

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

MARIA LUISA BARRIO ARCONADA

**Max Aub e os campos franceses:
oralidade e registro coloquial em treze contos do *Laberinto mágico***

São Paulo
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**Max Aub e os campos franceses:
oralidade e registro coloquial em treze contos do *Laberinto mágico***

Maria Luisa Barrio Arconada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Valeria De Marco

São Paulo
2010

A mis padres Leonisa y Pedro
y a nuestro amigo Francisco Roca que estuvo en el campo de Argelès en 1939.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Valeria De Marco pela acolhida, dedicação, orientação, apoio e atenção recebidos durante toda a caminhada.

À Profa. Dra. María Zulma Moriondo Kulikowski e à Profa. Dra. Graciela Foglia pela leitura de meu relatório de qualificação e pelas importantes observações levantadas.

À equipe da secretaria do DLM, da FFLCH-USP, especialmente à Edite por sua orientação e ajuda.

À equipe da Biblioteca da FFLCH-USP, especialmente à Eliane e à Yuca.

À Karina, ao Gustavo e aos demais colegas da pós-graduação pelo coleguismo e ajuda nas horas difíceis.

Às colegas Adriana, Edina, Josefa, Rosa, Rose e Solange, que já passaram por este processo e souberam entender a minha aflição e me incentivaram.

A minhas colegas do Instituto Cultural Hispânico que desde o início me incentivaram.

A Pedro, meu pai, que durante a época do mestrado ajudou-me muito com seu apoio e otimismo.

A Leonisa, minha mãe, que desde o início me apoiou e agora com certeza também está me acompanhando.

Às minhas irmãs, irmãos, sobrinhas e sobrinhos pelos incentivos e por minhas ausências.

A minha irmã Maria del Carmen, que me ajudou muito com a organização do trabalho.

À Miriam, Federico e família pela preocupação e pelos ânimos.

“Tal como pasó te lo cuento por contárselo a alguien.”
Pardiñas

RESUMO

Este trabalho tem como foco a análise da função da oralidade e do registro coloquial em treze contos do ciclo *El Laberinto mágico*, do escritor espanhol Max Aub, que se ocupam da vida nos campos de concentração franceses criados ao final da Guerra Civil Espanhola para internar a massa de “vencidos” que então cruzou os Pirineus. O *corpus* é composto pelos seguintes textos: “Vernet, 1940”, “Una historia cualquiera”, “Historia de Vidal”, “Los creyentes”, “Un traidor”, “Manuel el de la Font”, “El limpiabotas del Padre Eterno”, “Yo no invento nada”, “Ruptura”, “El cementerio de Djelfa”, “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”, “Playa en invierno” e “Ese olor”. A análise pauta-se no exame dos seguintes elementos: léxico, sintaxe, formas de tratamento, registros de fala, presença de frases feitas, uso de provérbios e nível sociocultural e lingüístico do narrador e dos personagens.

Palavras chave: Max Aub, oralidade, registro coloquial, contos de El laberinto mágico, campos franceses.

RESUMEN

Este trabajo tiene como foco el análisis de la función de la oralidad y del registro coloquial en trece cuentos del ciclo *El Laberinto mágico*, del escritor español Max Aub, que se ocupan de la vida en los campos de concentración franceses creados al final de la Guerra Civil Española para internar a la masa de “vencidos” que entonces cruzó los Pirineos. El *corpus* se compone de los siguientes textos:

“Vernet, 1940”, “Una historia cualquiera”, “Historia de Vidal”, “Los creyentes”, “Un traidor”, “Manuel el de la Font”, “El limpiabotas del Padre Eterno”, “Yo no invento nada”, “Ruptura”, “El cementerio de Djelfa”, “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”, “Playa en invierno” y “Ese olor”. El análisis se pauta en el examen de los siguientes elementos: léxico, sintaxis, formas de tratamiento, registros de habla, presencia de frases hechas, uso de proverbios, nivel sociocultural y lingüístico del narrador y de los personajes.

Palabras clave: Max Aub, oralidad, registro coloquial, cuentos de *El laberinto mágico*, campos franceses.

ABSTRACT

This paper focuses on the analysis of the function of orality and the colloquial register observed in thirteen short stories written by the Spanish writer Max Aub, in the cycle *El Laberinto mágico*. These short stories are about life in the concentration camps the French created in France at the end of the Spanish Civil War in order to hold the “defeated” and broken men and women that crossed the Pyrenees and then became inmates of such camps. The *corpus* encompasses the following stories: “Vernet, 1940”, “Una historia cualquiera”, “Historia de Vidal”, “Los creyentes”, “Un traidor”, “Manuel el de la Font”, “El limpiabotas del Padre Eterno”, “Yo no invento nada”, “Ruptura”, “El cementerio de Djelfa”, “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”, “Playa en invierno” and “Ese olor”. The analysis is based on the study of the following elements: lexicon, syntax, forms of address, records of spoken language, occurrence of idioms, use of proverbs, as well as the socio-cultural and linguistic level of the narrator and the characters.

Key words: Max Aub, orality, colloquial register, short stories from *El laberinto mágico*, concentration camps in France.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ORALIDADE E REGISTRO	
COLOQUIAL	14
CAPÍTULO 2 – EVOCAÇÃO E NARRAÇÃO.....	19
2.1 “Playa en invierno”	19
2.2 “Ese olor”	23
CAPÍTULO 3 – CONVERSA E NARRAÇÃO.....	27
3.1 “Vernet, 1940”	27
3.2 “Una historia cualquiera”	35
3.3 “Historia de Vidal”	40
3.4 “Un traidor”.....	44
3.5 “Manuel, el de la Font”	47
3.6 “Yo no invento nada”	56
3.7 “Los creyentes”	63
CAPÍTULO 4 – ATIVIDADE DE ESCRITA E NARRAÇÃO	68
4.1 “El limpiabotas del Padre Eterno”	68
4.1.1. O narrador onisciente.....	69
4.1.1.a Fragmentos narrados	69
4.1.1.b Fragmentos dialogados.....	77
4.1.2 As cartas de Juanito Gil	85
4.1.2.a Fragmentos da carta de Juanito Gil a Reinaldo	85
4.1.2.b Fragmentos da carta de Juanito Gil a José Medina	89
4.1.3. O diário de Celestino Grajales	90
4.2 “El cementerio de Djelfa”	96
4.3 “Ruptura”	107
4.4 “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

Max Aub

Max Aub nasceu em Paris em junho de 1903, de pai alemão e mãe francesa e foi educado em um ambiente bilíngüe. Com o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a família mudou-se para Valencia, Espanha, onde o autor aprendeu a língua espanhola e continuou seus estudos. Seu pai era representante comercial e viajava por Levante, Aragão, Catalunha e Almeria. Desejava que Max Aub estudasse Direito, porém ele preferiu acompanhar o pai e assim, durante quatro anos teve contato com a diversidade cultural da região. Ao atingir a maioridade poderia realizar o serviço militar na Alemanha ou na França, mas optou pela Espanha e nacionalizou-se espanhol.

Teve contato com as vanguardas literárias, começou a publicar poesia, teatro e narrativa em diferentes revistas. De 1929 a 1939 participou de atividades junto ao PSOE “Partido Socialista Obrero Español” de Valencia e dirigiu o grupo de teatro universitário “El Búho” de 1934 a 1936. Em 1937 participou do II Congresso de Intelectuais anti-fascistas em Valencia e Madri e da Exposição Internacional de Paris. Em 1938-1939 participou com André Malraux da gravação do filme “Sierra de Teruel” baseado na obra *L’Espoir* (1937). Em 1939 deixou a Espanha com a multidão que atravessou os Pirineus em direção à França e instalou-se em Paris. Porém, devido a uma denúncia, foi preso e enviado ao estádio de Roland Garros, ao campo de concentração de Vernet, à prisão de Niza e de Marselha e finalmente ao campo de Djelfa, Argélia, de onde conseguiu sair rumo ao México, país em que viveu exilado. Ali desenvolveu grande parte de sua obra e morreu em 1972.

O Laberinto mágico

Laberinto mágico é só uma parte da imensa obra do autor e dá título ao conjunto de seis romances e quarenta contos publicados ao longo de trinta anos (1938-1968), que dão testemunho da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e de suas conseqüências.

Os romances são: *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965) e *Campo de los almendros* (1968). Os contos dividem-se em três temas: a guerra civil, os campos de concentração franceses e argelino e o exílio. A fim de dar seu testemunho sobre a barbárie, escreveu nas piores condições:

“Este laberinto ha sido escrito en tiempo y condiciones ‘laberínticos’, no como algo adjetivo sino como esencial, definitorio, en la obra de su autor [...] porque la mutilación afecta a las categorías básicas del autor, a su conciencia de hombre y de español”.(TUÑÓN DE LARA, 2001: 27-28)

“Tomó notas en los más inverosímiles trozos de papel, escondiéndose de guardianes y corriendo mil riesgos por tal atrevimiento [...] Resulta asombrosa la capacidad de creación en las peores condiciones de existencia. (TUÑÓN DE LARA, 2001:30)

A proposta deste trabalho é desenvolver a análise da função da oralidade e do registro coloquial em treze contos do *Laberinto mágico*, especificamente aqueles que se dedicam à temática dos campos de concentração franceses e argelino. Esses campos foram criados no final da Guerra Civil Espanhola a fim de recolher uma quantidade imensa de fugitivos, aproximadamente quinhentos mil, que cruzou a fronteira com a ilusão de ser recebida pelo país vizinho, mas que na verdade foi internada em campos de concentração ao relento, sem abrigo, sem condições de higiene e realizando trabalhos forçados.

O *corpus*¹ é composto pelos seguintes textos: “Vernet, 1940”, “Una historia cualquiera”, “Historia de Vidal”, “Los creyentes”, “Un traidor”, “Manuel el de la Font”, “El

¹ Muitos dos contos aqui analisados foram publicados inicialmente na revista *Sala de espera* entre junho de 1948 e março de 1951: “*Sala de espera* ha sido para Aub una especie de cajón de sastre en el que fue metiendo piezas en un acto, poemas y un sinnúmero de diversos retales críticos y narrativos”. (SOLDEVILA DURANTE: 1973:118)

limpiabotas del Padre Eterno”, “Yo no invento nada”, “Ruptura”, “El cementerio de Djelfa”, “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”, “Playa en invierno” e “Ese olor”.

Esse *corpus* se relaciona com a literatura de testemunho, vale dizer, com os textos que tratam do universo concentracionário, da violência praticada pelos estados modernos que aniquilam a vida humana. Nesse conjunto de textos, Aub dialoga com autores como Jorge Semprun e Primo Levi.

Nesse contexto, embora os sobreviventes sintam uma forte necessidade de relatar o visto e o vivido, deparam-se com dificuldades para encontrar a forma de narrar experiências tão extremas e traumáticas.

“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”. (SILVA, 2002: 52)

Na impossibilidade de narrar a realidade vivida, faz-se necessário usar a imaginação e criar, artisticamente, distintas formas de representar. Cada um dos autores citados utiliza diferentes gêneros e estilos. Primo Levi registra sua experiência em Auschwitz no romance *É isto um homem?* Jorge Semprun em *El largo viaje* e *La escritura o la vida* recorre ao mesmo gênero para dar testemunho de Buchenwald. Por sua vez, Max Aub dá seu testemunho de diferentes formas: romance, contos, fotografia, cinematografia e inclusive cria um estilo próprio mesclando os diferentes gêneros em uma só obra como é o caso de *Campo francés*.

A análise tem como base os estudos desenvolvidos por Antonio Briz sobre registro coloquial e os de Zulma Kulikowski referentes aos efeitos do emprego da oralidade na criação literária. Nas análises empregamos também os estudos de Claire Blanche-Benveniste, Dino Preti, Dominique Manigueneau, Hudinilson Urbano e Werner

Beinhauer, a fim de examinar os níveis léxico, sintático, fônico e prosódico, além de fenômenos sócio-lingüísticos e das características das situações de diálogo.

Nos contos analisados, Max Aub deseja trazer ao presente as distintas situações vividas nos campos. Para isso, escreve como se o narrador, os personagens e o texto estivessem no interior das alambradas. Porém, embora o espaço e a temática sejam os mesmos, há importantes diferenças situacionais, já que, enquanto em alguns há abundância de personagens e diálogos, em outros esse número é menor e, em alguns o narrador pode estar só e o texto se apresenta como escrita. Dois contos, inclusive, diferenciam-se dos demais devido à presença de elementos líricos em sua construção. Essas diferenças situacionais levam a que se encontre maior número de elementos de oralidade e da linguagem coloquial naqueles contos em que predominam os diálogos, embora na maioria dos outros também apareçam esses elementos com menor intensidade.

A análise de cada conto foi feita separadamente para não descaracterizá-los, pois, embora a temática seja a do testemunho da vida nos campos e o espaço de narração seja o mesmo, cada texto apresenta características distintas.

Assim, no primeiro capítulo encontra-se uma breve resenha do instrumental teórico usado para analisar os traços de oralidade e da linguagem coloquial. Os demais capítulos são dedicados ao estudo da presença e da função desses elementos nos contos, que foram agrupados de acordo com os procedimentos de composição dominantes em cada um deles. Dessa forma, no segundo capítulo examinamos os contos do corpus construídos a partir da relação entre evocação e narração: “Playa en invierno” e “Ese olor”. No terceiro capítulo analisamos os contos estruturados na situação de conversa entre personagens: “Vernet, 1940”, “Una historia cualquiera”, “Historia de Vidal”, “Los creyentes”, “Un traidor”, “Manuel, el de la Font” e “Yo no invento nada”. E no quarto capítulo estudamos aqueles que se apresentam para o leitor com uma estrutura que demonstra a pró-atividade da escrita ou os textos dela decorrentes: “El limpiabotas del Padre Eterno”, “El cementerio de Djelfa”, “Ruptura” e “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”.

CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ORALIDADE E REGISTRO COLOQUIAL

No desenvolvimento deste trabalho tomamos como base, principalmente, os estudos de Antonio Briz sobre registro coloquial e os de Zulma Kulikowski, referentes aos efeitos do emprego da oralidade na criação literária. Nas análises foram também importantes os estudos de Claire Blanche-Benveniste, Dino Preti, Dominique Manigueneau, Hudinilson Urbano e Werner Beinhauer.

Em primeiro lugar é importante considerar que a língua possui diferentes tipos de variedades que se classificam em: diacrônica, que varia no tempo, diatópica, no espaço geográfico, diastrática, que depende das características sócio-culturais do usuário e a diafásica, que é definida pela situação de comunicação e que determina os níveis de fala ou registros. Estes são classificados em: formal, informal (coloquial) e níveis intermediários. O primeiro seria usado em situações de formalidade, onde predomina a linguagem culta, que se caracteriza pelo comportamento lingüístico mais refletido e elaborado. Já o registro informal ou coloquial seria utilizado em situações familiares ou de menor formalidade, onde há predomínio da linguagem popular, o uso de gíria, de linguagem afetiva e também de expressões vulgares e obscenas. É importante que os registros sejam empregados adequadamente, a fim de alcançar o objetivo da comunicação, pois, do contrário, esta será prejudicada.

Embora intuitivamente pareça fácil reconhecer o que se considera “espanhol coloquial” Antonio Briz (1998:9-10) explica que há uma dificuldade em defini-lo sistematicamente, pois muitas vezes confunde-se com o oral, com o conversacional, com o vulgar e de forma equívoca é considerado nível de língua, ao invés de nível de fala. Dessa maneira, o autor explica que o registro coloquial pode estar presente tanto na manifestação oral da língua quanto na escrita, embora apareça mais na oral, pois a escrita apresenta quase sempre maior grau de formalidade, já que permite o planejamento, a correção e a reorganização do texto. Apesar dessa constatação, é comum encontrar marcas do registro coloquial na escrita, principalmente na literatura, quando o escritor procura criar efeitos que possibilitem o alcance de seus objetivos

através da estética. Em outros casos, os usuários de uma língua que só conhecem e utilizam esse registro, utilizarão uma oralidade coloquial em suas produções escritas.

“...podría decirse que un usuario *utiliza* al hablar, según la situación de comunicación, un registro coloquial (ej. una conversación informal entre amigos), un registro formal (ej. un debate en un Congreso), o *imita* uno u otro. Del mismo modo un discurso escrito puede reflejar un registro formal (el texto literario, en general), el coloquial (una carta familiar), o *imitar* tanto este por cuestiones estilísticas...” (1998:22):

Dino Preti (1982:34), assim como Antonio Briz, considera coloquial um nível de fala ou registro e também o vincula ao uso da língua pelos falantes em determinadas situações de comunicação. Beinhauer (1991:9) afirma que “linguagem coloquial” é a fala natural, espontânea, conversacional, que tem suas raízes na linguagem familiar, popular. Hudinilson Urbano (2000: 13), que trabalhou a oralidade na linguagem literária de Rubem Fonseca, assim como Beinhauer, considera que coloquial é sinônimo de conversacional e o caracteriza como subgênero da língua falada.

A fim de estabelecer melhor a caracterização do coloquial, Antonio Briz apresenta alguns traços desse registro:

“la relación de igualdad entre los interlocutores, ya sea social (determinada por el estrato sociocultural, la profesión, etc.) o funcional (el papel que poseen en una situación; por ejemplo, un catedrático y un peón de albañil ingresados en el hospital en la misma habitación son funcionalmente enfermos) (...). La relación vivencial de proximidad: saber y experiencia compartidos; el marco discursivo familiar: determinado por la relación concreta de los participantes con el espacio o el lugar; la temática no especializada: cotidianidad; la ausencia de planificación, o más exactamente, planificación sobre la marcha; la finalidad interpersonal: la comunicación por la comunicación, el fin comunicativo socializador; y el tono informal, que es,

en suma, el resultado de todos los rasgos mencionados y que, a la postre, sirve para nombrar también el registro coloquial.” (BRIZ, 1998: 30-31)

Antonio Briz afirma ainda que, em uma conversa cotidiana, os registros podem variar como, por exemplo, no caso de ser introduzido um tom dramático no discurso sobre um tema cotidiano, o tom da interação seria modificado. O mesmo ocorreria ao desenvolver um tema mais íntimo, como uma declaração de amor, na qual surgiriam tanto traços de formalidade, como o tom solene e o emprego de formas pré-estabelecidas, quanto as fórmulas informais, derivadas da relação de amizade, do conhecimento compartilhado e da proximidade entre os participantes do diálogo. E o autor acrescenta que as características dos usuários podem diferenciar os registros, do ponto de vista das variedades dialetais. Dessa forma, o espanhol coloquial de um andaluz apresenta diferenças fônicas em relação ao de um valenciano, assim como falantes de níveis sócio-culturais distintos terão diferentes produções em relação ao registro coloquial.

Zulma Kulikowski reflete sobre a oralidade e sua relação com a escrita no discurso ficcional contemporâneo e os efeitos que ela produz. Com base nos estudos do projeto NURC-USP (Projeto de Estudo da Norma Lingüística Urbana Culta de São Paulo – Núcleo Universidade de São Paulo) e de Hudinilson Urbano (2000:99), a autora destaca como características de oralidade:

“contenidos cognitivos relativamente pobres, determinados por las necesidades de lo cotidiano; su exteriorización se destina a un efecto práctico e inmediato; poseen una selección mínima de formas lingüísticas y sin adhesión consciente al sistema de la lengua; espontaneidad; simultaneidad de pensamiento y expresión necesarios para ser comprendidos rápidamente; predominio del factor psicológico, lo que lleva a destacar una dominante expresiva; prevalencia de un pensamiento subjetivo, concreto y afectivo, como consecuencia de la espontaneidad y naturalidad propias de la expresión “cara a cara”; posibilidad de usar

elementos extralingüísticos / paralingüísticos (entonación, gestualidad, intensidad, etc.)” (KULIKOWSKI, 2004: 317).

Zulma Kulikowski considera que a oralidade no texto literário pode funcionar como recurso estilístico, estratégia discursiva e destaca a importância estética, estilística e ideológica desses recursos na análise dos textos:

“¿En qué medida se trata de un recurso estilístico destinado a crear efectos de realidad – y en ese sentido está presente desde siempre en la narrativa literaria al menos como mimesis- o se trata de una estrategia discursiva de apropiación de enunciados que crean nuevas redes de asociaciones y de lecturas capaces de debilitar, disimular, esconder o hasta de borrar la voz del narrador? ¿Qué importancia estética, estilística, ideológica puede atribuírsele al lenguaje hablado en la literatura?” (2004:316).

O recurso da oralidade e do registro coloquial como estratégia discursiva que pode debilitar a voz do narrador aplica-se perfeitamente aos contos de Max Aub aqui analisados. Enquanto em alguns deles a voz do narrador é única e está totalmente presente, em outros ela é substituída ou acompanhada de diálogos. Outras vezes ainda, ela se multiplica fazendo com que ele perca poder, como analisa Luiza Martins da Silva (2002: 133):

“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”.

No desenvolvimento da análise verifica-se que os contos apresentam características do registro coloquial e da oralidade nos níveis léxico, sintático, fônico e prosódico, além de marcas que permitem observar o perfil sócio-lingüístico dos

personagens e de formas próprias ao estabelecimento da relação de comunicação entre eles.

CAPÍTULO 2 – EVOCAÇÃO E NARRAÇÃO

2.1 “Playa en invierno”

O conto é publicado na revista *Sala de espera* nº 22, entre junho de 1950 e março de 1951. Nele o narrador encontra-se só, em uma praia próxima a Marselha, que o faz evocar a sua terra, uma praia de Valencia. A narração é desenvolvida em primeira pessoa e nota-se o domínio do registro formal da língua, compatível com um nível de escolaridade elevado.

O texto apresenta certo lirismo ao usar elementos como a repetição de palavras e sons, no início e final dos parágrafos e descrições feitas a partir dos sentidos da visão², audição e do olfato. É importante considerar que a primeira pessoa se mostra apenas por um pronome pessoal “yo” e um possessivo “mi”, que revelam que o narrador se contém e quase não fala diretamente sobre si mesmo.

Diante da praia de Marselha ele evoca, de forma lírica, a sua praia de Valencia, porém, a analogia construída pelo lirismo é interceptada com a imposição da realidade, manifestada pela fala de duas crianças francesas. Ao ouvi-las esse lirismo é quebrado, pois a oralidade do mundo infantil traz o narrador à realidade e produz um estranhamento: as crianças da praia de Marselha falam francês, entretanto, na praia por ele imaginada, elas falariam o catalão. Portanto, o que diferencia o espaço real e o evocado é a marca de oralidade. Ao ouvir a única voz na praia, a analogia é cortada, o narrador se dá conta de que ele é estranho àquele lugar e o lugar tem algo de estranho a ele: a língua falada pelas crianças.

² “En cuanto a las funciones de los distintos sentidos, es sin duda el de la vista el que se nos presenta como base del asiento del hombre en el mundo (...) Como en su personaje, la descripción visual es la dominante en la escritura de Aub (...) podemos afirmar que en cualquier texto de Aub es posible descubrir esa emoción de la contemplación visual, hasta el extremo de poder intentar la caracterización de un estilo visual específico” (Soldevila-Durante, 1973:196)

No início da descrição do espaço, que tem grande importância, pois ele está privado de sua terra, o sentido mais utilizado é o da visão:

“La playa está sucia, cubierta de algas, de cortezas de limones, de naranjas despanzurradas, de cascos de botellas. Uno de ellos rueda, arriba abajo, al placer de las olas, cerca de un perro muerto. A lo lejos, dos niños desarrapados recogen maderas. Viento largo, pegajoso”. (p. 171)

O primeiro parágrafo termina com “viento largo, pegajoso” e assim começa o seguinte, como em um poema:

“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”. (p. 171)

“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)

Nos fragmentos anteriores, além do sentido da visão a descrição é feita pelo olfato e a palavra “olor” é repetida, assim como a cor parda do mar e da espuma, os sentidos se unem, inclusive o tato, pois o vento é pegajoso. E temos novamente o recurso da anadiplose, pois o parágrafo seguinte começa com as palavras finais do anterior. O lirismo está presente na repetição das seguintes palavras ou expressões: “viento largo”, “olor”; “pardo”, “parda”, “de dentro afuera”, “de afuera a dentro”, “vientre bajo”, “bajo vientre”. A sonoridade e a forma de construção são as de um poema.

Em “Playa en invierno” são descritos alguns ruídos³ metálicos que nos sugerem o abandono, como o cartaz metálico que anuncia uma marca de dentifrício e está se soltando, ou o bonde que passa vazio e vai para uma cidade invisível, que talvez já não exista:

“El ruido metálico del anuncio de una pasta dentífrica que se va lentamente desclavando, robizado, y que se confunde -un momento- con otro de hierros sacudidos: un tranvía vacío, corriendo hacia la ciudad invisible. Luego se queda solo, agrio, el ruido de la plancha de hierro, según el empuje de las ráfagas” (p.172)

Na descrição anterior observamos que há uma pausa, quando o ruído do bonde vai ser descrito, intercalada com dois travessões que separam as palavras “um momento”. A pausa e o silêncio são sentidos na leitura do texto, como se o narrador pedisse a pausa para perceber melhor o tipo de ruído e logo depois o descrevesse.

O campo lexical predominante em “Playa en invierno” é o do abandono, deterioração, sujeira, pobreza e morte, que se repete ao longo do conto:

“Larga playa sucia, recubierta de algas, con cortezas de limones, con cascos de botellas y un perro muerto. Cañas revueltas. Más lejos una gaviota muerta, las plumas mojadas: triste abanico podrido. Olor de tierra removida. Viento largo, pegajoso.

Ahí en frente, del otro lado del mar, a la izquierda, está mi ancha playa de Valencia, igual, pero mayor. Ahora, en invierno, idéntica suciedad, mar sin límites, viento abierto; igual extensión de algas podridas...”

(p. 172)

³ “En la constante dialéctica de los personajes, el habla establece la constante presencia del sonido, pero si se observa detenidamente la cualidad de las alusiones a sonidos, veremos que, salvo rara excepción, todas se refieren a ruidos, gritos.” (Soldevila-Durante, 1973:197,198)

O narrador explica que a praia em Valencia é idêntica, tem os mesmos elementos no inverno que a praia onde ele se encontra no presente da narrativa. A “sua” praia é igual, porém maior. O possessivo “mi” que antecede “playa de Valencia” e o adjetivo “mayor” expressam o apego que ele tem à sua terra e a tristeza por ter que estar fora e longe dela. Já quase no final do conto ele expressa a única diferença que para ele existe entre as duas praias:

“Única diferencia: estos dos niños, andrajosos, que recogen maderos rodados por el mar, hablan francés.

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...*”⁴. (p. 172)

No fragmento acima, o dêitico “estos” que acompanha “dos niños”, mostra que o narrador encontra-se próximo às crianças, ou seja, na praia de Marselha, localização dada no início. Por outro lado, ao usar o dêitico espacial “allá” notamos que há um deslocamento e seu pensamento dirige-se à praia de Valencia, que ele tanto deseja e à qual já havia se referido anteriormente. Os dêiticos espaciais situam o leitor sem que sejam necessárias explicações que produziriam uma fragmentação na narrativa.

Há um forte contraste entre o que ele sente ao ouvir os meninos na praia de Marselha e os da sua praia. Sobre os primeiros afirma unicamente que são esfarrapados, recolhem pedaços de madeira e falam francês, mas não cita a fala deles. Entretanto, a fala dos meninos imaginada na praia de Valencia marca o registro oral do catalão, com que ele se identifica. Ao ouvi-los ele traz ao presente o familiar, a sua língua, que passa a dar vida a tudo, a todo o cenário: ao vento, às nuvens, ao inverno, à praia morta, ao silêncio, ao vento longo, pegajoso.

⁴ Em catalão: “Vamos embora, que é tarde”.

É preciso considerar o conteúdo da única fala do texto: na frase imaginada por ele na voz das crianças, elas afirmam que já é tarde, o que poderia sugerir que é tarde também para o narrador, há tanto tempo fora de casa.

Em “Playa en invierno” a oralidade, marcada na fala das crianças, presta-se a causar um estranhamento nos leitores. A praia de Marselha só não é a mesma que a de Valencia devido à presença da língua francesa ou à ausência da língua catalã, por ele imaginada na voz dos meninos e com a qual ele se identifica fortemente. Dessa forma, ela representa tanto a perda do lugar como a da identidade do narrador.

2.2 “Ese olor”

Publicado inicialmente na revista *Sala de espera* nº 1, entre junho de 1948 e março de 1949, “Ese olor” apresenta uma narrativa curta, com fortes marcas de subjetividade e de lirismo.

O narrador está só e descreve em primeira pessoa a agonia e o desespero traumáticos de sentir um odor repugnante que o persegue e cuja causa só é revelada no final do conto: a morte. A dificuldade de representá-la e de falar sobre os fatos a ela relacionados faz com que a metáfora⁵ do cheiro seja criada. Assim, o sentido do olfato⁶ e também o da visão são mais marcantes neste conto. A fim de descrever seu desespero perante o odor da morte, o narrador emprega elementos da oralidade tais como frases curtas, repetições, efeitos de sonoridade e de ritmo, uma adjetivação negativa intensa, exclamativas e interrogativas e uma sintaxe não convencional.

⁵ “...metáfora literária, feita conscientemente pelo autor para obter um determinado efeito sobre o leitor e o auditor (...) Conforme este ponto de vista, a metáfora comum nasce da necessidade de suprir a deficiência da linguagem direta, baseia-se na associação de idéias motivada pela semelhança, e desfecha numa comparação dos elementos característicos, por meio da abstração dos demais elementos. (CANDIDO, 1996, 90)

⁶ “Después del sentido de la vista, son los del gusto y el olfato los que aparecen con más frecuencia en las experiencias sensoriales de los personajes aubianos”. (Aub, 1973:199).

No título e no primeiro parágrafo, o uso do demonstrativo “ese” indica que o cheiro está presente no ambiente; a repetição de “ese olor” reforça sua permanência e o incômodo que ele produz:

“Ese olor. Ese olor que me acongoja, ese olor que me sigue, ese olor que me persigue. Ese olor...” (p. 173)

“¿De dónde?” (p. 173)

“Cambio de ropa. Hago las más diversas abluciones; me perfumeo. Yo, ¡que no me perfumeo nunca! Vuelve el tufo, peste ligera, no por ello menos peste. Me persigue, le aseguro que me persigue. Mugre lenta, despaciosa, socarrona. De connivencia, ¿con quién?, ¿con qué?, ¿qué me quiere?, ¿por qué me sigue?, ¿qué engaño? ¿qué astucia? (p. 173)

“¡Oh, si gritara!” (p.174)

“¿Qué es un mal olor? Nada”. (p. 174)

A repetição dos pronomes interrogativos e a entonação criam efeitos de oralidade e emotividade que intensificam o desespero sentido pelo narrador. Por meio das interrogativas ele expressa sua incompreensão quanto aos motivos que levam o ser humano a viver situações como essa, onde a morte sente-se materializada, viva e ativa.

As interrogativas, exclamativas e as frases curtas são elementos da oralidade que revelam a apreensão e a dúvida do narrador quanto à credibilidade de seu relato:

“¿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)

“¡Si tuviera color!” (p. 174)

Então ele insiste: “¡Sí! ¡Sí!”. A repetição poderia intensificar tanto seu desespero, ao imaginar que sua narrativa não será válida, quanto a confirmação de que o que ele diz é verdadeiro.

O narrador interage formalmente com um interlocutor indeterminado, que poderia ser o próprio leitor, na segunda pessoa do singular e, demonstrando certa calma pede ajuda: “-¿Usted no sabe cómo podría deshacerme de él?” (p. 173). No final do conto ele suplica de forma desesperada e imperativa: “¡Llévalo, llevadme!” (p.174). A súplica agora é feita a mais de uma pessoa, pois o verbo apresenta-se no plural “vosotros”, que marca agora uma proximidade maior com os interlocutores.

No início do conto o advérbio “allí” revela que o cheiro encontra-se um pouco mais longe do narrador: “Lo vi, estaba allí” (p. 173). Depois nota-se uma pequena aproximação, marcada pelo advérbio “ahí”: “Está ahí” (p.173). “Pero está ahí” (p. 174). “Pero ahí está esta basura mugrienta” (p. 174) “¡ahí!” (p.174). A repetição e a sintaxe reforçam a permanência do odor e a agonia do narrador. Embora o advérbio “ahí” indique que o cheiro não está tão perto do narrador nem tão longe, o demonstrativo “esta” revela a aproximação. Ele o sente em seu próprio corpo:

“en mi pecho, subiendo por la garganta, saltando por encima de la boca, metiéndose por las alas de la nariz, revolcándose con el moco, llenándome todo. (p. 174)

O gerúndio nos verbos “subir”, “saltar”, “meterse” e “revolcarse” descreve e dá continuidade às ações praticadas pelo odor, personificando-o. O cheiro da morte é ainda materializado e visto pelo narrador na cor vermelha, classificada em vários tipos. A sonoridade criada pela aliteração de “r” e “j” e pela assonância de “o” produz um ruído áspero e incômodo que tem a função de provocar no leitor o mesmo mal-estar sentido pelo narrador:

“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, ¡ahí!, en mi pecho, subiendo por la garganta...” (p.174)

Essa materialização é também representada e intensificada pela adjetivação constantemente negativa:

“quieto”, “repugnante”, “podrido”, “solapado”, “hediondo”, “persistente”, “horrible”, “taimado”, “tufo”, “peste ligera”, “mugre lenta, despaciosa, socarrona”, “basura mugrienta”, “putrefacto”. (p.173, 174)

“Ese olor” não apresenta muitos elementos do registro coloquial, mas sim da oralidade. Um tema tão devastador como é o da morte é trabalhado com naturalidade pelo narrador, pois faz parte de seu cotidiano. Assim ele consegue provocar no leitor um efeito de sentido estranho e sinistro que o faz perceber a realidade e a permanência da morte de forma intensa.

Em “Ese olor”, os elementos de oralidade, principalmente as frases curtas e as repetições, têm a função de criar uma sintaxe da saturação. O narrador utiliza esses elementos a fim de expressar sua agonia e seu desespero e só no final, já saturado, ele revela a natureza do cheiro: o cheiro da morte.

CAPÍTULO 3 – CONVERSA E NARRAÇÃO

3.1 “Vernet, 1940”

Foi publicado três vezes com um título diferente em cada uma. A primeira na revista *Sala de espera* nº 7 com o título “Otro”, entre junho de 1948 e março de 1949, depois como “Enrique Serrano Piña” em *Cuentos Ciertos* (1955) e finalmente como “Vernet, 1940” em *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960).

“Vernet, 1940” tem início com um diálogo entre o protagonista, Enrique Serrano Piña, e o narrador. Ambos são prisioneiros no campo de Vernet em 1940, como em parte anuncia o título. A conversa se desenvolve antes e durante a realização da tarefa de limpar latrinas.

O narrador é também personagem e se expressa ora na primeira pessoa do singular, ora do plural, mas não se identifica, não dá detalhes ou informações pessoais. Entretanto, faz perguntas a Enrique Serrano Piña e, através das perguntas e respostas os fatos vão sendo descritos e narrados. A linguagem do narrador é culta, apresenta elementos do registro formal, mas também do coloquial.

Ao responder as perguntas, o protagonista torna-se também narrador e conta fatos sobre seu lugar de origem; acontecimentos vividos durante a Guerra Civil Espanhola, a fuga para a França, a vida como refugiado em Montpellier, onde ficou preso, as injustiças, denúncias, agressões físicas e morais que sofreu e sua permanência em Vernet, onde a violência continuou. Observa-se por sua forma de falar que seu nível sócio-cultural e lingüístico é baixo, por isso emprega uma sintaxe simplificada e às vezes omite alguns sons. Sua fala apresenta ainda repetições, frases feitas e exclamativas.

O narrador não é onisciente, não conhece o passado de Enrique Serrano Piña, por isso lhe faz várias perguntas que, com as respostas vão narrando os fatos, compondo o conto:

- “- ¿Y tú por qué estás aquí?
 - De la cárcel, por una tarjeta de pan”. (p. 135)
 (...)
 - “¿De dónde eres?
 - De un pueblo, entre Utrera y Morón” (p. 135)
 “- ¿Trabajabas?
 - De mecánico (...)” (p. 137)
 - “¿De qué brigada eras?
 - De la 46. (...) (p. 137)

A pergunta que abre o texto repete-se na voz de diferentes personagens do *Laberinto mágico* e de variadas formas: “¿Y tú por qué estás aquí?” (p.135). O trauma vivido pelos internos faz com que eles repitam a mesma pergunta várias vezes.

O fato de o conto ter como início um diálogo já começado, *in media res*, sem a introdução de um narrador, provoca no leitor a sensação de ter chegado no meio de uma história qualquer, sem importância, cujo tema faz parte do cotidiano e que poderia ser a história de muitos internos. Na pergunta nota-se o uso do tratamento informal, marcado pelo pronome pessoal “tú”, que demonstra uma relação de proximidade entre o narrador e Enrique Serrano Piña. Já o verbo no presente e o dêitico “aquí” indicam que ambos estão no mesmo momento e lugar, Vernet, 1940.

Ao responder às outras perguntas Enrique Serrano Piña torna-se também narrador e conta em diálogos, os fatos vividos por ele em Montpellier e sua prisão:

- “- ¿Cuántos meses de cárcel?
 - Tres. Yo estaba sentado en una taberna en Montpellier, o como se llame,
 y se me acerca uno, parecía catalán:
 - ¿Tú eres refugiado?
 - Sí.
 - ¿Quieres comprar una tarjeta de pan?
 Figúrate con el hambre...

- ¿Cuánto?
- Treinta y cinco francos.
- Te doy veintiocho.

Era todo lo que tenía. El gachó se va, pero vuelve a los diez minutos.

- Venga.

Toma y daca; me la meto en el bolsillo interior de la chaqueta como si fuese oro en paño. Una tarjeta suplementaria de pan: ¡figúrate! Casi se me pasaba la gazuza con sólo pensarlo...” (p.136)

As falas se mesclam, porém é possível identificar a voz de cada um. O discurso direto leva Enrique Serrano Piña ao momento da fala, atualiza o tempo e ainda dá dinamismo, emotividade e realidade aos movimentos do personagem. A forma com que os termos coloquiais “gazuza” e “toma e daca” são empregados mostram a simplicidade e naturalidade do personagem. Observa-se ainda o uso da palavra “gachó” que pertence à linguagem calô, dos ciganos espanhóis e que Enrique Serrano Piña pode ter usado por pertencer à região da Andaluzia, onde a língua apresenta alguns empréstimos da cultura cigana.

O personagem explica ao narrador que ao ser encontrado com o cartão suplementar é castigado e preso pelas autoridades locais. Conta-lhe então como recebeu o castigo: “Una paliza, otra paliza, y otra, para no variar. (...) Me daban de bofetadas y pisotones hasta que les daba la gana...” (p. 136, 137). A duplicação de “paliza” e “otra” e intensifica a repetição e o aumento da tortura, também representada em “bofetada y pisotones” (p. 136).

Enrique Serrano Piña demonstra assombro quando lhe exigem que denuncie aquele que lhe vendeu o cartão: “...y luego me sacaban a paseo, con un inspector, a ver si tropezábamos con aquel tío. ¡Afigúrate! ¡Denunciar, yo! (...) ¡como si yo tuviese la culpa!” (p.137). O emprego de “tío” pertence ao registro coloquial e é usado na língua falada. Enrique Serrano Piña não conhece a pessoa que lhe vendeu o cartão, portanto usa o termo “tío” para referir-se a ela, o que demonstraria a pouca importância que ela tem para ele. A distância em que ela se encontra está marcada pelo demonstrativo

“aquele”. O emprego de “afigurarse” ao invés de “figurarse” confirma a simplicidade do personagem e seu nível sócio-cultural e lingüístico baixo.

Assim como exigem que Enrique Serrano Piña denuncie, ele desconfia que alguém o tenha denunciado ao comprar o cartão suplementar: “A mí no me cabe duda que los avisó el guarro ése, cada quien gana su vida como quiere”. (p.142). A expressão “el guarro ése”, enfatiza o sentimento que o personagem revela contra aquele que o denunciou e indica também que ambos não estão a uma grande distância.

Enrique Serrano Piña também é castigado por não explicar aos guardas a maneira pela qual um velho conseguira um cartão de trabalhador. A polícia insiste em que o cartão foi comprado e que Enrique deve descobrir como, porém o personagem, indignado, exclama: “¡qué había de preguntar! Allá ellos. Además que era verdad: se la dieron por la buenas”. (p.137). “Allá ellos” demonstra despreocupação por um problema que não lhe pertence, pois quem deseja as informações são os guardas e não ele. “Por las buenas” mostra que o cartão de trabalhador era um direito do velho, uma pessoa inocente. Enrique Serrano Piña não estava envolvido e não queria se envolver:

“-¿Qué te ha dicho?

-¿A mí? Nada.

Me dijeron todo lo que quisieron y me dieron lo que les dio la gana, que no fue poco. Me condenaron a tres meses, y al salir de la cárcel me trajeron aquí.

-¿Trabajabas?

-De mecánico. (p. 137).

Os guardas insistem e Enrique Serrano Piña é novamente castigado. As expressões “todo lo que quisieron” e “lo que les dio la gana” indicam a intensidade das agressões que ele sofreu e enfatizam a violência vivida, que é reforçada pela frase seguinte “que no fue poco”. O dêitico “aquí” representa o local da enunciação, Vernet, cujo nome não é pronunciado pelo personagem. As vozes se misturam, mas é possível identificar que a pergunta “¿Trabajabas?” é feita no campo pelo narrador.

No fragmento abaixo também ouvem-se várias vozes pronunciadas em diferentes tempos: as dos personagens que dialogam no passado, no tempo da guerra; os comentários de Enrique Serrano Piña e do narrador, no presente e ainda a voz do guarda que dá a ordem do trabalho, também no presente:

“- ¡República!

- ¿Cómo que República?

Yo no he visto nunca a nadie con esa cara de pasmao. Se lo llevaron al puesto de mando.

“-¿Cómo has pasado las líneas?

- ¿Qué yo he pasado las líneas?

(Al chaval aquello le hacía mucha gracia, porque le recordaba a uno de su pueblo, entre Utrera y Morón: maíz, trigo, algodón, olivos, albejones. Un poblachón grande. Ocho o diez mil habitantes. Dehesas y caballos. Campesinos.)

Se oye el silbato del cabo de varas.

- A ello”.

Un kilómetro, hasta el río, con ochenta kilos de excrementos auestas. Nos turnamos: izquierda, derecha, hasta sentir los brazos como ramas de fuego”.

(p. 139)

O narrador comenta a sensação de alegria sentida por Enrique Serrano Piña e seu comentário aparece entre parênteses, como se ele não quisesse interferir no texto ou quisesse interferir de maneira separada, sem ser confundido com um dos interlocutores.

A simplicidade de Enrique Serrano Piña está expressa na naturalidade de sua fala, na perda do som da consoante “d” em “pasmao”, marca de oralidade comum a muitos falantes do espanhol. O narrador se refere a ele carinhosamente com o termo “chaval”, talvez devido a seu tamanho e a sua ingenuidade, embora ele tenha vinte e cinco anos. O termo é de origem calô, linguagem dos ciganos espanhóis, o que poderia sugerir a origem do narrador, embora seja utilizado também por outras culturas. O

vocábulo “poblacho” seria pejorativo, porém no aumentativo, “poblachón” ganharia um valor positivo. O léxico relativo ao espaço rural inscreve no conto a identidade de Enrique Serrano Piña como camponês e com o falar de sua região.

As lembranças são interrompidas pelo assobio e ordem do guarda: “-A ello” (p.139). A ordem é compreendida pelos dois internos e pelo leitor, pois o saber compartilhado permite a interpretação do enunciado como o dever de limpar as latrinas.

O nível de língua baixo de Enrique Serrano Piña está marcado pelo emprego do verbo “afusilar” ao invés de “fusilar”, que aparece em sua referência à morte de seu irmão e de muitos outros pelos franquistas:

“Después vino un comandante de Sevilla, con unos cuantos falangistas que se reunieron con unos cuantos del pueblo. Les dio por afusilar y afusilaron. Los más del pueblo no querían, pero el comandante decía que él era el que mandaba allí. Cogieron a mi hermano y lo pasearon esposado por el pueblo, y lo mataron a la mañana siguiente. Mi padre fue a ver al alcalde, que le dijo que no podía hacer nada. Así hasta más de cuatrocientos. Afusilaban a diez o doce cada mañana, en las afueras del pueblo. Luego hacían un montón en una calle y luego venía una camioneta a por ellos. Al día siguiente mataban a los que habían ido a recoger a los muertos. Así seguido. Como una cadena.” (p. 140, 141).

“- Cuando volvamos, mande quien mande: no afusilar a nadie. Para eso están los tribunales. Y yo sé quien afusiló a mi hermano. Hay que hacer las cosas como se deben hacer. Yo no soy de esos que piensan que cuando se vuelva hay que armar la marimorena.” (p. 135)

“- Cuando volvamos allí no hay que afusilar a ninguno; aunque sé quién denunció a mi hermano: es de Sevilla.” (p. 142)

Embora saiba quem fuzilou seu irmão, Enrique opina e afirma, no início e no final do conto que, ao voltar à Espanha, pois ele tem esperanças de voltar, ninguém deve ser fuzilado. Apesar de tudo, ainda acredita nos tribunais e na justiça. Soldevila Durante (1973:118) avalia a atitude e a reação do personagem: “Y el personaje, hombre del pueblo, se nos muestra en toda su grandeza moral, en medio de la repugnante realidad”.

A descrição do personagem é feita com enunciados curtos, com o emprego de uma sintaxe simplificada, com abundância de adjetivos e ausência de verbos, uma forma de escrita econômica:

“Andaluz, pequeño y rubio. Los ojos claros, entreverados. La sonrisa nimia, delgadín, siempre contento. Niño con veinticinco años. Una gran punta de pelo en la frente y entradas hondas en ambos lados. Sin más vida que la guerra.” (p. 135)

Os elementos “nimia”, “entreverados” e entornados”, pertencem ao registro formal da língua e o diminutivo “delgadín”, usado de forma afetiva na língua falada, funciona como atenuante da condição física do jovem Enrique Serrano Piña. A caracterização poderia levar-nos a pensar que se trata de uma pessoa ingênua, frágil e inocente que, como outras, foi injustamente levada a um campo de concentração.

Na descrição da saída de seu povoado até a chegada a Vernet, Enrique Serrano Piña repete o verbo “ir” e o advérbio “luego”, que intensificam a interminável sucessão de deslocamentos pelos que passou:

“... lo mejor que podíamos hacer era ir a Málaga. Fuimos allá...Fuimos al puerto... embarcamos. Llegamos a Cartagena... fuimos a tierra... Nos llevaron a Valencia. Luego a Teruel. Luego a Villarrobledo, luego a Brunete... Luego estuvimos seis meses en Alcalá de Henares... Luego Cerro Gordo... Luego la retirada: Chilches, y Alcalá de Henares otra vez, y luego en seguida a Lérida. Luego ya al final: Vineixer, Borjes Blanques y la frontera: Argelés,

las compañías de trabajo, Narbona, Montpellier, la cárcel, esto. ” (p. 141, 142)

Enrique Serrano Piña nomeia os vários lugares pelos que passou e, finalmente, quando chega a seu destino, o campo de concentração de Vernet fica reduzido a uma palavra: “esto” (p. 142), demonstrativo que indica proximidade. Ou seja, o espaço onde ele se encontra no presente da narrativa. Esse espaço provoca-lhe uma aversão tão forte, que impede que ele pronuncie seu nome. Apesar de não explicitá-lo, o conhecimento compartilhado por narrador, personagens e leitor possibilita a identificação de Vernet.

Em “Vernet, 1940”, os diálogos são construídos coletivamente, por uma multiplicidade de vozes que se movimentam no tempo e no espaço. O registro coloquial na relação entre os personagens representa a simplicidade de Enrique Serrano Piña, um camponês com pouca escolaridade. O conto mostra, por um lado, sua grande satisfação em colaborar com a República, por outro, dá testemunho das injustiças, denúncias e violência sofridas por muitas pessoas que não tiveram direito à defesa. Entretanto, apesar de tudo, Enrique Serrano Piña demonstra que ainda há esperança no ser humano, pois parece não considerar correto fuzilar os responsáveis pela morte de seu irmão, mas sim julgá-los. Direito que não foi dado a muitos que foram mortos ou enviados a campos sem julgamento, sem defesa.

O uso do registro coloquial e os elementos de oralidade em “Vernet, 1940” presta-se a construir e a contrapor dois modos de narrar desenvolvidos por Enrique Serrano Piña: ele articula um discurso narrativo, ainda que de forma simples e com elementos de oralidade, para resgatar os acontecimentos vividos durante a guerra mas é incapaz de elaborar essa articulação para narrar sua experiência no campo de Vernet. Esta lhe exige que reproduza as cenas vividas e, por isso, o uso do diálogo, procedimento que sublinha também sua simplicidade.

3.2 “Una historia cualquiera”

Publicado a princípio na revista *Sala de espera* número 2, entre junho de 1948 e março de 1949, o conto tem início com um diálogo no qual o protagonista Luis Le Portiller conta a um grupo de reclusos em um campo de concentração não identificado detalhes sobre sua vida: origem, juventude, deslocamentos entre Santo Domingo, França e Cuba. Relata as prisões que sofreu, detendo-se principalmente na evacuação de Paris a Toulouse e em seu destino, um campo de concentração francês.

Luis Le Portiller se dirige a um interlocutor ora na segunda pessoa do singular ora na do plural, o que indica que há um grupo de ouvintes e que ele os trata informalmente, com confiança:

“-Ya ves, hay rastros de los Le Portiller desde el siglo XIV” (p. 143)

“¡figúrate entonces! (p. 145)

“Como no podéis figuraros.” (p. 145)

“Tú ya lo sabes:” (p. 146)

“¿Para qué te lo voy a contar?” (p. 146)

“Ya ves...” (p. 146)

“Ya ves...” (p. 147)

As falas acima demonstram que Luis Le Portiller e seu interlocutor compartilham o conhecimento de que o número de pessoas que sobrevivem é cada vez menor. Ele sabe que o outro já tem esse conhecimento, porém insiste, pois sente a necessidade de confirmar e dividir com seu colega o testemunho dos fatos vividos e daquilo que eles vêem. Por isso repete o verbo ver “Ya ves... Ya ves...”.

A voz do narrador, na primeira pessoa do plural, mostra-se pouco, apenas em alguns comentários sobre Luis Le Portiller, como sua descrição, feita com algumas frases curtas e outras mais longas, que compõem uma sintaxe não convencional:

“Luis Le Portiller debía tener cerca de setenta años. Ya no se podía arrastrar. Esquelético, el pelo cano, desdentado –que de adelgazar no podía ya con su dentadura que enseñaba a todos, bien guardada en una cajita de cartón”. (p. 143)

“Se veía clara la fanfarronada; pero a todos nos parecía bien y le tratábamos lo mejor que podíamos. (p. 143)

“Aquí el viejo Le Portiller empezó a confundir los sucesos de 1898 con los de 1940. Las cárceles y las caminatas de prisioneros se le unían en el magín sin tener en cuenta el tiempo”. (p. 146)

O emprego de “el viejo”, de “magín” e do diminutivo “cajita” são marcas afetivas da língua coloquial que expressam a empatia que o narrador sente por Luis Le Portiller.

As repetições são empregadas por ele para descrever e dar ênfase à quantidade de guardas que via, às distâncias percorridas entre Paris e Toulouse e aos dias e noites intermináveis:

“Guardias y guardias”. (p. 146)

“...kilómetros y kilómetros...” (p. 150)

“Anduvimos día y noche...” (p. 150)

“Estuvimos cinco días y cinco noches” (p. 150)

“Anduvimos, anduvimos.” (p. 151)

As repetições intensificam também o sofrimento dos prisioneiros em suas caminhadas, como descreve Luis Le Portiller:

“Yo tenía los pies deshechos”. (p. 147)

“Los pies así de hinchados. Una vez quitados los zapatos no había quien se los pudiera volver a poner” (p. 149)

O uso do advérbio “así” possibilita que imaginemos o gesto que acompanha a descrição e produz um efeito de proximidade, como se o leitor estivesse realmente diante de Luis Le Portiller, vendo o estado de seus pés.

Os elementos do registro coloquial e a sintaxe simplificada da oralidade estão presentes na descrição de um suboficial e em sua fala:

“Llegó un suboficial, gordo, grande, bigotudo, rojo a más no poder. Con pelos por todas partes, furioso:

“-¡Como no os calléis en seguida, os fusilamos! Ya hemos despachado a cinco. Lo podremos hacer porque tenemos órdenes. ¿Estamos? ¿Tiene alguien algo que decir? Fusilados, como perros. Es lo único que merecís. Nuestros soldados están luchando, mueren por vuestra culpa; los alemanes están destripando a nuestras mujeres y tenéis el descaro de pedir comida. ¡Estaría bueno! Al primero que proteste: ¡como a un perro! ¿Me entendéis? ¿Hablo claro? ¡Como a un perro! (p. 147)

No fragmento acima as exclamações na frase do suboficial introduzem o tom violento de ameaça em forma de oração condicional construída com a partícula “como”. A expressão de violência continua no uso do léxico relacionado à morte: o verbo “despachar” aqui é utilizado metaforicamente no sentido de matar. A repetição do verbo “fusilar” e da expressão “como a un perro” intensificam o tratamento desumano dado aos prisioneiros pelo suboficial.

Os insultos, elementos que pertencem ao registro coloquial e à língua oral, são ouvidos em francês, uma língua com a qual Luis Le Portiller não se identifica, o que dá mais gravidade à agressão:

“En Cuba era outra 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).

Outras formas de castigo, que revelam esse abuso do poder e da violência exercidos pelas autoridades francesas, são descritas por Luis Le Portiller a seu interlocutor, como é o caso do prisioneiro a caminho do campo que não consegue acompanhar o grupo devido à sua debilidade e é brutalmente castigado:

“Puntapié va, puntapié viene. Nada. Entre los dos lo incorporaron, a empellones. El viejo se dejó caer. Entonces lo cogieron por los sobacos y empezaron a meterle la cabeza en el agua, que corría muy alta, hasta los mismos márgenes. Y venga remojarlo, y venga meterle y remeterle la cabeza... No se tenía. Entonces le pegaron un tiro.”

(p. 148)

A sintaxe simplificada, as repetições de “puntapié” e da expressão “venga” são características da oralidade e marcam a continuidade das ações violentas, revelando a naturalização do horror na tortura empregada contra o personagem, que acaba sendo morto com um tiro.

A morte de milhares no trajeto entre Paris e Toulouse confirma-se várias vezes no conto. As repetições marcam fortemente essa perda:

“Éramos mil quinientos.” (p. 146)

“Tú ya lo sabes: de mil quinientos quedamos treinta y siete.” (p. 146)

“Dejamos más de cien muertos.” (p. 149)

“Nosotros no éramos ya más que doscientos.” (p. 149)

“Éramos setenta metidos en aquel cuchitril” (p. 150)

“De mil quinientos que habíamos salido de París, quedábamos treinta y siete”. (p.151).

O termo coloquial “cuchitril” usado por Luis Le Portiller refere-se ao vagão do trem de carga que os transportava e revela o tamanho reduzido do local. Alguns prisioneiros

expressam suas preocupações, relatadas por Luis Le Portiller de forma insistente e em discurso direto:

- “-Que el calor.
- Que el bombardeo.
- Que el solo andar del tren”⁷ (p. 150)

É importante considerar que no início do conto Luis Le Portiller relata fatos desde a época de seus antepassados até o presente da narrativa. Por suas informações podemos perceber que parte dos antigos Le Portiller eram pessoas consideradas ilustres por ele. Porém no final do conto, ele se encontra desprovido de tudo aquilo que um dia teve e foi. Antes de entrar no trem a caminho de Toulouse, abandona até mesmo a mala de pinturas com as que ainda tinha esperanças de pintar: “Aún llevaba yo una maletita con unos tubos de colores. La tiré” (p. 150). Ele perde a estrutura física, está esquelético e desdentado e, no final da evacuação, ao descer do trem, perante os demais também perde seu nome e sua identidade, pois os guardas perderam todos os papéis e os prisioneiros adotam outros nomes: “Los guardias habían perdido todos los papeles... Cada uno se apuntó con el nombre que le dio la gana”. (p. 151). Entretanto o conto termina com a frase: “Palabra de un Le Portiller”. (p. 151). Apesar de tudo, ele ainda se reconhece e valoriza sua origem, o que talvez lhe de forças para continuar e sobreviver.

A história de Luis Le Portiller é a de muitos espanhóis e reclusos de outras nacionalidades. Como em outros contos de Max Aub, o individual representa o coletivo. O título: “Una historia cualquiera” poderia representar a história de muitos.

Em “Una historia cualquiera” a oralidade e o registro coloquial têm a função de representar a voz dos algozes, descrever a tortura empregada pelos mesmos ou a situação deteriorada em que se encontram o protagonista e outros personagens. Esses

⁷ “La forma *que*, que parece ocupar el lugar del verbo *dicendi*, representa la insistencia afirmativa o negativa...” (BRIZ, 1998: 129).

elementos prestam-se, portanto, a contrapor a ameaça dos algozes à confissão do sofrimento dos prisioneiros.

3.3 “Historia de Vidal”

O conto foi publicado pela primeira vez na revista *Sala de espera* nº 8, entre março de 1948 e junho de 1949. Nele, o narrador descreve a degradação física e psicológica sofrida por Vidal, que permaneceu no mesmo campo que seus interlocutores de 1939 a 1942 e que perde totalmente o interesse pela vida ao descobrir que sua esposa, para sobreviver, dedica-se à prostituição em Toulouse. O narrador também reconta fatos relatados por Vidal, ocorridos durante a Guerra Civil Espanhola.

Não há informações sobre origem, idade ou formação do narrador, porém poder-se-ia se considerar que possui um nível sociocultural e lingüístico médio. O tratamento empregado por ele ao dirigir-se a seu interlocutor é o informal, marcado pelos verbos na segunda pessoa do singular.

Na descrição de Vidal são utilizados muitos elementos negativos, que intensificam a sua deterioração, alguns são coloquiais como: “un tanto sucio”, “con las patillas hechas pedazos”:

“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 a 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”. (p. 153)

A sintaxe é, em parte, simplificada, obedece a uma ordem pragmática, que tem como finalidade destacar a situação degradada de Vidal. As características vão sendo justapostas, como se o narrador não planejasse a sua fala.

Através das informações dadas pelo narrador, infere-se que Vidal não está mais naquele campo: por um lado, o demonstrativo “aquele” cria uma distância entre o narrador e Vidal, por outro, os verbos no pretérito imperfeito indicam ações que se repetiam no passado, mas não no presente da enunciação.

A repetição dos verbos “acordarse” e “recordar” no início do conto produz um efeito de oralidade. O narrador deseja certificar-se do contato com seu interlocutor e por essa razão insiste em estimular-lhe a memória, sugerindo a existência de um saber partilhado:

“Yo no sé si te acuerdas de él”

“Te tienes que acordar”

“Recuerda, ¡hombre!”

“Acuérdate que cerraba su gabán con un imperdible...”

“¿No te acuerdas?” (p. 153)

Os enunciados empregados na descrição de Vidal, depois de passar três anos no campo, indicam que há um planejamento, pois obedecem a uma ordem sintática, porém há uma marca do registro coloquial, o termo obsceno “puta”:

“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 enviaba”. (p. 156)

Ao empregar o vocábulo “puta” observamos que o narrador, embora domine a linguagem culta, utiliza também termos do registro coloquial⁸, a fim de enfatizar a situação a que as pessoas tinham que se submeter para sobreviver naquele contexto, como é o caso da esposa de Vidal. O uso desse vocábulo poderia ter a intenção de provocar no leitor um impacto, além de enriquecer expressivamente o texto, pois se aproxima à naturalidade da fala entre pessoas de confiança. O sofrimento e a humilhação sentidos por Vidal são revelados também pelo emprego coloquial do verbo “acabar” em “Eso acabó con él”. (p. 156). Além do sofrimento e degradação causados pela vida no campo, o sofrimento ao saber que sua esposa trabalha como prostituta faz com que ele perca o interesse por tudo, até pelo alimento que ela lhe envia. Interessasse somente pelas pontas de cigarro que encontra pelo chão: “Huyó de todos y se dedicó a las colillas” (p. 156), o que indica que andava sempre cabisbaixo, olhando para o chão.

Vidal relata fatos vividos durante a guerra e assim torna-se também narrador. Seu nível sócio-cultural e lingüístico é elevado, pois ainda na Espanha tinha sido funcionário de um banco e agente da polícia. Ele evoca:

“-El 15 de agosto me llamó el Director General de Policía, y me ordenó hacer un servicio.

-Mire usted que yo...

-Lo he llamado porque confío en su prudencia.

Por aquellas fechas un servicio significaba salvar gente”. (p.154)

Observa-se que o contexto e o conhecimento compartilhados por Vidal e pelo diretor da polícia permitem o entendimento da mensagem em código. O significado de

⁸ Os termos ‘coloquial’ e ‘vulgar’ muitas vezes são confundidos. Segundo Antonio Briz, vulgar se refere a: “ciertos usos incorrectos, anómalos o al margen de la norma estándar y de las normas regionales, resultantes de un nivel de lengua bajo. Y llamamos coloquial, entendido como nivel de habla, a un uso socialmente aceptado en situaciones cotidianas de comunicación, no vinculado en exclusiva a un nivel de lengua determinado y en el que vulgarismos y dialectismos aparecen en función de las características de los usuarios” Hablar del español coloquial como uso incorrecto del lenguaje es confundirlo con vulgar.” (Briz: 1998:26)

“un servicio” é explicado no texto, por Vidal, aos interlocutores e também ao leitor. É preciso observar que a voz de Vidal entra de repente, sem ser anunciada pelo narrador, ou seja, emprega-se o discurso direto, que cria o efeito de espontaneidade. Depois Vidal continua a contar os fatos como narrador.

O conto apresenta também elementos de oralidade e registro coloquial em alguns fragmentos, como no momento em que Vidal e seus companheiros pedem ajuda, devido a um problema com o automóvel e são ameaçados:

“Fuimos a pedir cuerdas y a ser posible un buey. Lo malo fue el pistolón y la ametralladora, porque a pesar de nuestros desaforados: -¡Gente de paz!, no sólo no abrieron sino que avisaron por teléfono al pueblo que unos incontrolados pretendían asaltar la casa. A los diez minutos camioneta a la vista; pensé: ‘Estamos salvados’. Sí, sí, a cien metros paran, nos apuntan.

-¡Arriba las manos!

Bueno, levantamos los brazos.

-¡No disparéis!

Llegan. Siete u ocho, armados con toda clase de escopetas, naranjeros inclusive”. (p.154)

A ordem das palavras apresenta uma sintaxe tanto convencional: “no sólo no abrieron sino que avisaron por teléfono...”, quanto pragmática: “A los diez minutos, camioneta a la vista; pensé: ‘Estamos salvados’”. A narração mescla-se com o pensamento de Vidal. As marcas de oralidade estão também nas exclamativas, que podem representar a constante ameaça vivida no contexto da guerra e também na repetição “sí, sí”, que indica ironia, pois os personagens não estavam a salvo, e sim ameaçados de morte.

Os elementos do registro coloquial e da oralidade são usados tanto pelo narrador quanto por Vidal. Em ambos os casos têm a função de recriar a cena da conversa que se prestou a transmitir experiências anteriores ao campo e, portanto, a construir um conhecimento compartilhado. Mas cada personagem ganha um traço singular ao

empregar esses recursos da linguagem. Quando Vidal narra, usa-os para informar ter obtido o reconhecimento de sua ação no tempo da guerra, em contrapartida, deixa de narrar e perde a fala quando, no campo, sabe que sua mulher se prostitui. Seu silêncio é de tal ordem que o narrador narra por ele. O narrador por sua vez, além de relatar por Vidal, ao perguntar a seu interlocutor se se lembra ou não dele, dá mais um sinal do silêncio desse companheiro de campo. Assim, a fala do narrador dá intensidade dramática ao desaparecimento da voz de Vidal.

3.4 “Un traidor”

O conto foi publicado inicialmente na Revista *Sala de espera* nº 10, entre junho de 1948 e março de 1949. No enredo, em um campo não identificado, o narrador conta a outro recluso a vida de Luis González Merino. Não conhecemos o nome do narrador, mas sim o de seu interlocutor, González Rivas, que só se pronuncia na última linha do texto.

Luis González Merino nasce em Madri, é filho único de pais comerciantes, recebe uma boa educação e ingressa como funcionário do Banco de Bilbao. Colabora com a República antes e durante a Guerra Civil Espanhola e é filiado ao sindicato UGT (Unión General de Trabajadores) onde é muito reconhecido. Chega a ser capitão, porém em 1939 é enviado a um campo francês, do qual consegue fugir, permanecendo na França como refugiado. Depois é preso em Saint Cyprien, por não possuir documentação, mas é libertado com a ajuda de Marta, com quem se casa. Ambos se envolvem em negócios ilegais com Mateo Gálvez, que passa a responsabilidade desses atos a Luis González Merino quando descoberto. Ameaçado de tortura, Luis denuncia seus companheiros. Afinal todos são detidos e enviados a um campo de concentração. Marta consegue sair com a ajuda de um suboficial alemão com quem passa a viver.

O conto destaca a mudança no comportamento de Luis González Merino, sua decadência psíquica e moral e, principalmente, o fato de trair seus companheiros.

O narrador utiliza diferentes registros para descrever Luis González Merino e sua transformação. A descrição de sua infância apresenta elementos do registro coloquial e da oralidade:

“El padre ya era viejo cuando vio llegar el rorro entre las piezas de cutí, de tarlatana (...) Asomaba al mostrador la nariz respingona (...) El niño era una gloria: rubio y con los ojos azules. Delgaducho, pero ¡tan rico! (...) blanco, blanco, con tinte enfermizo que ninguna dolencia específica conformaba. Lábil, desganado, con una perenne amenaza de no se sabía qué mal. (p.159).

Os elementos “rorro”, “respingona”, “delgaducho” pertencem ao registro coloquial e caracterizam Luis González Merino ainda criança. A graça do menino é marcada pela expressão de oralidade e “¡tan rico!”, assim como a cor de sua pele, que é intensificada pela repetição de “blanco, blanco”.

Já a descrição do personagem adulto apresenta mais elementos do registro formal. Nota-se no final do fragmento o emprego de orações coordenadas, justapostas, que contam os acontecimentos de forma sintetizada, como na fala:

“Iba camino de inspector del banco cuando se le ocurrió, y se convenció, de que debía afiliarse a la UGT. La Casa del Pueblo le llenó de una ilusión nueva: tenía fácil la palabra y se descubrió talento de orador. Fue un afiliado entusiasta. En el sindicato le tenían en mucho. En julio del 36 hizo lo que todos. Estuvo con Mangada, luego en la Ciudad Universitaria, después en Guadalajara. Llegó a capitán. Pasó a Francia en febrero del 39”. (p. 160, 161)

Ainda na Espanha Luis González Merino é filiado ao sindicato, mostra interesse pelos acontecimentos, participa ativamente e é reconhecido por isso. Entretanto, na França esse comportamento muda totalmente:

“Lo que le había mantenido firme hasta entonces: su posición política, se anegó, desapareciendo de la noche a la mañana. Se encontró con un mundo nuevo sin comprender lo que le sucedía” (p. 161).

O início do fragmento apresenta uma modificação na ordem convencional das palavras e o uso dos dois pontos cria uma pausa, características da oralidade. A expressão “de la noche a la mañana” marca a mudança repentina da vida de Luis González Merino.

A frase que abre o conto se repete quase no final e é uma fala que mostra essa transformação, pois ele afirma e repete que sua única preocupação é sua esposa:

“-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...”. (p. 159)

“-Lo único que me importa es mi mujer. Está sola y quiero volver con ella. De lo demás se me da un pito. ¡Si los alemanes me quisieran llevar a trabajar en la zona ocupada con ella!” (p. 162, 163)

No primeiro fragmento as reticências indicam uma hesitação, Luis González Merino não expressa seu pensamento. A exclamativa no segundo fragmento intensifica a indiferença que ele sente perante os fatos.

O título “Um traidor”, anuncia o comportamento delator de muitos. Denunciava-se na tentativa de salvação, e mais sob ameaças de tortura: “A su propio asombro, Luis González cantó a la primera amenaza de violencia corporal” (p. 162). O verbo cantar é usado coloquialmente e sintetiza a idéia de confessar ou delatar, geralmente sob

pressão. Como conseqüência, o grupo é detido e levado a um campo de concentração, onde ninguém dirige a palavra a Luis González Merino. Ao passar por ele, os outros internos comentam entre si, justamente para que ele ouça:

“En el campo iban diciendo, a su paso,

-Oye, tú, ¿qué hijo de puta nos habrá traído aquí?

Luis González sonreía y pasaba.

Y el siguiente:

- ¿Decías algo?

- No. Me preguntaban que qué hijo de puta nos ha traído aquí.

Denunciaba lo que sabía y lo que no”. (p. 163).

O uso do registro coloquial e da oralidade em “Un traidor” presta-se a narrar situações e vivências diferentes. A primeira delas é o uso que desses recursos faz o narrador para relatar a mudança de caráter de Luis González Merino, produzida na convivência com sua mulher e Mateo Gálvez. A segunda está registrada no final do conto, no diálogo entre os internos, entre os quais o narrador se inclui, configurando um “nosotros” para representar como esse grupo exclui o traidor. O conto constrói um jogo de traições que não exigem um registro mais formal para ser narrado.

3.5 “Manuel, el de la Font”

Datado em Djelfa em 1942 e publicado inicialmente em *No son cuentos* no mesmo ano, o conto constitui-se de fragmentos ora narrados, ora dialogados. O narrador e o protagonista, Manuel, são internos do campo de Djelfa que relatam aos companheiros de reclusão fatos sobre sua vida antes da Guerra Civil Espanhola, ainda no povoado de Manuel, na região da Catalunha, sobre sua prisão, fuga e travessia para a França, onde foi preso novamente e enviado a Djelfa.

Não há informações quanto à origem, idade ou profissão do narrador, mas observa-se em suas descrições e explicações que seu nível sócio-lingüístico não é elevado. No início o conto é narrado em terceira pessoa, mas depois se encontram marcas de narração em primeira pessoa: “...me decía él” (p. 246), “Ocho estábamos sentados escuchándole...” (p. 247)

O conto começa com a descrição de Manuel, desenvolvida com uma justaposição de enunciados curtos e longos, sintaxe simplificada e a repetição do advérbio de dúvida “quizá”, elementos que dão ritmo à descrição, como se o narrador estivesse falando:

“No parecía tan bajo como lo era: tenía la proporción de su talla, que la anchura, si demasiada, aplanada; 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”. (p. 241)

O léxico empregado em sua descrição refere-se ao campo, à agricultura: “caballones de ramblar carcomidos de avenidas”, “surcos”, “ojuelos verdes trabados de un topacio de ciruelas enveradas”. O diminutivo “ojuelos” expressa afetividade e revela a empatia do narrador com Manuel. Já os elementos negativos - “colgajos”, “carcomidos”, “desrostrar” - intensificam sua degradação e estado envelhecido por sua vivência em Djelfa.

O narrador relata dados sobre Manuel, informações sobre sua origem e nível sócio-cultural e lingüístico, bem como sobre sua mãe, com quem morava antes de ser preso:

“Manuel, el de la Font, porque la casa estaba plantada al lado de la fuente del pueblo. Su madre, lavandera, parlanchina y pedorrera, gorda y baja, las rodillas de piedra y las manos de cordobán. El hijo había pasado de los treinta y cinco...” (p. 242)

Nota-se que a família de Manuel é humilde; na descrição da mãe, o adjetivo coloquial “parlanchina”, “pedorrera” e a sintaxe simplificada caracterizam-na como uma pessoa simples, assim como Manuel.

O fato de não ter estudos faz com que ele aprenda por si só a desenvolver uma série de atividades que se tornam seu sustento. O narrador as enumera mas não demonstra planejamento em sua enunciação e, dessa forma, a justaposição dos elementos cria um efeito de aceleração, próprio da língua falada:

“... poco pulido por la escuela de su tiempo, donde faltó más que asistió. Sin oficio y con mil beneficios. Hombre de tierra, color de tierra, los ojos claros de uva madura. Lo sabía componer todo sin que nadie le hubiera enseñado nada. Lo mismo le llamaban para arreglar una máquina de cocer, que para preparar una bomba de agua, para componer un motor de automóvil, rectificar una pared, una cerca, enderezar un árbol, componer el reloj de la iglesia, destorcer la cuchilla o la vertedera de un arado, instalar la luz eléctrica donde fuera necesario, estercolar, escamondar frutales. Si era muy necesario, a romper tierras, daba con pocos rodeos con las averías, a más de su gloria: aderezar como nadie una ensalada, que no es juego la sal, el aceite y el vinagre según la lechuga, los pimientos, los tomates, las aceitunas, el bacalao o las anchoas, la mojama o las huevas de atún; todo pide su medida y su tiempo, y los mendrugos restregados con ajo.” (p. 242).

A heterogeneidade das atividades transforma-se em homogeneidade, na precariedade de sua formação; Manuel sabe de tudo um pouco, mas não possui uma especialidade, uma profissão qualificada. Entretanto, isso não impede que ele

desenvolva seu raciocínio e tome atitudes com inteligência e clareza, que poderiam estar representadas por seus olhos claros, como luzes, que o narrador descreve várias vezes e de diferentes formas:

“...quizá los ojuelos verdes trabados de un topacio de ciruelas enveradas...”
(p. 241)

“los ojos claros de uva madura” (p. 242)

“... cierta gracia pajolera en el decir y en el correr de las verdiamarillas pupilas...” (p. 243)

“Sus ojillos claros le abrían las bolsas, que no sentían el vacío de las adehalas.” (p. 244)

“... con ese aire de papanatas que le daban sus ojos claros y el altibajar continuo de sus cejas.” (p. 244)

“...me mira levantando sus ojillos claros, que brillan en la luz que se va.” (p. 247)

“Habían encendido una vela y los ojillos claros de Manuel rebrillaban gozosos.” (p. 252)

É importante considerar que não só os olhos de Manuel funcionam como luzes, mas também sua voz que de certa forma reúne e concentra os internos na escuridão:

“Ocho estábamos 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).

O emprego de “cuchitril” revela o tamanho do compartimento onde os internos ouvem a narração de Manuel. A ordem pragmática dos elementos na frase produz o efeito de imaginar a posição incômoda em que eles se encontram.

A inteligência, a astúcia e a capacidade de dissimulação de Manuel possibilitam que tenha algumas vantagens, tanto na Espanha como em Djelfa, ele consegue inclusive um trabalho fora do campo:

“Encontraba abierta todas las puertas con su simpatía, su aire un si es tonto o no y el borbollar de sus palabras enlazadas con sus sí y sus nos: salíase con la carrera gratis, y el convite y muchas veces su negociejo. Un tanto payaso y méteme en todo, hurganarices; majarete para unos, pero siempre a lo suyo: no hacer nada, me decía él. Más conocido que Rita en toda la comarca: Manuel el de la Font”. (p.244)

“Manuel, el de la Font, es el único que ha conseguido, a fuerza de hacerse el tonto, salir del campo y trabajar en una alquería cercana, donde una viuda le emplea.” (p. 253).

No primeiro fragmento acima encontramos o verbo “borbollar” empregado para descrever a forma de falar de Manuel; as expressões “un tanto payaso”, “méteme em todo”, “siempre a lo suyo”, “más conocido que Rita”, elementos do registro coloquial empregados pelo narrador, que inclusive cria novas palavras como “hurganarices” para descrever Manuel. O segundo fragmento apresenta menos elementos coloquiais, mas nos traz a palavra “alquería”, usada no Levante, região de Valencia. Manuel emprega algumas palavras da língua catalã: “el abuelet” (p. 244), “fill meu” (p. 244) ou de sua origem, como “payesas” (p. 242), que fazem parte de sua identidade lingüística.

Uma característica muito importante na fala de Manuel é o costume de inserir em seu discurso muitos “¿no?” e “bueno”. Esses elementos funcionam como uma muleta ou expressão dispensável e intensificam o caráter oral da narrativa, além de revelar certa insegurança em Manuel. É como se ele precisasse apoiar-se nas palavras para continuar falando ou pedisse a atenção de seu interlocutor para manter o contato. Nos diálogos abaixo essa característica está presente. No primeiro ele demonstra sua preocupação com a justiça, que sempre defende, e no segundo revela a imposição,

ainda na Espanha, de cantar o hino do partido político de inspiração fascista “La Falange Española”:

“-¿El sentido común? ¿Y eso para qué sirve? Nada, hombre, nada. ¿No? La justicia, ¿comprendes? La justicia y nada más que la justicia. La libertad sin justicia, ¿qué? La fraternidad sin justicia, ¿qué?” (p. 244)

“-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).

A entonação das frases interrogativas, as repetições de “¿no?”, “nada”, “justicia”, “qué” e “Cara al sol” e a expressão “hombre”, usada entre pessoas de confiança são elementos de oralidade que produzem um efeito de espontaneidade nas falas de Manuel. A repetição de “Cara al sol” revela a imposição de cantá-lo a que eram submetidos os prisioneiros na Espanha. Manuel afirma de forma irônica⁹, que eles eram obrigados a cantá-lo com sol ou com chuva, isto é, sempre. A oralidade está presente ainda no termo “psé”, que indicaria que a alimentação recebida nas prisões espanholas não era muito diferente da de Djelfa. O conhecimento compartilhado pelos interlocutores permite que eles identifiquem no dêitico “aquí” o campo de Djelfa.

Devido a sua astúcia, Manuel muitas vezes responde a perguntas ou a comentários com outras perguntas ou com evasivas e assim, passando por tolo e não se envolvendo em assuntos que possam comprometê-lo, protege-se:

“-¿Qué? ¿Qué? ¿Qué dice?” (p. 242).

“¡Tira! ¡Tira! Cada uno a lo suyo’, dichos con unos manotazos al aire” (p. 242).

⁹ Na ironia faz-se ouvir uma voz distinta daquela do locutor: nessa perspectiva, uma enunciação irônica *põe em cena* uma personagem que enuncia algo de deslocado e do qual o locutor se distancia por seu tom e sua mímica. (Maingueneau, 2001:95)

“-¿Tú crees?” (p. 243)

“¡A, sí! ¿Cómo es eso?” (p. 243)

“-¿Qué pasa?” (p. 243)

“-Ya me gusta.” (p. 243)

“-A mí me gusta todo.” (p. 243)

“-Bueno, bueno. Yo me entiendo y no me vengáis con garambainas, ¿no? Yo me entiendo y bailo solo.” (p. 254)

O diálogo seguinte acontece ainda na Espanha. O interlocutor pergunta sobre o trabalho de Manuel e ele também responde de modo vago:

“-Y tú, ¿qué haces?”

“-Yo nada”. (p. 243)

“-¿Qué haces allí?”

“-¿Yo? Nada. Un poco de todo.” (p. 254)

No campo, um personagem pergunta a Manuel sobre Nuria e seu marido, que viviam em seu povoado. O rapaz responde, mas depois, quando indagado sobre a justiça, demonstra desconfiança e responde de forma imprecisa, a fim de se proteger:

“- ¿Y de la Nuria y su marido has sabido algo?”

“-Hombre, ni que decir tiene: el mismo día en que entró Franco, los fusilaron.

“-¿A eso llamas tú justicia, no? –pregunté.

“-Ve tú a saber –me contestó, indefiniblemente, adargado en su desconfianza.” (p. 253)

No fragmento abaixo Manuel não confronta com o outro sua opinião, mas afirma de modo cabal seu entendimento de justiça:

“-¿Y tú, por qué estabas con nosotros?”

Su sorpresa era verdadera.

-¿Con quién había de estar? Estaría bueno...

-¿Pero, por qué?

-Chico, no me lo he preguntado nunca.

Manuel da a su respuesta un tono cortante y desconocido, voz herida.” (p. 253)

Manuel conversa com seu interlocutor sobre a Guerra Civil Espanhola. Este, para criticá-lo, utiliza duas vezes o termo coloquial “enchufe” e a frase “el frente ni olerlo”, como se Manuel não participasse na frente de batalha por ter indicações ou alguma proteção:

“¿Dónde estuviste tú durante la guerra? –le preguntó el Tintorero.

-Pues en abastos y luego en transportes.

-Ya, enchufe tras enchufe.

-Hombre, no. En todas partes hacen falta hombres.

-Sí, pero el frente ni olerlo.

-Cuando llamaron mi quinta fui.

-¿Cuándo?

-En diciembre del 38, cuando viste los fachas por los alrededores de tu tierra.

-¿Caíste prisionero, no?

-En Borjas Blancas; nos llevaron a Miranda, y luego a Pamplona y luego a trabajar cerca de Jaca.” (p. 252)

A ausência da preposição “a” antes do coloquial “fachas”, que Manuel utiliza depreciativamente, revela que ele não os considera pessoas. A repetição do advérbio “luego” na última frase do fragmento indica os constantes deslocamentos a que foi submetido na prisão.

A oralidade está presente na descrição da fuga para a França:

“Cuando nos escapamos Roda y yo, creímos que no llegábamos nunca. Nos debimos de perder; durante tres días anduvimos por el monte: ¡Cómo se nos pusieron los pies!, porque al segundo día las alpargatas se deshicieron del todo. Hacía un tiempo de mil demonios y aquellos montes y aquellas barranqueras y la maleza y las piedras y el hambre.” (p. 253)

Observa-se que Manuel emprega uma sintaxe de acumulação, o conector “y” repetidas vezes e a frase feita “de mil demonios”, elementos que dão intensidade à experiência pela que passou na fuga à França. A exclamativa indica ainda o estado de seus pés.

Sabemos através do narrador e pelas longas narrativas de Manuel que ele gosta de conversar, porém algumas vezes ele se estende em sua narração, em “su continuo discurrir” (p. 241) e seu interlocutor lhe pede que seja mais objetivo, com frases curtas e imperativas. Manuel compreende o que seu colega quer dizer, mas ele pergunta com certa ironia:

“-Calla y sigue.

-Callo ¿o sigo?

-Ahora eres tú...” (p. 248)

-Anda al cuento y déjate de florituras, que no está el horno para bollos.” (p. 249)

O conto apresenta várias frases feitas e expressões, produzidas por Manuel, pelo narrador ou por outros interlocutores, como “no está el horno para bollos”, no fragmento anterior, que produzem o efeito da conversa espontânea, entre pessoas de confiança:

“Sin oficio y con mil beneficios.” (p. 242)

“Cada uno a lo suyo.” (p. 242)

“Más conocido que Rita en toda la comarca” (p. 244)

“¡Madre, qué jaleo! Pero del bueno, ¿eh?”(p. 245)

“Vaya si dimos!” (p. 245)

“¡La madre! (p. 246)

“...por si las moscas...” (p. 247)

Em “Manuel el de la Font” a oralidade e o registro coloquial estão presentes no conto inteiro, tanto na voz de Manuel como na do narrador e de outros personagens com duas funções: uma é a de caracterizar a astúcia e inteligência de Manuel, que se fazendo de desentendido consegue proteger-se, ser respeitado e obter algumas vantagens na vida fora e dentro do campo de Djelfa. Outra, decorrente da repetição de partículas que visam a manter o contato (“¿no?”) caracteriza de modo mais sutil a habilidade narrativa do personagem, pois todo o tempo está ele chamando a atenção do interlocutor para sua história, convidando-o a participar da narração.

3.6 “Yo no invento nada”

O título deste conto e do livro no qual foi publicado, *No son cuentos*, em 1944, revela a veracidade dos fatos narrados. “Yo no invento nada” narra a vida de Carlos Yubischek: a juventude, época em que roubava para viver, a transformação política que sofreu atuando nas Brigadas Internacionais e a experiência em Djelfa com os demais internos, onde morreu.

O texto é composto de narrativa e diálogos, alguns fatos são contados por um narrador e outros por Carlos Yubischek, ambos também participam dos diálogos e assim o enredo vai sendo construído. O narrador emprega a primeira pessoa do plural na maioria das vezes, representando assim o coletivo que ouvia os relatos de Carlos Yubischek e também todos os que passaram pelas mesmas circunstâncias:

“Una noche, en la barraca, nos dijo algo de su vida” (p. 317)

“Antes, nos dijo, todos los días eran malos.” (p. 318)

“Fuimos entrando... anduvimos... nos quitaron las esposas” (p. 321)

“Tres días tardamos en llegar a Argel...” (p. 321)

“Cruzamos a los internados que...” (p. 323)

Carlos Yubischek narra em primeira pessoa fatos vividos antes e depois de ser enviado a Djelfa:

“Todo oscuro, nadie me ayudaba” (p. 318)

“Yo me arrimé a él con la mejor intención.” (p. 318)

“¿Puedes darme algo?” (p. 318)

“No puedo cargar con ello” (p. 322)

Na caracterização de Carlos Yubischek feita pelo narrador encontram-se algumas marcas de oralidade e do registro coloquial: “De tan bajito daba risa. (...) fuerte, cuadradote, rubio. ¡Tan chico y tan feo! Más bueno que el pan...” (p. 317). A presença dos elementos “bajito”, “chico”, “cuadradote” e da expressão “más bueno que el pan”, é característica da língua falada e demonstraria a afetividade e a empatia do narrador por ele. Outros elementos coloquiais como “chirona” e “enchiquerar” são empregados para descrever as prisões que Carlos Yubischek sofreu por praticar furtos para se alimentar: “Escaló casas, rompió postigos y acabó en chirona, tal como era de esperar” (p.317); “Un día hicieron una redada y me volvieron a enchiquerar”. (p. 318).

Ainda na prisão, antes de ser enviado a Djelfa, Carlos Yubischek presenciou a chegada de um preso político com quem estabeleceu diálogos. Parte de sua fala é apresentada por Yubischek em discurso direto livre e parte em discurso indireto. O vocativo “pequeño” demonstra a afetividade do preso para com ele.

“-Pequeño, me dijo con una voz clara, ya vendrá un tiempo en que lo comprenderás todo.

Y me preguntó quién era, qué hacía, por qué estaba allí. Yo le conté mentiras. Me daba toda su comida porque recibía algo de fuera”. (p. 318)

Já o diálogo entre Carlos Yubischek e o policial que lhe faz perguntas sobre o preso político apresenta-se em discurso direto:

“-¿Tú quieres salir?

-¡Qué pregunta!

-¿Qué te cuenta ese tipo?

-¿Quién?

-Tu amigo (ya no recuerdo cómo se llamaba).

-¿Ése? Nada. Es una buena persona. Me da su comida.

-Mira, pequeño, haz que te diga...

-¿Yo? Yo no hago nada”. (p. 319)

O fragmento acima apresenta marcas de oralidade como interrogativas e exclamativas, frases curtas e uma sintaxe simplificada. O termo “tipo”, do registro coloquial, é empregado pela autoridade para referir-se ao preso político. O demonstrativo “ese”, pode estar acompanhado de um gesto que indica a quem o policial se refere e mostra que o preso encontra-se a certa distância, talvez mais próximo de Carlos Yubischek que do policial, também pela relação de igualdade entre ambos, que produz um efeito de proximidade.

Carlos Yubischek nega-se a dar as informações solicitadas e então é violentamente agredido. A mudança situacional é refletida no registro utilizado, agora mais formal, revelando sua indignação e revolta:

"De pronto sentía en mí una fuerza que nunca había notado, una rebelión, no de mi pensamiento -o entonces no lo creía así- sino de todo mi cuerpo, hasta el vello del pecho. El polizone me pegó un puntapié en donde os podéis suponer”. (p. 318-319)

No fragmento acima o registro coloquial está presente somente no final do fragmento em “polizonte” que indicaria a indiferença, o desprezo e a raiva sentidos por Carlos Yubischek em relação ao policial. O verbo “poder” na segunda pessoa do plural revela que ele se dirige a um grupo de ouvintes.

Carlos Yubischek e o narrador referem-se várias vezes ao preso político com o demonstrativo “aquele”, que cria um efeito de distanciamento no tempo, pois ele está contando aos companheiros do campo uma experiência do passado. A repetição do termo “aquele homem” cria o efeito de oralidade e dá coesão ao texto, que também apresenta a expressão “seguir en sus trece”:

“A mí me gustaba aquel hombre...” (p.318) “Aquel hombre empezó a hablarme de otros remedios...” (p.319). “Pero aquel hombre siguió en sus trece...” (p.319).

O registro formal é empregado pelo narrador para revelar a transformação que Carlos Yubischek sofre após conversar com o preso político e conhecê-lo: “El ladrón vislumbró un mundo mejor y se dio al trabajo sin renegar su pasado” (p. 319). O mesmo registro usa o próprio Carlos Yubischek para contar sua experiência de ter participado das Brigadas Internacionais, antes de ser preso, fatos dos quais se orgulha e que relata com poucas marcas do coloquial ou de oralidade:

“-Pasó el tiempo -continuó-. Luego vino la guerra de España. Allí conocí hombres que sabían de verdad lo que querían. Tuve camaradas a los que quise de verdad, con toda el alma. De la calle, donde andaba tirado, me hicieron hombre. Un hombre que tiene su sitio entre los demás, y su tarea. He ganado un nombre, el de compañero. Todo eso de golpe. Nunca soñé llegar a tanto, porque cuando andaba perdido en las calles nada tenía fin y ahora voy por el camino del pan y de la libertad, y no solamente para mí, sino para millones de hombres que son mis compañeros.” (p. 319-320)

O mesmo registro é empregado na descrição do espaço, tanto na viagem de navio quanto na chegada dos personagens a Djelfa, porém com elementos de oralidade como frases curtas e justapostas. A repetição de “nunca” e o uso de “tanto”, “tanta”, “altos” e “Atlas”, produzem um efeito de sonoridade dando ênfase à surpresa sentida pelos personagens e pelo narrador ao verem a paisagem de Djelfa:

“Desierto. Mucho mayor que lo imaginado. Nunca había alcanzado a tanto nuestra vista. Frío. Nunca habíamos visto tantas estrellas. Altas mesetas del Atlas sahariano.” (p. 321)

Os elementos de oralidade estão presentes na descrição da ação dos algozes e em suas vozes, tanto na prisão quanto em Djelfa:

“El uniformado le cruzó la cara.” (p. 320)

“Súbele al jefe el color hasta el vinagre, levanta la mano, cruza la cara del hombre con el cuero de la fusta.” (p. 325)

“Y de un golpe seco parte labios, rompe dientes del suplicante” (p. 326)

“-Supongo que no olvidaréis lo que le ha sucedido al cochino pequeñarra ése.” (p. 329)

Do registro coloquial nota-se o emprego do verbo “cruzar” com o sentido de agredir. Os enunciados, alguns mais curtos e outros mais longos, apresentam uma sintaxe simplificada, com elementos justapostos como na penúltima frase do fragmento acima. Carlos Yubischek é insultado por Gravela, ainda depois de sua morte, o que representa a total falta de respeito para com o ser humano.

As marcas de oralidade estão presentes também no discurso que se refere ao clima e à temperatura em Djelfa, campo para onde Carlos Yubischek e outros são levados. “Del calor al frío, pasando por el hoyo, como dijo un chistoso”. (p. 322). A frase está carregada de ironia, pois um dos significados de “hoyo” é sepultura. O frio também chega à enfermaria e é representado com o uso do registro coloquial e da oralidade: “-

Vaya frío que pasáis aquí.” “Aquí es la enfermería.” (p.323). O narrador inclui sua voz no diálogo para esclarecer a função do dêitico “aquí.”

Muitas vezes os internos são castigados por procurarem formas de vencer o frio, como é o caso de Juan Acevedo e de Carlos Yubischek:

“-¿Quién es? ¿Qué hace aquí?

-Robó una manta.

-Ah, ah.

El viejo español, ronco del frío, deniega desesperadamente; el mandamás con el mango de la fusta lo empuja para adentro.

-Es un ladrón, recalca el rufián.

-Así aprenderá, comenta el comandante.

Por lo trizado aparecen los huesos y las hinchazones de la depauperación.”.

(325)

“-¿Quién es?

-Uno de las Brigadas.

-¿Qué hizo?

-Quemar esparto y reírse de mí, dice Gravela.

-¡Ah! ¿Sí? Ladrón indecente.

-Quejarse de los...” (p. 327)

A oralidade está presente nas afirmativas e interrogativas curtas, na sintaxe simplificada do trecho narrado, que nega que o interno tenha roubado a manta e na afirmação feita pelo comandante com os marcadores “ah, ah”, que revelam indiferença. A descrição do estado degradado do interno é feita com um registro formal em padrão de narrativa, adequando-se à situação.

Enquanto os internos passam muito frio e arriscam a vida para conseguirem se aquecer, o comandante vive uma situação privilegiada no campo: “El comandante, quepis a lo chulo, bufanda blanca arrollada al cuello, gabán forrado, leguis, guantes,

fusta en mano...” (p. 324). A justaposição dos elementos que compõe a descrição do comandante e a sintaxe simplificada são marcas de oralidade.

No fragmento abaixo encontramos um nível de fala mais elevado, com ausência de elementos coloquiais ou de oralidade, adequado à situação que descreve o sofrimento nos últimos momentos de vida de Carlos Yubischek, sua resistência e o momento de sua morte:

“Carlos Yubischek, acostado sobre el cemento frío, respiraba con dificultad. No veía las paredes del calabozo. Sentía, entre las suyas, la mano del médico, su compañero. Solía hablar alemán con él, que era berlinés. Lo aprendió en Dresden, donde trabajó unos años al huir de la policía de su país. A lo último había leído mucho con el tiempo que para esto le dio la policía francesa.

-La vida me abandona, pero he vivido. Vive tú también así, amigo, con gusto y alegría, y desprecia la muerte.

Y añadió en español que era la lengua universal en que se entendían los voluntarios:

-No podrán con nosotros.

Aún vivió ocho días”. (p. 329)

É importante considerar que a nacionalidade de Carlos Yubischek é desconhecida, assim ele representa os voluntários de diversas origens que colaboraram com a República espanhola e simboliza também a mescla de origens e línguas faladas, entre as quais o espanhol, que era a língua utilizada entre os brigadistas.

A oralidade e o registro coloquial em “Yo no invento nada” têm, na maioria das vezes, a função de descrever os aspectos negativos do ser humano, como o comportamento e as ações baixas praticadas por Carlos Yubischek antes de ser preso, a fala dos algozes na prisão e em Djelfa e o estado físico e emocional deteriorado dos internos. Uma linguagem mais culta e o registro formal são empregados nas ações elevadas, como no diálogo entre Carlos Yubischek e seu companheiro de cela, na

expressão de indignação e revolta sentidas ao ser forçado a dar informações sobre seu colega e no relato em que mostra sua satisfação em colaborar como brigadista na defesa da República espanhola, experiência que o transformou.

3.7 “Los creyentes”

Trata-se de um conto breve e irônico, publicado inicialmente na revista *Sala de espera* nº 16, entre junho de 1949 e março de 1950. Os fatos narrados ocorrem em um campo de trabalhadores na Bretanha depois da ocupação alemã (1940).

O narrador-protagonista é responsável pelo campo e advertido de que os internos têm permissão para ir à missa, se assim o desejarem. No início eles não demonstram interesse, porém ao perceberem que talvez possam conseguir cigarros, muitos optam por ir. Entretanto logo desistem, pois o resultado não é o esperado. O padre local dirige-se ao campo e lamenta a ausência dos internos na missa. Em seguida, a fim de captar fiéis, os evangelistas prometem distribuir biscoitos aos freqüentadores do culto, o padre distribui doces e o rabino, selos. A maioria dos internos decide participar dos três cultos. O narrador-protagonista é destituído do cargo. No final do conto há três informações: uma é relativa à fuga de três presos; outra concerne a uma discussão entre o narrador e seus companheiros sobre ir ou não à missa. No entanto, a estas duas informações segue-se outra de natureza diversa relativa ao tempo, mas ela é ambígua: os dois primeiros eventos ou apenas o último teriam acontecido depois dos alemães ocuparem a França?

O conto não traz informações pessoais como origem, idade ou formação do narrador-protagonista. Observa-se que ele utiliza os registros formal, informal e intermediários, conforme a situação. Não se conhece tampouco quem é seu interlocutor, pois sua presença no conto não é marcada.

No início observa-se a repetição do pronome “me” em “me llevaron”, “me pusieron” e “advirtiéndome” que revela o fato de que o narrador-protagonista está sob as ordens

de outros e sofre a ação passivamente. E os verbos na terceira pessoa do plural não permitem a identificação do mandatário:

“Me llevaron a Bretaña, hace dos años y pico, me pusieron a dirigir a unos grupos de trabajadores, advirtiéndome que los que quisieran ir a misa podían hacerlo.” (p. 157).

O narrador-protagonista comunica aos internos a permissão de ir à missa e para isso emprega o discurso direto que, produz efeitos de subjetividade e expressividade da fala, produzindo também ironia:

“-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. 156)

O efeito irônico está no contraste entre “país libre” e os termos “obliga”, “permite” e “cumpla” e na repetição da frase “el que quiera”. Esta insinua que há liberdade onde o que existe, realmente, é um campo de trabalho forçado, no qual as proibições são arbitrarias, já que os internos podem ir a três cultos, porém o narrador-protagonista não pode frequentar nenhum.

No fragmento abaixo são empregados elementos coloquiais pejorativos, como “marica” e “sinvergüenzas” em referência aos internos:

“No se movió nadie. Ni se habló más del asunto hasta que vino un marica, un marica de verdad, con rosario y medallas y pronunció el sésamo:

-Habrà tabaco.

Se apuntaron los sinvergüenzas, luego siguieron otros, de todas calañas.

Total: de cuatro compañías que éramos, casi la mitad dieron sus nombres.”

(p.157)

A repetição de “marica” enfatiza a caracterização do personagem que sugeriu a saída do campo como meio de conseguir cigarros. Já o advérbio de modo “total”, usado comumente na fala, sintetiza de forma espontânea a explicação do narrador-protagonista.

O termo ‘sésamo’ associado à idéia de que “habrá tabaco” funciona como nos contos de fadas, já que, em um passe de mágica modifica a decisão dos internos, que resolvem inscrever-se para ir à missa. No entanto, o resultado alcançado não é aquele que eles esperavam:

“No había para tanto: 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 habían estado los del pueblo. Los más atrevidos volvían con diez o doce puntas de cigarrillos” (p. 157).

O emprego do verbo “husmear” desqualifica o ser humano, que a fim de prover suas necessidades materiais, devido à escassez no ambiente, procura qualquer coisa que lhe seja útil. A fim de sobreviver ele se embrutece e se animaliza.

O diálogo do narrador-protagonista com a autoridade do padre revela um contraste no discurso em relação a outros fragmentos do conto. Fazendo a adequação do registro à situação, ele emprega agora o registro formal da língua e utiliza o tratamento formal marcado pelo pronome “usted”; pela forma de tratamento “señor” no final da frase e pelos verbos conjugados na terceira pessoa do singular:

- “-¿Es que aquí se opone alguien a que vayan a misa?
- No, señor.
 - Antes...
 - Es que les prometieron tabaco.
 - ¿Cree usted?
 - Claro.
 - Pero el pueblo español, ¿no es católico?

- No señor.
- ¿Por qué?

Era un bendito.

- El clero español siempre ha servido a los amos.
- Es una lástima.
- Sí, es una lástima.

Y el hombre se fue”. (p. 158)

No diálogo acima, a presença do discurso direto e de frases curtas e objetivas expressa a espontaneidade da fala, marcada também pelas reticências na voz do padre, que hesita e não expressa totalmente seu pensamento. A oralidade está presente também na repetição de “es una lástima”, que poderia ser interpretada de duas formas: como uma confirmação de que a Igreja só serve ao poder, ou como uma queixa do padre de que os internos não freqüentam mais a igreja.

O local da enunciação é reconhecido devido ao saber compartilhado entre o narrador-protagonista o padre e os leitores e está sintetizado no dêitico “aquí”, ou seja, o campo de trabalho.

É importante destacar que no início do conto o narrador-protagonista emprega a primeira pessoa do singular. No entanto, ao ser destituído do cargo e proibido de ir à missa, passa a expressar-se na primeira pessoa do plural, marcada no pronome “nos” e no verbo “discutir”. Esse uso revela que sua experiência e sua história não são únicas, mas sim coletivas:

“Lo único que pasaba era que, al formar para ir a los servicios religiosos, les daba vergüenza y no se atrevían a mirarnos. (...) Entonces discutimos en serio si nos convenía ir a misa. Pero no nos lo permitieron. (p. 158)

Em “Los creyentes” os elementos do registro coloquial e da oralidade possibilitam a criação de um efeito de ironia que funciona como crítica ao caráter arbitrário do campo,

de suas normas e à total falta de liberdade. Já o registro formal constrói uma imagem negativa da Igreja: “el clero español siempre ha servido a los amos” (p. 158).

Note-se que a maior formalidade está no diálogo entre o padre e o narrador. O discurso formal entremeado com o coloquial, o oral e até mesmo com expressões desrespeitosas é usado para relatar a vida do narrador com os internos. Essa horizontalidade tão degradada não o leva a procurar manter o discurso formal e ele constrói uma narrativa oral com marcas do registro coloquial.

CAPÍTULO 4 – ATIVIDADE DE ESCRITA E NARRAÇÃO

4.1 “El limpiabotas del Padre Eterno”

Publicado inicialmente em *Cuentos ciertos*, 1955, o conto dá testemunho da fuga de milhares de espanhóis durante a Guerra Civil Espanhola em direção à França e de seu destino, os campos de concentração franceses. Através da experiência vivida pelo protagonista, Juan Domínguez, cujo apelido é Málaga, o leitor acompanha os fatos ocorridos antes da guerra, a saída de milhares de espanhóis rumo à França e a vivência nos campos de concentração de Argelès, Gurs, Vernet e Djelfa, onde o personagem morre em 1942.

Fragmentos narrativos de um narrador que ora se expressa em primeira pessoa, ora em terceira; diálogos entre personagens; trechos de diário e de cartas de personagens, além de descrições, compõem o conto que está dividido em dez partes numeradas, duas delas com título: um fragmento da carta e do diário. Essa variedade de formas literárias e o grande número de vozes presentes no texto fazem com que ele apresente intensa fragmentação. Em extensão aproxima-se a “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”, os dois contos mais longos de *El Laberinto mágico*.

O conto tem início em Djelfa, 1942, entretanto, o tempo da enunciação não coincide sempre com o da matéria narrada. Há muitas referências a fatos do passado, à infância de Málaga e à sua família, à sua trajetória entre a Espanha e a França e à passagem pelos diferentes campos de concentração até chegar a Djelfa. Outras vezes o tempo do enunciado corresponde ao da enunciação, quando os personagens fazem referência ao momento presente vivido.

4.1.1. O narrador onisciente

4.1.1.a Fragmentos narrados

Na primeira parte do conto, um narrador onisciente apresenta o protagonista e dá muitos detalhes sobre a sua infância, personalidade, descrição física, família e nível sócio-cultural em fragmentos ora narrados, ora dialogados.

Juan Domínguez é conhecido por Málaga, porque quando criança, e talvez até o presente da narrativa, gostava do vinho doce Málaga:

“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, cuanto más áspero mejor; pero aquel chiquilicuatro mal encarado había nacido con gustos de mujer: -¿Tú qué quieres? - ¡Málaga! – respondía. Tendría cuatro años; como hacía gracia lo repitió cien veces ante vecinos, visitas y familiares, y *Málaga* se le quedó...” (p. 256)

O apelido Málaga aparece sempre em itálico e acompanhado do artigo definido “el”: “El *Málaga* no se acordaba del santo de su nombre”... “El *Málaga* sabía que no había que contestar”... “El *Málaga* se alegra cuando le trasladan”... (p.255). Como esse uso é considerado vulgar¹⁰ em espanhol, poderia então ter a função de contextualizar e caracterizar o personagem na sua simplicidade. Trata-se de uma pessoa humilde, de baixa escolaridade e que apresenta alguma limitação. Remete-nos ao protagonista de “Manuel, el de la Font”. Na descrição do personagem e de sua família, o narrador utiliza elementos do registro coloquial, como “chiquilicuatro” e “catadora”. Na fala do avô está representada a variante sócio-cultural e lingüística de sua família:

¹⁰ Los nombres propios de persona no se combinan con artículo, de ahí que sea vulgar decir: *la María; *el Manolo; *la Rocío (Gómez Torrego, 2000:35) “Con el término vulgar nos referimos a ciertos usos incorrectos, anómalos o al margen de la *norma estándar* y de las *normas regionales*, resultantes de un nivel de lengua bajo” (Briz, 1998:26)

“Éste es feliz -decía su abuelo-, no entiende ná de lo que pasa, ná de ná, para él lo mismo da que llueva, que truene o que haga sol”. (p.258).

O emprego de “ná”, para Antonio Briz (2000:32) é um indicador de nível sócio-cultural baixo, que corresponde ao do personagem e de sua família.

Alto, magro, com o nariz e as orelhas grandes, míope e sempre sorridente, Málaga nasce em Madri no dia 07/01/1922. Aos oito anos já é engraxate e permanece nas ruas da cidade inclusive à noite. Só vai para casa, onde moram a mãe e muitos irmãos, algumas vezes a fim de pegar roupa limpa. O menino não conhece seu pai, pois sua mãe apresenta-lhe cada vez um pai diferente, fato que ele aceita com naturalidade, devido a sua ingenuidade e sua limitação. É também por essa razão que desconhece a idade que tem e analisa quase todos os fatos de maneira superficial; da mesma forma parece enfrentar as dificuldades e os problemas em sua vida, com simplicidade.

A linguagem utilizada na descrição da saída de Málaga e de seu amigo Manuel da Espanha em direção à França não apresenta marcas do registro coloquial. Esse fato histórico¹¹ é contado com uma estrutura fragmentada, muitas pausas e frases justapostas, como na língua oral:

“Al salir de Figueras, apelonados, 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 fangoso”. (p. 266, 267)

Nessa fuga rumo à França, houve muitas vítimas dos ataques aéreos, entre elas Manuel. O narrador faz a descrição da morte de Manuel como descreve a paisagem; um dos elementos é seu cadáver. A morte é considerada um fato corriqueiro, do dia a dia,

¹¹ “Pero parecía como si toda la población catalana se hubiera unido a la huída. Los pueblos en el camino de la frontera francesa estaban llenos a rebosar de refugiados. Por la noche, las aceras quedaban cubiertas de hambrientos y temblorosos seres humanos de todas las edades”. (Thomas, 1962: 483)

um acontecimento a mais. O fragmento apresenta forte dose de realismo¹², como se uma câmara filmasse ou fotografasse a cena e os detalhes. Nota-se que o narrador descreve a cena pelo olhar de Málaga, como se este a descrevesse. No início utiliza frases curtas, mas pouco a pouco elas vão se tornando mais longas, provocando um efeito de aceleração no ritmo do texto.

“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. Perniabierto, panza para abajo, vuelta –como rota- la cabeza al cielo, los ojos mirando, sonreía; el agüita de la llovizna acertaba, a veces, a entrarle en la boca”. (p. 267)

Observa-se ainda no mesmo fragmento o emprego de “panza” e “agüita”. O diminutivo¹³ marca o tom coloquial com valor afetivo e emotivo com que o personagem expressa seu sentimento diante de seu amigo, agora morto.

Na descrição da chegada à França, há uma justaposição de elementos que apresenta ritmo característico da oralidade.

“Matojos tristes, tierra sin color, ingrata ... automóviles, camiones, tanques de gasolina, motocicletas, autobuses, hasta ambulancias, por todas partes, cerrando el camino, tumbados en las cunetas, tirados en las hondonadas,

¹² À obsessão do detalhe, tão caro ao Realismo do fim do século 19, junta-se o empenho documental apoiado no virtuosismo técnico da câmara fotográfica, agora empregada de modo também realista. Isto é, uma câmara que fixa o instante de uma rua, um beco, uma praça, uma ponte (...) É a fotografia comprovando um dado ficcional e a ele submissa, como que dando respaldo de veracidade ao texto que, por sua vez, preocupava-se com o verossímil”. (Dimas: 1994:7)

¹³ “En el nivel de la enunciación o producción, como valor de habla, los sufijos diminutivos pueden expresar un valor afectivo y emotivo, el cual puede ir dirigido hacia un referente o hacia el interlocutor, como muestra del carácter informal de la conversación y la relación de proximidad de los interlocutores”. (Gómez Capuz, 2000:145, 146)

revueltos, unos sobre otros, los chasis ruedas arriba, amasijo lastimoso e inútil. (p.268)

O vocabulário do fragmento acima refere-se a meios de transporte, veículos que provavelmente pertenciam a pessoas que chegaram à fronteira entre a Espanha e a França e ali tiveram que deixá-los.

Já na França, muitos como Málaga sofrem uma grande desilusão, pois imaginavam que encontrariam melhores condições de vida, que poderiam saciar sua fome:

“El Málaga no entiende: está en Francia, allí mismo donde quería llegar Manuel, Francia es Jauja, él lo ha oído: pan, salchichón, pan, sardinas, pan, mantequilla, pan, pan, pan”. (p. 269)

O narrador realiza um movimento no tempo e no espaço. Refere-se ao pensamento de Manuel, marcado pela frase “allí mismo donde quería llegar Manuel” (p.269). O dêitico “allí”¹⁴ indica uma distância, pois quando Manuel imaginava a França com esperança, ainda estava na Espanha e no passado. Málaga tem uma idéia positiva também, imagina que poderá alimentar-se. “Jauja”¹⁵, indica prosperidade e abundância. O ritmo dado pelas pausas e pela repetição de “pan” são marcas de oralidade cuja função é a de enfatizar a idéia da fome que todos passavam.

Ao perderem a guerra, mais de quinhentos mil espanhóis imaginam que serão recebidos e acolhidos pela França, porém essa é, na verdade, uma grande desilusão para todos. A esperança que a maioria sente em relação à França muda completamente e o espaço representa essa idéia negativa:

¹⁴ “La noción de proximidad o lejanía es una categoría lingüística, no física (Calvo, 1994). No guarda, por tanto, necesariamente relación con las distancias medibles. Es próximo lo que el hablante considera subjetivamente como tal. En esto podemos apreciar cómo la categoría espacial es susceptible de ser utilizada por un hablante en un acto comunicativo con fines estratégicos.” (Briz:2000, 246).

¹⁵ Por alusão a Jauja, “valle del Perú, citado por los cronistas como tierra rica” (Moliner, 1999:112)

“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. Una busca desesperada a su hijo mayor, a su niña: ¡Rocío, Rocío...! Y luego: -¡Antonio, Antonio...!”.
(p. 269).

No fragmento acima a justaposição de frases, a acumulação de enunciados cria o efeito do atropelo, da fala rápida e confusa. Há uma ruptura na ordem, na seqüência dos enunciados, pois uma mãe procura seu filho e sua filha, porém o nome que aparece primeiro é o da menina, Rocío, e depois o nome do menino, Antonio, que pode ser o mesmo ou outro filho, com referência à mesma mãe ou a outra. A seqüência e a ordem estão quebradas pelo uso de um registro de fala e não de escrita. Tem-se a impressão de ouvir muitas vozes, desesperadas à procura de familiares.

O destino de muitos espanhóis foi o campo de Argelès, que no início era simplesmente uma praia e estava sendo cercada por arames naquele momento. Todos tentavam improvisar um teto a fim de proteger-se do forte vento úmido. A variedade de objetos usados para o abrigo representa a heterogeneidade, as diferentes origens e o grande número de fugitivos:

“Tres o cuatro kilómetros de la más heterogénea mezcolanza que pueda verse: ponchos, abrigos, gabanes, gabardinas, chamarras, chaquetas, trincheras, capuchones, mantas, capotes, zamarras, cobijas, capas, impermeables, tabardos, cobertores, hasta chilabas y albornoces, todos sucios, casi todos viejos o pareciéndolo, rematados por boinas de todas las clases y edades -polvo sobre polvo-, gorras militares, gorras de las más extrañas condiciones, papahigos, gorros de cuartel, pasamontañas, bicoquetes, sombreros, casquetes con y sin orejeras, pañuelos atados a lo aragonés o a lo valenciano, quepis, hasta birretes, capotas y cogoterías, calcetines y medias, ajustados en forma de barretina, otras arrolladas

alrededor del cuello, papalinas. Algunos resisten el viento, sin nada en la cabeza, son los menos”. (p. 274)

O narrador enumera os diferentes elementos conforme estes lhe vêm à mente, não demonstra ter planejado sua enunciação. Assim, a justaposição cria um efeito de ritmo acelerado, próprio da língua oral. Encontram-se várias formas intensificadoras: “tres o cuatro kilómetros de la más heterogénea mezcolanza que pueda verse”. (p.274). O leitor imagina a extensão da praia e a quantidade de pessoas que estão ao relento. O registro coloquial, presente na expressão “de la más heterogênea mezcolanza”, tem a função de intensificar a quantidade e a heterogeneidade de espanhóis de diferentes zonas geográficas, que estão representados na mistura de abrigos, capas, gorros, bonés. O narrador possui o conhecimento das variedades lingüísticas e culturais presentes nessa heterogeneidade, pois a representa no vocabulário que se refere à vestimenta e também na forma como cada um amarra os lenços. Entretanto, essa heterogeneidade transforma-se em homogeneidade, em algo que é comum a todos: o precário, a pobreza, o desabrigo. Apesar da grande quantidade e variedade de abrigos, as pessoas estão desprotegidas, ao relento.

Na descrição do interno socialista Julián Castillo, Celestino Grajales emprega vários elementos do registro coloquial e da oralidade:

“Julián Castillo es otra cosa, también anda por los sesenta, pero tan delgado que hasta a los esqueletos empavorece. De Santander, socialista viejo, con fe como dos puños; se lo han comido los piojos, medio ciego además, lo que le impide huir de ellos. Allá en la montaña le han fusilado a la mujer, no sabe nada de sus cuatro hijos. (...) Le caía el moco, le caía la baba, le caía la mandíbula, le temblaban las manos”¹⁶ (p. 299).

¹⁶ Há um deslocamento na ordem normal dos elementos da frase, que seguem aqui uma ordem pragmática e não sintática. “El pragmático es un orden más libre, ya que queda regulado contexto a contexto y muy frecuentemente por la intención del que habla”. (BRIZ, 2000:40)

O fragmento acima nos dá informações sobre a idade, o estado físico, a família de Julián Castillo e a fé que ele ainda tem, apesar do absurdo vivido em Djelfa. Há inexatidão na idade do personagem, indicada pela frase coloquial “anda por los sesenta”. A referência ao seu estado físico é irônica, tanto na expressão “tan delgado que hasta a los esqueletos empavorece” (p. 299), quanto em “se lo han comido los piojos, medio ciego además, lo que le impide huir de ellos” (p. 299). A ironia cria um estranhamento e faz com que o leitor sinta no texto a naturalização do horror vivida em Djelfa. O pronome “se” em “se lo han comido los piojos” aumenta e enfatiza a ação dos piolhos, o que denuncia a total falta de cuidados e higiene no campo. Julián Castillo perdeu a esposa, que foi fuzilada longe do local da enunciação, informação dada pelo dêitico “allá” e “en las montañas”. O dativo ético “le” indica que o personagem é vítima¹⁷ da ação. A repetição de, “le caía” e do pronome “le”, característica da oralidade, cria o efeito de intensificar o estado de abandono e fraqueza em que se encontra Julián Castillo. A locução adverbial “con fe como dos puños” é coloquial e indica que o personagem, apesar do absurdo vivido no campo, ainda tem fé, talvez esperança de um dia sair e salvar-se.

Rocío ou Almudena é uma menina que vive no campo de Argelès com seu irmão Antonio. Sua descrição, origem, dados sobre sua família e acontecimentos são narrados em terceira pessoa. Rocío tem doze anos e está no campo com seu irmão, Antonio Meneses. Para Málaga ela é alguém tão especial quanto seu amigo Manuel.

O narrador aqui, embora algumas vezes utilize o registro coloquial, mostra-se erudito, pois na descrição do pai da menina e em outras passagens utiliza uma linguagem formal, inclusive cita obras literárias. O narrador utiliza uma linguagem culta, de acordo com o nível sócio-cultural do personagem a que se refere:

“Don Alfonso Meneses y León, el progenitor, de lo más apegado a los ritos tradicionales de la corte; parecía sacado –del bombín a la punta del borceguí- de un romance de Palomero o de un sainete de López Silva, así

¹⁷ “...um dativo benefativo”, que indica o beneficiário ou a vítima do processo, e pode ser associado a verbos que não exigem complemento dativo” (MAINGUENEAU, 2001:18)

su oficio nada tuviese que ver con la romería de la Cara de Dios, las Vueltas de San Antonio o la verbena de San Lorenzo por citar festejos hoy casi olvidados, menos este último en Lavapiés, de donde era originario el marchosísimo mecánico protésico-dental muerto en la toma del cuartel de la Montaña el 19 de julio” (p. 279)

O pai de Rocío possui formação em mecânica e prótese dentária, o que sugere que o nível sócio-cultural da família seja médio. Porém, com sua morte pelos franquistas, a família se dispersou e sofreu as conseqüências. Rocío morava com a avó, mas com sua doença e morte vagou pelas ruas da capital, “así se hizo cachivachera”. Ao descrever Rocío, o narrador utiliza elementos do registro coloquial, como “mofletudilla” e “dicharachos” (p.280), talvez para aproximar-se à sua maneira de ser e assim caracterizá-la como pessoa comum e criar a ilusão de proximidade. Ele utiliza elementos da oralidade como os diminutivos¹⁸ “mofletudilla” e “ojillos diminutos” (p. 280), que expressam afetividade, pois Almudena é uma criança desprotegida, que sofre graves conseqüências da vida no campo de Argelès, como o estupro.

“La rapaza era de buen tamaño para su edad, mofletudilla, de pelo negro y lacio, boca pequeña y bien dibujada, frente más bien estrecha, color cetrino y los ojillos más diminutos y graciosos que se podían dar. En recuerdo de sus primeros años ceceaba ligeramente, lo que añadía duende a los dicharachos madrileños que no dejaron de pegársele en sus correrías por las calles de la capital”. (p. 280)

¹⁸ Os diminutivos usados na descrição de Almudena, terminados em “-illa”, “-illos” – mofletudilla e ojillos - são geralmente utilizados na Andaluzia, região de origem de sua avó, pois em outras regiões formam-se com -ita, -ito. “La función de -ito es, del modo más inequívoco, diminutiva, es decir, objetivamente empequeñecedora: un librito es ‘un libro pequeño’; en cambio, -illo es sin duda también preferentemente diminutivo, pero al mismo tiempo comporta con frecuencia un valor subjetivo, afectivo”. (Beinhauer, 1991:291)

Os dados lingüísticos fornecidos pelo narrador confirmam a origem da menina, Madri, onde aprendeu a falar de forma graciosa, pois “ceceaba ligeramente”¹⁹ e utilizava “dicharachos madrileños”, falas vulgares, que indicariam seu nível sócio-cultural baixo.

4.1.1.b Fragmentos dialogados

“El limpiabotas del Padre Eterno” apresenta diferentes tipos de diálogos. Em alguns, como no diálogo entre Málaga e seus amigos ou entre internos, ou ainda nos embates entre guardas e internos nota-se uma maior presença de elementos coloquiais e da oralidade. Já quando Málaga dirige-se a seu amigo Manuel, que está morto ou no diálogo com dom Cosme, o padre, nota-se que a linguagem empregada é mais formal.

Ainda em Madrid, Málaga freqüenta a igreja todos os dias. Em seu diálogo com Dom Cosme mostra que, apesar de suas limitações, desenvolve um raciocínio na lógica da simplicidade:

“-¿Por qué todos los santos van descalzos, señor cura?

- Porque fueron pobres, Juanito.

- ¿Y por qué fueron pobres si fueron santos?

Intentaba el buen señor –que lo era- poner un poco de orden habitual en el magín simple del Málaga, sin conseguir más que empujar ciertas suposiciones por insalvables barranqueras trazadas de antemano en su espíritu sencillo.

- Mire usted, señor cura, todo esto que usted dice está muy bien y es muy bonito, pero a mí que no me digan: no hay razón para que los santos vayan descalzos: no es justo.” (p. 259, 260)

¹⁹ Pronunciar a letra “s” com a articulação inter-dental da letra “c” antes de e, i ou da letra “z”.

Málaga consegue adequar o nível de fala à situação²⁰, pois quando percebe que esta exige formalidade emprega o registro mais formal. No diálogo acima, ao dirigir-se ao padre, que representa uma autoridade, utiliza uma sintaxe mais completa e complexa que em outros diálogos. Note-se que usa o pronome de tratamento “usted” e faz a concordância verbal corretamente; emprega duas vezes o vocativo “señor cura”, o imperativo “mire” e ainda conecta as orações com a conjunção adversativa “pero”, a fim de expressar que não está de acordo com a opinião de dom Cosme. Ele não entende a necessidade desse uso formal da língua, porém o utiliza: “El Málaga lo veía todo claro pero a la misma distancia, nunca comprendió la necesidad del *usted* existiendo el *tú*” (p. 257).

O padre tenta “poner un poco de orden habitual en el magín simple del Málaga” (p. 259). O narrador demonstra afetividade pelo personagem, ao empregar diversas vezes o termo coloquial “magín” ao referir-se a sua imaginação e forma de pensar.

Percebe-se que Málaga faz a adequação do registro à situação, ao comparar-se o diálogo com dom Cosme ao que mantém com seu amigo Manuel, dois anos mais novo; sua fala aqui é inclusive infantil. Em 1936, quando Manuel quer ir à frente de batalha e pensa que Málaga tem interesse em ir ele responde: “-A mí no me gusta pelear, ¿por qué le gustará a los demás? Pegar es malo, duele”. (p. 265) A repetição dos pronomes “mí” e “me”, do verbo “gustar” e as frases curtas são marcas de oralidade, de uma fala mais espontânea, menos rígida.

No seguinte diálogo Manuel explica a Málaga as razões pelas que decide ir à França:

“Cuando los rebeldes se acercaron a Barcelona, Manuel le dijo al Málaga que se iba a Francia.

- Bueno, vámonos.

²⁰ “A variação de uso da linguagem pelo mesmo falante, ou seja, a dos *níveis de fala* ou *registros*, poderia também ser chamada de variedade estilística, no sentido de que o usuário escolhe, de acordo com a situação, um estilo que julga conveniente para transmitir seu pensamento, em certas circunstâncias. Poderíamos, então, falar em um *estilo formal* e um *estilo coloquial* ou *informal* e, nesse sentido, talvez seja mais fácil entender o conceito que estamos explicando de *registro* ou *nível de fala*.” (Preti, 1982: 36)

- Y tú, ¿por qué vas a venir?
- Yo no me voy, voy contigo.
- A ti no te harán nada.
- ¿Qué me tenían que hacer?
- Entonces, ¿por qué te vienes a Francia?
- ¿No quieres que vaya contigo?

Al día siguiente, después de darle muchas vueltas a esta conversación, el Málaga le preguntó a su amigo:

- ¿Oye, tú, nosotros por qué nos vamos?
- Ni muerto me quedo yo con los *fachas...*” (p. 266)

O narrador conta em discurso indireto a decisão de Manuel partir para a França e em seguida inicia-se o diálogo em discurso direto, sem os elementos introdutórios como o verbo de elocução, os dois pontos ou a indicação dos autores dos enunciados. Este diálogo é característico daquele que se desenvolve entre amigos, em que existe confiança, liberdade e espontaneidade, portanto está carregado de subjetividade e emoção. A presença dos pronomes pessoais do caso reto “yo”, “tú” em espanhol é estratégica²¹ e característica do registro coloquial. Ao usar o pronome “tú” Manuel põe em destaque a pessoa de seu amigo Málaga que depois também ressalta a si mesmo através da presença do “yo”. A repetição desses e de outros pronomes como “me”, “ti”, “te”, “contigo”, “nosotros” e “nos” é característica da oralidade.

A amizade e confiança que os rapazes têm estão representadas no diálogo: Málaga não vai à França pela França ou pela situação política da Espanha, mas sim por seu amigo. Sua ingenuidade também está representada, pois ele não imagina o que lhes poderia suceder se permanecessem na Espanha, não compreende os motivos que levam seu amigo a ir à França, mas isso não importa, ele irá. Manuel utiliza a expressão “ni muerto” e o adjetivo coloquial depreciativo “fachas”, para enfatizar que

²¹ “Como estrategia retórica de intensificación o atenuación. El hablante maximiza o minimiza su papel en la conversación de acuerdo con sus objetivos (...) El realce de los papeles de sujeto y objeto de la enunciación se refleja en el uso de todo el conjunto de morfemas personales de referencia al Yo y al Tú... (BRIZ, 2000: 41)

ele não pretende ficar na Espanha franquista. A ordem da última frase não segue a ordem sintática: sujeito, verbo, objeto, mas sim a ordem pragmática²². O pronome “yo” encontra-se deslocado na frase, depois do verbo. Como Manuel tem necessidade de destacar o fato de que não deseja permanecer na Espanha, o verbo aparece antes do sujeito. Ambos os personagens utilizam os verbos no presente do indicativo, e assim, as vozes do passado são trazidas ao presente da leitura.

No fragmento abaixo, Málaga conversa com seu amigo Manuel, morto durante o bombardeio a caminho da França. Essa atitude pode indicar que a morte é um fato corriqueiro naquele contexto: “han muerto muchos antes que tú” (p.267). A necessidade de Málaga conversar com um morto mostra que talvez não tenha encontrado alguém vivo com quem falar. Málaga havia prometido a Manuel que os dois iriam à França juntos e cumpre a palavra levando-o. Nessa situação ele utiliza um registro mais elevado, pois em seu discurso não há elementos coloquiais, indicativo de que o personagem faz a adequação do registro à situação.

“-Te has muerto, Manuel, pero no te hagas ilusiones, han muerto muchos antes que tú y tendrás que esperar. No tiene mucha importancia, no te preocupes: te llevaré a Francia, aunque pesas más de lo que creía. Eres mi amigo; así estaremos todos contentos, aunque, la verdad, no acabo de comprender por qué quieres llegar a Francia.” (p. 267)

Quando Málaga avista Port-Bou, na França, o narrador cria uma atmosfera poética, que suaviza a narrativa, inclusive emprega os diminutivos “playita”, “puertecillo” e o adjetivo “chica”, marcas afetivas da língua coloquial:

“Port-Bou a la derecha, con su mar y su playita. La estación larga y blanca no se ve destrozada desde la carretera; esta se mete adentro, en una suave

²² “el segundo (orden pragmático) queda fijado por el contexto y refleja la intención comunicativa del que habla, su necesidad básica de comunicar”. (BRIZ, 2000: 221).

curva, ascendiendo hacia el puerto (...) un puertecillo, una playa chica, con barcas varadas...”. (p. 267, 268)

E ao chegar à França, Málaga ainda conversa com Manuel:

“- Dicen que ya llegamos Manuel (...)

- Manuel, esto es igual que lo otro” (p. 268)

O registro coloquial está presente no uso do dêitico²³ “esto”. Málaga agora se encontra em território francês, por isso utiliza o demonstrativo “esto”, que indica proximidade, para referir-se à França. E com “lo otro” refere-se à Espanha, lugar de onde ambos saíram. O conhecimento compartilhado²⁴ entre os personagens e também entre eles e o leitor possibilita que não sejam necessárias outras explicações. Tanto Manuel, se estivesse vivo, como o leitor, compreendem que Málaga faz uma comparação entre a França e a Espanha.

Já na França os personagens são enviados a Argelès. A fim de representar a sensação de desabrigo e o forte vento sentidos por Málaga, o discurso do narrador é construído com marcas líricas e repetições de: “viento”, do intensificador “tan” e do pronome “le”. Esses elementos e ainda a repetição do som da consoante “t” em: “estado”, “viento”, “tan”, “fuerte”, “tan”, “tenaz”, “todas”, “partes”, “intenta”, “tumbarlo”, “todas”, intensificam a situação de desabrigo vivida por Málaga e expressam a empatia que o narrador sente por ele:

“Nunca ha estado expuesto a un viento tan largo, tan fuerte, tan tenaz, a un viento que le llega por todas partes e intenta tumbarlo de todas maneras. El Málaga ríe, le gusta, le divierte, le hace cosquillas. El viento lo requiere, el viento se le pega, el viento le hace cariños. Ríe.” (p. 272).

²³ Os dêiticos espaciais são interpretados graças a uma consideração da posição do corpo do enunciador e de seus gestos” (Maingueneau, 2001:23).

²⁴ São características do registro coloquial, entre outras, “la relación vivencial de proximidad: saber y experiencia compartidos” (Briz, 1998:31)

Rocío, a menina de doze anos que fez amizade com Málaga em Argelès representa os internos de diferentes procedências. O narrador recorre à escrita de sua pronúncia para representar sua origem. Apesar de ter passado parte da infância em Madri, Rocío viveu alguns anos com sua avó e o sotaque sevilhano também informa sua origem sócio-cultural. As marcas desse sotaque estão representadas em uma conversa com Málaga: “-De noche, mi jermano no me eja salí del ahujero.” (p.281). Cria-se um efeito de sentido que traz informações importantes sobre o universo que o relato quer construir: os sons das diferentes falas registram e destacam espanhóis de várias regiões da Espanha.

Em alguns fragmentos como o que analisaremos a seguir, nota-se que há uma justaposição de falas, nem sempre identificáveis, para compor as cenas dialogadas. Entretanto, essa questão torna-se um detalhe irrelevante, pois a história é coletiva e constrói-se com a voz de cada um que é a de todos. Nessas conversas em grupo, a presença da oralidade e do registro coloquial é mais intensa. No diálogo abaixo, os personagens estão em Argelès e discutem sobre sua passagem pela fronteira entre a Espanha e a França, pelas cidades de Port-Bou e La Junquera:

- “-¿Por dónde entraste? Por Port-Bou? Aquello estaba organizado, tenías que haber visto por la Junquera...
- ¿Qué tenía La Junquera que no tuviera Port-Bou? –contesta Mariles, herido, como si le fuese o viniese mucho que los incidentes de su paso de la frontera fuesen de más contar.
- Había más gente, éramos más.
- ¿Cómo lo sabes?
- Me lo han contado. Quieras que no el mar daba miedo, por aquello de los desembarcos. Pero lo bueno fue cuando llegó una compañía con mil borregos.
- ¡Cuéntaselo a otro!
- Pregúntalo a Marchalenes, que estaba conmigo. Venían por la montaña: mil borregos, blancos, negros, mezclas. Y que los querían meter en

Francia. Ahora afigúrate: éramos algo así como veinte mil amontonaos que queríamos pasar y con una hambre de cien mil demonios... Nos echamos encima de la manada y en una hora, poco más o menos, no quedaron ni los rabos. Los desollamos vivos. ¡Cómo olía aquello a chamuscao! Los asamos en menos que canta un gallo. ¡Qué nos importaba encender hogueras al *lao* de la frontera! Además, ¡que bombardearan!... habíamos comido... ¡Y de qué manera! (p. 273)

Podemos reconhecer o nível sócio-cultural e lingüístico de um dos personagens por sua forma de expressão. A perda ou a adição de sons às palavras²⁵ é um indicador de nível sócio-lingüístico baixo, o que se observa na eliminação da consoante “d” nos participios: “organizao”; “contao”; “mezclaos”; “amontonaos”; “chamuscaos” e no substantivo “lao”. Outro indicador desse mesmo nível é a ausência do pronome de objeto indireto “se” na forma “pregúntalo” por “pregúntaselo”. A adição de sons também é empregada pelo personagem que utiliza a forma vulgar “afigúrate” por “figúrate” e também o artigo feminino “una” antes de “hambre”, indicadores de nível sócio-cultural e lingüístico baixo.

O fragmento acima apresenta ainda frases feitas, elementos presentes na língua oral e utilizados no texto, tanto pelo narrador quanto pelos personagens, que criam o efeito da espontaneidade da fala e intensificam as situações vividas. O narrador utiliza a expressão “como si le fuese o viniese” para enfatizar que Mariles se importava em afirmar que o que ele passou em Port-Bou tinha a mesma importância que o que outros passaram em La Junquera. O outro personagem utiliza ainda as expressões “una hambre de cien mil demonios” para intensificar a fome sentida pelo grupo. Ele também emprega a expressão “em menos que canta um gallo” para mostrar a rapidez com a qual assaram a carne. Mariles a princípio não parece acreditar no que o outro recluso diz, intensifica sua incredulidade com a exclamação: “¡Cuéntaselo a otro!”

²⁵ La relajación articulatoria y la pronunciación rápida son las causas de numerosas pérdidas y adiciones de sonidos, fenómenos de juntura, extremos en interlocutores de estrato sociocultural bajo o medio-bajo, aspiraciones, etc. (BRIZ, 1998: 95)

Nos diálogos entre internos e entre eles e os guardas observa-se a heterogeneidade das vozes na mescla das línguas espanhola e francesa. A função da oralidade aqui seria a de salientar a presença dessas diferentes vozes e da força da autoridade à qual os fugitivos tinham que se submeter. Uma autoridade repete a ordem: “¡Al túnel! ¡Al túnel! (...) ¡Al túnel! Allez! Alez!” (p.269). A frase é curta e imperativa, não há explicações.

Málaga tinha sido levado do campo de Argelès ao de Gurs, depois ao de Vernet d’Ariège e finalmente ao campo de Djelfa, cujo responsável é Gravela. O diálogo entre Málaga, Gravela e o polonês Dombsky representa a heterogeneidade de idiomas e a humilhação sofrida por Málaga:

“-Usted es malo –dijo el Málaga dirigiéndose al ayudante Gravela.

-*Qu’es qu’il dit, cet ahurri?* –preguntó el aludido.

-Que está enfermo –tradujo Dombsky con premura para evitar males que en todos podían recaer”. (p.283)

Málaga se expressa em tom infantil e inocente, pois devido à sua simplicidade e deficiência não imagina as conseqüências de sua afirmação. A pergunta de Gravela, em francês, é uma transcrição simplificada da pronúncia, uma escritura fonética ou uma imitação estereotipada de “Qu’est-ce qu’il dit, cet ahuri?”, que significa “O que diz, esse abobado?”. A frase seguinte é traduzida pelo polonês Dombsky, porém este modifica o significado original com o objetivo de proteger Málaga. A passagem também demonstra a importância do conhecimento de idiomas: por um lado, um interno poderia sofrer grave violência, inclusive morrer se não entendesse o que lhe era dito pelas autoridades; por outro, poderia salvar-se ou salvar os companheiros se entendesse a mensagem, como o fez Dombsky.

Com a chegada de tantos espanhóis a França se vê invadida. Na praia de Argelès, que se transformará em campo de concentração, foram deixados mais de cinquenta mil refugiados: homens, mulheres e crianças, sem nenhuma proteção. O

desespero também é sentido pelos franceses, que estão representados por várias vozes. Seus comentários indicam grande preocupação:

“Desde hace unos días la vida es otra. ¡Cuántos problemas! ¡Qué negocios!
Un país que cae del cielo, sobre otro.

- ¡Una plaga, señor! ¡Una plaga! Esperábamos cincuenta mil, cuando mucho,
y pasan del medio millón...

Los cafés están llenos, las calles están llenas, todo está lleno, a reventar.
Grandes conciliábulos se celebran en los retretes”. (p. 272)

As marcas de oralidade estão presentes na falta de planejamento das falas, na justaposição de enunciados, no ritmo acelerado, nas frases curtas e exclamativas. Também na repetição do verbo “estar” e do adjetivo “llenos”, “llenas” e “lleno”. Tais recursos da língua oral representam aqui a visão dos franceses sobre a chegada de milhares de espanhóis. Registra-se o que se ouve.

4.1.2 As cartas de Juanito Gil

Juanito Gil escreve duas cartas, uma para Reinaldo, na quarta parte do conto e outra para José Medina, na nona. Sua narrativa é desenvolvida na primeira pessoa do singular e também do plural, nos fragmentos em que conta fatos vividos pelo grupo. Seu nível sócio-cultural é elevado, “es escritor fino” (p.275). Como no diário de Celestino Grajales, foram selecionados pelo editor, trechos das cartas em que há referências a Málaga. As cartas compõem-se de fragmentos narrados e diálogos, seguindo o mesmo padrão empregado pelo narrador onisciente.

4.1.2.a Fragmentos da carta de Juanito Gil a Reinaldo

Nos fragmentos narrados, presentes na carta que Juanito Gil escreve a Reinaldo com a esperança de que ele possa tirá-lo do campo, há marcas do registro

formal e também do coloquial, além de elementos da oralidade. A situação de desabrigo em que os internos se encontram, debaixo de chuva, rodeados de umidade e sem as mínimas condições de higiene é narrada com o registro coloquial:

“Mojado, ¿tú sabes lo que es sentirse mojado? No lo sabes, ni tienes idea. Pero sí la tenemos cincuenta, sesenta, cien mil españoles, con agua del cielo en los hombros, a través del paño, bien impregnados (...) Estamos pringados, perdona la vulgaridad: estamos pringados de agua y de lo demás. O, si lo quieres más elegante y elevado: transidos, estamos transidos. Auténticamente, y perdóname la expresión: nos cagamos en el Mediterráneo.” (p. 276)

Juanito Gil intensifica a sensação desagradável com a repetição de elementos como: “mojado”, “impregnados”, “pringados”, “pringados de água y de lo demás”, “transidos”, “nos cagamos en el Mediterráneo...”. Podemos entender “pringados” como empapados de água e de outras substâncias também, pois não há condições higiênicas. E temos a expressão obscena, “nos cagamos en el Mediterráneo²⁶”. Juanito Gil tem um nível sócio-cultural elevado, porém, a fim de conseguir expressar a situação vivida no campo, usa uma linguagem vulgar. É importante sublinhar que ele tem consciência dos diferentes registros de fala e de escrita, como indicam as frases com função de retificar ou modalizar o já dito.

Observa-se que Juanito Gil não é um narrador onisciente, nem é o mesmo que narra os fatos correspondentes às três primeiras partes do conto, pois não conhece detalhes da vida de Málaga:

²⁶ Para Werner Beinhauer o uso de interjeições de tipo obsceno são comuns na linguagem popular, tanto em falantes de níveis sócio-culturais baixos ou altos, em situações de confiança, de amizade: No puedo menos de mencionar siquiera las INTERJECCIONES DE TIPO OBSCENO tan corrientes en el lenguaje popular. Sobre todo en el vulgar, pero hay que tener en cuenta que en conversaciones entre amigos de confianza y en situaciones cargadas de especial afectividad que pide desahogo, aun tratándose de gentes pertenecientes a estratos sociales más elevados, aparecen tales expresiones. Aparte de eso, la mayoría de esas obscenidades están semánticamente gastadas por el uso, que el hablante apenas tiene conciencia de su contenido indecente”. (Beinhauer, 1991: 102,103)

“...un pobre tonto a quien llaman el *Málaga*, no creo que sea apodo porque no tiene acento andaluz. No entiende nada de lo que sucede y siempre está contento... anoche le pegó la gran tunda un guardia móvil: el chico quiso salir del campo. Le preguntaron que a dónde iba, contestó que por ahí: -A ver... Lo que vio fueron las estrellas”.

(p. 276, 277).

Juanito Gil confirma a visão do narrador ao referir-se à personalidade ingênua e bondosa de Málaga. Ao incluir o que se passa com ele em sua narrativa, Juanito Gil julga estar revelando a seu destinatário o caráter absurdo e arbitrário do campo. É exemplar das péssimas condições de vida, do sofrimento pela falta de abrigo, pela fome e pela solidão a violência do castigo sem explicação: “tunda” e “lo que vio fueron las estrellas”.

Em outro fragmento, o narrador onisciente se apropria da carta de Juanito Gil, datada de oito de março, como se vê na observação “(del mismo al mismo)” (p. 278). Juanito conta que Málaga apanhou de um senegalês: “Un senegalés le ha pegado una paliza de órdago al Málaga. Ignoro la razón de la vapuleada; no ha sabido explicármela”. A locução adjetiva coloquial “de órdago” teria a função de enfatizar a violência praticada pelas autoridades e sofrida por Málaga por tentar defender Almudena, conhecida como Rocío.

A carta de Juanito Gil apresenta diálogos, como no fragmento abaixo no qual conta em primeira pessoa que, um dia após Málaga ter sido castigado, os prisioneiros receberam o aviso de que os que desejassem poderiam voltar à Espanha. Juanito Gil pergunta a Málaga por que ele não volta e o rapaz responde com uma pergunta. Há também outras vozes de outros internos, que o narrador não identifica:

“Cuando, esta mañana, pregonaron que se apartaran los que querían volver a España, le pregunté que por qué no se iba:

- ¿Vosotros os vais?
- Nosotros no, pero otros sí.
- Pues si vosotros no vais, yo tampoco.
- No comprendes...
- ¿Qué no comprendo?
- 'Rodríguez que está con nosotros –no recuerdo si te lo escribí anteayer- y a quien le molesta físicamente el muchacho, le dijo:
- ¡Tú qué sabes!
- 'El Málaga se ofendió y preguntó, un tanto airado:
- ¿Qué es lo que no sé?
- 'En seguida le venció su buen natural y sonriendo repitió la pregunta. Cuartero puso el punto:
- Tiene razón. Y si no, si sois tan guapos, contestadle: ¿qué es lo que no sabe?“ (p. 277)

O diálogo representa a falta de tolerância de alguns internos, pois Rodríguez critica e humilha o jovem Málaga. Utiliza a fórmula rotineira, coloquial e exclamativa “¡Tú qué sabes!”, que mostra sua falta de solidariedade para com o jovem engraxate.

Esse diálogo remete-nos à conversa que Málaga teve com Manuel, na segunda parte do conto, quando ainda estavam em Madri. Manuel demonstrava sua vontade de partir para a França e Málaga não entendia o porquê. Para ele, o importante não era ir à França, mas sim, acompanhar o amigo. Málaga, naquele momento, também não entendia o que poderia suceder se permanecesse na Espanha. Agora, com os companheiros do campo de Argelès vive uma situação semelhante, pois tem a opção de voltar para a Espanha ou continuar na França. Entretanto, deseja ficar com aqueles a quem considera seus companheiros, como Cuartero, que em sua defesa dirige-se aos que criticam Málaga com o adjetivo coloquial “guapos”, utilizado com um tom irônico e de crítica.

4.1.2.b Fragmentos da carta de Juanito Gil a José Medina

Assim como na carta a Reinaldo, os fragmentos compõem-se de narração e diálogos. Encontram-se na nona parte do conto e são apresentados com título e uma informação entre parênteses que indica a participação do editor:

“FRAGMENTOS DE UNA CARTA DE JUANITO GIL
A JOSÉ MEDINA
(*en los que hay referencias al Málaga*)” (p. 308)

No seguinte fragmento narrado, Juanito Gil utiliza o tratamento informal ao dirigir-se a seu destinatário, o sociólogo José Medina. Esses dados nos indicam que se trata de alguém próximo, de confiança e de nível sócio-cultural alto. Ele comenta na carta já ter escrito sobre Málaga anteriormente, em Argelès. A linguagem empregada na redação da carta apresenta elementos do registro coloquial e marcas de oralidade. Juanito Gil escreve como se estivesse falando, inclusive faz muitas perguntas a José Medina, compara Málaga a Adão, porque para ele, ambos não tiveram infância nem puberdade:

“¿Qué edad tenía Adán cuando Dios lo creó? No lo sabes ni lo sabrás.
¿Quién se interesó por saberlo antes que yo? No lo sabes tampoco, ni yo.
(...) Fue el único que no tuvo niñez ni pubertad. Miento: tampoco el *Málaga*.
No tienes obligación de acordarte de esa alma de Dios; te hablé de él desde
Argelès, nos trasladaron juntos del Vernet aquí.”
(p. 308)

O fragmento é composto por narrativa, perguntas e repetições e pausas que criam o efeito de espontaneidade e naturalidade da fala, como se Juanito Gil estivesse cara a cara com seu interlocutor. O saber compartilhado por ambos e pelo leitor faz-lhes relacionar o dêitico “aquí” ao campo de Djelfa, onde Juanito Gil escreve a carta.

Fica registrada portanto, a trajetória de Juanito Gil e de Málaga: de Argelès a Vernet e de Vernet a Djelfa.

O final do fragmento da carta de Juanito Gil a José Medina traz uma palavra de origem basca, ele se despede dizendo: “Y abur, que tengo que acabar de montar “mi” par de alpargatas.” (p. 310). “Abur” provém de “agur”, uma interjeição da língua basca usada para as despedidas. A expressão sugere que a origem de Juanito Gil seria basca e reitera a presença de espanhóis de diferentes origens no campo. O uso das aspas no pronome “mi” poderia ser irônico, pois os internos realizavam o trabalho de montar alpargatas, ou seja, não lhe pertenciam, eram o resultado de sua produção para as autoridades do campo que as comercializavam.

Há alguns elementos coloquiais no fragmento em que Ortiz dialoga, humilha e ofende Málaga por ter encontrado uma boneca no campo e ter permanecido com ela. Na verdade só Ortiz se pronuncia, Málaga permanece em silêncio: “¡Mírenlo! -recalcaba el traidor-. ¡Mírenlo! Talmente como una mujer. ¡Asqueroso!” (p. 310). A entonação marcada pelas frases exclamativas, repetições e o insulto são elementos da oralidade que intensificam as palavras de Ortiz, o chefe espanhol no campo de Djelfa contra Málaga.

4.1.3. O diário de Celestino Grajales

No diário de Celestino Grajales a forma de construção do texto é a mesma que a do narrador onisciente e a de Juanito Gil. Além dos fragmentos narrados e dialogados o diário apresenta um título e duas notas de rodapé. Nele, Celestino Grajales conta fatos ocorridos em Djelfa, 1942.

“DEL DIARIO DE CELESTINO GRAJALES
(Pasajes en los que se encuentran referencias más o
menos directas al Málaga)” (p.291)

A explicação entre parêntesis indica que há um editor que organiza o texto, pois selecionou do diário aquelas partes em que há referências a Málaga, como foi feito nas cartas de Juanito Gil.

Celestino Grajales narra às vezes em primeira pessoa e outras em terceira. É um narrador culto, sua linguagem é elaborada, o que podemos notar no fragmento em que explica que no campo, depois de muito tempo sem luz, uma noite os prisioneiros estão reunidos e conseguem acender uma pequena chama que os ilumina. Em volta da chama brincam com suas sombras; a luz lhes traz recordações do passado e ilumina seu presente.

“Nos quedamos horas sin hablar, mirando la llama, una candelilla de nada y nuestras sombras quedas: algo vivo que sale de nosotros y que no es para el comandante; nos divierten, nos interesan, las queremos.” (p. 292)

O diminutivo “candelilla” pode expressar tanto o pequeno tamanho da chama como a afetividade que ela desperta em cada um. Sentimentos, emoções e lembranças de outros tempos. Celestino Grajales percebe que essa luz para cada prisioneiro tem um nome diferente, conforme a região²⁷ de onde eles provêm. Ficam registradas, portanto, a heterogeneidade das origens dos internos e a grande variedade lingüística existente na Espanha e conseqüentemente no campo, representadas pela riqueza do léxico empregado:

“Cada uno de nosotros se ve, se vuelve a ver, en la noche, a la claridad de esta ascua. Para el uno, fogata; para otro, pira; para Sánchez, falla; para Rigoberto, tea; para mí, fuego viejo de la chimenea: allí, en Oviedo, con la tía Carmen y el tío Ramón. Sólo el Málaga la ve quizá como es: un vaso, una torcida, una llamita.” (p. 292)

²⁷ As variedades geográficas (ou diatópicas) “são aquelas que ocorrem num plano horizontal da língua, na concorrência das comunidades lingüísticas, sendo responsáveis pelos chamados regionalismos, provenientes de dialetos ou falares locais. (Preti,1982:18)

Celestino Grajales reconhece que para Málaga, em sua simplicidade, ela é uma simples chama; porém ele não o humilha por isso, apenas o rebaixa afetivamente, pois reconhece suas limitações.

A variedade linguística está presente também nos apelidos relacionados às origens de alguns internos como Asturias, Murciano e Madriles. Embora o fragmento seja narrado, são empregados diálogos que exemplificam a forma de falar dos personagens:

“el *Asturias*, que fue minero; cayó prisionero de los fachas en Gijón, (...) El Asturias habla poco, pero bien; ayer por la mañana, al salir del *marabú*, miró la tierra que nos rodea, pelada, sucia, infinita, y determinó tajante:

- Estamos en el culo del mundo”. (p. 293)

“- Hay una nevada como una vaca”. (p. 303)

O narrador utiliza o pejorativo “fachas” a fim de expressar os sentimentos de raiva, desprezo e aversão sentidos pelos prisioneiros para com os franquistas. Já a expressão utilizada por Asturias, coloquial e obscena, representa a aversão que ele sente pelo lugar, por ser prisioneiro em Djelfa²⁸. As frases curtas, porém enfáticas, descrevem o lugar onde, além da violência empregada pelas autoridades, o clima causa grande sofrimento. A expressão coloquial “como uma vaca” intensifica a quantidade de neve e o frio sentido pelos internos que não possuíam roupas ou calçados adequados ao clima. Apesar de Asturias ter usado um termo obsceno, o narrador, de forma irônica, comenta que ele fala bem. Podemos deduzir que Celestino Grajales tem a mesma opinião que Asturias sobre Djelfa. A ironia permite que se ouça também a sua opinião.

²⁸ “O peso da tradição da linguagem culta para o narrador (principalmente, o onisciente, de terceira pessoa) e as variações lingüísticas da linguagem das personagens e do narrador de primeira pessoa sempre estiveram de acordo com certos limites impostos pela tradição cultural. Para o emprego de uma linguagem popular, mais livre, com a aceitação de gírias, modismos populares, quebra de tabus lingüísticos, seria necessário que essa atitude do escritor correspondesse a uma necessidade do texto, a uma verdade artística”. (Preti, 1997: 54)

Outro narrador, na décima parte do conto descreve o mesmo espaço a partir do sentido da visão e da sensação de asfixia e calor:

“Calor, moscas, tierra desnuda, pelada; lomeríos calvos, vegetación rala, lomas bajas, tristes, cielo gris, pálido de calor. (...) Lomas secas y sol a plomo. Si en la madrugada se atreve algún verde el calor lo destroza en horas. El sol rompe, rasga, ahoga, pesadísima valva, atufando el aire. El calor tiene color: cárdeno oscuro. Pesa el sol a través de las nubes, un calor ciego, pesa el aire muerto. No se mueve una hoja de los cinco árboles, ni una. Peso de todo el aire muerto en cada palmo de tierra seca, toda la tierra es lona sucia, loma interminable, todo se ahoga, escondido ahogo, afán desesperado de un soplo de aire verdadero. Todo falso, falsas las nubes, falso el viento, todo falso menos el peso del ahogo; hasta el sudor muere nonato. Todo brilla muerto.” (p. 310, 311)

Nesta intervenção de outro narrador encontram-se alguns elementos da oralidade como repetições, pausas e a justaposição de substantivos heterogêneos que se proliferam e que, em sua heterogeneidade, constroem um todo que retrata um ambiente hostil e asfixiante, equivalente ao do inferno. A descrição extensa, com elementos de oralidade, apresenta uma contraposição da forma lingüística ao sintético e coloquial “el culo del mundo” que, assim, ganha uma tradução.

O diário de Celestino Grajales termina com várias indagações sobre Málaga e o grupo:

“¿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)

Ele questiona a presença de Málaga no campo, preocupação que se multiplica, pois na verdade nenhum dos personagens deveria estar ali. O narrador expõe o drama vivido por Málaga e por um grande coletivo. No fragmento acima são utilizados elementos de oralidade em um registro formal, em que o narrador interroga-se a si mesmo. O uso do dêitico espacial “aquí” indica que a enunciação ocorre no próprio campo de Djelfa; o conhecimento compartilhado por personagens, narradores e leitores possibilita que não sejam necessárias outras explicações.

Em seu diário Celestino Grajales registra também a coerção e humilhação praticadas por Gravela contra o judeu Godman, que se nega a trabalhar aos sábados e sofre as conseqüências.

“-¡Coge la pala!

-¡Comprenda usted, mi ayudante!

-¡Coge la pala!

Godman se arrastra todo lo que puede, suplicando:

-Tenga compasión, mi ayudante...

Ese rebajarse, ese servilismo, esa humillación le resta simpatías.

-¡Coge la pala y déjate de historias!

-Comprenda usted, mi ayudante, usted tiene una religión...

-¡Yo no comprendo nada sino que eres un perro que se niega a trabajar!

¡Guardias!

Acuden dos a grandes zancadas, pero sin mayores prisas, pardas chilabas sucias.

-¡Que coja la pala y que trabaje!

Uno de los moros dice al viejo judío:

-Coge, coge. Es mejor...

Godman tiembla, pero no se mueve; intenta explicarse:

-Hoy es sábado...

-Y mañana domingo –interrumpe Gravela.

-Hoy es sábado y mi religión me prohíbe...

-¿Qué esperáis? –grita el cómitre a los moros-. ¡Que coja la pala y que trabaje”.

Los moros, a regañadientes, bajan los fusiles con las bayonetas caladas; acercan las brillantes puntas a lo que fuera el trasero del viejo judío. Éste se inclina y coge la pala.

-¡Trabaja!

Los ojos llenos de lágrimas, el desdichado recoge unas paletadas de fango, las vierte en una carretilla.

-¡Ajá! –remata Gravela-. Y a la noche, al calabozo para que aprendas que el que manda aquí soy yo”. (p.295, 296)

Observa-se no diálogo a presença de dois registros²⁹, o formal e o informal, que correspondem a duas posições: a da autoridade e a do reprimido. A diferença nas formas de tratamento marca uma diferença hierárquica³⁰: Gravela, a autoridade, com frases exclamativas e imperativas usa o tratamento informal ao dirigir-se a Godman. Por outro lado, este faz a adequação do registro à situação, utiliza o tratamento formal e marca no seu discurso a superioridade do outro com a repetição de “mi ayudante”. Gravela não consegue convencer Godman e transfere a ordem aos guardas: -¡Que coja la pala y que trabaje! (p. 295). A forma “que” intensifica a insistência de Gravela em fazer com que Godman trabalhe no sábado. Tanto Godman como os guardas não têm a possibilidade de dar uma resposta, não têm opção. Por essa razão um dos guardas insiste de forma mais suave: “-Coge, coge. Es mejor...” (p. 295). Embora Godman expresse humildade e respeito diante da autoridade, é obrigado a obedecer às ordens de Gravela, que vão contra a sua religião.

²⁹ “Cualquier hablante conoce las reglas de situación que marcan las conductas lingüísticas y extralingüísticas, y tales conocimientos se activan en mayor o menor grado en sus actos diarios de comunicación para lograr su máxima adecuación a la situación precisa en que tienen lugar. (...) La falta de adecuación entre el uso y la situación provoca desajustes no tanto informativos como de conducta lingüística esperable” (BRIZ: 1998: 16)

³⁰ “La jerarquía social de las personas es un factor que condiciona el tipo de relación que se establece entre ellas” (BRIZ, 2000: 251)

As marcas de oralidade não estão somente nas orações exclamativas e imperativas de Gravela, nas frases curtas e na repetição de suas ordens, mas também nas frases inacabadas de Godman, marcadas pelas reticências. O personagem gostaria de concluir seu pensamento, o que se torna impossível com a repressão de Gravela. A expressão “a regañadientes” indica que os guardas obedecem as ordens contra vontade, pois sabem que são ilógicas, mas não podem reagir ou desobedecer. O narrador utiliza o adjetivo “desdichado”, que demonstraria piedade por Godman. Na última fala de Gravela, o deslocamento³¹ do sujeito na frase obedece a uma sintaxe pragmática cuja função seria a de intensificar sua autoridade: “el que manda aquí soy yo”. (p.296).

A composição dos diversos fragmentos do conto permitem concluir que, em “El limpiabotas del Padre Eterno”, o narrador incorpora as cartas de Juanito Gil e o diário de Celestino Grajales, reproduzindo a estrutura de seu próprio texto, mimetizando-o. Com isso os documentos são multiplicados para ratificar a perspectiva do narrador onisciente. Todos os narradores escrevem empregando da mesma forma o registro coloquial e a oralidade nos diálogos e nas cenas em que Málaga está presente ou é o assunto tratado. São documentos diferentes, escritos por três narradores para os quais, escrever sobre Málaga multiplicando vozes que dialogam, constitui um modo eficaz de narrar para transmitir a dimensão do absurdo das detenções e do caráter arbitrário do campo.

4.2 “El cementerio de Djelfa”

Publicado inicialmente na revista *Ínsula* nº 204, em Madrid, 1963, o conto apresenta-se como uma carta escrita por Pardiñas, ex-prisioneiro de Djelfa, Argélia, no dia 8 de março de 1961, destinada a outro ex-recluso que no presente da enunciação

³¹ “El español se caracteriza (al menos en el registro coloquial) por una cierta libertad, eso sí, condicionada por la intención comunicativa del hablante”. (BRIZ, 2000: 230)

encontra-se exilado no México. O objetivo principal da missiva é anunciar o fuzilamento de Pardiñas, que ocorrerá em poucas horas.

Embora pertença ao gênero epistolar, o texto não é escrito de forma tradicional, pois traz duas notas de rodapé e um fragmento entre parênteses, que narra outra versão de um fato contado por Pardiñas. A carta não apresenta uma saudação no início nem uma despedida formal no final, entretanto, pode-se concluir que o remetente é Pardiñas.

Pardiñas tinha sido professor na Espanha, viveu a Guerra Civil e como conseqüência foi enviado a Djelfa; depois de sair do campo continuou na região e envolveu-se com a luta pela libertação da Argélia, motivo pelo qual será fuzilado.

No momento da enunciação ele precisa comunicar com urgência o que viu e viveu, o que pensa e sente e o que vai lhe acontecer: “Tal como pasó te lo cuento por contárselo a alguien”. (p. 338). Ele deseja dialogar com alguém que tenha tido a mesma experiência que ele, tanto na Argélia quanto na Espanha. Entretanto, dispõe de pouco tempo. A escrita partilha sua história e constrói esse destinatário. Perante a morte ele busca um interlocutor e dialoga por escrito, mas sem obter respostas.

Pardiñas faz referência a muitas pessoas: a um grupo de espanhóis, a um grupo de *fellagas* - nativos que eram considerados ligados a movimentos armados anti-colonialistas no norte da África - e às autoridades em Djelfa, mas dois são os personagens principais, os interlocutores, ou seja, ele mesmo e o destinatário. Segundo Bakhtin, toda enunciação supõe uma interação³². Pardiñas não pode falar, portanto escreve e, embora seu interlocutor não esteja presente, a interação ocorre por meio da carta, canal de comunicação entre eles.

Pardiñas é o primeiro nome citado no conto e a princípio temos a impressão de que ele não é o narrador, mas sim outra personagem, pois o texto começa com a frase “No te acordarás de Pardiñas” (p.331). Entretanto, pouco a pouco ele vai sendo

³² “Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor... toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros (...). A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor”. (BAKHTIN, 1988:112)

construído pelas informações que recebemos. Empregando a estratégia lingüística de falar de si em 3ª pessoa e depois usar a primeira pessoa do plural, o narrador confunde um pouco os leitores: “La última vez que nos vimos...” (p. 331). Na leitura, a dúvida é esclarecida e chegamos à conclusão de que Pardiñas é o narrador, depois de termos lido mais da metade do conto, no momento em que ele utiliza o pronome “mí” relacionado ao seu nome:

“...porque ahora sí te debes acordar de mí. Pardiñas ¡hombre! El del labio partido. El que dormía en el mismo marabú que tú, en el campo de castigo, el que había sido maestro de escuela con la República” (p.336)

As marcas de oralidade presentes na exclamativa “¡hombre!”, expressão usada no tratamento entre amigos e pessoas de confiança, como Pardiñas e seu companheiro, produzem um efeito de surpresa para este e para os leitores. Com a repetição do relativo “el que” relacionado a fatos do passado em Djelfa e na Espanha, Pardiñas vai aos poucos construindo sua imagem para o interlocutor. Então temos a certeza de que ele é realmente o narrador.

Ele tem consciência de sua forma de escrever, pois na urgência e dificuldade de expressar o vivido em Djelfa, justifica-se, explicando ao destinatário a necessidade de recorrer a técnicas especiais, como as do cinema:

“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 referencia 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. Si plantas la cámara frente a los actores, a la buena ventura del sol y filmas la escena entera no habrá quien la aguante. El buen paño en el arca se pudre. Hay que arreglar los escaparates”. (p. 335)

Em sua explicação Pardiñas acumula enunciados e utiliza locuções como “a salto de mata”, “echar a volar”, “a la buena ventura del sol”, “el buen paño en el arca se pudre”. Este último vem do provérbio original: “el buen paño en el arca se vende”, ou seja, a qualidade das coisas sempre é reconhecida, não sendo necessária sua difusão. Porém, esse provérbio aplicado ao testemunho deve ser modificado, pois para contar o que sucedeu faz-se necessário usar procedimentos especiais, “arreglar los escaparates”, pois do contrário os fatos não poderiam ser narrados e seriam esquecidos.

Algumas vezes Pardiñas se expressa na primeira pessoa do singular: “Si no me equivoco, la última vez que nos vimos...” (p. 331). Outras na do plural: “Pensábamos entonces en la libertad, pero no en la nuestra”; “Hemos conocido muchos años de desgracia” (p. 334). Assim multiplica sua voz e representa o grupo de internos que viveu no campo de Djelfa.

O tratamento utilizado para dirigir-se a seu destinatário é o informal, com os verbos na segunda pessoa tanto do singular quanto do plural: “No te acordarás de Pardiñas (...) cuando salisteis, casi los últimos, para Argel.” (p. 331). Esse dado nos informa que seu interlocutor é uma pessoa de sua confiança, seu companheiro de reclusão em Djelfa, a quem se dirige como se estivesse falando pessoalmente.

É importante considerar que Pardiñas utiliza continuamente os verbos “acordarse” e “recordar” em forma de perguntas, que representam a função fática da linguagem, porque deseja estabelecer e manter contato com seu interlocutor. Assim dá à narrativa um tom conversacional, revelando grande desespero:

“No te acordarás de Pardiñas... ¿recuerdas como lo decía Herrera?... sólo puedo recordar... ¿Te acuerdas de aquel francés ... ¿Te acuerdas de aquel judío...? ¿te acuerdas?... ¿No te acuerdas?... ¿No te acuerdas?... ¿Ya te vas acordando?... Sí te acordarás... ¿Te acuerdas de los que lloraban porque no sabían cantar? ... ¿Te acuerdas de Djelfa?... No recuerdo... ¿Recuerdas la mula de la noria con su venda roja sobre los ojos? ... para ver si recuerdas...

las cosas no se recuerdan... ¿Te acuerdas de Gravela?... te debes de acordar de mí... Te acordarás también del cementerio... Recuerdas el cementerio... También, si te acuerdas... ¿Quién se acuerda de eso?... Sólo me acuerdo... ¿quién se acuerda de ellos?” (p. 331 a 338)

Essas repetições criam o efeito da oralidade, já que na língua falada cabe mais repetir do que na escrita e expressam a dúvida sobre sua presença na memória do companheiro de campo.

No texto também se verifica a ausência de planejamento, pois Pardiñas justapõe idéias, acumula enunciados e utiliza uma sintaxe não convencional; a repetição do conector “y” junto à entonación das interrogativas, característicos da oralidade, dá o tom conversacional à carta:

“Y lo que le preguntaban a uno al llegar: ¿Tu religión? ¿Sabes leer? ¿Sí? Pues lee el reglamento. Y las filas de ahilados –como decía Marcel que se decía de los que se desmayaban de hambre-. Y la contestación del comandante a aquel viejo: ¿si te vas a morir para qué quieres la libertad?” (p. 334)

No fragmento abaixo encontramos uma afirmação curta e várias orações acumuladas, sem pausas, sem vírgulas. Temos a impressão de que, se Pardiñas estivesse falando, ficaria sem fôlego:

“El odio une lo que la fe separa. Y ya entro en el motivo de esta carta que quiero larga adrede porque no te escribiré otra y tengo horas por delante hasta que amanezca. Basta gritar: -¡Muera X! para que los más enemigos se unan para exterminarlo” (p.333)

Observa-se no fragmento uma sintaxe da acumulação, que se aproxima à oralidade e produz um efeito de suspense e pavor, realidade vivida no presente da enunciação por Pardiñas. A exclamativa em imperativo (“¡Muera X!”) acompanhada pelo

campo semântico da seqüência – “odio / separa / no te escribiré otra / hasta que amanezca / exterminarlo”, a conexão das idéias e a velocidade indicam a aproximação da morte de Pardiñas. Ele, desesperado, critica o fato de que essa era uma ação rotineira em Djelfa:

“La gente dice: ¡Mátale!, y las gentes se matan. Las gentes dicen: ¡Trabaja!, y las gentes trabajan.” (p. 332)

A utilização do discurso direto cria o efeito de sentirem-se as ordens da forma como eram dadas e recebidas em Djelfa. Dessa maneira o texto torna-se mais dramático, já que as marcas de subjetividade e emotividade do locutor são mantidas: entonações exclamativas e interrogativas, frases curtas, imperativas, pausas.

Por outro lado, com o discurso indireto³³ mais comum na língua escrita, essas marcas perdem-se ou não são tão intensas. No seguinte fragmento o narrador utiliza o discurso indireto e, como se tivesse mais calma para escrever, utiliza uma linguagem mais elaborada e erudita. Note-se que o tema tratado não se refere à violência, morte ou tortura:

“¿Te acuerdas de aquel francés, o lo que fuera, que decía que España no era un país galante? Pues la Cata me hizo caso porque dijo que nunca había encontrado un hombre más galante que yo” (p. 333).

Assim, para restabelecer o contato com seu ex-companheiro de campo, Pardiñas começa a contar o que ocorreu com ele depois que aquele partira. Refere-se ao casamento, a seu trabalho e ao contexto político da Argélia, a uma das batalhas:

³³ “Toda língua natural possui regras que lhe permitem citar. Tal operação não consiste tanto em mencionar um enunciado quanto uma *enunciação*, a qual supõe uma situação de enunciação própria, distinta daquela do discurso que cita. Como integrar uma enunciação, o discurso **citado**, que dispõe de suas próprias marcas de subjetividade, de seus embreantes, numa segunda, o discurso **citante**, ligado a uma outra instância enunciativa? Os três processos observados e descritos pelos gramáticos (discurso direto, indireto, indireto livre) distinguem-se exatamente pelas respostas que dão a essa pergunta. A isso se acrescentam os problemas provocados pela narração: as falas não são somente citadas, elas ocupam um lugar na narrativa (Maingueneau, 2001: 103)

“El otro día hubo un encuentro. Una batalla de verdad, como las de nuestra guerra: morteros, ametralladoras. Los aviones llegaron tarde y con daño, ya no quedaba nadie. Hubo muchos muertos, más de cien *fellagas*, unos veinte europeos -no digo franceses-. El encuentro tuvo lugar en el cementerio”.
(p.337)

Ao se referir a “nuestra guerra” Pardiñas supõe que seu interlocutor o compreenda, pois o passado comum permite que ele relacione o possessivo à guerra vivida por ambos na Espanha.

Para sepultar os *fellagas*, era necessário desenterrar³⁴ os espanhóis que morreram em Djelfa vinte anos antes, em 1941. O uso do discurso direto cria um efeito de verossimilhança, há naturalidade e espontaneidade nas falas: o leitor percebe a troca de locutor devido aos travessões que introduzem a fala do capitão e do outro personagem. A ausência desses sinais indica o pensamento de Pardiñas:

“- ¿Y en aquella esquina? –preguntó un capitán.

-Españoles.

Ya sabes cuáles, los que murieron aquí -en el campo- hace ¡ya! Veinte años.

También, si te acuerdas, les pusimos sus tablitas y sus nombres.

-Ya están bien podridos. ¿Quién se acuerda de eso? Me los apilan o los echan por encima de la barda. Y en el hoyo me amontonan a estos perros (por los indígenas)” (p. 337).

Há marcas de oralidade na afirmação curta e direta “ya sabes cuáles”, que novamente indica o conhecimento compartilhado por Pardiñas e seu destinatário. Ambos sabem quais eram os espanhóis que estavam enterrados ali. Há elementos de

³⁴ “Pardiñas fusilado y los huesos de sus compañeros desenterrados, porque el destierro es tan rotundo, tan literal, que estos españoles no tienen tierra ni para que sus huesos descansen con dos metros de ella por encima. La imagen es cruel y no deja de dar a pensar” (TUÑÓN DE LARA, 2001: 138-139)

oralidade também na interrogativa, na exclamativa “¡ya!” e no diminutivo “tablitas”, atenuador que indicaria a afetividade pelos que ali foram sepultados.

Ainda no fragmento anterior, a fala da autoridade que dá as ordens aos guardas apresenta duas vezes o uso de dativos éticos³⁵: “me los apilan” e “me los amontonan”, característicos da oralidade. Seu emprego aqui mostra o descaso, a falta de respeito, a banalização do ato e ainda sugere que o superior julga que seus subordinados pensam como ele.

O mesmo acontecimento foi narrado de outra forma no final do conto, no penúltimo fragmento, pelo editor, que corrige a forma de contar do narrador:

“(La verdad fue algo distinta:

-Caven ahí –dijo el suboficial.

-Está lleno de huesos.

-Tírenlos donde les de la gana. Caven y entierren a estos hijos de puta.

Por lo visto le dio vergüenza escribirlo con tanta sencillez. Los hombres siempre dan vueltas a las cosas.)”. (p. 338)

Do ponto de vista do editor, os termos empregados pelo suboficial teriam sido mais brutos e vulgares; frases imperativas e insultos. Ele sugere que o fato tenha sido amenizado por Pardiñas com o uso de estruturas menos agressivas.

A linguagem de Pardiñas não só revela seu desespero e o desejo de estabelecer e manter contato com seu destinatário, mas também as marcas de sua experiência de vida. A descrição do cemitério demonstra que ele tem o domínio da língua culta, pois era professor, porém emprega um tom rebaixado, reflexo da sua vida nos últimos vinte anos, tanto no campo quanto fora. Emprega o termo depreciativo “poblachón” e ainda incorpora o léxico local, como “marabú”:

³⁵ “Reservado à língua falada e às enunciações que exprimem acontecimentos extraordinários ou inesperados, o dativo ético é interpretado como uma operação de ‘testemunhança’ do co-enunciador. Dito de outra forma, o co-enunciador encontra-se em posição de ator da própria enunciação sem ser ator do processo evocado pelo enunciado”. (Maingueneau, 2001: 18). “O dativo ético constitui um dos traços de implicação do destinatário que converte a fábula em uma espécie de conversação.” (Maingueneau, 2001: 19)

“Te acordarás también del cementerio. Ves el lomerío ralo, el marabú –el de verdad, con su media esfera plantada en el cubo jaharrado- del otro lado del riachuelo, la mole oscura del fuerte, el poblachón polvoriento. Nada ha cambiado desde que trabajabas haciendo ‘el campo deportivo’ para mayor gloria y negocio del comandante. Tampoco el cementerio.” (p. 336)

“Recuerdas el cementerio: de un lado los ricos con sus angelitos y sus enterramientos de piedra. Del otro...” (p. 337)

O emprego dos verbos no tempo presente traz o passado ao momento da enunciação, como se ambos estivessem ainda vendo o cemitério e o campo. Aqui, como no conto inteiro, há uma insistência na questão da memória, como indica a repetição dos verbos “recordar” e “acordarse”. O comentário sobre os dois lados do cemitério expressa o espaço social e as diferenças de tratamento existentes já que, enquanto alguns eram sepultados em ataúdes, os espanhóis no passado, e os *fellagas*, no presente da enunciação, eram empilhados e amontoados em valas comuns.

Pardiñas lembra-se de alguns dos espanhóis que foram sepultados em 1941 e que serão desenterrados. Em suas descrições utiliza elementos do registro coloquial, caracteriza cada um deles capturando a diversidade de origens dos prisioneiros:

“El Madriles, aquel ahilado que acabó loco; Julián Castillo, ese viejo que era todo papandujas; Manuel Vázquez, el gallego peor hablado que conocimos; Ramón González, gallego también, de Orense, que odiaba a Vázquez porque era de Pontevedra; José Murgía, el retaco cochino que hedía, que murió comido por las chinches; Gustavo Catalá, que presumía de listo y no pasaba de lameculos; Rogelio Márquez, tan grande como callado y bobo; Domingo López, el anarquista esquinado que se pasaba el tiempo hablando mal, cuando no de uno, de otro; Juan Morales, el canario triste (...)” (p. 337, 338)

Ele faz um elenco de todas as pessoas e as designa com elementos da oralidade, como a sintaxe simplificada, a repetição do relativo “que”, a justaposição de enunciados e acaba construindo um estilo telegráfico, que revela sua urgência. Cada vez que ele nomeia os companheiros, seu destinatário já sabe a quem ele se refere.

A duração do conto é de algumas horas, apenas o tempo suficiente para que Pardiñas escreva a carta, no dia 8 de março de 1961, antes de ser executado. Entretanto, nessas horas ele se movimenta psicologicamente no tempo, refere-se a acontecimentos anteriores, à época em que ainda se encontrava na Espanha ou trabalhando em Djelfa.

O momento em que Pardiñas escreve marca uma distância de dezesseis anos desde a última vez em que ele e o destinatário se viram, pois em 1945 este e outros internos saíram de Djelfa para Argel. Uma nota de rodapé nos informa que a carta foi recebida no dia 17 de maio, supõe-se que do mesmo ano de 1961, com o envelope manchado e rasgado, o que nos faz pensar que a carta foi violada antes de chegar a seu destino.

A narrativa faz o percurso de contar a vida dele, para que possa partilhar e resgatar com seu companheiro várias épocas de sua vida: um passado anterior a Djelfa, o tempo em que foi enviado ao campo e sua permanência, as causas que os levaram a passar por essas experiências. E ele precisa contar também o que está acontecendo no presente, a razão de seu fuzilamento, ou seja, seu envolvimento na luta pela libertação da Argélia.

Pardiñas dá testemunho de três guerras entre os anos de 1936 e 1962: ao mencionar mais de uma vez “nuestra guerra” (p. 334, 336), o narrador refere-se à Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939), “luego la de todos (que fue la más corta y la menos importante)” (p.334), à Segunda Guerra Mundial (1939 -1945) e “y ahora – hace años – ésta de aquí” (p. 334). O uso do advérbio “ahora”, que leva o leitor ao momento da enunciação, somado ao demonstrativo “ésta” e à locução adverbial “de aquí” indicam a Guerra da Independência da Argélia (1954 – 1962), que acontecia na época em que a carta era escrita. Pardiñas mostra-se surpreso pelo tempo transcorrido entre o ano em

que os espanhóis foram enterrados em Djelfa e a carta: “...hace ¡ya! veinte años” (p.337).

No final do conto o anúncio da execução de Pardiñas é dado por ele mesmo e também pelo editor, em estilo indireto livre, no último parágrafo do texto:

“¡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)

A presença das marcas do editor cria o efeito de multiplicação e sobreposição das vozes:

“Ao longo do conto, encontramos recursos de organização do texto que apontam a presença de um narrador-editor: uma versão diferente de um episódio narrado dentro de um parênteses, um comentário sobre uma frase do narrador-remetente, o título e duas notas de rodapé. A construção narrativa oscila entre a primeira pessoa do singular e a do plural o que sugere a reescritura da carta. Nesse sentido, é possível reconhecer a multiplicação das vozes narrativas, mas sobretudo a sobreposição dessas vozes...” (SILVA, 2002: 2)

E, para resgatar essas vozes, o narrador lança mão de recursos da oralidade e do registro coloquial como forma de representar a urgência e a angústia, a necessidade imperiosa de um ser humano que deseja estabelecer o último contato com um parceiro de experiência antes da morte marcada. A angústia vivida por Pardiñas leva-o a redigir a carta de forma acelerada e sem condições de planejamento. Nela ele interpela de forma reiterada e urgente seu companheiro, a fim de lembrar e resgatar um passado partilhado, revelar fatos acontecidos no presente e anunciar a sua morte.

4.3 “Ruptura”

Inicialmente publicado na revista *Sala de espera* nº 11, entre junho de 1949 e março de 1950, o conto é composto de título, duas cartas e um comentário final. O título e o comentário poderiam ter sido escritos pelo editor.

Gabriela e Paco se conheceram em janeiro de 1941 e ele foi preso em agosto do mesmo ano. Ela escreve em Marselha, no dia vinte e dois de setembro de 1941 e ele responde do campo de concentração de Vernet no dia vinte e oito do mesmo mês. As cartas apresentam local, data, saudações, despedidas e os nomes dos remetentes no final. Após a carta de Paco há um comentário do editor: “No hubo más cartas” (p. 170).

Ambos narram em primeira pessoa, entretanto as cartas apresentam grandes diferenças: Gabriela, que se encontra livre, deseja demonstrar fragilidade e passividade. Paco, preso, revela o seu estado exasperado e angustiante e censura a atitude passiva de Gabriela.

No gênero epistolar, como nas cartas presentes em “Ruptura”, encontra-se muitas vezes o possível discurso do outro³⁶, do destinatário, como na carta de Pardiñas em “El cementerio de Djelfa”. O remetente escreve e já antecipa a reação de seu interlocutor. Tanto Gabriela quanto Paco antecipam as réplicas de seus destinatários:

“No, Paco, no me digas: ‘Adiós Peque’. Es cruel e inútil. ¿No crees que hay algo más que decirnos ahora que estamos tan lejos el uno del otro?” (p.165)

Quando escreve, Gabriela já supõe a reação de Paco, imagina que ele diria, “Adiós Peque” e por isso antecipa-se, espera que ele diga algo mais. Observamos aqui o emprego da forma coloquial “Peque”, usada carinhosamente para “Pequeña”, que expressa intimidade, confiança, afeição.

³⁶ É própria da carta uma aguda sensação do interlocutor, do destinatário a quem ela visa. Como a réplica do diálogo, a carta se destina a um ser determinado, leva em conta as suas possíveis reações, sua possível resposta. (Bakhtin, 1997:206)

Na carta de Paco encontramos: “Descubres la inutilidad de la vida, la rutina. No te preocupes. Volverás a tu vida de cada día; sí, hija, sí.” (p. 167). Paco já imagina qual será a reação negativa de Gabriela, portanto antecipa a resposta e afirma com ênfase: “sí, hija, sí” (p. 167), como se ela já tivesse negado que poderia voltar à sua vida normal. As respostas às réplicas imaginadas por Gabriela e Paco são formadas com elementos do registro coloquial e da oralidade, como se fosse realmente um diálogo em que os dois estivessem cara a cara.

O tom da carta de Gabriela é afetivo, negativo e melancólico, apesar de lamentar a ausência de Paco, ela não atua, não reage, não se ocupa em fazer algo por ele. Assim, quase não são encontrados verbos de ação em sua carta. Gabriela repete muitas vezes os verbos “recordar” e “esperar”, já que sua atitude é passiva.

“¿Recuerdas, hace un mes? ¡Cuánto dolor desde entonces! (p. 165)

“Esperé confiada, ocho, diez días” (p. 165)

“Espero tu vuelta” (p. 166)

A repetição do substantivo “recuerdos” também intensifica seu sentimento e cria um efeito de oralidade:

“... vivo en mis recuerdos, con mis recuerdos, de mis recuerdos...”

(p. 165)

“Quizá me fabrico nuevos recuerdos viviendo los viejos...” (p. 165, 166)

“Espero tu vuelta” (p. 166)

Suas frases em geral são curtas, algumas formadas por interrogativas e exclamativas, mas, apesar da expressividade, não oferecem ânimo ou estímulo a Paco, apenas expressam lamentações:

“¿No crees que hay algo más que decirnos ahora que estamos tan lejos el uno del otro?” (p. 165)

“En cuanto a tu permiso, ¿qué quieres que haga con él? (p. 165)

“¿Qué voy a hacer ahora que no me queda nada? (p. 166)

“¡es tan difícil meterse en la epidermis de los demás! (p. 166)

Apesar de sua passividade, Gabriela reconhece que poderia ser mais forte e reagir, mas sua tristeza não lhe permite fazê-lo. Seu pessimismo está expreso nos adjetivos negativos que utiliza para descrever a si mesma:

“Ves: no soy fuerte, ni tengo valor; cobarde, cobarde porque vivo en mis recuerdos, con mis recuerdos, de mis recuerdos, porque me siento herida y ausente del vivir cotidiano. Estoy triste, tan triste como cuando me conociste, en enero”. (p. 165)

“También sé que soy tonta al escribirte”. (p. 166)

Nota-se uma grande diferença no tom utilizado por Paco, que, exacerbado, reprova o comportamento de Gabriela. Sua carta possui estruturas mais complexas, sua escrita é mais elaborada, com orações subordinadas:

“Si me hubiese puesto a imaginar la carta que me ibas a escribir, al mes de mi detención, no me hubiese equivocado y se parecería bastante a la que he recibido. (p. 166)

No fragmento abaixo, ao criticá-la, Paco utiliza o verbo depreciativo “gimotear” e a expressão “a mí que me partiera un rayo”, freqüente na língua oral e que indica um sentimento de indiferença.

“¿No te parece bastante haberte echado a gimotear un mes sin acordarte más que de tu soledad? Y a mí que me partiera un rayo. A mí y a todos”. (p. 168)

Também afirma que ele a sente um pouco viúva e talvez disposta a consolar-se e a superar o luto encontrando outro amor, então a aconselha: “Ten cuidado con los recuerdos, a veces le juegan a uno malas pasadas y toma uno un pájaro en mano por dos volando” (p. 167). O ditado popular é um elemento da tradição oral e é usado aqui pelo personagem para novamente representar a sua crítica ao comportamento de Gabriela. A mesma função tem a expressão “jugar malas pasadas”, ou seja, de modo irônico Paco afirma que as lembranças poderiam prejudicá-la.

Gabriela afirma que gostaria de ter notícias de Paco e ele, de modo contundente responde: “Pero hija, ¿quién te lo impide?” e termina o parágrafo: “Así que joven, no me vengas con cuentos”. (p. 167). O vocativo “hija” normalmente é usado de forma carinhosa, mas aqui é empregado como crítica. Paco usa esse tratamento, mas logo em seguida refere-se a Gabriela com o adjetivo “joven”, como se falasse com uma estranha. A fim de criticá-la utiliza ainda a expressão “no me vengas con cuentos” (p. 167).

Em seu discurso há também expressões do universo taurino, comuns na língua falada:

“Y nada es más molesto que la falta de seguridad en sí mismo cuando hay que lanzarse al ruedo” (p. 166)

“Tú desconfías de ti a toro pasado” (p. 167)

A carta de Paco revela principalmente um modo de responder mais exacerbado. Ele censura o comportamento dela e exige que tenha iniciativas:

“Si me quisieras de verdad te hubiese faltado tiempo para *hacer* cosas. 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)

“¡Cuentos, mi joven amiga, cuentos! Si fuera amor de verdad no llorarías tanto”. (p. 169).

Angustiado, Paco censura a atitude passiva de Gabriela, pois ela, livre, poderia tomar atitudes concretas, a fim de que a permanência dele em Vernet fosse menos sofrida, porém ela não o faz. O grifo na palavra “*hacer*” indica que a circunstância e a vida de Paco exigem ação e não queixas. Há ironia em sua censura ao comparar a atitude de Gabriela àquela de quem “chupa un pirulí” (p. 169). As exclamativas mostram seu estado emocional, exaltado ou já sem paciência. A palavra “*cuentos*” indica que ele sente que ela não estaria sendo sincera, pois se o amasse realmente a carta teria outro tom, uma carta que ele imagina e escreve para mostrar-lhe a reação que ele esperava: “Después de una carta así podías haberte ido a acostar con el mejor plantado de nuestros amigos. Adiós, tembleque”. (p. 170). Paco despede-se dirigindo-se a ela com o adjetivo coloquial “*tembleque*”, que tem como função caracterizar o personagem, como alguém frágil, instável, que treme. Refere-se à pessoa insegura que Gabriela demonstra ser com sua atitude passiva.

É importante considerar ainda, como cada um deles sente e expressa a passagem do tempo. Gabriela o faz em função da separação de Paco:

“¿Recuerdas, hace un mes? ¡Cuánto dolor desde entonces! (p. 165)

“Esperé confiada, ocho, diez días” (p. 165)

“Ha pasado cerca de un mes sin que tuviera la fuerza de contestarte.” (p. 165)

“He estado más o menos enferma todo ese tiempo” (p. 166)

“Cada hora es larga” (p. 166)

“No tendrás que esperar cuatro semanas mi próxima carta” (p. 166)

“Aguantaré y sabré esperar” (p. 166)

Em suas referências ao tempo não encontramos elementos do registro coloquial, apenas marcas de oralidade nas interrogativas e exclamativas que enfatizam seu sofrimento pela separação.

Paco observa que a carta de Gabriela foi enviada dois dias após ter sido escrita: “Tu carta es del 22, la echaste al correo el 24...” (p. 168). As reticências indicam que

Paco hesita e não expressa seu pensamento, a frase fica incompleta, como ocorre muitas vezes em um diálogo. Porém, tanto Gabriela como os leitores sabem que elas expressam uma crítica, pois se Gabriela tivesse muito interesse ou urgência na comunicação a teria enviado antes.

No campo de Vernet o tempo de Paco é marcado por um cotidiano desumanizador, de modo muito conciso ele indica o sofrimento descrevendo a rotina das atividades:

“Y por si te interesa: me levanto a las siete, me acuesto a las diez. Tomo el sedicente 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 a comprar alguna que otra cosa y me la envíe”.

(p. 169)

No fragmento anterior Paco continua a sua crítica a Gabriela com o tratamento na segunda pessoa do singular, marcado pelo pronome “te”, mas em seguida passa a referir-se a ela como se falasse de outra pessoa, pois os verbos estão em terceira pessoa “se acuerde”, “envíe”. Há ironia no seu tom, ao referir-se ao “sedicente” café e na idéia de “más o menos me muero de hambre”.

O final da carta de Paco apresenta uma nota:

“P.D. No recibí el bizcocho. (Rebaja el hambre, rebaja la rabia y lee la carta al revés: Te quiero.)” (p. 170)

A repetição do verbo “rebajar”, as frases curtas e a pausa dada pelos dois pontos são marcas de oralidade que Paco utiliza no final, momento em que parece demonstrar um pouco de afeição. Ele pede que Gabriela leia a carta ao contrário, o que poderia ser considerado como uma declaração de afeto e amenização do tom

empregado na carta inteira. No final outra nota, do editor, afirma: “No hubo más cartas” (p. 170), o que confirma o anunciado no título do conto.

Ao redigirem suas cartas, tanto Gabriela quanto Paco supõem a fala do outro e escrevem tendo como base essa suposição. Usam elementos de oralidade e do registro coloquial para estabelecerem uma conversa na qual indicam o estereótipo que um faz do outro. Gabriela em sua carta, na fragilidade e na passividade confessas, sugere o medo de ser abandonada. Paco compõe um texto de censura e exacerbação que representa a angústia e a urgência do prisioneiro em relação àquele que está livre para agir. Sua carta pede urgentemente ação. A aspereza indica a confissão de sua impotência, finalmente expressa na brevidade e na elipse das frases colocadas no pós-escrito.

4.4 “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”

Publicado inicialmente nos volumes 24 a 27 da revista *Sala de espera*, entre junho de 1950 e março de 1951, “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo” apresenta uma construção complexa e diferente dos demais contos do *Laberinto mágico*. A fim de expressar a vida absurda e violenta no campo de Vernet, o autor cria um narrador não humano, o corvo Jacobo. Tendo como única referência a vida em Vernet, Jacobo a observa, descreve e imagina que aquela organização e comportamento são praticados por toda a humanidade. Seu objetivo é aplicar esses conhecimentos à sua espécie, para que ela não cometa os mesmos erros. Outro narrador não humano foi criado por Max Aub no conto “Enero sin nombre”, onde uma faia, árvore da família das fagáceas, observa o êxodo dos espanhóis que fogem no início de 1939 rumo à França.

O manuscrito foi redatado por Jacobo em primeira pessoa, no idioma corvino, em um caderno que foi encontrado e editado por J.R.Bululú. O texto foi traduzido ao castelhano por Aben Máximo Albarrón, nome que faz referência a Max Aub

(SOLDEVILA-DURANTE, 1973:120). Esses fatos nos remetem a *Dom Quixote de La Mancha*:

“De esta forma, el texto retoma el diálogo literario con un determinado tipo de ficción, la del Quijote, que, a pesar de ofrecer una narración impregnada de melancolía y desengaño, presenta un héroe y desarrolla una historia de aventuras” (DE MARCO, 1996: 561)

Porém “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo”, apesar do título, não desenvolve uma história com um protagonista, enredo e tempo. O conto apresenta um prólogo, uma dedicatória, índice e notas, além de cinquenta e seis tópicos em forma de enciclopédia e informações, ao estilo de fichas, de cinquenta e sete internos, espanhóis e estrangeiros.

Os estudos realizados sobre “Manuscrito cuervo”, como o de Valeria De Marco (1996), de Luiz Antonio Pérez Bowie (1999), de Luiza Martins da Silva (2002) e o de Ottman Ette (2005) apontam para a impossibilidade de narrar experiências traumáticas como as vividas por Max Aub nos campos franceses. Também para a necessidade que o autor tem de criar um narrador não humano³⁷, que possa observar os fatos inexplicáveis à distancia e criar um estranhamento no leitor. Nota-se que nesses estudos não há referências às questões do uso coloquial da linguagem pelo narrador Jacobo, tema de análise do presente trabalho. Portanto, assim como nos demais contos, desenvolveremos aqui um estudo das funções da oralidade e do registro coloquial observadas no texto.

Existe certa dificuldade quanto à definição do gênero ao qual o conto pertence. Por um lado, a presença do corvo nos remete às fábulas, transmissoras de uma moral, protagonizadas por animais, cujo comportamento assemelha-se ao dos humanos. Entretanto, as fábulas são narrativas curtas, que apresentam enredo, personagens e tempo, elementos ausentes em “Manuscrito cuervo”, que possui dimensões maiores. O

³⁷ “el autor, para comprender y analizar la barbarie humana intenta crear una perspectiva a partir de otra cultura, de otro espectro de valores. De ahí extrae la mirada distanciada, que le permite indagar sobre esta extraña comunidad de los hombres” (De Marco, 1996: 563)

texto parece seguir uma estrutura enciclopédica, porque cada tópico vem apresentado com um título em letras maiúsculas centralizadas e todos têm início com a preposição “de”: “de mi método y algunas generalidades”; “del lugar”; “de la historia”; “de la división de los hombres...”. A apresentação nos remete aos textos latinos em que a preposição “de”, isto é, “sobre”, antecipa os títulos. Assim o narrador-corvo escreve sobre seu método, sobre o lugar, sobre a história... Porém sabe-se, já no prólogo, que o narrador-corvo, apesar de utilizar uma linguagem culta, com elementos do latim e de julgar-se superior aos homens não é um especialista nem um clássico. Valeria De Marco define a forma narrativa de “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo” como:

“una alegoría de la imposibilidad de narrar experiencias radicales y mostrar que esta alegoría se construye a través de una narrativa de estructura irónica” (1996: 560).

O prólogo de J.R. Bululú é datado de 1946, apresenta uma epígrafe, narra a história do manuscrito, apresenta o narrador Jacobo e dá algumas informações sobre o campo de Vernet e seus internos. O sobrenome Bululú³⁸ não transmitiria muita confiança, pois significa “farsante” e alguém que representa diferentes vozes. Bululú também indica “bulo”: notícia falsa que se propaga com algum objetivo.

Observa-se que a linguagem utilizada no prólogo é irônica:

“Estas páginas dieron vueltas por el mundo, en un ídem, al azar de mis azares, y si las doy ahora a la imprenta es únicamente 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)

³⁸ “Farsante que antiguamente representaba él solo, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando”.
(www.rae.es)

Jacobo dirige seu manuscrito a outros corvos, para que possam aproveitar seus estudos sobre os humanos e aplicá-los à sua espécie, a fim de não cometer os mesmos erros. Dirige-se então a seus interlocutores no plural, com os verbos conjugados na segunda pessoa, “vosotros”, tratamento informal empregado na variante espanhola da língua. Esse uso marcaria a proximidade e a confiança entre ele e os demais corvos, seres da mesma espécie:

¿Os figuráis un cuervo francés o un cuervo español...? (p. 183)

¿Cómo explicaros qué son: exorcismo, rito doble...? (p.189)

Ahora bien, figuraos que los hombres, en un afán masoquista... (p.193)

Entretanto, ao dirigir-se aos seres humanos, utiliza o tratamento formal, marcado na mesma variante pelo pronome pessoal “ustedes”: “Si estas líneas llegan a ojos humanos tengo, en cambio, que disculparme. Con perdón de ustedes: el caso es que no sé dónde nací”. (p. 183). Jacobo não tem confiança nem proximidade com a espécie humana, portanto utiliza o tratamento formal, diferentemente daquele utilizado com os de sua espécie.

Predominam suas reflexões sobre a estranha maneira de viver dos homens em Vernet. Jacobo então, classifica e descreve temas como a divisão dos homens, a limpeza, os médicos, o trabalho, seus deuses, as doenças, a comida, as hierarquias, o dinheiro, a nacionalidade, as guerras e, entre vários outros aspectos, a questão das diferentes nacionalidades e línguas presentes no campo. Para ele são vozes ou música:

“Además, los hombres hablan de manera distinta según dónde nacen, el habla humana no es lengua universal como el croar cuervo. De ahí muchos males. Figuraos una docena de cuervos decidiendo quedarse en las ramas y encargando a los demás buscarles el sustento, figuraos que los envíen a buscar lombrices y que los que las busquen y hallen se quedaran sin ellas por el solo hecho de haber sido mandados. Si a tanto llegan, podréis

comenzar a entender la organización de los hombres y su extraño raciocinio”. (p.209)

O narrador Jacobo é um animal, portanto para ele não existe o fator cultural, ele não compreende as diferenças culturais entre os homens, não entende que existem diferentes nacionalidades e que cada língua corresponde a um lugar. Compara a vida humana à dos corvos, imaginando que deveria haver só uma língua.

“Las músicas o voces son distintas según los lugares y generalmente ininteligibles para unos u otros, según el lugar de su nacimiento. Llamam lenguaje a dicha música y la denominan, según les conviene: lengua, idioma, jerga, jerigonza, dialecto, habla. En su espantosa confusión han llegado a decir: “Hablar más que una urraca” . (...) Cada hombre habla su idioma y, generalmente, farfullan todos el francés para entenderse entre ellos”. (p. 216)

Em suas referências e observações há uma mescla de registros, Jacobo constrói enunciados em registro formal, mas mescla-os com outros em registro coloquial. No fragmento acima utiliza vários sinônimos para língua: “lengua, idioma, jerga, jerigonza, dialecto, habla”. Para ele não há diferença entre os registros, assim coloca todos os vocábulos no mesmo nível e os justapõe. Essa justaposição é uma característica da oralidade, cuja função aqui seria a de rebaixar e menosprezar a fala humana. Jacobo utiliza também o elemento coloquial “farfullar” para indicar que falam mal a língua francesa, o que indica que há muitos estrangeiros convivendo no campo.

Jacobo cita alguns nomes para mostrar e criticar que os homens em Vernet são considerados e valorizados pela origem e não pelo que são realmente. São citados então alguns nomes que não se referem a pessoas determinadas. Esses nomes representariam as diferentes origens, a cultura, que ele não compreende:

“Los hombres se aprecian y consideran según el nombre: si se llaman Abraham, Moisés o Isaac, valen menos que François, Wilhelm o Winston. Como los apellidos se heredan no cuentan por lo que son sino por lo que fueron”. (p. 207)

Ele testemunha também a presença de internos de diferentes origens por meio da diversidade do léxico relativo ao dinheiro:

“Debido a la diversidad de las lenguas, ese modelo llevó nombres distintos todos ellos hermosos: onza, ducado, doblón, florín, real, maravedí, escudo, peso, sol, dólar, águila, etc. Como se puede ver, todo el mundo está representado, en esta enumeración: pájaros, flores, tierras, astros.” (p. 204)

A diversidade também está representada pelos variados tipos de bebidas que são ingeridas no campo, a fim de “alcanzar algo que se parezca a un estado superior” (p. 224):

“Y allí del tinto, del blanco, del clarete, del rosado, del verde, del seco, del dulce, del burdeos, del Málaga, del borgoñón, del pardillo, del aloque, del porto, del champaña, del jerez, del montilla... (...) cada país, cada región tiene sus caldos, los sacan hasta de las piedras: valdepeñas, rioja, cariñena, malvasía, chacolí, anisete, coñac, ron, vodka, raki, falerno, montilla, manzanilla, curazao, kirch, kummel, rosolí, vermut, mistela, ajenojo, ginebra, ojén, aguardiente, dumonnet, amer picón, cassis, fine, marrasquino...” (p. 225)

Jacobo compara sua espécie com a dos homens e faz uma analogia entre o bico e a palavra. Para ele, os corvos têm bico e assim conseguem subir mais alto. Os homens teriam substituído o bico pela palavra. Ele consegue provocar no leitor o efeito irônico ao explicar o significado das expressões formadas com a palavra “pico”.

Inclusive comenta que não compreende a expressão paremiológica “perderse por el pico”, ou seja, ser prejudicado por dizer o que não deve.

“Fáltales ante todo el pico. ¿Con qué suben? Lo han reemplazado (mal, como todo paliativo) con la palabra. (...) pero así es: tener ‘buen pico’ tiene cierta semejanza con el sentido de nuestro refrán, solemos emplearlo refiriéndonos, en su recto sentido, a quien gracias a él trepa fácilmente; como no lo tienen los hombres, sólo lo emplean en sentido figurado: al que mejor habla dícenle ‘pico de oro’.

También escuché ‘picar muy alto’ refiriéndose a grandes ambiciones (...) Dicen ‘hincar el pico’ por morir, por respeto a nosotros. ‘Perderse por el pico’ es expresión paremiológica que no he logrado interpretar correctamente (...) ‘picos pardos’ quizá llamen así a los tartamudos, por contraposición a ‘pico de oro’; es una mera hipótesis.” (p. 197).

A função dessas expressões no conto seria a de criar o efeito da ironia, pois aqueles que têm lábia, poderiam sair-se bem das situações vividas no campo.

Jacobo julga ainda que os homens pertencem à mesma espécie que alguns animais e afirma que isso está provado pela linguagem que utilizam, carregada de referências a nomes de animais, como no fragmento abaixo, onde são empregadas expressões e provérbios³⁹, característicos da tradição popular e oral. Dessa forma ele insiste na repetição de outras vozes; na impossibilidade de uma mudança e no rebaixamento do ser humano:

³⁹ Para Dominique Maingueneau (2002:169), a enunciação proverbial é polifônica, pois o enunciador retoma as inúmeras enunciações anteriores, as de todos aqueles que já proferiram determinado provérbio, que pertence a um patrimônio cultural e é proferido com determinada intenção. “O provérbio é uma asserção sobre a maneira como funcionam as coisas, sobre como funciona o mundo, dizendo o que é verdadeiro”. (Maingueneau, 2002: 171). “Proferir um provérbio (“Quem tudo quer, tudo perde”, “Tal pai, tal filho” etc.) significa fazer com que seja ouvida, por intermédio de sua própria voz, uma outra voz, a da “sabedoria popular”, à qual se atribui a responsabilidade pelo enunciado. O enunciador não explicita a fonte desse enunciado”. (Maingueneau, 2002: 169, 170).

“A otro perro con ese hueso; como perros y gatos; morir como un perro; hacer el oso; eres un cerdo; eres un burro; oler a cuerno quemado; alzar el gallo; parecer un gallo inglés; soltar un gallo; estar como gallina en corral ajeno; o perdiz o no comerla; cantar como un ruiseñor; (...) cuando esta víbora pica, no hay remedio en la botica; a caballo prestado no le mires el diente; el buey harto no es comedor; andar como pájaro bobo; a falta de vaca, buenos son pollos con tocino; ponerse más colorado que un pavo; roncar como un cochino; caer de su burro; descargar la burra; al asno y al mulo la carga al culo; ser un acémila; pegajoso como una mosca; el que no come gallina come sardina; es un águila; cada oveja con su pareja; hacer el cabrón; estar de cabra; del lobo un pelo; parecer una lombriz; hacer el ganso; las zorras de mi lugar son como las demás; estar hecho un zorro; no hay tales carneros; noventa y nueve borregos y un pastor, hacen cien cabezas, etc., etc.

No tengo tiempo de estudiar las frases anteriores, pero queda claro que los hombres, en la confusión del primitivismo de sus pensamientos, alcanzan, aunque sea por carisma, cierta idea de las categorías”. (p. 201, 202)

Jacobo ouve as expressões e provérbios e os repete, mas não consegue diferenciar seu uso e significado. Essas expressões emitidas no campo transmitem quase sempre idéias e sentimentos negativos sobre o estado e a situação dos internos. São expressões que não oferecem conforto ou esperança; pelo contrário, são em sua maioria expressões de agressão e não sugerem alguma possibilidade de mudança⁴⁰, mas sim, intensificam a rigidez da vida em Vernet. A situação é e continuará sendo negativa. Jacobo testemunha esse absurdo, que é refletido nos insultos e reclamações expressados por todos no campo. Dedicou então um dos tópicos de seu manuscrito à

⁴⁰ “Os provérbios costuram o mundo segundo um corte definitivo, que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados”. (CANDIDO, Antonio. “O mundo-provérbio” in VERGA, 2002: 357).

blasfêmia e utiliza vários sinônimos, tanto do registro formal como do coloquial para referir-se à mesma:

“Si el hombre no jura o maldice no está contento. (...) Reniegos, porvidas, pestes, injurias, baldones, ofensas, dicterios, denuestos, palabrotas, se suceden como ristra de ajos- que es otra manera de denominar tales aberraciones-. ¿Qué culpa tienen de sus pequeñas desgracias: Dios, la Hostia, la Virgen o Cristo? Como si no fuera mejor dirigirse a la semilla de sus males, y acabar con ella”. (p. 219)

Os vocábulos referentes à blasfêmia vão sendo mencionados e justapostos sem uma ordem lógica, sem planejamento, o que provoca o efeito da oralidade. Sua função seria a de enfatizar que no campo todos se queixam ou reclamam devido à situação de injustiça, violência e humilhações vividas.

O conto apresenta poucos diálogos que teriam a função de representar, de forma mais intensa e espontânea, as situações vividas no campo e sua total falta de lógica, como, por exemplo, quando um interno ficava doente não era ouvido ou atendido. O superior dirigia-se a ele informalmente, com o tratamento na segunda pessoa do singular. Esse uso não teria aqui a função de enfatizar a confiança ou a proximidade, mas sim, a falta de respeito para com o interno:

“-¿Qué tienes?

-Me duele el estómago.

-¿Tienes dinero?

-No.

-Entonces no puedo hacer nada.

-Lo recibiré mañana.

Otro:

-Me duele la cabeza.

-Consulta inmotivada. Ocho días de cárcel.” (p. 199)

No fragmento acima, com frases curtas, apresentadas em discurso direto, o responsável pela enfermaria impõe sua autoridade ao interno, sem preocupar-se por seu estado e sem dar-lhe a menor chance de manifestar-se. Há uma total falta de ética e responsabilidade para com o outro. A oralidade está marcada também pelo emprego de interrogativas e de frases com uma sintaxe simplificada, como a última do diálogo acima, que não apresenta sujeito, verbo ou complemento, resume-se a uma ordem.

O registro coloquial e a oralidade também são empregados por Jacobo em sua descrição do banho dos internos, em especial dos idosos, momento em que observa seu estado físico lamentável:

“La verdad: fui con la primera remesa –van de cincuenta en cincuenta- formada por viejos.

¡Qué espantoso es un hombre viejo! Me doy cuenta de lo difícil que resulta explicar el efecto del tiempo en el hombre. (...) En cambio los hombres padecen toda clase de vejaciones con el correr del sol; se transforman, su feísima piel desplumada se arruga, cáeseles el pelo, los dientes, se consumen; todo se les vuelve colgajos, sálenles manchas oscuras y las costillas se les marcan como si el esqueleto quisiera salirse de tan innoble envoltura. Carraspean, escupen, *peden*, a quién más mejor. (p. 193)

Aquelarre. Éste con una cicatriz, aquél con dos. Sacóse el cojo de la 46 uno de sus ojos, y lo mira, y se ríe él solo de su gracia.

Esas delgadas piernas, esos vientres caídos, esas nalgas chupadas... Ahora comprendo por qué los hombres se visten. No hay mal que por bien no venga: dígolo por mí, todavía no repuesto del asco.

Marchitos, lacios, flacos, sarmentosos, tal como olivos o troncos muertos, con sólo el pellejo y los huesos, tizones; secos como palos, untándose de una sustancia viscosa llamada jabón, cuya espuma de blanca viene a parda y negruzca; mohosos, orinados, cubiertos de máculas. ¡Qué guarrería! (p. 194)

Jacobo emprega a ênclise em “cáeseles”; “sálense”; “sacóse” e “dígolo”. Essa forma arcaica pode ser usada na literatura com o fim de indicar que o narrador ou o personagem possui um nível sócio-cultural e lingüístico alto, como Jacobo deseja transparecer. Ao mesmo tempo são utilizados elementos do registro coloquial e de oralidade, a fim de criar efeitos de estranhamento no leitor. No fragmento acima, a repetição dos demonstrativos “éste”, “aquél”, “esas”, “esos”, “esas” e a sua variação indicam que Jacobo observa os internos de diferentes pontos de vista, algumas vezes mais próximo a eles, outras menos.

Nota-se uma sintaxe simplificada e uma narração não planejada. Jacobo vai escrevendo como se estivesse falando, justapondo enunciados e adjetivos negativos, que descrevem o estado deteriorado dos internos. Refere-se ainda às ações “carraspear”; “escupir” e “peer”, ou seja, destaca no ser humano seu lado mais baixo, quase animal. Inclusive escreve, de forma grifada, o verbo “peden” pois sabe que a forma correta seria “peen”. Depois de uma descrição totalmente humilhante do ser humano, que ali está exposto, ele o rebaixa ainda mais com a exclamação “¡Qué guarrería!”.

No fragmento abaixo, as orações exclamativas, negativas e insistentes são marcas de oralidade que intensificam o desespero do prisioneiro, novamente humilhado e exposto, ao ver-se forçado a receber o castigo de cortar o cabelo sendo inocente:

“El guardia condenó al hombre de los piojos a la tonsura al rape. El despiojante protestó. Como es natural, no le valió:

-Yo no he sido.

-¡A mí qué me vas a contar? Te oí.

El guardia llevó al desdichado a la cámara de los suplicios, llamada peluquería; sentaron al infeliz en el cadalso. El sentir sus posaderas en la plancha de la silla fue suficiente para hacerlo saltar:

-¡Ea! ¡Que no! ¡Usted no tiene ningún derecho a cortarme el pelo! Que yo no he sido.

Entonces entró uno de los habladores:

-Perdón, éste no ha sido. El que hablaba era yo.

-¡Ah! –rugió el guardiã.” (p. 221, 222)

Observa-se que as referências ao interno são todas negativas, “despiojante”, “desdichado”, “infeliz”. A perífrase utilizada pelo narrador, “hombre de los piojos” dá dramaticidade ao estado do interno e o adjetivo “infeliz” o rebaixa. As marcas de oralidade, presentes nas orações exclamativas, negativas e insistentes teriam a função de expressar a revolta do prisioneiro ao ver-se forçado a cortar o cabelo. O emprego de “que” em “que yo no he sido” expressa a insistência do interno na negação⁴¹ de sua culpa. Jacobo utiliza o verbo “rugar” para indicar o comportamento violento do guarda, identificando-o a uma fera.

Na parte final do conto são citados 57 nomes de prisioneiros com seus dados sobre origem, idade, profissão, características físicas e “motivos” pelos que estariam presos em Vernet. Entre eles Asturias, Málaga e Ruiz, personagens de “El limpiabotas del Padre Eterno”. Em suas descrições há mais elementos do registro coloquial e da oralidade que nas outras descrições feitas nos tópicos do conto.

“El *Asturias*, pequeño, de ojos claros, minero, astroso. De Gijón. Los zapatos hechos una lástima, cubiertas las carnes con el gabán de un muerto mayor que él. (De ahí el dicho: ‘el difunto era mayor’, frase que tuvo éxito en Vernet y sus alrededores). Prisionero de los fascistas españoles que lo enviaron a un batallón de trabajo. Cruzó la frontera: prisionero de los franceses antifascistas, que lo enviaron a una compañía de trabajo. Se escapó, lo encarcelaron, y, en vista de su constancia, lo enviaron aquí. Gracioso, oportuno, sonriente. (p.234)

⁴¹ La forma que, que parece ocupar el lugar del verbo *dicendi*, representa (...) la insistencia afirmativa o negativa. (BRIZ,1998: 129)

“Los primeros son vagos, pícaros de poca monta, gorriones, gandules, gente medio perdida y a medio perder. El *Valencia* quiso ser torero, el *Málaga* fue limpiabotas, el *Señorito* se cansó de la tahona donde le pusieron sus padres, en Arganda. Ruiz y Larrazábal han perdido todo sentido de moral”. (p.236, 237)

A sintaxe simplificada e a ausência do verbo “estar” em “los zapatos hechos una lástima” bem como a inversão na ordem dos elementos em “cubiertas las carnes con el gabán” são características da oralidade que têm como função descrever de forma natural o estado do prisioneiro, tornando a deterioração humana algo corriqueiro. O fragmento “de un muerto mayor que él. (De ahí el dicho: ‘el difunto era mayor’, frase que tuvo éxito en Vernet y sus alrededores)” (p. 234) provoca ironia e estranhamento no leitor, pois um tema tão grave não poderia ser tratado ironicamente. A repetição de “lo enviaron” e “lo encarcelaron” reforça a repetição de ações às que Asturias foi submetido. O uso do dêitico “aquí” indica o saber compartilhado por narrador e leitores. Nos dois fragmentos a caracterização dos personagens é construída com uma sintaxe simplificada, com a ausência de verbos, como se fosse falada e não escrita. No segundo fragmento há uma justaposição de adjetivos e a presença de frases feitas como “de poca monta” ou “gente medio perdida y a medio perder”, característicos da língua falada, que enfatizam a desvalorização do ser humano testemunhada por Jacobo em Vernet.

Ao longo dessa descrição no conto é possível observar um contraste entre os registros de linguagem usados que se apresenta do seguinte modo: o corvo freqüenta mais o culto e formal enquanto que o coloquial e a oralidade são mais usados pelos prisioneiros e pelos guardas nos diálogos, ou nos momentos em que o narrador corvo comenta a linguagem dos homens em Vernet.

Esse desenho de contraposição das linguagens presta-se a representar o rebaixamento da linguagem dos homens, rebaixamento lingüístico coerente com a animalização como condição de vida no campo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática dos contos aqui analisados insere-se na literatura de testemunho que, como vimos na introdução, tem como característica a tensão entre a forte necessidade que os autores têm de relatar fatos vistos e vividos e a dificuldade que encontram para narrar essas experiências traumáticas. Essa tensão faz com que cada autor crie formas singulares de expressão que sejam capazes de relatar o confronto com a violência de Estado que cria e administra os campos de concentração.

O exame dos elementos da linguagem oral e do registro coloquial presentes no conjunto de contos do corpus permitiu observar alguns aspectos relativos à função que desempenham eles na construção de todos, bem como algumas funções ou seus matizes na elaboração de cada um. Parece ser comum a todos, que os elementos do registro coloquial e os da oralidade prestam-se a multiplicar perspectivas narrativas, pois inscrevem no texto a multiplicidade das vozes dos que estão nos campos, sejam prisioneiros ou guardas; indicar o nível sócio-lingüístico bem como a diversidade de origem dos personagens; dar dramaticidade à presentificação dos fatos relatados pelo fio narrativo que conduz o texto; sublinhar que a narração se dá dentro das alambradas e com a urgência imposta pelo vivido, ainda sem possibilidades de reflexão, e levar o leitor à repetição da situação conto a conto.

As especificidades da relação entre o uso de elementos da oralidade e do registro coloquial foram indicados na descrição da composição de cada texto ao longo do trabalho. Criando efeitos como os de verossimilhança, estranhamento, asfixia e saturação, certamente contribuíram para dar um aspecto singular da forma encontrada por Aub para representar as situações extremas do universo concentracionário que põem em marcha o processo de aniquilamento do homem, característico de nossa época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Max Aub

- AUB, Max. *Campo francés*. Paris: Ruedo Ibérico, 1965.
- _____. *Campo francés*. Ed. De Valeria De Marco. Madrid: Castalia, 2008.
- _____. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*. 2. ed. Barcelona: Alba, 1997.
- _____. *Antología traducida. Edición, introducción y notas de Pascual Mas i Usó*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1998.
- _____. *Diarios (1939-1972). Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler*. Barcelona: Alba Editorial, 1998.
- _____. *Diario de Djelfa*. Valencia: Poesia Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, 1998.
- _____. *Imposible Sinaí. Introducción, edición y notas de Eleanor Londero*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002.
- _____. *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Destino, 1999.
- _____. *Nuevos diarios inéditos (1939-1942). Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler*. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- _____. *Sala de espera*. 3 Vols. Prólogo de Manuel Aznar Soler. Segorbe: Fundación Max Aub, 2000.
- _____. Tránsito / El último piso. In. *Obras completas. Teatro breve*. Vol. VII-B. Edición crítica y estudio introductorio de Silvia Monti. Valencia: Biblioteca Valenciana, Institució Alfons El Magnànim, 2002.
- _____. *La gallina ciega. Diario español. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler*. Barcelona: Alba Editorial, 1995.
- _____. *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña. Prólogo de Rafael Chirbes*. Madrid: Viamonte, 1999.
- _____. *Manuscrito cuervo*. Segorbe: Fundación Max Aub. Alcalá de Henares: Universidad, 1999.

Sobre Max Aub e suas obras

- CAUDET ROCA, Francisco. "Max Aub: Enero sin nombre". In: SOLDEVILA-DURANTE, I. y FERNÁNDEZ, D. *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Complutense, 1999.
- DE MARCO, Valeria. *Campo francés*. Max Aub y la literatura de testimonio. Quaderni del Dipartimento di Lingüística. Università degli Studi della Calabria. Rende, n. 21, 2002.
- DE MARCO, Valeria. "Historia de Jacobo": la imposibilidad de narrar. In: *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993. Valencia: Separata, 1996.
- ETTE, Ottman et al. *Max Aub – André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- 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). Segorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas, 1999.
- SILVA, Luiza Martins da. *O desaparecimento do poder do narrador*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 2002
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *De Tuñón de Lara a Max Aub. Introducción al Laberinto Mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001.

Sobre linguagem, discurso, oralidade, registro coloquial, enunciação, gramática

- BEINHAUER, Werner. *El español coloquial*. Madrid: Gredos, 1991.

- BERG, W.B. & SCHÄFFAUER, M. (editores): *Oralidad y Argentinidad- Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1997.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BRANDÃO, H.N. *Gêneros do discurso na escola*. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio. Grupo Val.Es.Co. *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel, 2000.
- _____. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel, 1998.
- _____. *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- COSERIU, Eugenio. *El hombre y su lenguaje. Estudio de teoría y metodologías lingüísticas*. Madrid: Gredos, 1977.
- DANTE ALIGHIERI. "De vulgari eloquentia" In: *Tutte le opere*. Roma: Newton, 1993.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes Editores, 1987.
- FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- GÓMEZ CAPUZ. "La creación léxica (II)". In: BRIZ, A. *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel, 2000
- GOMEZ TORREGO, Leonardo. *Gramática didáctica del español*. 7. ed. Madrid: SM, 2000.
- GRILLO, S.V.C. "A estreita convivência entre notícia e anúncios nas páginas dos jornais". In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo: v. XXVI, n° I. jan./jun. 2003.
- _____. "Função dos gêneros e metodologia na constituição do corpus em análise do discurso". In: *Revista Estudos Lingüísticos (50° GEL)*. Taubaté: vol. 32, maio 2003. ICD.

- KERBRAT-ORECCIONI, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1993.
- KULIKOWSKI, M. Zulma M. "Oralidade en la literatura: ecos de lo cotidiano en Manuel Puig". In: FANJUL, A. (org) *Hispanismo 2002 Língua Espanhola*. vol. I. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Associação Brasileira de Hispanistas, 2004.
- LAKOFF G, JOHNSON M. *Metáforas de la vida cotidiana*. 8. ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Novas tendências em Análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes. 1997.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ONG, Walter (org). *Oralidade y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PRETI, Dino. *Sociolingüística. Os níveis de fala*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1994.
- _____. "Mas, como devem falar as personagens literárias?" In: *Revista da Anpoll* 3. São Paulo: Humanitas, 1997.
- _____. "A língua falada e o diálogo literário". In: *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP, 1999 – (Projetos Paralelos vol. 1)
- _____. *Sociolingüística: os níveis de fala*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1982.
- REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística general*. 6. ed. Buenos Aires: Losada, 1967.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. "Marcadores conversacionais" In: PRETI, Dino (org.) *Análise de textos orais*. V.1. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

Sobre o testemunho

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Trad. Luis Eduardo Bizca. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y de la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Trad. Enrique Ocaña. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ANTELME, Robert. *La especie humana*. Trad. Trinidad Richelet. Madrid, Arena Libros, 2001. Edición, introducción y notas de Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DE MARCO, Valeria. “Questões sobre a literatura de testemunho” In: *Língua e literatura*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- DE MARCO, Valeria. Literatura de testemunho: aproximação a Ferreira Gular. In SILVEIRA MARTINS, Dileta. (org.) *Anais do 18 Seminário Brasileiro de Crítica Literária, 17. Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, Jornada Internacional de Narratologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- DE MARCO, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. In: *Lua nova*. São Paulo: n. 62, 2004.
- FERRERO, Ernesto. *Primo Levi: un’antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Psicanálise da guerra*. São Paulo: Editorial San Remo, s/d.
- KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. Trad. Paulo Chiller. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

- LEVI, Primo. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org) *História, memória e literatura. O testemunho na era da catástrofe*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. 2. ed. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Fábula Tusquets, 1998.
- SEMPRÚN, Jorge. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Tusquets, 2001.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispano-americano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1991.

Sobre o contexto histórico

- BEEVOR, Anthony. *A Batalha pela Espanha*. 2. ed. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007
- DELPERRIE DE BAYAC. *Las brigadas internacionales*. Trad. Martín Lendínez. Madrid: Júcar, 1980.
- HOBSBAWN, Eric A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991). Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- THOMAS, Hugh. *La guerra civil española*. Paris: Ruedo Ibérico, 1962.

Sobre a literatura do exílio

- AGAMBEN. "Política del exilio". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. No. 26-27, invierno 1996.
- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.

- ALBERTI, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1956.
- ALBERTI, Rafael. *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia./ Entre el clavel y la espada*. in *Poesía 1939-1963. Obras completas*. Tomo II. Edição, introdução e notas de Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988.
- AYALA, Francisco. “Para quién escribimos nosotros” in *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica, 1984.
- AYALA, Francisco. “The Last Super” in *De Raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio” in *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEINER, George. “El milagro hueco” in *Lenguaje y silencio*. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Trad. Miguel Ultorio, México, D.F.: Editorial Gedisa, 1990.
- STEINER, George. “Extraterritorial” in *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp.15-21.
- ZAMBRANO, María. “El exiliado” in *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004.

Geral

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BAKHTIN M. / VOLOSHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

- 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.
- BEZERRA DE MENESES, Adélia. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española*. Tomo VI. El siglo XX. Barcelona: Ariel, 1995.
- CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. "O mundo provérbio" In: VERGA, Giovanni. *Os Malavoglia*. São Paulo: Ateliê, 2002
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.
- SALINARI, C. e RICCI, C. *Storia della letteratura italiana – 3° Il Novecento*. Roma: Laterza, 1992.
- SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanitas, 1999.

Dicionários

- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. V. I e II. 2. ed. Madrid: Gredos, 1999.
- Dicionário da Real Academia Espanhola. Disponível em: <http://www.rae.es>

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)