elas não fazem parte apenas do passado, mas também de toda a trajetória do narrador – e, provavelmente, do narrador-editor –, inclusive do presente da narrativa, uma vez que a carta é escrita horas antes de seu fuzilamento. A carta é a constatação da interminável permanência do atroz, na medida em que o denominador comum a todo o processo histórico evocado é a morte.

No texto, a reconstrução desse processo mobiliza uma profusão de grupos – espanhóis, árabes, "cabileños", franceses, "fellagas", "harkas", revolucionários, indígenas[20] – que formam uma imensa coletividade envolvida em contendas, em particular a Guerra Civil Espanhola e a Guerra de Independência da Argélia[21], cujo resultado é a aniquilação de milhares de seres. Entretanto, a dimensão do coletivo não está presente apenas nesses grupos que circulam por todo o conto. Por um lado, manifesta-se desde o título, uma vez que o cemitério é a "cidade dos mortos"; por outro, também aparece na sobreposição dos discursos que utiliza predominantemente a primeira pessoa do plural – "nosotros" – quando se trata de episódios históricos.

4.3.3.2. Uma carta nasce da impossibilidade da fala e da impossibilidade do silêncio. Pardiñas não podia falar, mas tampouco podia calar, por isso escreveu momentos antes de sua

[20] Os respectivos grupos estavam inseridos no processo histórico argelino, uma vez que habitantes da região e estrangeiros travaram contato ao longo dos anos, especialmente em virtude da colonização francesa. Deve-se esclarecer, em particular, dois desses grupos. Em primeiro lugar, os "fellagas", designação dada pelos franceses aos partidários da independência argelina, que lutavam contra as autoridades da França. Em segundo lugar, a palavra "harka", no contexto da história da Argélia, referia-se às organizações civis complementares ao exército francês, formadas por argelinos contratados para participar de operações de manutenção da ordem, durante a Guerra de Independência da Argélia (1954-1962). Esses argelinos eram identificados como "harkis". No conto, interpretamos que Max Aub emprega a palavra "harkas" no lugar de "harkis". Para conhecer um pouco do tema sobre os "harkis", consultar: AGERON, Charles-Robert. "Le drame des harkis en 1962". *Vingtieme siècle. Revue d'Histoire,* Paris, n. 42, p. 3-6, avr.-juin 1994; AGERON, Charles-Robert. "Les supplétifs algériens dans l'armée française pendant la guerre d'Algerie". *Vingtieme siècle. Revue d'Histoire,* Paris, n. 48, p. 3-20, oct.-dez. 1995.

morte. Basta lembrar que a motivação de seu texto está na necessidade de contar o que viu. Para ele, o ato de ver determina e legitima o ato de contar e, portanto, o de testemunhar. Essa primazia da visão está explícita na comparação entre os mortos em Djelfa e os mortos na Alemanha – evidente referência ao contexto histórico dos campos de extermínio nazistas: "Claro, más murieron en Alemania. Pero no los vi. Éstos sí. Tal como pasó te lo cuento por contárselo a alguien" (p. 338). A condição de testemunha do narrador, por sua vez, está claramente explicitada em sua consciência do ato de contar: "Es lo que queria contarte. Cavaron – los árabes que trabajan aquí – , echaron fuera los pocos huesos que quedaban de los que murieron entonces" (p. 337).

A necessidade de contar encontra no espaço epistolar o lugar propício à representação do ato de transmitir. No texto, o narrador expõe a intenção de contar a história da violação dos despojos de espanhóis, mortos e enterrados em Djelfa, que haviam lutado pela liberdade da Espanha. Entretanto, essa história mobiliza muitas outras mediante um procedimento de escritura acumulativo que, aliado à sobreposição dos discursos, evidencia a representação do ato de transmissão como ato de escrita e ato de leitura.

A consciência do ato de escrita determina a forma de escrever a carta:

> "Te escribo a salto de mata, para ver si recuerdas mejor dejando a tu imaginación sitio para que eche a volar. Si digo las cosas como son, parece poco: hay que buscar mojones de referencias e irlos apretando con una cuerda. Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad. Como en el cine: superponer imágenes, rodar al revés, poner pantallas, filmar más rápido o más lento que la verdad." (p. 335)

O narrador sabe que a rememoração está sujeita a falhas de memória, tanto por parte de quem narra quanto por parte daquele que é estimulado a lembrar. Para ele, rememorar implica a incompletude. Por isso, refere-se à imaginação como uma forma de completar as lacunas ao longo desse processo rememorativo. A uso da técnica cinematográfica mimetiza o caminho da recordação ao mesmo tempo que reconhece a existência de vazios.

---

[21] Sobre esse conflito, ver: DROZ, B. e LEVER, E. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

O procedimento acumulativo evidencia o ato de contar, explicitando a forma pela qual se conta, isto é, por meio da escrita. O efeito de acumulação provém da tensão que se estabelece entre a possibilidade de lembrar e a de esquecer do destinatário. E essa tensão caracteriza o movimento de rememoração ao longo de toda a narrativa. Entre a lembrança e o esquecimento, o narrador refaz a história das vítimas de Djelfa e a das vítimas da guerra situada no presente da narrativa. As marcas dessa tensão aparecem especialmente na recorrência do verbo "acordarse" e suas variações que expressam, por sua vez, uma insistente dúvida sobre a lembrança:

"No te acordarás de Pardiñas." (p. 331)
"¿Te acuerdas de aquel francés, o lo que fuera, que decía que España no era un país galante?" (p. 332)
"¿Te acuerdas de los que lloraban porque no sabían cantar?" (p. 334)
"¿Te acuerdas de aquel judío que no quería trabajar los sábados?" (p. 333)
"¿No te acuerdas de Bernardo Bernal de Barruecos?" (p. 333)
"¿Te acuerdas de Djelfa?" (p. 334)
"¿Te acuerdas de Gravela?" (p. 336)

Esse recorrente procedimento narrativo revela que o esquecimento é possível, daí a insistência no processo rememorativo. Deve-se ressaltar que o advérbio de negação que, algumas vezes, acompanha o verbo "acordarse" pressupõe o esquecimento, ainda que não o confirme.

A insistência no estímulo à lembrança, em especial no que se refere aos mortos no campo de Djelfa, sugere o desejo de que esses mortos não sejam esquecidos. A profanação dos restos mortais desses espanhóis metaforiza o esquecimento. Quem se lembrará deles? Esta é a pergunta que conduz a lembrança e que sugere a angústia do narrador. Na tessitura narrativa, estão inscritos seus nomes; na leitura, a recuperação dessa memória.

4.3.3.3. Em "El cementerio de Djelfa", a relação entre linguagem e violência está traduzida na forma de composição, na medida em que a variedade de recursos narrativos empregados rompe a clássica estruturação epistolar, apresentando uma narrativa fragmentada.

No espaço epistolar, a fragmentação narrativa – a multiplicação da perspectiva, a sobreposição dos discursos, as marcas do narrador-editor – alude à destruição provocada pelas diversas formas de violência e, portanto, à catástrofe. A ruptura que se verifica nas técnicas de construção ressoa nas histórias de vida contadas, histórias que têm o campo de concentração de Djelfa como o marco zero dessa ruptura. Depois do campo, a vida nunca mais foi a mesma, começando pelo rompimento com os vínculos familiares e com o país de origem – a Espanha – e prolongando-se nas sucessivas mortes. A destruição que caracteriza o universo concentracionário não permite uma narrativa sem fissuras.

Nesse texto, a ruptura em vários níveis traduz a violência sofrida pelo narrador. Entretanto, observa-se que, apesar desse rompimento generalizado, há um princípio que permanece inalterável: a luta pela liberdade. E essa luta que se constituiu como modo de vida, que leva o narrador à morte, não se trata de uma luta em uma esfera individual, mas coletiva: "Pensábamos entonces en la libertad, pero no en la nuestra" (p. 334).

Em "El cementerio de Djelfa", a sobreposição dos discursos advém da sobreposição do ato de escrita e de leitura. Desse modo, entrevemos que os narradores compartilharam a realidade violenta que os circundava e da qual não escaparam. O campo de concentração é um espaço sem saídas, caracterizado pela violência desmedida. O narrador, ao contar a longa história de Djelfa, testemunha a morte dos que lutaram pela liberdade coletiva e a violência praticada até mesmo depois dessa morte. O narrador-editor, ao intervir na carta e publicá-la, testemunha a história dessas mortes, mas também a da morte do narrador Pardiñas.

A representação do ato de transmitir permite que se recomponha um longo processo histórico do qual os dois narradores fazem parte. Em sentido amplo, lembremos que a alusão a várias guerras e conflitos é explícita. Em particular, temos acesso a dois universos. O primeiro, o do campo de concentração, cujo cotidiano estava marcado pela violência irrestrita – castigos físicos e psicológicos, fome, frio, trabalho forçado, desrespeito à profissão de fé –; o segundo, o da guerra pela independência da Argélia com referências históricas precisas: o embate entre árabes e "cabileños"; a OAS[22]; o sistema de cotas para a FLN[23]; os "harkas" vinculados aos franceses; os "fellagas" vinculados aos indígenas e revolucionários; a guerrilha (atentados, emboscadas, batalhas) e a atuação da Legião Estrangeira.

[22] Sigla que identificava a "Organisation Armée Secret", facção dissidente do exército francês que lutou contra a independência da Argélia, desafiando, inclusive, o próprio governo francês.

Em "El cementerio de Djelfa", o narrador procura o sentido de viver ao narrar as inúmeras histórias de vida. No entanto, depois da experiência concentracionária, diante de tantas mortes arbitrárias, já não é possível encontrá-lo. Apesar disso, o espaço epistolar permite a narração dessa perda coletiva. Dessa forma, a carta assume um efeito distinto do usual, pois a matéria narrada não se refere à intimidade do narrador, mas à realidade que o circunda. Mais uma vez, o espaço da carta amplia-se, expondo uma longa história de violência.

Tanto em "Ruptura" quanto em "El cementerio de Djelfa" o caráter fragmentário dos textos mimetiza o estilhaçamento que o universo concentracionário provoca, sendo a fragmentação metáfora da catástrofe. Entretanto, pode-se reconhecer uma importante diferença entre os dois textos. Enquanto em "Ruptura" é possível recompor apenas o contexto da história pontual de uma prisão no campo, em "El cementerio de Djelfa" o movimento acumulativo permite que se recomponha um amplo período histórico. Nos dois contos, essa recomposição tem como denominador comum a história de perdas irreparáveis.

Nesses textos, a catástrofe, portanto, projeta-se nas formas adotadas para contar a história dessas perdas. E é o ato de transmitir que possibilita a narração, "uma narração a partir das ruínas", para retomar a expressão de Gagnebin. Nos dois contos, a representação do ato de transmitir expõe a limitação e a precariedade do discurso dos narradores. Eles narram a barbárie provocada pelo campo, mas não encontram uma explicação para essa realidade. Se em "Ruptura" o espaço epistolar ainda é ocupado de maneira autônoma por dois narradores, em "El cementerio de Djelfa" essa possibilidade já não existe. O poder de ação do narrador encontra-se cada vez mais enfraquecido, pois para narrar é preciso trabalhar sobre o discurso de um outro narrador.

4.3.4. "El limpiabotas del Padre Eterno": o caráter implacável do mal

4.3.4.1. "El limpiabotas del Padre Eterno" narra a trajetória de Málaga desde a infância em Madri até sua morte no campo de concentração de Djelfa, depois de passar por outros campos.

---

[23] Sigla que identificava a "Frente de Liberação Nacional", organização armada que liderou a Guerra de

Nesse texto, como em "Ruptura" e em "El cementerio de Djelfa", a representação do ato de transmitir como atos de escrita e de leitura organiza a narrativa. No entanto, existe uma diferença significativa, pois há uma multiplicidade de atos de transmitir. Além disso, a fragmentação, traço recorrente de composição, torna-se neste conto mais complexa em virtude das variadas formas literárias e perspectivas que se apresentam. A construção da personagem Málaga se dá mediante a justaposição de fragmentos escritos por diversos narradores, mobilizando narração em primeira e terceira pessoas, diálogos, além de trechos de cartas e de diários.

Do ponto de vista da estrutura geral, o conto está organizado em dez partes, separadas por algarismos romanos, sendo que em duas delas, a sétima e a nona partes, existem subtítulos. O primeiro subtítulo indica o início de um diário que traz referências a Málaga: "DEL DIARIO DE CELESTINO GRAJALES (Pasajes en los que se encuentran referencias más o menos directas al Málaga)" (p. 291). Esse diário termina abruptamente na nona parte com uma nota de rodapé que indica seu fim: "Aquí acaba el diario de Celestino Grajales" (p. 308). Na seqüência do diário do narrador Grajales está o segundo subtítulo que anuncia a leitura de partes de uma carta que também alude ao protagonista: "FRAGMENTOS DE UNA CARTA DE JUANITO GIL A JOSÉ MEDINA (en los que hay referencias al Málaga)" (p. 308). Observa-se também que a inserção do discurso epistolar não se efetiva apenas nesse fragmento. Na quarta parte, o mesmo narrador Gil havia escrito outras duas missivas dirigidas a um destinatário chamado Reinaldo.

A fragmentação do texto não está presente apenas na ordenação do todo mas também na das partes. Nesse sentido, cabe considerar a inserção de diálogos, especialmente nos trechos escritos pelos narradores Grajales e Gil. O registro da interlocução fragmenta a narração em primeira pessoa característica do diário e da carta, aludindo à fragilidade do discurso da subjetividade.

Dessa forma de estruturar o texto – numeração das partes, seleção de trechos de diário, de cartas e de narração em primeira e terceira pessoas, atribuição de título e subtítulos, notas de rodapé – é possível depreender a existência de um narrador-editor que tem o claro objetivo de acompanhar a trajetória de Málaga. Basta verificar que todos os narradores contam histórias nas quais essa personagem é o centro das atenções. E todos eles apontam os efeitos

---

Independência da Argélia.

da barbárie sobre Málaga, caracterizado de forma recorrente como um ser extremamente frágil. No percurso, apesar de o foco ser sua paulatina degradação, temos acesso ao duro cotidiano dos campos repleto de privação, precariedade, humilhação e coerção. O campo é o lugar comum a todos e onde imperam inúmeras formas de violência.

Essa estratégia de organização calcada na justaposição de fragmentos de natureza discursiva diversa multiplica as perspectivas, indicando a dificuldade de um único narrador ou a insuficiência de um único modo de narrar para contar a história de Málaga, além de evidenciar a incapacidade da personagem de falar por si própria.

Essa dificuldade e insuficiência indicam o enfraquecimento da onisciência. Nenhum narrador possui a capacidade de visualizar toda a história da personagem. Para recompor seu percurso rumo à destruição é preciso recorrer aos registros em primeira pessoa e à narração onisciente. No entanto, o narrador que aparentemente possui seu poder onisciente não detém a autoridade habitual, pois seu lugar passa a ser ocupado pela multiplicidade de narradores.

Desse modo, cada narrador transforma-se em testemunha da catástrofe. Assim como Málaga, todos estão à mercê da arbitrariedade e do absurdo concentracionário. A recorrente manifestação de perplexidade diante do aniquilamento da personagem também é a perplexidade diante de suas próprias vidas que se aniquilam. O protagonista é o espelho da degradação à qual todos são submetidos de maneira gradual. No fragmento de diário do narrador Grajales, encontramos um trecho em que o drama individual da personagem é reconhecido como coletivo:

> "¿Cómo es posible que esté aquí? ¿Quién lo trajo? Nadie sabe nada de él. Ni escribe ni le escriben. Su retraso mental, ¿es consecuencia de una herida? Ruiz dice que no, que debió de nacer así. Entonces, ¿cómo vino a parar aquí? La verdad es que si se pone uno a pensarlo en serio, un momento tan sólo: ¿cómo vinimos todos nosotros a parar aquí?" (p. 308)

O contraste entre a caracterização de uma personagem dotada de "limitações" e a violência desmedida à qual está regularmente submetida dá origem às recorrentes indagações entre os narradores. Nesse trecho, em particular, as perguntas demonstram inicialmente a incompreensão diante da absurda permanência de Málaga no campo. Entretanto, por fim, o

narrador reconhece que não há explicações para nenhuma das prisões em um campo. O drama individual da personagem, apontado insistentemente por todos os narradores, está necessariamente vinculado ao drama coletivo. Em "El limpiabotas del Padre Eterno" a escolha de uma personagem caracterizada como limítrofe mental amplia a dimensão do arbítrio da reclusão e de toda a violência que a acompanha.

4.3.4.2. O início do conto *in media res* põe em cena a personagem Málaga em uma circunstância típica de campo de concentração – a chamada diária para checagem da lista de prisioneiros. Desde o princípio, então, sua fragilidade está em evidência, pois Málaga demora em reconhecer seu nome de batismo, Juan Domínguez; ao ser chamado lembra-se apenas de seu apelido.

O esquecimento de seu próprio nome, resultado do aniquilamento, contrasta com a repetição obsessiva de seu apelido por todos os narradores. Ao longo de toda a narrativa, lemos e relemos o nome "Málaga" marcado tipograficamente pela escrita em itálico. Acompanhemos alguns exemplos ao longo das três primeiras páginas:

> "El *Málaga* se alegra cuando le trasladan de un campo a otro. Es distinto de los demás. La mayoría protesta cuando se insinúa cualquier cambio." (p. 255)
> "Le llamaban *Málaga* pero era de Madrid. El apodo nació en el seno de la familia, por el gusto dulzón del vino que así se etiqueta. Toda la familia, de La Mancha, era buena catadora del tinto ..." (p. 256)
> "Al *Málaga* le gusta lo que brilla: el sol, las luces, el asfalto reluciente tras la lluvia, la luna, algunas piedras, los cuplés, los perros ..." (p. 256)
> "El *Málaga* había nacido el 7 de enero de 1922. Ahora en el fuerte Caffarelli cumplía veinte años, sin saberlo." (p. 256)
> "El *Málaga* lo veía todo claro pero a la misma distancia, nunca comprendió la necesidad del usted existiendo el tú. Al fin y al cabo, el mundo tiene cinco metros de profundidad, más o menos la de un escenario en el que se codean." (p. 257)

No trajeto rumo à morte, a sistemática repetição do sujeito gramatical Málaga aponta para o resgate de uma individualidade que desaparece gradualmente. Esse recurso não permite

que seu desaparecimento esteja submetido ao anonimato que rege o universo concentracionário. Narrar a história de Málaga é acompanhar sua paulatina destruição.

As diversas formas de violência traçam o progressivo processo de degradação que acomete a personagem. De forma paralela à ação do aniquilamento que se verifica na caracterização física e especialmente na psicológica, Málaga adquire consciência do mal que *o atinge*, demonstrando sinais de amadurecimento. Sua "peregrinação" pelos campos não é apenas uma trilha de sofrimento, mas também de aprendizagem. Desde o princípio do texto a ação dessa aprendizagem explicita-se:

> "– *Tu est sourd?*
> El *Málaga* sabía que no había que contestar. Lo aprendió al cabo de tres años. No estaba sordo, oía perfectamente. Pero si contestaba le cruzarían la cara, una, dos, tres veces: en cambio, callado, era posible que no sucediera nada; sólo el alud de insultos. No conocía al sargento, ni el lugar, pero la experiencia le había enseñado que eso no importaba." (p. 255)

Note-se que nesse fragmento o narrador usa o verbo "aprender" e a palavra "experiência" para descrever o processo vivido por Málaga. Diante da violência, ele aprendeu a calar e, por isso, conseguiu adiar a morte por algum tempo.

As transformações sofridas pela personagem ocorrem em todos os âmbitos. O esquecimento do próprio nome é um dos sinais da aniquilação; o silêncio como resposta à pergunta "*Tu est sourd?*" é prova de aprendizagem. Málaga, inicialmente caracterizado mediante atributos de bondade, alegria, generosidade e felicidade, vê o mundo de uma perspectiva positiva. Depois da experiência dos campos e, portanto, da vivência da dor, ele se transforma completamente, passando a habitar um mundo de tristeza, de amargura e de infelicidade. Essas alterações têm reflexos em seu olhar. A personagem, que não enxergava o mundo tal como os demais, passa a enxergá-lo com toda a sua crueldade projetada especialmente nos homens:

> "Con el mal se vuelven conservadores." (p. 255)

> "Ahora todos los hombres son malos. (...) Todos. Los han cambiado. Es como si a Dios le hubiese mordido un perro rabioso." (p. 306)

No contexto da narrativa, todas as mudanças apontadas ressaltam a força da barbárie que não permite que nada nem ninguém permaneça incólume a seus efeitos.

4.3.4.3. Em "El limpiabotas del Padre Eterno", assistimos passo a passo à banalização das formas de violência. Sua expressão está presente não só no plano temático mas também na forma de composição. Em outras palavras, não só a crueldade desmedida de inúmeros episódios traduz a trivialização da violência como também a maneira como as histórias são contadas. Nesse sentido, podemos destacar dois eventos exemplares – a morte de Manuel e o estupro da menina Almudena – que passamos a analisar.

Manuel, conhecido como el Blanco, amigo de Málaga em Madri, depois da eclosão da Guerra Civil Espanhola sai de sua cidade natal e vai parar em Barcelona. Quando essa cidade fica ameaçada pela invasão dos "rebeldes", ele decide ir para a França, referência explícita à atitude de milhares de espanhóis à época da contenda. Málaga, que após dois anos de procura havia encontrado o amigo, decide ir com ele, apesar de sua reprovação. Durante a fuga rumo ao território francês, eles são surpreendidos por um batalhão de aviões inimigos:

> "Al salir de Figueras, apelotonados, ahogada en la carretera la corriente de los fugitivos, detenidos a cada momento por el número, fueron, otra vez, ametrallados por aviones rebeldes. Se habían corrido a un lado del camino, tumbándose en un campo frangoso. A cien metros se alzaban las tapias bajas de una heredad, y más allá un caserío dominado por la sólida estructura de una iglesia románica con su torre, mocha de hacía siglos. Llovía un poco, el suelo estaba encharcado; cerca del *Málaga* una carretilla volcada, al pie de un olivo tan viejo o más que el campanario trunco. Un metro o metro y medio más, lejos, el cadáver de Manuel que, ahora sí, justifica su apodo de el Blanco; se desangró de golpe, el vientre segado." (p. 267)

O ataque aéreo foi determinante para o destino dos dois amigos. Note-se que a descrição da morte de Manuel parte do espaço que rodeia seu cadáver, sem nenhum

comentário que revele o caráter dramático da situação. O narrador confere especial atenção às expressões de localização – "a cien metros", "más allá", "cerca", "un metro o metro y medio" e "lejos" –, procedimento que coloca o corpo apenas como mais um dos elementos que compõem a paisagem. A morte surge concretizada não pelo verbo correspondente – morrer –, mas pelo substantivo concreto – cadáver – que lhe concerne. Dentro do contexto de violência, a descrição concreta e objetiva confere ao episódio um caráter de normalidade.

A essa altura da trajetória de Málaga rumo ao inferno dos campos, ele ainda não está debilitado. Por isso, a reação diante da morte do amigo ainda é característica de sua bondade, e ele cumpre o desejo de Manuel, levando-o até o cruzamento da fronteira com a França. Se, por um lado, essa reação demonstra sua bondade costumeira, além de sua maneira singular de enfrentar o mundo, por outro, antecipa uma lógica que será muito característica dentro do campo: a morte não constituía o pior dos males diante do sofrimento generalizado.

O fato ocorrido com a menina Almudena, conhecida como Rocío, também expõe o caráter banal que a violência adquire. Rocío tinha doze anos e estava em um campo de concentração junto com um de seus irmãos. Ali, a menina e o garoto se conheceram e passaram a manter uma amizade que contribuía para que Málaga continuasse sendo alegre e bondoso. Contudo, a partir do estupro da garota, ele adoece e começa a pensar no caráter arbitrário do mal: "El mal – pensaba el infeliz – viene de pronto y sin saberse por qué" (p. 282). Acompanhemos a descrição do episódio:

> " Selman Moussa no se trataba con nadie. Alto, delgado, de piel muy oscura, orgulloso y corto de genio, echaba de menos a todas horas su choza, su mijo, su sol, su caza. Vio a Rocío agachada, recogiendo valvas y se le echó encima, como una fiera.
>
> No eran hombres los que faltaban en los alrededores, muchos doblados hacia la tierra, otros ocupados en peores menesteres; el mar daba sus golpes repetidos en los ijares de la tierra y las olas destrozándose en espumas; más pudieron los aullidos de la niña.
>
> Nadie acudió al pronto: no era la primera vez y alguno había perdido la vida por intervenir en lo que no le importaba. A la luz lechosa de la luna nadie distinguía que se trataba de un estupro." (p. 281)

Observe-se que a descrição do crime, caracterizado como um ato animalesco, é extremamente breve. A ação do estuprador está inserida entre a enumeração de outros elementos. O crime em si já revela a violência, mas a brevidade de sua descrição indica seu caráter trivial, que se torna mais agudo com o silêncio das possíveis testemunhas. Não bastasse a trivialidade imputada ao fato, ainda há o trágico desdobramento presente na série interminável de mortes que se seguem. Primeiro, o próprio estuprador é degolado logo em seguida pelo irmão da menina; depois, outros soldados da mesma estirpe têm o mesmo destino. A vingança é o propósito de todas essas mortes. Nesse contexto, as personagens encontram-se enredadas em um círculo vicioso violento.

Essas duas ocorrências atrozes – morte e estupro – são apenas dois exemplos de banalização das formas de violência. Contudo, poderíamos enumerar muitas outras, desde a prática de despertar as personagens de madrugada, deixando-as no frio e submetendo-as a regimes de trabalho forçado, até a humilhação diante de companheiros.

Todas as formas de violência levadas a cabo dentro do campo de concentração estabelecem um denominador comum entre as personagens: não importa se eram seres dotados de maior ou menor discernimento que Málaga, todos são igualmente vítimas do regime concentracionário.

4.3.4.4. A situação vivida pelo protagonista, como vimos, também é a situação vivida pelas demais personagens. No entanto, é no protagonista que estão expostas de forma mais cabal as idéias de carência, privação e ausência. E estas são palavras-chave para entender o universo íntimo de Málaga. Desde o princípio, sabemos que lhe falta a visão e a inteligência para enxergar e compreender o mundo que o cerca:

> "... pero ni andaba ni veía gran cosa; mejor dicho, no alcanzaba a divisar lo que estaba lejos; miope de ojos y de entendimiento. (...) Nunca había sabido gran cosa. Su vida, el mundo, no pasaba de dos dimensiones: carecía de profundidad ..." (p. 256)
> "Lejos, cualquier objeto era borroso pero cuando entraba en el círculo de su clara visión todo adquiria, por el hecho de ser, una alegre fisionomía." (p. 257)
> "Jamás supuso otra medida que la suya; su vocabulario escaso era suficiente para sus cortas necesidades ..." (p. 259)

Nesses trechos, reconhecemos uma variedade de expressões de negação – "no", "nunca", "jamás" – que exprimem uma visão estreita, a partir da qual não é possível divisar o horizonte. Desde sua caracterização quanto à profissão de engraxate temos seu olhar dirigido para baixo – "miraba casi siempre al suelo" (p. 263) –, reforçando uma ausência de perspectiva que repercute em todos os âmbitos de sua vida.

Essa caracterização calcada na carência revela-se, paradoxalmente, na excessiva repetição de seus atributos de inocência, bondade, generosidade e alegria. Portanto, a estreiteza que o caracteriza se materializa no excesso de qualidades positivas. Entretanto, esse excesso contrasta de modo impressionante com a situação vivida, reforçando a brutalidade que impera no campo. Essa dinâmica da narrativa representa a tensão entre a fragilidade de Málaga e a barbárie do universo concentracionário.

O caráter excessivo, que está presente na caracterização da personagem, nas repetições, na seleção de fragmentos que necessariamente têm alguma informação sobre Málaga e nos diferentes modos de narrar, metaforiza a busca incessante da linguagem para narrar a catástrofe.

4.3.4.5. O título "El limpiabotas del Padre Eterno" evoca, a princípio, dois universos. O primeiro, que diz respeito a uma realidade objetiva, sugerido pela profissão da personagem – engraxate –; o segundo, relacionado a uma esfera divina, associado à expressão "Padre Eterno". Entretanto, desde o primeiro parágrafo qualquer expectativa é quebrada pelos gritos furiosos do sargento que faz a chamada diária, evidenciando a dura realidade dos campos. Entre a normalidade da vida cotidiana pela qual transitava o engraxate no passado e a evocação religiosa do "Padre Eterno", temos o presente do campo que se constitui como um espaço de ruptura e um tempo em suspensão.

A inusitada associação dos termos "el limpiabotas" e "Padre Eterno" estabelece desde o início uma relação irônica e antecipa o destino trágico da personagem: "Horrendo de delgado, con los ojos abiertos, brillantes y salidos como birlas, las mejillas hundidas, abría su cajón a los pies del Padre Eterno" (p. 315). Em um momento de onisciência, conhecemos os pensamentos de Málaga que divaga sobre a "prometida vida eterna", anunciando sua morte:

> "Sí, llegaría al cielo y se sentaría a los pies del Padre Eterno, con Rocío, que le guardaba su cajón cubierto de conchas nacaradas; todas las mañanas le limpiaría los zapatos al Señor, sin contar de que cada vez que tuviese que salir le quitaría rápidamente el polvo." (p. 314-5)

Entre o que o título evoca e o que o texto realmente expressa, existe uma considerável distância. E nesse intervalo ocorre um movimento que se desloca de uma esfera luminosa para uma esfera escura. A personagem gosta de brilho: quando engraxava os sapatos, ela conseguia lustrar superfícies rústicas e sujas. Contudo, ao perder seu ofício com a entrada no campo, perde a possibilidade de dar brilho a sapatos ao mesmo tempo que penetra em um universo sombrio.

Os campos evocam o subterrâneo sob a forma de tortura, humilhação, degradação e morte. É interessante acompanhar a entrada de Málaga nesse universo, caracterizado como escuro desde o começo, ao cruzar a fronteira da Espanha com a França:

> "El túnel, negra boca del infierno, allí a lo más abajo de la falda del monte. La estación de Cèrbere, y, en las vías muertas, dos larguísimos trenes con pertrechos de guerra que estaban 'a punto' de pasar la frontera. (...) Y está entrando en la negra boca del túnel, tropezando en las traviesas, en las piedras, por las vías. Afuera llovizna, dentro también. Francia es un oscuro túnel donde lloran los niños, maldicen los hombres, gritan perdidas las mujeres." (p. 269)

Observe-se a ênfase na sombra que se apodera de todos. O túnel escuro passa a ser a própria França, lugar que paradoxalmente simbolizava a esperança para muitos dos que atravessavam a fronteira. Ao entrar na escuridão, a personagem encontra o inferno que dali em diante vai habitar: é, literalmente, uma descida aos infernos.

Depois da queda, a personagem percorre inúmeros campos em direção à morte. A cada passo, depara-se com as ruínas do universo concentracionário. Em meio à destruição, inclusive de seu próprio corpo, não compreende os motivos do mal; tampouco encontra explicações para seu infortúnio:

> "El mal ajeno no cabe en su corto magín; el *Málaga* siente que la cabeza le da vueltas buscando la razón de sus penas. ¿Qué he hecho para que me castiguen? Por algo tenía que ser. No hay nada porque sí, ni nadie paga nada sin razón." (p. 314)

A essa indagação nem o protagonista nem os demais prisioneiros têm uma resposta. A presença nos campos de uma personagem como Málaga representa a impossibilidade dos demais de esquecerem que estão sujeitos às mesmas condições que o aniquilam. Málaga é a vítima por excelência da barbárie e, por isso, o emblema do caráter implacável do mal.

4.3.4.6. Se em "Ruptura" e "El cementerio de Djelfa" a fragmentação narrativa evidencia a relação entre linguagem e violência, em "El limpiabotas del Padre Eterno" essa relação se intensifica na medida em que a fragmentação se multiplica ainda mais. Desse modo, as diversas formas de violência às quais todos estão submetidos são incorporadas ao texto estrutural e tematicamente. Mais uma vez, a linguagem absorve e traduz a violência.

A representação da perda da onisciência corre paralela à multiplicação de perspectivas. Para narrar a barbárie, rompe-se a linearidade e a causalidade, rompe-se a perspectiva única da primeira pessoa. Essas rupturas expressam de modo metafórico a descontinuidade da vida e a ruptura do mundo produzidas pelo campo.

A representação do ato de transmitir expõe tanto a possibilidade de observar, pensar e narrar dos narradores como as limitações de seu poder narrativo. Basta lembrar que para compor o percurso de Málaga pelos campos o narrador-editor lança mão de fragmentos de diversos narradores. Além disso, a limitação também se concretiza no fato de que nem Málaga nem os narradores compreendem os motivos de estar no campo. Dessa forma, a aniquilação característica do universo concentracionário permeia não só a vida dos narradores e do protagonista, mas também os modos de narrar.

É possível dizer, então, que na representação dos diversos atos de transmitir como atos de escrita e de leitura estão os rastros das ruínas da catástrofe. E o narrador-editor ao "recolher", ordenar e editar os vários fragmentos que compõem o texto reconhece a existência de lacunas na representação do universo concentracionário. Apesar do reconhecimento desses espaços vazios, em um mundo marcado pela barbárie, os atos de escrita e de leitura evocam a

dimensão de permanência e de resistência da palavra. Málaga morre; sua história sobrevive à sua morte e, portanto, à catástrofe.

4.3.5. "Manuscrito Cuervo: Historia de Jacobo": o fracasso do narrador

4.3.5.1. Dentro do conjunto de contos ambientados em campos de concentração, "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" constitui-se como um texto singular e complexo tanto pela forma de construção como pela maneira de representar o campo.

No plano da estrutura, apresenta-se como um caderno de apontamentos no qual existem diversos registros de observações sobre o comportamento da espécie humana que está no campo francês de Vernet. Tais registros foram feitos por Jacobo, um narrador-corvo que viveu nesse lugar durante certo período.

Conforme as informações do princípio do texto, esse caderno foi escrito originalmente no idioma "cuervo", mas sua publicação realiza-se mediante a tradução ao castelhano: "Traducido ahora por primera vez del idioma cuervo al castellano por Aben Máximo Albarrón" (p. 175). Esses dados iniciais indicam a existência do narrador-tradutor, bem como a do narrador-editor – J. R. Bululú –, que declara haver encontrado o texto original: "Cuando salí, por primera vez, del campo de concentración de Vernete (*sic*) y llegué a Toulouse, en los últimos meses de 1940, encontré en mi maleta un cuaderno que no había puesto allí" (p. 177). Dessa maneira, temos a representação de uma cadeia de narradores que trazem a público o manuscrito.

A organização inicial ainda inclui dados e critérios de edição, dedicatória, prólogo, índice e, ao longo do texto, existem notas de rodapé. As anotações que constituem a narrativa propriamente dita estão estruturadas mediante uma infinidade de tópicos, seguindo o modelo enciclopédico – "Consideraciones preliminares de mí", "De mi método y algunas generalidades", "Del lugar", "De la historia", "De la división de los hombres" etc. Nesse sentido, a forma de composição mobiliza elementos que tentam imprimir um caráter de tratado científico ao texto. No entanto, os objetivos expostos no índice não são levados a cabo em sua totalidade. Em outras palavras, o índice não corresponde ao conteúdo efetivamente

tratado, pois alguns itens não chegam a ser desenvolvidos de acordo com a ordem de apresentação, outros são tratados de forma distinta em relação à proposta e, por fim, a maioria deles surge no decorrer da narrativa. Além disso, a forma de escrever do narrador-corvo escapa aos moldes puramente objetivos e ao caráter expositivo do discurso científico. Acompanhemos o desenvolvimento de dois tópicos – "De la nacionalidad" e "Más lógica" – que exemplificam esse procedimento:

> "A veces los internados cambian de nacionalidad sin comerlo ni beberlo. Se duermen polacos y se despiertan rusos. Se acuestan rumanos y se levantan soviéticos. Por la noche, internos, por la mañana, libres. No tenían pasaporte y ahora lo pueden tener. Misterios de las fronteras y de los pactos. Nicolai y Alexei Tirsanof, dos hermanos, nacidos en dos aldeas polacas, distantes entre ellas diez kilómetros, se despiertan esta mañana, el uno libre y el otro preso, debido a una nueva frontera. Maleficios de la imaginación." (p. 222)

> "Boleslav Sparinsky y Stefan Goldberg, polacos; el primero está internado por no haberse alistado en el ejército polaco; el segundo está internado por haberse alistado en el ejército polaco." (p. 228)

Nos respectivos fragmentos, é possível reconhecer as contradições que geram o tom irônico presente em toda a narrativa. A referência às formas de atribuição da nacionalidade e aos critérios paradoxais que regem a liberdade e a prisão dos respectivos irmãos extrapola a mera descrição, uma vez que o narrador-corvo, especialmente no primeiro tópico, atribui ao mistério e à imaginação os motivos dessa forma de organização. O caráter arbitrário e irracional suscita a ironia, explicitando não só a incompreensão de Jacobo, mas também sua crítica. A maneira de viver da espécie humana escapa a todo propósito de objetivação. Jacobo manifesta sua dificuldade abertamente. Vejamos um fragmento do tópico "Del ser del hombre" no qual suas inquietações estão evidentes:

> "El hombre, por el hecho de serlo, no es nada. Nosotros decimos cuervo, y no va más; ahí estamos, negros, lucientes, con todo y pico. Pero, ¡el hombre!, depende de su

> lengua, del lugar de su nacimiento, del dinero que tiene, de su oído, de su inteligencia, de su tamaño, de su color, de sus papeles – ante todo –, de sus armas. Ese desprecio del hombre en sí es lo que, en primer término, hace tan difícil, para nosotros, llegar a entenderlo, y todavía más, explicar la complicada organización de sus hormigueros, sus incontables reacciones, el maremágnum anárquico en el que se halla hundido por creerse la divina garza. Infeliz animal pródigo de lo que no tiene, su imaginación le lleva por caminos imposibles y allí se pierde, sin salida, muriendo de creer que las cosas son como se las figura. ¿Cómo comprender o explicar un mundo de fatuos que corre del ateo al místico, del capitalista al anarquista, del blanco al negro?" (p. 223)

Nesse trecho, observa-se que o narrador-corvo explicita sua dificuldade em perceber o significado do mundo dos homens. Essa constatação revela a impotência de Jacobo diante de sua tarefa de observação e descrição do campo.

Ainda que a estrutura concentracionária não seja passível de compreensão, em "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" o narrador-corvo lança mão de uma variedade de elementos que possibilita a recomposição de sua organização de modo mais completo que nos contos analisados anteriormente. O funcionamento de Vernet, que tem na repressão e na precariedade a sua base de sustentação, surge mediante a descrição da divisão e hierarquia entre os homens, a alimentação, o vestuário, os calçados, a assistência médica, as doenças, a burocracia, a vigilância, a questão das fronteiras, as facções políticas, a chamada diária, a higiene, as condições de permanência e de impossível saída, entre outros temas.

O universo concentracionário está exposto sob a ótica de Jacobo como uma realidade contraditória, absurda e, portanto, incompreensível. Dessa representação do campo é possível depreender uma severa crítica que se potencializa, considerando-se que para o corvo a vida em Vernet não é um modo particular de existência, mas sim o modelo por excelência da espécie humana[24].

Os artifícios narrativos que a estruturação mobiliza constroem a verossimilhança do texto, legitimando a descoberta do manuscrito e o discurso do narrador-corvo. Contudo, o

[24] A caracterização do campo como modelo de existência da espécie humana também está presente em *É isto um homem?*, de Primo Levi, no capítulo "Aquém do bem e do mal": "Para nós, o Campo não é uma punição; para nós não está previsto um prazo; o Campo é apenas o gênero de existência que nos foi atribuído, sem limites de tempo, dentro da estrutura social alemã", p. 84. Tanto para o narrador-corvo quanto para o narrador-Levi, o campo não é uma exceção, mas um modo de existência próprio e autônomo.

recurso da multiplicação de perspectivas e o caráter fragmentário da construção expõem a impotência da linguagem para descrever e interpretar a realidade concentracionária.

4.3.5.2. Os procedimentos técnicos e de linguagem sustentam a ironia que perpassa toda a narrativa. A escolha de um narrador inverossímil, a estrutura que se pretende científica mas não alcança esse estatuto e as contradições que surgem a cada tópico são os principais elementos que sustentam o caráter irônico do texto.

A opção por um animal como narrador produz um efeito de distanciamento e de estranhamento em relação à narração. O narrador-corvo ocupa uma condição que, teoricamente, isenta-o de um discurso parcial, uma vez que seu ponto de vista está constituído a partir de um ângulo alheio ao universo humano. Essa possibilidade de isenção e de imparcialidade legitima sua observação do universo concentracionário como um mundo irracional e destituído de sentido. E essa isenção é reforçada com sua autocaracterização como uma espécie superior em relação às demais, em particular à espécie humana reiteradamente caracterizada como inferior:

> "Todo hace presumir que pertenezco a la más ilustre familia corvina." (p. 182)
> "Me propongo a estudiar aquí una casta primitiva, netamente inferior, que la casualidad me ha dado a conocer." (p. 184)
> "Curiosísimo animal [o homem], que teniendo cuatro extremidades valederas, sólo usa dos para andar, demonstrando así el estado embrionario de su cerebro." (p. 194)

Para enfatizar sua superioridade, Jacobo lança mão de inúmeros recursos, entre eles o questionamento da difundida interpretação bíblica do *Gênesis* que o descreve como aquele que Noé soltou para verificar se as águas haviam baixado e não voltou, dando à pomba a glória de haver voltado. Ao contrário desse modo de interpretar o episódio bíblico, ele sustenta que foi o corvo, símbolo da perspicácia, e não a pomba, que verificou o reaparecimento da superfície terrestre depois do dilúvio universal.

Jacobo justifica o estudo de um tema considerado medíocre explicitando as razões da tarefa que empreende:

> "Por varias razones: evitar que la ilustre raza cuerva caiga en los mismos defectos y para ver si en ese mundo embrionario hay algo que pueda servir para la mejor comprensión del universo corvino, ya que si no nos podemos quejar de nuestro espacio vital ni de nuestra evidente superioridad sobre las demás especies, ignoramos de dónde venimos." (p. 184)

Nesse trecho, o uso do verbo "cair" reforça a idéia de que a espécie humana habita um mundo inferior em contraste com um superior. Nesse âmbito é interessante registrar que as recordações primárias de Jacobo coincidem com sua vida entre os homens depois de "una larguísima caída desde la altura de los cielos" (p. 182). A queda pressupõe o par superior-inferior, indicando um movimento descendente, sugerindo o caráter subterrâneo do campo que se manifesta nas privações e nos tormentos que acometem a vida nesse espaço de reclusão[25].

Embora o corvo seja reiteradamente qualificado como um ser superior, é importante considerar a caracterização inicial realizada pelo narrador-editor quando define sua maior aptidão:

> "Jacobo era un cuervo amaestrado cuya mayor habilidad consistía en posarse en las tapaderas de las tinas repletas de las evacuaciones propias y ajenas, que llevábamos a vaciar y limpiar al río, con regularidad y constancia dignas de mucha mejor causa." (p. 177)

Note-se que a capacidade do narrador-corvo que merece destaque não diz respeito à atividade de cunho "científico" que empreende ao escrever suas anotações sobre o campo de

[25] Na representação do universo concentracionário, o tema do subterrâneo é recorrente. Em "El limpiabotas del Padre Eterno", como vimos, o protagonista Málaga também desce ao inferno dos campos. Em *É isto um homem?*, de Primo Levi, o narrador descreve os primeiros dias no campo e os mecanismos que rebaixam o homem, caracterizando aquele espaço como o próprio inferno, lugar onde o tempo parou e a descida ao fundo consumou-se: "Num instante, por intuição profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo" (p. 20-35). Também em *A trégua*, Levi destaca a descida como o movimento de entrada no campo de concentração ao comparar o banho que o "recepcionou" com o banho quente após a liberação de Auschwitz: "Mas aquele banho não foi um banho de humilhação. Um banho grotesco-demoníaco-sacral, um banho de missa negra, como o que havia marcado nossa descida ao universo do campo de concentração, e tampouco foi um banho funcional, anti-séptico, altamente técnico" (p. 23).

Vernet, mas sim a algo extremamente degradado. Desde o princípio, Bululú emite opiniões que não o qualificam para a tarefa.

As duas caracterizações tão díspares – a de Jacobo e a de Bululú – têm o efeito de estabelecer uma tensão entre o narrador-editor e o narrador-corvo, conduzindo o leitor ao questionamento dos registros sobre o campo de concentração. Entretanto, os motivos que os estimulam, respectivamente, a escrever o texto e a publicá-lo estão calcados fortemente em questões de caráter subjetivo e de apreciação pessoal, diluindo a diferença inicialmente estabelecida. Por um lado, Jacobo justifica seu trabalho, "en primer lugar, porque me da la corvina gana; en segundo, por la gloria que, seguramente, he de sacar de esta empresa, y, terceramente, para aprovechamiento de tanto cuervo como hay por el mundo" (p. 183). Por outro, Bululú alega que a publicação do manuscrito se deve ao fato de que o texto se constitui apenas como "curiosidad bibliográfica y recuerdo de un tiempo pasado que, a lo que dicen, no ha de volver, ya que es de todos bien sabido que se acabaron las guerras y los campos de concentración" (p. 178). Essas atitudes perante o "trabalho" caracterizado como científico suscitam a desconfiança do leitor, revelando a dimensão irônica dessa publicação.

Desde o princípio, então, a seriedade do prólogo escrito por J. R. Bululú dissipa-se especialmente em virtude dos motivos de publicação do manuscrito – curiosidade bibliográfica e recordação de um tempo passado. Ainda nesse texto introdutório, o narrador-editor identifica defeitos que desqualificam o trabalho:

> "Es evidente que el propósito de Jacobo fue escribir un tratado de la vida de los hombres, para aprovechamiento de su especie. Por lo visto no tuvo tiempo de acabarlo; o no se trata más que del borrador del libro publicado en lengua corvina. El índice, que va al frente del cuaderno, promete más de lo que el texto da." (p. 178)

A atribuição de um caráter inacabado ao texto repercute no estatuto de autoridade que o narrador-corvo como autor deveria desfrutar. Essa desqualificação levada a cabo por parte do próprio narrador-editor, ao sugerir a incompletude do texto, também põe em questão sua validade.

4.3.5.3. No "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" está representado o ato de transmitir como atos de escrita e atos de leitura que possibilitam o conhecimento da vida cotidiana no campo de Vernet, formando uma cadeia de transmissão.

Na origem dessa cadeia, o ato de escrever é mencionado de modo recorrente mediante o uso de vários verbos: "relatar", "contar", "descrever", "expor", "expressar" e "escrever". E o exercício da escrita, por sua vez, está vinculado a duas questões: por um lado, vincula-se ao ato de ver como condição *sine qua non* da narração; por outro, relaciona-se à insuficiência da linguagem para descrever e explicar a vida em Vernet.

A primazia do sentido da visão sobre os demais sentidos concede ao narrador-corvo autoridade para empreender sua tarefa, além de lhe conferir o *status* de testemunha em seu primeiro sentido etimológico, isto é, "aquele que certifica ou atesta a veracidade de um ato ou que dá esclarecimentos acerca de fatos porque se situa como um terceiro". E dessa condição Jacobo tem plena consciência:

> "Todo cuanto describa o cuente ha sido visto y observado por mis ojos, escrito al día en mis fichas. Nada he dejado a la fantasía – esa enemiga de la política – ni a la imaginación – esa enemiga de la cultura." (p. 185)
>
> "Fui testigo del siguiente hecho, que traigo a cuento como ejemplo de su acrisolada idiotez." (p. 208)

Jacobo insiste em afirmar que tudo o que conta não é fruto de sua vontade nem tampouco de sua imaginação. Essa insistência na verdade dos fatos descritos gera a desconfiança no leitor. O próprio corvo, depois de descrever várias situações, põe em dúvida a importância de seu trabalho, pressentindo que seus esforços são vãos:

> "A pesar de mis esfuerzos preveo que me estoy afanando en balde. La manera de obrar de los hombres es demasiado absurda y fuera de la lógica para que mi trabajo sirva de algo." (p. 220)

A distância que existe entre o ato de ver e o de escrever está dimensionada no ato de traduzir. E a tradução refere-se não só à tradução de idiomas mas também à possibilidade de descrever a vida no campo. Jacobo expõe esse problema abertamente:

> "Nuestro riquísimo idioma cuervo no puede expresar tan exactamente como yo hubiese deseado un cúmulo de palabras de las que no he podido todavía averiguar el exacto sentido. Las he reducido al mínimo y van impresas en itálica." (p. 186-7).

> "Rebasa mis fuerzas hablarles de otro aspecto de la humanística, que tendría que ver con su clasificación – para mí incomprensible – y que ellos mismos tienen como reliquia de tiempos pasados. ¿Cómo explicaros lo que son: *exorcismo, rito doble, rito semidoble, el adviento, la eucaristía, el te deus, la ofrenda, las cuarenta horas, las novenas* (...) *el cristianismo, el arianismo, el vedismo, el fetichismo, el judaísmo, el druidismo, el ocultismo* y otras cien palabras con la misma desinencia en ismo?" (p. 189-90, grifos do autor)

Observe-se que o segundo trecho exemplifica o primeiro, uma vez que evidencia a dificuldade do narrador-corvo de explicar inúmeras palavras do universo humano. E o modo como ele procede diante desse problema, isto é, colocando as palavras em itálico, não o soluciona. O narrador-corvo reconhece que existe uma distância insuperável entre as palavras que descrevem a complexa realidade dos homens e as palavras de que o seu idioma "cuervo" dispõe para traduzi-las. Desse modo, ao apontar essa distância, ele põe em questão a tradução do texto, ampliando a lacuna entre o que viu e o que pode escrever sobre o que foi visto.

Para dar legitimidade ao trabalho, além do recurso ao manuscrito encontrado, nota-se, ao longo da narrativa, uma insistência na confiabilidade do que está relatado. Desde o início do texto de Jacobo, imediatamente após o prólogo de Bululú, essa questão da confiança já está presente, quando encontramos a advertência em relação à tradução do manuscrito: "traducida fielmente del idioma cuervo por Aben Máximo Albarrón" (p. 181).

O aspecto da fidelidade e da autenticidade como característica do texto e de sua produção surge com o propósito de dar credibilidade à narrativa. Nesse sentido, o caráter fiel e autêntico do trabalho é evocado de três formas.

A primeira se dá por meio da caracterização do corvo como um pesquisador sério, cuja autoridade acadêmica é reconhecida e legítima:

> "Pero tengo ya, por mis anteriores comunicaciones académicas, suficientemente cimentado el renombre de mi austeridad y de mi virtud, para que las afirmaciones contenidas en la comunicación que tengo el honor de presentar sean aceptadas como fiel reflejo de la realidad humana." (p. 186)

A segunda está presente no uso da palavra "fiel" e suas ramificações, o que indica rigor em relação à descrição do universo concentracionário e à tradução do manuscrito: "fiel reflejo de la realidad humana", "con estos datos fidedignos", "por versión fidedigna", "traducida fielmente". E essa fidelidade está diretamente relacionada à condição de testemunha de Jacobo. Por último, a indicação de provas, ou seja, de documentos que atestam a veracidade de seu discurso: "Según tengo entendido, en épocas pasadas (y del hecho hay documentos en la Academia) muchos muertos, en homenaje a nuestra superioridad, nos eran ofrecidos (...)" (p. 212).

Como afirmamos, todos esses recursos têm o propósito de dar credibilidade ao texto. No entanto, a realidade do campo está além das possibilidades que o narrador-corvo dispõe para descrevê-la, de modo que suas finalidades científicas malogram: não chega a descrever completamente o modo de vida da espécie humana nem tampouco a compreender o que pôde verificar. Essa constatação, que se constrói ao longo de toda a narrativa, está expressa de modo sintético e revelador na frase que a encerra: "Debe haber algo más" (p. 240).

4.3.5.4. Nesse conto, o ato de leitura apresenta-se na representação da tradução, da edição e da publicação do texto, fechando o ciclo de transmissão iniciado com o ato de escrever do narrador-corvo. A mobilização de diferentes estratégias de produção, reprodução e circulação do texto multiplica o ponto de vista, evidenciando seu caráter fragmentário.

O ato de transmitir e a fragmentação narrativa veiculam a incompreensão diante do universo concentracionário. Cada ato de transmitir – ato de escrita, de tradução e de leitura – constitui-se como uma tarefa essencial na representação da catástrofe, ainda que apresente lacunas. E cada narrador, no âmbito que lhe compete – escrita, tradução e edição –, reconhece

a existência de fissuras em seu discurso. A fragmentação alude à dificuldade de representar a barbárie, mas não a inviabiliza.

Em um contexto marcado pela arbitrariedade e irracionalidade que geram violência, embora o narrador-corvo malogre em sua tarefa "científica", o ato de transmitir impede que o universo concentracionário desapareça no decurso da história da humanidade. E o malogro de Jacobo é a metáfora do fracasso da linguagem perante a catástrofe.

No longo tópico "Algunos hombres", Jacobo, antes de registrar a história de cinqüenta e seis homens apresentados com seus respectivos nomes, sobrenomes ou apelidos, diz que "Debe haber en el campo unos seis mil internados, la mayoría ignora por qué está aquí (en esto hay igualdad absoluta entre internados y guardianes)" (p. 230). Não só os prisioneiros ignoram os motivos de seu confinamento, mas também o narrador-corvo. A impotência não atinge apenas os prisioneiros, mas também o poder do narrador.

Se em "Ruptura", "El cementerio de Djelfa" e "El limpiabotas del Padre Eterno" a impotência dos narradores explicita-se na progressiva multiplicação de perspectivas para representar o campo e na visão limitada de narradores que sabem muito pouco sobre o que ocorre no campo, no "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" existe uma radicalização dessa impotência, pois o poder do narrador degrada-se. É possível dizer que existem graus indicativos dessa degradação e, portanto, dessa perda de poder. Por um lado, o narrador é um animal; por outro, ele confessa suas limitações diante da tarefa de descrição do campo. O universo concentracionário não é explicável nem tampouco compreensível.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto formado pelos treze contos do ciclo "*El Laberinto mágico*" de Max Aub, ambientados em campos de concentração, apresenta uma complexidade de estruturação em virtude da heterogeneidade de formas literárias e de recursos de expressão empregados.

Nesses textos, a catástrofe está representada temática e formalmente. Por um lado, apresenta-se na carência, na degradação, na falta de explicações, nas ausências evocadas, nas vidas destruídas e nas mortes registradas; por outro, na fragmentação narrativa, na multiplicação de perspectivas, na mobilização de diversos modos de narrar e, sobretudo, nos múltiplos atos de transmissão em suas várias formas de representação.

Em todos os contos, os narradores estão restritos aos limites impostos pelo campo. Não bastasse ser um espaço de confinamento, é também um espaço de degradação que conduz à morte. É possível verificar esse percurso rumo à destruição total em nossa proposta de organização. Nos contos da primeira parte, especialmente em "Playa en invierno" e "Ese olor", a morte já aparece tematizada, embora não se efetive. Nos textos da segunda parte – "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada" – a alusão à morte está presente na degradação dos narradores-protagonistas, chegando a ser suposta em "Un traidor" e a concretizar-se em "Yo no invento nada". Nos demais textos, que compõem a terceira parte de nosso estudo, a morte surge como o efeito máximo do campo: alude-se ao desaparecimento definitivo de Paco em "Ruptura"; o narrador Pardiñas escreve horas antes de seu fuzilamento em "El cementerio de Djelfa"; Málaga morre brutalmente em "El limpiabotas del Padre Eterno" e, em "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", o narrador-corvo deixa bem claro que a única saída possível do campo é a morte.

Seguindo, ainda, nossa ordenação, ao longo das narrativas pode-se reconhecer um movimento acumulativo em relação às histórias contadas que culmina com a história do campo de concentração de Vernet contada por Jacobo. A trajetória empreendida pelos diversos narradores tem origem em uma narrativa mais confessional e restrita, caso dos três primeiros contos analisados, passa por narrativas mediadas por um narrador-escriba que reconta as histórias ouvidas no campo nos seis textos seguintes e chega às narrativas organizadas por narradores-editores nos últimos quatro contos.

Nesse percurso de leitura entre "Playa en invierno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", o caráter gradual que se verifica no aparecimento da morte e no acúmulo de histórias também se expressa no desaparecimento do poder do narrador. Nesse sentido, os múltiplos atos de transmitir representados ora como atos de fala e de escuta, ora como atos de escrita e de leitura, mobilizam uma infinidade de narradores que evidenciam a destruição da onisciência e, portanto, o enfraquecimento do narrador.

A destruição da onisciência aponta, por um lado, para a definição do lugar do testemunho e, por outro, ressalta a brutalidade da experiência do campo. Esse espaço, o lugar originário do testemunho – a primeira pessoa –, está ocupado pela multiplicidade de perspectivas. Dessa forma, registra-se o vazio na representação do universo concentracionário, indicando que para narrar a catástrofe é necessário incorporá-lo. Além disso, a barbárie atinge não só a vida dos narradores e das personagens, mas também as formas de narrá-la.

No campo, a perda do sentido da vida corre paralela à perda do poder do narrador. A barbárie não poupa nada nem ninguém. O campo não é simplesmente uma ameaça à desordem do mundo, ele efetivamente desencadeia um processo de destruição que atinge todas as instâncias narrativas. O narrador, que também está enredado na experiência concentracionária, absorve todos os seus impactos destrutivos, perdendo paulatinamente seu poder.

6. BIBLIOGRAFIA:

Obras de Max Aub:

AUB, Max. *Morir por cerrar los ojos*. México D.F.: Ediciones Tezontle, 1944.

_____ . *Campo francés*. París: Ruedo Ibérico, 1965.

_____ . *Campo cerrado*. México: Universidad Veracruzana, 1968.

_____ . *Campo abierto*. Madrid: Alfaguara, 1978.

_____ . *Campo de sangre*. Madrid: Alfaguara, 1978.

_____ . *Campo del moro*. Madrid: Alfaguara, 1978.

_____ . *Campo de los almendros*. Madrid: Alfaguara, 1981.

_____ . *Antología de relatos y prosas de Max Aub*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1993.

_____ . *Cuentos mexicanos (con pilón)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

_____ . *Escribir lo que imagino. (Cuentos fantásticos y maravillosos)*. Barcelona: Alba Editorial, 1994.

_____ . *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Alba Editorial, 1995.

_____ . *La gallina ciega. Diario Español*. Barcelona: Alba Editorial, 1995.

_____ . *Crímenes ejemplares*. Madrid: Calambur, 1996.

_____ . *Diario de Djelfa*. Valencia: Editorial Denes, 1998.

_____ . *Diarios (1939-1972)*. (Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler). Barcelona: Alba Editorial, 1998.

_____ . *Manuscrito cuervo*. (Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro-Calderón). Sergorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas, 1999.

Sobre Max Aub e suas obra:

ALBORG, Juan Luis. "Max Aub". In: *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus, 1962, v. 2, p.75-136.

ANDÚJAR, Manuel. "Narrativa del exilio español y literatura hispanoamericana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 295, p. 63-86, ene. 1975.

AYALA, Francisco. "La gallina ciega". *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 1 e 3, jul.-ago. 1976.

_____. "Max Aub, novelista de la paz y de la guerra.". *Primer acto*, Madrid, n. 202, p. 64-6, ene.-feb. 1984.

AZNAR SOLER, Manuel. " 'El Búho': Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia". In: DOUGHERTY, Dru; VILCHES de FRUTOS, María Francisca (coords.). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, p. 415-27.

CANDEL VILA, Xelo. "Introducción". In: AUB, Max. *Diario de Djelfa*. Valencia: Editorial Denes, 1998.

CONTE, Rafael. "Historia y literatura: Carlos Rojas – Max Aub". *Ínsula*, Madrid, n. 354, p. 7, mayo 1976.

CORRALES EGEA, José. "De un mes al otro". *Ínsula*, Madrid, n. 176-7, p. 20 e 22, jul.-ago. 1971.

_____. "Max, en el recuerdo". *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 1, 14 e 15, jul.-ago. 1973.

DEGIOVANNI, Fernando. "El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub". *Cuadernos americanos. Nueva época*. México D. F., vol. 5, n. 77, p. 206-21, sept.-oct. 1999.

DOMINGO, José. "Narrativa española con Max Aub, en el laberinto". *Ínsula*, Madrid, n. 264, p. 7, nov. 1968.

DURÁN, Manuel. "Max Aub, entre el humorismo y la ética." *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p.5, jul.-ago. 1973.

EMBEITA, María. "Max Aub y su generación". *Ínsula*, Madrid, n. 253, p. 1 e 12, dic. 1967.

GARCÍA LORA, José. "Unidad y pluralidad de Max Aub." *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 15, jul.-ago. 1973.

GONZÁLEZ POZUELO, I. "El laberinto mágico: Max Aub entre la novela y la historia". *Ínsula*, Madrid, n. 449, p. 3, abr. 1984.

GRILLO, Rosa María. "Escritura de una vida: autobiografia, biografia, novela". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional 'Max Aub y el laberinto español'"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1, p. 161-71.

GUBERN, Román. "Max Aub en el cine". *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 11, jul.-ago 1976.

GUBERN, Román. "Cine español en el exílio". In: ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exílio español de 1939: Arte y ciencia*. Madrid: Taurus, 1978, v. 5, p. 91-188.

MAINER, José Carlos. "Incompleto Max Aub". *Ínsula*, Madrid, n. 238, p. 3, sep. 1966.

_____. "Max Aub, entre la antiespaña y la literatura universal." *Ínsula*, Madrid, n. 320 - 1, p. 6 e 12, jul.-ago.1973.

MARCO, Valeria De. "La imposibilidad de narrar". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional 'Max Aub y el laberinto'*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia, Ayuntamiento, vol. 2, p. 559-65.

_____. "*Campo francés*: Max Aub y la literatura de testimonio". *Quaderni del Dipartimento di linguistica de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università della Calabria.* Calabria, Serie Letteratura 9, n. 21, p. 55-68, 2002.

MARRA-LÓPEZ, José Ramón. "La obra literaria de Max Aub". *Primer Acto*, Madrid, n. 52, p. 8-14, mayo 1964.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. "Max Aub. Una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa". *Letra internacional*, Madrid, n. 53, p. 22-9, nov.-dic. 1997.

NAHARRO CALDERÓN, José. María. "Epílogo. De 'Cadahalso 34' a Manuscrito cuervo: el retorno de las alambradas". In: AUB, Max. *Manuscrito cuervo*. (Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro- Calderón). Segorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas, 1999, p. 183-255.

NORA, Eugenio de. "El impacto de la guerra española en la novela". In: *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Madrid, Gredos, 1962, v. 2, p. 54-105.

OLIVAR. *Revista de literatura y cultura españolas*. Número monográfico Max Aub. Año 3, La Plata, n. 3, 2002.

PACHECO, José Emilio. "Max Aub y la poesía de las dos orillas". In: CORRAL, Rose; SOUTO ALABARCE, Arturo; VALENDER, James. *Poesía y exilio (los poetas del exilio español en México)*. México D.F.: El colegio de México, 1995, p. 253-7.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. "Estudio introductorio". In: AUB, Max. *Manuscrito cuervo.* (Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro-Calderón). Sergorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas, 1999, p. 11-41.

QUIÑONES, Javier. "Prólogo". In: AUB, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico.* Barcelona: Alba Editorial, 1995, p. 13-37.

_____. "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional 'Max Aub y el laberinto español'"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1, p. 481-7.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Max Aub I". In: *El arte de narrar. Diálogos.* 2. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, p. 21-37.

_____. "Max Aub II". In: *El arte de narrar. Diálogos.* 2. ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, p. 39-48.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. "Max Aub: un periodista iluminado". *Ínsula*, Madrid, n. 320-1, p. 13, jul.-ago. 1973.

RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina; HERRERA, Alejandra (orgs.). "Conversación *post mortem*". In: AUB, Max. *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub.* México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1993, p. 7-62.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. "El español Max Aub". *Ínsula*, Madrid, n. 160, p. 11 e 15, mar. 1960.

_____. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969).* Madrid: Gredos, 1973.

_____. "Max Aub: cara y cruz de una creación literária". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional 'Max Aub y el laberinto español'"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1, p. 41-54.

_____. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub.* Segorbe: Fundación Max Aub, 1999.

Sobre o contexto histórico (Espanha, França, Argélia, Século XX):

AGERON, Charles-Robert. "Le drame des harkis en 1962". *Vingtieme siècle. Revue d'Histoire,* Paris, n. 42, p. 3-6, avr.-juin 1994.

AGERON, Charles-Robert. "Les supplétifs algériens dans l'armée française pendant la guerre d'Algerie". *Vingtieme siècle. Revue d'Histoire,* Paris, n. 48, p. 3-20, oct.-dez. 1995.

BROUÉ, Pierre. *A revolução espanhola (1931-1939).* Trad. Alice Kyoto Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CONSTANTE, Mariano. *Los años rojos. Holocausto de los españoles.* Zaragoza: Editorial Pirineo, 2000.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial.* São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1990.

_____. "Auschwitz e o turismo da memória". *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 148-53, 1995.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève. *L'exil des républicains espagnols en France. De la Guerre Civile à la mort de Franco.* Paris: Albin Michel, 1999.

DROZ, Bernard; LEVER, Evelyne. *Histoire de la guerre d' Algérie (1954-1962).* Paris: Éditions du Seuil, 1984.

FERMÍN BONMATÍ, José. *Españoles en el Magreb, siglos XIX y XX.* Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos - o breve século XX: 1914-1991.* Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LLORÉNS, Vicente. "La emigración republicana". In: ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exilio español de 1939. La emigración republicana.* Madrid: Taurus, 1976, v. 1, p. 91-200.

ROIG, Montserrat. *Noche y Niebla. Los catalanes en los campos nazis.* Trad. C. Vilaginés. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

TAMAMES, Ramón. *La República. La Era de Franco.* Madrid: Alfaguara / Alianza, 1983.

THOMAS, Hugh. *A guerra civil espanhola.* Trad. James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, v. 1-2.

VILAR, Pierre. *Historia de España*. Barcelona: Grijalbo, 1980.

Sobre a literatura espanhola contemporânea e sua crítica:

ABELLÁN, José Luís. *La cultura en España (ensayo para un diagnóstico)*. Madrid: Edicusa, 1971.

AYALA, Francisco. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias.* Barcelona: Crítica, 1984.

DELIBES, Miguel. *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos.* Valladolid: Ámbito, 1985.

DIEZ BORQUE, José María (dir.). *Historia de la literatura española.* Madrid: Taurus, 1980, v. 3-4.

FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1998.

FRAILE, Medardo (ed.). *Cuento español de posguerra.* Madrid: Cátedra, 1986.

GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola*. Paris: Ruedo Ibérico, 1967.

RICO, Francisco (dir.).*Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980.* Barcelona: Ed. Crítica, 1980.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra, 1986.

SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Ed. Prensa Española, 1970.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *Historia de la literatura española actual. La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980.

Sobre a literatura e a cultura no exílio:

AYALA, Francisco. "La literatura del exílio republicano". In: MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (coord.). *Historia de la literatura española*. León, Everest, s.d., p. 691-97.

COLINA, José de la. "Los transterrados en el cine mexicano". In: REYES NEVARES, Salvador *et. al. El exílio español en México: 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 661-87.

GUTIÉRREZ VEJA, Hugo. "Los refugiados". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n.

473-4, p. 171-5, nov.-dic. 1989.

OTAOLA. *La librería de Arana*. México: Aquelarre, 1952.

SANZ VILLANUEVA, Santos. "La narrativa del exílio". In: ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exílio español de 1939: Cultura y Literatura*. Madrid: Taurus, 1977, p. 109-182.

SOUTO ALABARCE, Arturo. "Letras". In: REYES NEVARES, Salvador *et. al. El exílio español en México. 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 363 - 408.

Sobre o testemunho: teoria, crítica e literatura:

ACHUGAR, Hugo. "Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro". In: BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (ed.). *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* Número especial da *Revista de crítica literária latinoamericana.* Año XVIII, Lima, n. 36, p. 49-71, 2° semestre 1992.

ADORNO, Theodor. "La crítica de la cultura y la sociedad". In: *Prismas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, p. 9-29.

ANTELO, Raul. "Delectación morosa: imagen, identidad y testimonio". *Punto de vista*. Año XXII, Buenos Aires, n. 64, p. 32-6, ago. 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALTER, Robert B. "O romance israelense e a ficção pós-Segunda Guerra Mundial". *CADERNOS DE LÍNGUA E LITERATURA HEBRAICA*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, São Paulo: Humanitas, n. 1, 1998.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

APPELFELD, Aharon. *Tzili. Badenhein*. São Paulo: Summus, 1986.

BEVERLEY, John. "Introducción". *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* Número especial da *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XVIII, Lima, n. 36, p. 7-18, 2° semestre 1992.

BEVERLEY, John. "El testimonio en la encrucijada". *Revista Iberoamericana.* v. LIX, n. 164 - 5, jul. –dic. p. 485-507, 1993.

BOSI, Alfredo. "A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*". *Estudos Avançados.*

São Paulo, v. 9, n. 23, p. 309-22, jan.-abr. 1995.

CADERNOS DE LÍNGUA E LITERATURA HEBRAICA. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, São Paulo: Humanitas, n. 2, 1999.

CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 111-36.

CAYROL, J. *Nuit et brouillard suive de De la mort à la vie*. Paris: Fayard, 1997.

CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FELMAN, Shoshana. "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Palavras para Hurbinek". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 99-110.

_____ ."Memória, história, testemunho". In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 85-94.

GROSSMAN, David. *Ver: Amor*. Trad. Nancy Rozenchan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

JAMESON, Frederic. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio". *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* Número especial da *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XVIII, Lima, n. 36, p. 117-33, 2° semestre 1992.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. Paris: Gallimard, 1985.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ . *Se não agora, quando?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARCO, Valeria De. "Questões sobre a literatura de testemunho". *Língua e literatura / Faculdade de Filosofia, letras e Ciências humanas. Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 25, p. 153-167, 1999.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.).*Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000.

RAMA, A.; AGUIRRE, I., ENZENBERGER, H. M., GALICH, M., JITRIK, N., SANTA-MARIA, H. "Conversación en torno al testimonio". *Casa de las Américas*, Año XXXVI, La Habana, n. 200, p. 122-5, jul. – sep. 1995.

ROIG, Montserrat. *La hora violeta.* Trad. Enrique Sordo. 3. ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1993.

ROZENCHAN, Nancy. "Caim, Abel, Momik, Vasserman, Eigel, *et allii*: o tema do genocídio na literatura hebraica". *Shalom Documento: A Resistência judaica na Segunda Guerra Mundial.* São Paulo, suplemento especial da *Revista Shalom*, n. 299, p. 87-92, 1993.

SEMPRÚN, Jorge. *Mal et modernité suivi de "... vous avez une tombe au creux des nuages... ".* Marseille: Climats, 1995.

_____. *La escritura o la vida.* Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

SKLODOWSKA. Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoria, poética.* New York, Peter Lang, 1991.

WIESEL, Elie. *A noite.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragmentos: memórias de uma infância. 1939-1948.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Geral:

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém.* Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. *A poética clássica.* Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. "A meia marrom". In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 471-98.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

CANDIDO, Antonio *et al. A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva: 1998.

CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.

COMTE-SPONVILLE, André. "A correspondência". In: *Bom dia, angústia!* Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 35-44.

CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974, 147-63.

_____ . Do conto breve e seus arredores". In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974, 227-37.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado. O foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* s.l., Vega, 1992.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. 2. ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais. 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. (Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MALRAUX, André. *Espoir. Sierra de Teruel*. Paris: Gallimard, 1996.

MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Ed. Danilo A.Vergara, 1993.

POE, Edgar Allan. *"O corvo" e suas traduções*. (Organização: Ivo Barroso). Rio de Janeiro, Lacerda, 1998.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

_____ . "A teoria dos gêneros". In: *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva: 2000, p. 15-36.