



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓS-LIT

MARIA CRISTINA MELO PAZ GUEDES

**QUANDO CALAR NÃO É SALVAR-SE: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO NA
TRILOGIA *TU ROSTRO MAÑANA* DE JAVIER MARÍAS**

BRASÍLIA-DF
MARÇO/2019

MARIA CRISTINA MELO PAZ GUEDES

**QUANDO CALAR NÃO É SALVAR-SE: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO NA
TRILOGIA *TU ROSTRO MAÑANA* DE JAVIER MARÍAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha
Carvalho

BRASÍLIA-DF

MARÇO/2019

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

- MM528q MELO PAZ GUEDES, MARIA CRISTINA
QUANDO CALAR NÃO É SALVAR-SE: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO NA
TRILOGIA TU ROSTRO MAÑANA DE JAVIER MARÍAS / MARIA CRISTINA
MELO PAZ GUEDES; orientador ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO. - -
Brasília, 2019.
161 p.
- Dissertação (Mestrado – Mestrado em Literatura) - -
1. AUTOFICÇÃO. 2. INTERTEXTUALIDADE. 3. JAVIER MARÍAS.
4. RECEPÇÃO. 5. TRADUÇÃO. I. DA ROCHA CARVALHO, ERIVELTO,
Oriente. II. Título.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e encontra-se arquivado na Secretaria do Programa de pós-graduação. O autor reserva para si os outros direitos autorais de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização, por escrito, do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

MARIA CRISTINA MELO PAZ GUEDES

**QUANDO CALAR NÃO É SALVAR-SE: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO NA
TRILOGIA *TU ROSTRO MAÑANA* DE JAVIER MARÍAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca examinadora

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho
(Presidente)

Prof^a. Dra. Aline Magalhães Pinto
(Membro externo)

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho
(Membro interno)

Prof. Dr. Henryk Siewierski
(Membro suplente)

Brasília, 21 de março de 2019.

No es sólo callar lo que salva, a veces es lo contrario y de hecho esa es la general creencia.

(Javier Marías, Tu rostro mañana)

Todo tiene su tiempo para ser creído, recuérdalo, luego no calles nunca, ni siquiera para salvarte, aquí no hay lugar para eso ni hay aquí gato alguno para comernos la lengua a nadie,

(Javier Marías, Tu rostro mañana)

Todo el mundo está dispuesto a volver la vista y a distraerse, a negar lo que está delante y a no oír nada de lo que se grita, y a sostener que no hay alaridos sino un inmenso y apacible silencio.

(Javier Marías, Tu rostro mañana)

Es así como tantos han intentado el aplazamiento y salvarse, en vez de estarse callados.

(Javier Marías, Tu rostro mañana)

No sé lo que lo salvó aquella vez, no fue callar, o es que fueron varias las cosas.

(Javier Marías, Tu rostro mañana)

AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo, que sempre me apoia, incondicionalmente, em todas os meus sonhos e aventuras acadêmicos; companheiro de todos os momentos, meu esteio, meu norte, meu porto seguro.

À minha mãe que, onde quer que esteja, com certeza sente-se orgulhosa pelos meus esforços e pelas minhas vitórias.

Ao meu pai, que sempre valorizou o estudo como forma de conquista e crescimento.

Aos meus filhos, cujo nascimento estimulou-me a ser uma pessoa melhor e mais flexível, para que minhas atitudes, meus ideais pudessem servir-lhes de exemplo.

Às minhas irmãs, que sempre confiaram no potencial da irmã caçula.

Ao Prof. Dr. Erivelto, meu orientador, que desde a graduação, tem mostrado inúmeros caminhos a trilhar em literatura e que acreditou que meu trabalho era possível.

A todos os professores com quem tive o prazer de conviver na realização do mestrado, em especial, à Prof.^a Dra. Maria da Glória Magalhães e aos Professores Dr. Alexandre Pilati e Dr. Henryk Siewierski, e que compartilharam comigo seus conhecimentos e simpatia.

Aos professores que compuseram a banca por terem engrandecido este momento marcante de minha vida e pelas contribuições valiosas.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para o desenvolvimento e conclusão desta dissertação.

RESUMO

Javier Marías é um dos mais prestigiados escritores espanhóis contemporâneos, com uma reconhecida obra novelística. Como tradutor situa as traduções ao nível das obras originais, considerando-as criações tanto quanto estas. O estudo da trilogia *Tu rostro mañana* tem como propósito analisar a presença da tradução na narrativa do autor, bem como compreender se essa onipresença temática da tradução é favorecida pelo fato de se tratar de obra de autoficção, o que acentua a intertextualidade na obra; visa, também, investigar como se dá o processo de recepção na narrativa.

Palavras-chave: Autoficção; Intertextualidade; Javier Marías; Recepção; Tradução.

ABSTRACT

Javier Marías is one of the most respected Spanish contemporaneous writers, with a recognized novel work. As a translator, he considers that the translations have the same importance of the original works, which means that they are also creations. The study of the trilogy *Tu rostro mañana* has the purpose of analyzing the presence of translation in the way his author writes, also if the translation as a thematic omnipresence is affected by the fact that the trilogy is an autofiction, putting the intertextuality in evidence; it also has the objective of researching the process of reception.

Key-words: Autofiction; Intertextuality; Javier Marías; Reception; Translation.

RESUMEN

Javier Marías es uno de los más prestigiosos autores españoles contemporáneos, con una reconocida obra novelística. Como traductor, él considera que las traducciones ocupan el mismo nivel de las obras originales, y por lo tanto son también creaciones. El estudio de la trilogía *Tu rostro mañana* tiene como objetivo el análisis de la presencia de la traducción en la narrativa del autor, si la omnipresencia temática de la traducción sufre el influjo del hecho de que la obra es del género autoficción, lo que pone en evidencia la intertextualidad; tiene como propósito, también, la investigación del proceso de recepción en la narrativa.

Palabras-clave: Autoficción; Intertextualidad; Javier Marías; Recepción; Traducción

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	11
1.1. Justificativa.....	13
1.2. Objetivos.....	14
1.3. Perguntas da pesquisa.....	15
1.4. Estrutura da dissertação	15
1.5. Metodologia de trabalho.....	16
CAPÍTULO 2 – CONTEXTO HISTÓRICO E TEÓRICO.....	18
2.1. A Literatura Espanhola a partir da década de 70.....	18
2.2. A trajetória de Javier Marías	20
2.2.1. Fortuna Crítica.....	22
2.3. A arte de traduzir	28
2.3.1. A tradução intersemiótica.....	36
2.4. A novela de autoficção	41
2.5. Intertextualidade: as várias vozes do texto.....	48
2.6. Recepção: o papel do leitor na literatura	51
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA TRILOGIA.....	60
3.1. Tu rostro mañana 1 – Fiebre y lanza	60
3.2. Tu rostro mañana 2 – Baile y sueño	101
3.3. Tu rostro mañana 3 – Veneno y sombra y adiós	134
CAPÍTULO 4 – CONCLUSÃO	144
4.1. Retomada das perguntas iniciais de pesquisa.....	144
4.2. Reflexões sobre o estudo	146
4.3. Mais perspectivas para estudos sobre a trilogia.....	150
REFERÊNCIAS	152

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

“*En más de un sentido la obra de Javier Marías (1951) y su trayectoria destacan por su singularidad y originalidad*”. Com essa frase, Steenmeijer (STEENMEIJER, 2001, p. 7) estimula a que conheçamos o que há de incomparável na obra desse escritor espanhol que, de acordo com Alberca (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p. 50), escreveu novelas¹ notáveis que atraíram a atenção de numerosos leitores.

Javier Marías nasceu em Madri no ano de 1951, sendo filho do conhecido filósofo espanhol Julián Marías. Com apenas dezenove anos (1971), teve publicada sua primeira novela, *Los dominios del lobo*, a qual terminara quando ainda estava com dezoito anos. Steenmeijer (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p. 255) comenta que, quando jovem, Marías fez uma opção menos usual quando preferiu compartilhar a atividade de novelista com a de tradutor em vez de tornar-se colunista. Acrescenta que “*Marías se dedicó a la traducción y ello con una intensidad, un rigor y empeño fuera de lo común*” (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p. 255).

Este trabalho tem como proposta realizar a análise tão somente da trilogia *Tu rostro mañana*, com base em ponto de vista específico relacionado à tradução, em referência a essa peculiaridade de Marías, ou seja, o fato de ele, além de escritor, também ser tradutor. Como tradutor, Marías acredita que as obras traduzidas têm o mesmo *status* daquelas que lhe deram origem e podem ser consideradas como criação tanto quanto essas.

Com base nessa premissa, propõe-se verificar a presença desse ponto de vista sobre tradução e criação em relação a como o autor desenvolve a obra citada, bem como estudar se e como o autor incorpora à trilogia textos de outros autores, ou seja, recorre à intertextualidade. Com fundamento no mesmo argumento, pretende-se, além disso, analisar se e como se processa a tríade autor/tradutor, obra e público, sob a óptica da estética da recepção.

De acordo com Logie (2001, p. 67), a tradução parece ocupar uma posição de destaque na carreira de Marías. Logie, inclusive, assinala a “onipresença temática” da figura do tradutor ou intérprete nas novelas de Marías e se propõe a demonstrar que “*la escritura de Javier Marías se nutre hasta tal punto de su experiencia de traductor que cabe calificar su poética de ‘estética*

¹ O termo “novela”, em espanhol, refere-se a uma “*obra literaria que cuenta en prosa una historia real o imaginaria, normalmente de forma extensa*” (SEÑAS, 2006), que corresponde, em português, a romance, definido como “prosa, mais ou menos longa, na qual se narram fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais” (HOUAISS, 2009). Ao longo desta dissertação, os termos foram utilizados como sinônimos, nas acepções transcritas nesta Nota.

derivativa” (LOGIE, 2001, p. 67). Em *Tu rostro mañana*, a tradução aparece como argumento, uma vez que o personagem/ narrador, Jaime Deza, atua como tradutor. Dessa forma, a escolha da trilogia não é aleatória, primeiramente, por se tratar de obra considerada autoficção em que o narrador/ personagem é professor e tradutor, assim como Marías.

Além disso, o título das novelas já nos remete à questão da intertextualidade. No prólogo ao primeiro tomo da trilogia, *Tu rostro mañana – fiebre y lanza*, Pittarello (MARÍAS, 2010, p. 9) nos esclarece o nexos existente entre o título das obras e o drama *Henrique IV*, de Shakespeare. Na cena II, segundo ato, o príncipe, em diálogo com o amigo Poin, diz ser uma desgraça “lembrar-me de teu nome, ou ter de ver amanhã o teu rosto (...)” (SHAKESPEARE, 2001). Essa conexão, contudo, é secundária; aquela que se mostra essencial ao longo da trilogia, é a relação entre crédulo e traidor, presente no drama shakespeariano, e que aparece em várias circunstâncias na novela de Marías.

Os três livros apresentam título idêntico, havendo variação no subtítulo. No primeiro, *Fiebre y lanza*, o narrador/personagem, que é espanhol, está vivendo em Londres, após separar-se da esposa. Trabalha, a princípio, em uma rádio e, em seguida, assume a função de “intérprete de vidas”, ou seja, observa, interpreta e prevê comportamentos no submundo do serviço secreto britânico, realizando uma espécie de tradução de expressões, posturas, gestos e não apenas palavras e frases. Na segunda atividade, surgirão as circunstâncias que o levam a refletir sobre conceitos como justiça, traição, vulnerabilidade em sua relação com o comportamento humano. Dessas reflexões surge a “febre”, ou melhor, a constatação de que a consciência não obedece a leis, tampouco ao sentido comum, ao contrário, tem sentido próprio e, por tal razão, ele conclui que aprendeu “*a temer, por tanto, no sólo lo que se concibe, la idea, sino lo que la antecede o le es previo. Y así yo soy mi propio dolor y mi fiebre*”. (MARÍAS, 2010a, p. 34).

Convencido de que tem o dom ou a maldição, como define o próprio narrador, não apenas de traduzir, mas de interpretar condutas, reações, inclinações, limites, resistência das pessoas, ele aceita utilizar essa “arma”, essa “lança”, desconhecendo, nesse ponto, as consequências dos seus relatos e observações.

O segundo tomo, *Baile y sueño*, traz o personagem/ narrador usufruindo de uma situação confortável trazida pelo novo emprego. As atividades nele desempenhadas constituem-se de traduções e interpretações e previsões de condutas, além dos relatórios que são, em aparência, meramente burocráticos; ele está vivenciando o “baile”. A passagem para a fase de “sonho” se dá quando ele presencia o seu chefe em ação: em uma boate, ele utiliza uma espada para “punir” o comportamento inconveniente de um compatriota do narrador. Inicia-se, então,

um processo de reflexão sobre o que é o seu trabalho, ao mesmo tempo em que o narrador é acometido por um fluxo de recordações sobre a Guerra Civil Espanhola, sobre a situação que viveu seu próprio pai, sobre traição.

O terceiro e último volume, *Veneno y sombra y adiós*, começa, conforme cita Pittarello no prólogo da obra, com uma dura lição, pois “*el veterano inocular literalmente el veneno en el principiante, que no volverá a ser el mismo después (...)*”. (MARÍAS, 2008, p. 15). De fato, é como se o narrador saísse da sombra para descobrir quem ele é verdadeiramente e do que é capaz de fazer. Finalmente, chega o momento do *adiós*, quando ele se despede de quem foi e também de Londres e retorna ao seu país.

Os três tomos que, atualmente, compõem um único volume, oferecem vasto material de pesquisa e análise literária. Neste trabalho, o foco será, essencialmente, a presença do ofício e da figura do tradutor para a criação da obra literária, estudando a intertextualidade na obra de Javier Marías e o papel exercido nela pelo leitor, sob a óptica da Teoria da Recepção. Em relação a todos esses temas, há de se delimitar as referências teóricas que serão utilizadas para proceder à análise proposta, bem como descrever o contexto no qual a obra se insere, em relação à conjuntura literária espanhola e à trajetória do autor.

1.1. JUSTIFICATIVA

No artigo intitulado *La traducción, emblema de la obra de Javier Marías*, Logie (STEENMEIJER, 2001, p. 67) argumenta que a tradução ocupa posição destacada na narrativa desse autor. Com base nesse pressuposto, pretende-se averiguar a inserção desse tema como elemento para a criação da narrativa de autoficção *Tu rostro mañana*. O próprio Marías, acerca da tradução, entende que esse processo é tão gratificante e apaixonante como escrever, e menciona que “*hasta cierto punto considero –como creo que todo traductor de literatura debería hacer–eses textos míos que hacen reconocible en mi lengua a Laurence Sterne, Joseph Conrad ou Sir Thomas Browne, tan propios como mis novelas*” (MARÍAS, 2015, posição 574).

Assim, busca-se analisar se essas considerações se refletem no modo como se desenrola a narrativa na trilogia objeto do trabalho proposto, seja na temática, seja nas estratégias de escritura de cada um dos volumes que a compõe.

A trilogia se apresenta como um objeto rico para a análise pretendida, uma vez que, como já citado, o personagem/narrador, assim como Marías, é também tradutor. Além disso, trata-se de obra de autoficção e, segundo Alberca (2007, posição 797), as obras desse tipo

“establecen una dialéctica y tensa ecuación entre lo fictício y lo vivido, entre lo real y lo simulacro. Cada una de ellas representa una manera particular de metabolizar la experiencia propia y ajena en la escritura narrativa y de alumbrar el binomio vida-literatura”.

No tocante à questão do alheio, pelas características de autor, personagem e temática, é também possível investigar se essas variáveis favorecem a intertextualidade literária, ou seja, se esse é um recurso que aparece na narrativa. Essas mesmas variáveis são indícios, em potencial, do uso da transposição, entendida como tradução, questão que, como já exposto, se pretende verificar.

Além disso, o estudo propõe-se verificar a interligação desses elementos com a estética da recepção, ou seja, se a presença do tradutor e da intertextualidade são recursos que interferem na produção e recepção da trilogia.

Em decorrência da riqueza de conteúdos da obra, este estudo pode abrir novas perspectivas de análise dessa e de outras obras do autor do ponto de vista da semiótica, uma vez que para Portela, conforme citado nas notas do tradutor da edição brasileira do livro de Fontanille, o tradutor é um semioticista que traduz (FONTANILLE, 2015, p. 12), sugerindo a inter-relação entre a arte de traduzir e a semiótica.

Outra questão relevante é a possibilidade de ampliar o estudo acerca da intertextualidade como integrante da chamada estética derivativa do autor, ou seja, verificar se esse recurso é recorrente nas obras de Marías.

1.2. OBJETIVOS

Este trabalho tem como objetivo geral proceder à análise da trilogia *Tu rostro mañana* do ponto de vista da tradução, seja como tema ou como estratégia narrativa, bem como identificar a presença de características autoficcionais, de intertextualidade e de aspectos relacionados à recepção.

Como objetivos específicos, pretende-se: analisar a tradução como eixo narrativo e como processo de interpretação na trilogia; verificar se a intertextualidade está presente na obra, como recurso diegético; analisar a utilização da tradução como estratégia ou ferramenta para a produção e recepção das obras; e ampliar os estudos, ainda que de forma incipiente, acerca da estética do autor, investigando se a intertextualidade é parte integrante dessa estética.

1.3. PERGUNTAS DA PESQUISA

Algumas perguntas centrais nos acompanharam desde o projeto inicial de pesquisa. A primeira refere-se à possibilidade de observar, na perspectiva da tradução como criação, se a transposição está presente na forma como o narrador/ personagem se expressa e se é essencial ao desenrolar da narrativa. A segunda, se o fato de a trilogia ser considerada uma obra de autoficção é favorável ao desenvolvimento da perspectiva da tradução como criação. Em seguida, se há evidências na narrativa que demonstram a comunicação com o leitor, seja para facilitar a compreensão ou dar-lhe indícios para o preenchimento de lacunas do texto. Por fim, se a intertextualidade é um recurso narrativo do qual o autor se utiliza; e, em caso afirmativo, quais os tipos de intertextualidade estão presentes.

1.4. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo contempla, como já visto, a apresentação do estudo, com informações sobre autor e obra e sobre a proposta de trabalho. Inclui, também, a justificativa para a realização da pesquisa, bem como os objetivos gerais e específicos que se pretende alcançar. Nele, também, estão assinaladas as perguntas da pesquisa e a estrutura da dissertação como último tópico.

No capítulo seguinte, Contexto Histórico e Teórico, está explicitada a metodologia de trabalho. Nesse tópico, está discriminado tanto o método inicialmente proposto como as alterações que se fizeram necessárias ao longo da pesquisa. Esse capítulo inclui, também, dados acerca da Literatura Espanhola a partir da década de 70, a fim de situar a obra de Javier Marías e identificar possíveis influências, bem como informações sobre a trajetória do autor. Como último item, constam opiniões e relatos a respeito de Marías, colhidos de artigos e da imprensa nacional e estrangeira.

O capítulo contempla, ainda, o referencial teórico, no qual são apresentados os dados relativos à tradução, autoficção, intertextualidade e recepção, como conceitos, características, tipos, enfim, as informações pertinentes e necessárias à investigação que se pretende realizar da trilogia.

No capítulo 3, será apresentado um resumo de cada um dos tomos, seguido da análise propriamente dita, em que serão assinalados e comentados os aspectos relacionados aos objetivos e às perguntas da pesquisa, com foco no referencial teórico.

Finalmente, o último capítulo dedica-se às conclusões da investigação em que constarão, ademais das respostas às perguntas da pesquisa, reflexões sobre o estudo e suas contribuições, bem como novas perspectivas para outros estudos sobre a trilogia.

1.5. METODOLOGIA DE TRABALHO

A análise da trilogia *Tu rostro mañana* inicia-se com o estudo da tradução como processo criativo, tal como a considera Marías. Desse modo, o trabalho inicial consiste na pesquisa dos conceitos de tradução de teóricos da área, para verificar como se posicionam em relação ao ponto de vista em questão. Preliminarmente, foram identificados alguns autores como Brenno Silveira, Paulo Rónai e Umberto Eco; contudo, ao longo da pesquisa bibliográfica, foram acrescentados ao estudo outros autores que poderiam contribuir também, e de modo mais efetivo, para o trabalho. São eles: Henri Meschonnic, Boris Schnaiderman, Roman Jakobson, entre outros que são citados capítulo 2, item 2.3.

A leitura de textos desses diversos autores foi essencial para a minha inserção, mesmo que de modo incipiente, no universo do processo tradutório. Embora, ao final, tenha-se feito a opção pela análise da obra pelos três tipos de tradução apontados por Jakobson, dentre eles a tradução intersemiótica, tal escolha não teria sido possível sem o trânsito pelos conhecimentos pelos quais trilhei estudando os teóricos da tradução. No estudo da tradução intersemiótica, vale destacar Charles Sanders Peirce, que desenvolveu a Teoria Geral dos Signos, na qual se baseia esse tipo de tradução; Decio Pignatari; Julio Plaza; e Lucia Santaella.

No que concerne à autoficção, o estudo dos conceitos e características teve como base os textos de Ana Casas e Manuel Alberca; mas, com base nesses textos, outras perspectivas de leitura surgiram sobre o tema. O conceito de autoficção nos remete, inicialmente, àquele que é considerado o criador do termo, ou seja, Serge Doubrovsky. A partir desse conceito primeiro e das mudanças que nele se observaram, o propósito é o reconhecimento, no texto de Marías, daquilo que o identifica com esse gênero. Outros autores, também, tratam desse tema, como: Jacques Lecarme, Philippe Gasparini, Philippe Lejeune e Vincent Colonna. Não é objeto desse estudo traçar um paralelo entre as vivências do narrador e do autor, ou seja, não se pretende verificar se os fatos narrados na trilogia têm conexão com a história do autor.

No que se refere à intertextualidade, há de se citar, preliminarmente, o trabalho de Julia Kristeva, uma vez que foi ela quem, pela primeira vez, mencionou esse termo. O retorno ao germe do conceito foi essencial para a melhor compreensão do tema, mas a obra de Gérard

Genette permaneceu como a referência básica para a análise da intertextualidade na trilogia, como originalmente previsto, e o conceito por ele adotado acerca do tema, ou seja, a relação de copresença entre dois ou mais textos. Com base nesse conceito e nas formas como a intertextualidade pode dialogar na literatura, será possível delimitar qual ou quais desses tipos serão alvo da pesquisa, ou seja, delinear o âmbito da análise.

No que concerne à estética da recepção, os trabalhos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser serão utilizados como principais referenciais teóricos, com contribuições não menos essenciais colhidas em outros autores, em especial Umberto Eco e Karlheinz Stierle. Há de se citar também Friedrich E. D. Schleiermacher cujos estudos relacionados aos métodos de traduzir ofereceram, com adaptações, ferramentas para a verificar a relação autor/leitor.

CAPÍTULO 2 – CONTEXTO HISTÓRICO E TEÓRICO

Antes de dar início ao estudo teórico e à análise da trilogia, surgiu a necessidade de conhecer o contexto literário espanhol de modo a identificar como a obra de Marías, de forma geral, se insere nesse cenário, bem como verificar a possível influência de autores que o antecederam. Além disso, como Marías é considerado um autor cuja trajetória é ímpar, vale destacar alguns aspectos desse percurso, bem como o que se disse e o que se vem dizendo acerca dele.

2.1. A LITERATURA ESPANHOLA A PARTIR DA DÉCADA DE 70

Em 1975, a democracia se reestabelece na Espanha e, de acordo com Canavaggio (1995), há repercussões também na literatura que, durante o regime franquista, viu-se engessada pelo arcaísmo vigente. Não surpreende o fato de que o pós-guerra aparece, frequentemente, como tema literário, pois a Guerra Civil é “*decididamente, una herida que sigue abierta en el corazón de esa generación*” (CANAVAGGIO, 1995, p. 316).

Da chamada geração da metade do século, interessa-nos mencionar Juan Benet, denominado, por Canavaggio, “de engenheiro de caminhos” cuja obra é considerada por ele “labiríntica e faulkneriana”.

Estilista ante todo, Benet se caracteriza por un vocabulario rebuscado, muy rico e imaginativo. Su sintaxis, difícil, recurre deliberadamente al inciso. Por consiguiente, cultiva la frase larga, a la manera de Proust —que admira y glosa cuando se presenta la ocasión (...)— Todo ello hace de él, probablemente, el mejor representante español de una especie de «nueva novela», o, mejor dicho, de una literatura que sólo toma la realidad y la Historia como pretexto para no buscar nada, en definitiva, fuera de ella misma. (CANAVAGGIO, 1995, p. 320).

A obra e o estilo desse autor exerceram influências na trajetória literária de Javier Marías. Gullón (1994, p. 322) menciona que Benet introduz na novela uma “perturbação inquietante”, decorrente da forma radical dos procedimentos narrativos por ele usados, caracterizando a “novela experimental de estirpe benetiana”. Esse tipo de novela “*atrae a cabezas tan bien equipadas para el discurso narrativo como la de Javier Marías*” (GULLÓN, 1994, p. 322). Servén (2000, pp. 178-179) menciona que, em *Negra Espalda del Tiempo*, Marías professa sua “confessada admiração por Juan Benet”.

Juan Benet é considerado por Gutiérrez Carbajo partícipe do processo de renovação literária espanhola que resulta na chamada narrativa estrutural que “*afecta no sólo a los*

procedimientos gramaticales, sino a todas las instancias enunciativas de la narración, como el punto de vista o la focalización, la secuenciación temporal, la especial consideración del espacio y el nuevo estatuto concedido al lector” (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2002, p. 262).

A respeito das características dessa novela, vale enfatizar a questão do rompimento com a linearidade temporal, a presença de monólogos interiores e o apelo ao leitor que, de acordo com Gutiérrez Carbajo, não visa promover o doutrinamento, mas atua como um convite a que o leitor participe do processo da ficção; menciona, inclusive, que “*en muchos casos se trata de «obras abiertas», con intencionados huecos y espacios vacíos, que han de ser rellenados por la competencia y la enciclopedia cultural del lector*” (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2002, p. 263). Esses são traços que também podem ser identificados na *Trilogia* objeto de estudo.

Se, por um lado, por razões relacionadas ao método narrativo, Marías se inclui no grupo dos “marcados pelos traços benetianos”, por outro, ele apresenta características que lhe são próprias, evidenciando uma “*escritura elusiva y precisa*” (GULLÓN, 1994, p. 325). Ao citar *Todas as almas*, livro que antecede a trilogia *Tu rostro mañana*, Gullón afirma desconhecer tampouco recordar textos com os quais possa relacionar à obra de Marías, demonstrando, uma vez mais, a singularidade e originalidade desse autor.

Quando se refere aos romancistas mais recentes, Canavaggio (2005, p. 323) nos indica que houve mudanças na perspectiva literária, pois, para ele, “as penúltimas notícias da novela espanhola” apontam a tendência de os romancistas escreverem mais para si mesmos do que para os leitores. Sobre Javier Marías, menciona que, nas novelas *El Siglo* e *Los Monarcas del tiempo*, o autor mescla “níveis de leitura e jogos de espelhos” (CANAVAGGIO, 2005, p. 325); afirma, ainda, que, com a publicação de *El Hombre Sentimental*, “a literatura espanhola reconquista uma consciência poética” (CANAVAGGIO, 2005, p. 326).

Com relação à literatura dos últimos trinta anos, contudo, González Martínez não se detém em nenhum autor específico, apenas afirma que

(...) en la Literatura Española tenemos muchos escritores en activo, fecundos; y tenemos la suerte de que muchos de ellos son, además, buenos. Algunos de ellos son grandes autores, consolidados tiempo atrás, que siguen produciendo. Otros son recientes y se dedican a los más variados subgéneros. Está claro que el público, en los últimos diez años, se ha apasionado por la novela histórica y por la novela de intriga con fundamento histórico. Eso es lo que se devora, y ahí se puede encontrar la mayoría de los grandes éxitos de ventas (los best-sellers) de los últimos años. (GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2008, pp. 157-158).

De fato, no que se refere à literatura mais recente, torna-se complexo estabelecer uma tendência, pois, citando Frutos Dávalos, “*una generación no hace borrón y cuenta nueva con*

el pasado, sino que convive con él, aprende de sus aciertos y sus errores, toma lo que le interesa y descarta todo lo demás” (FRUTOS DÁVALOS, 2016, cap. 10, p. 1). Assim, é a diversidade que caracteriza a chamada nova literatura espanhola, cujas tendências são tantas quantas são as personalidades dos autores que dela fazem parte; Frutos Dávalos cita o experimentalismo dos anos 70 e a interrogação do passado, em busca de respostas para o presente, no período de consolidação da democracia no país. Tem-se, portanto,

una literatura a caballo entre lo sentimental y lo político, que reproduce las carencias y las aspiraciones de una sociedad perdida, que se hizo mayor durante la democracia. La memoria instaura una novela de fondo introspectivo, que se abstrae en la melancolía o el calor de las emociones (FRUTOS DÁVALOS, 2016, cap. 10, p. 2).

O retorno à democracia, de acordo com Hurtado Bodelón, permite o regresso da literatura espanhola às temáticas dos demais países europeus: policiais, eróticas, históricas. Desse modo, *“el escritor se despega de esa necesidad de denunciar el estado general de las cosas. Las nuevas novelas tienen más que ver con las inquietudes personales y vitales de los autores”* (HURTADO BODELÓN, 2015, cap. VIII, item 3).

Tanto Frutos Dávalos quanto Hurtado Bodelón mencionam Javier Marías no rol dos autores da atualidade. O primeiro faz referência à influência de Juan Benet e menciona o fato de que Marías permanece “no auge” por quase trinta anos, ou seja, desde a premiação pelo livro *El Hombre Sentimental*, em 1986. Considera que a trilogia *Tu rostro mañana* foi o projeto mais ambicioso de Marías, tendo sido publicada em volume único em 2009. O segundo apenas cita-o como um dentre tantos nomes da extensa relação de autores espanhóis atuais.

2.2. A TRAJETÓRIA DE JAVIER MARÍAS

Javier Marías nasceu em Madri, em 1951, filho de Julián Marías, filósofo, e Dolores Franco, tradutora, professora e escritora. Viveu toda a sua infância em Madri. Embora sua família tenha passado por problemas financeiros à época do regime franquista, no período em que seu pai esteve preso e, posteriormente, impedido de dar aulas e escrever em jornais, devido à denúncia de um amigo, Marías relata não ter tido jamais a sensação de que algo lhe faltara.

A primeira novela de Javier Marías, *Los dominios del lobo*, publicada quando ele estava com dezenove anos, segundo comentários do próprio autor, foi considerada uma obra madura, com certa dose de ironia que não permitia rotulá-la de ingênua. Marías menciona que um crítico o considerou dotado de “um bom e sólido esqueleto”, faltando-lhe, apenas, “buscar

sua própria carne”, bem como ter suas próprias experiências para retratar a história da Espanha, ao invés de ater-se a relatos de outros países. Vale ressaltar que essa novela “*era, más que nada, una combinación de trepidantes relatos de aventuras que transcurrían integralmente en los Estados Unidos y que suponían tanto una parodia como un homenaje al cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta*” (MARÍAS, 2015, posição 462).

Contudo, Marías, como ele mesmo relata, não estava interessado em falar da Espanha, uma vez que considerava que

(...) la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista. El realismo y el costumbrismo suelen aburrir sobremanera a los niños y a los adolescentes, es decir, a los representantes más conspicuos de la inocencia (MARÍAS, 2015, posición 471).

A “geração dos novíssimos”, da qual Marías faz parte, rejeitou a herança natural, ou seja, das gerações anteriores, com algumas exceções, e, em decorrência disso, sentiu-se, conforme esclarece Marías, livre “*para abrazar cualquier tradición*” (MARÍAS, 2015, posição 504). Assim, Marías seguiu com sua trajetória literária com *Travesía del horizonte* (1972), mantendo igualmente ausentes a realidade e a literatura espanhola (STEENMEIJER, 2001, p. 7). Em seguida vieram *El Monarca del Tiempo* (1979) e *El siglo* (1983). A partir de então, surgiram as novelas que, segundo Steenmeijer (2001, p. 7), “*consagrarían al autor madrileño como uno de los valores más importantes de la narrativa contemporánea universal*”, a saber: *El hombre sentimental* (1986), *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) e *Negra espalda del tiempo* (1998).

Com a publicação de *Todas as almas*, em 1989, houve, segundo Alberca (2007, posição 2084), uma mudança significativa na narrativa do autor, com a introdução de materiais autobiográficos. O próprio Marías (2015, posição 705) afirma que, em relação ao autobiográfico, suas reservas ou prevenções “*se refieren únicamente a su utilización como material inicial del que un escritor puede servirse en sus comienzos*”; acrescenta, ainda, que deve

(...) reconocer que en estos momentos es un campo —como también la narración en primera persona— que cada vez me interesa más. Ahora bien, me interesa y me tienta no en tanto que testimonio, sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista. (MARÍAS, 2015, posición 705).

Para Alberca, essas declarações resultam em um “programa literário próprio”, que se evidencia na narrativa posterior do autor, a saber a trilogia *Tu rostro mañana*, que dá

continuidade à história do narrador sem nome de *Todas as almas*, levando em consideração uma nova proposta narrativa; conforme Alberca,

en aquella propuesta mantenía que los hechos autobiográficos, aunque se presentasen en una novela, no deberían tener la apariencia de estar ficcionalizados, al contrario, al lector le debería dar la impresión de estar asistiendo a una confesión. Es precisamente esta transparencia memorialística la que puede hacer vacilar al lector entre creer que se trata de un relato autobiográfico verdadero o sospechar que es apócrifo (ALBERCA, 2007, posição 2084).

Steenmeijer destaca que a chamada “obra madura de Marías llegó a ser muy conocida, traducida, elogiada y premiada en muchísimos países” (STEENMEIJER, 2001, p. 8); que as “cifras de ventas, los premios y las críticas sugieren que en algunos países extranjeros (...) el prestigio de la obra de Marías es mayor que en España” (STEENMEIJER, 2001, p. 8). Contudo, destaca-se, na opinião de Steenmeijer, que

Marías no es autor de algunas obras logradas y otras mediocres o flojas sino autor de una OBRA, es decir de una serie de libros que tienen una relevancia, una importancia, una coherencia y un nivel constantes. Marías se destaca, asimismo, por su compromiso riguroso e incondicional con la literatura, una actitud nada natural en las letras españolas (STEENMEIJER, 2001, p. 9).

A obra narrativa de Marías demonstra, de acordo com Alberca (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p. 50), tratar-se de um “novelista reflexivo, dominador de los recursos narrativos y controlador de sus estrategias”, cuja prosa apresenta um estilo inconfundível, repleto de divagações, ramificações e labirintos que lhe são peculiares.

2.2.1. FORTUNA CRÍTICA

Javier Marías define como “sensação de estranheza” ver-se como tema no programa do *Grand Séminaire* de Neuchâtel, no Colóquio Internacional, ocorrido no ano de 2003, pois, para ele, “la idea de que más de veinte personas de categoría universitaria, y sin duda muy ocupadas, se tomen tantas molestias por lo que uno ha ido escribiendo a lo largo de los años por su propia decisión y aun su propia diversión, es tan halagadora como inquietante y embarazosa” (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p.13).

A revista *Cuadernos de Narrativas*, publicada em 2005, é totalmente dedicada a Javier Marías e nela constam as conferências e comunicações que fizeram parte do já citado colóquio. Nos diversos artigos, é possível ler sobre a produção literária de Marías, sobre novelas específicas do autor e conhecer outros gêneros literários “frequentados” por ele, como o conto,

o ensaio e o articulismo literário, conforme descrevem as editoras da revista na apresentação do volume (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p. 9). Nessa edição, há artigos de Elide Pitarello, Manuel Alberca, Ana Casas e Maarten Steenmeijer, e todos eles têm algo a acrescentar sobre o autor ou suas narrativas.

Elide Pitarello

(...) en la narrativa de este escritor, todas las apariencias o presencias remiten simultáneamente no sólo a su negación, sino también a ese desconocimiento humano de los fenómenos que vuelve azarosa cualquier forma de ser y arbitrario todo principio racional de causa/efecto. Esta ambivalente escritura del límite, que conjura lo trascendente a partir de lo evidente, trata el tema del tiempo con metaforizaciones cada vez más sofisticadas. (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, 2005, p. 17).

Irene Andres-Suárez

Consciente de que toda realidad es susceptible de diferentes miradas e interpretaciones, Javier Marías indaga en esa zona de sombras más allá de la lógica poniendo en entredicho realidad y ficción, y utiliza lo lúdico como motor de conocimiento, que es lo mismo que la sensibilidad como percepción del mundo. (ANDRES-SUÁREZ& CASAS, p. 215).

Maarten Steenmeijer

Son varias la razones que permiten calificar el columnismo de Javier Marías de extraordinario y atípico en el marco de la abrumadora o quizás desconcertante literatura columnística que, como en muchos otros países, se ha ido desarrollando en las últimas décadas en España. (ANDRES-SUÁREZ & CASAS, p. 255).

Marías também ocupa um volume da publicação *Foro Hispánico*, coleção acadêmica composta por monografias com estudos sobre as culturas espanhola e hispano-americanas. O tomo 20 da coleção dedica-se ao pensamento literário de Javier Marías, com artigos acerca de obras do autor e da presença da tradução em suas narrativas. Em um dos artigos, Ilse Logie menciona que “*derivando lo directo de lo oblicuo, Marías desestabiliza la oposición binaria entre originalidad y copia, entre creación y recreación abriendo grietas en el tradicional planteamiento jerárquico de la traducción como actividad parasitaria*” (STEENMEIJER, 2001, p. 69).

A *Revista Digital de cultura y noticias, Soles*, de Buenos Aires, Argentina, publica, eventualmente, matérias com comentários sobre obras de Marías, como é o caso dos artigos de Michel Nieva que tratam dos tomos I e II de *Tu rostro mañana*. No primeiro, Nieva (2009) refere-se à novela como “o projeto mais ambicioso da literatura espanhola sobre a guerra civil”, na qual Marías retoma o tema “traição inexplicável do melhor amigo” tratado em *El hombre sentimental* e *Todas las almas*. O autor do artigo acrescenta que

pero más allá del argumento, lo más interesante de los libros de Marías siempre es su prosa, y su recurso más notable: la digresión. Fuertemente influenciado por el Tristram Shandy de Laurence Sterne (novela que él mismo tradujo al castellano) adopta de él el recurso de estirar al máximo la atención del lector y jugar con ella comentando temas colaterales a la trama principal para distraer del hilo narrativo y dirigir al lector no tanto a la historia sino a cómo se la cuenta, al sonido de las palabras independientemente de su contenido.

No segundo artigo, Nieva (2010) discorre acerca da dificuldade em resenhar o tomo II, uma vez que as divagações, frequentes na prosa de Marías, ocupam quase que a totalidade da obra, e destaca a existência de apenas duas situações vividas pelo narrador: “uma festa e a recordação de uma lembrança de seu pai sobre a Guerra Civil Espanhola”. Além disso, Nieva afirma que

cualquier anécdota que él refiere es una excusa para divagar sobre un tema y después otro y después otro, al punto de que el lector no puede elucidar si hay un centro o un argumento en la narración, que diverge constantemente, o si el hecho de narrar la historia sea un atentado mismo al hecho de narrar una historia.

Tal comentário não é, contudo, depreciativo, ao contrário, pois Nieva considera que a prosa de Marías traz “uma das propostas mais originais do espanhol contemporâneo”. Marías também é citado em outros artigos.

Na edição digital, de outubro de 2002, do jornal *El Periódico de Catalunya*, Óscar López (2002), além de tecer alguns comentários sobre o lançamento do primeiro volume da trilogia *Tu rostro mañana*, apresenta o ponto de vista, sobre Marías, de algumas pessoas de sua convivência. López escreve que

Javier Marías ha escrito 10 novelas, libros de cuentos y artículos; ha traducido a Thomas Hardy, a Vladimir Nabokov, a Laurence Sterne y a Robert Louis Stevenson, y ha concedido un sinfín de entrevistas en 31 años de carrera. Sin embargo, a veces parece que este escritor nacido el 20 de septiembre de 1951 en Chamberí sea sólo un tipo frío y polemista que no duda nunca en defender su honor. Esta aproximación a su obra y figura a partir de nueve personas que lo conocen, lo tratan, lo soportan y lo disfrutan descubre detalles desconocidos de Marías, que esta tarde presenta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la primera parte, Fiebre y lanza, de Tu rostro mañana.

López, então, dando continuidade ao artigo, expõe observações de pessoas, como o pai, uma leitora, um amigo, acerca de Marías, algumas das quais estão transcritas, em parte, a seguir.

O pai: Julián Marías

“Lo más importante es su enorme vocación literaria, que hace que su obra tenga una gran calidad, cada vez más reconocida. Y, claro, su talento”.

(...)

Sin embargo, asegura el padre que Javier “nunca dijo que quisiera ser escritor porque lo fue desde un principio” y se enorgullece de él por “su autenticidad, ya que se vuelca en lo que hace sin consideraciones externas ni de conveniencia”.

A leitora: Inés Blanca

Aún recuerda Inés Blanca la impresión que le produjo la lectura, en 1989, de Todas las almas, la primera novela que leyó de su escritor vivo preferido en lengua castellana. “Además de gustarme me sorprendió mucho, ya que aunque entonces leía mucha nueva narrativa española, me pareció lo mejor con diferencia. Eso era lo que yo buscaba en un autor contemporáneo, y a partir de ahí me enganché a toda su obra anterior y posterior”.

O colega: Arturo Pérez-Reverte

Hablan bien el uno del otro y semanalmente se cubren las espaldas, aunque en sus polémicas Marías sea, para Pérez-Reverte, “el perro inglés”, y para Marías, él sea “el duque de Corso”.

“He leído toda su obra y me parece un magnífico escritor. Somos muy diferentes. De hecho no coincidimos ni en la forma de ver la literatura ni probablemente la vida, aunque sí compartimos el gusto por ciertos libros y películas. Pero me gusta porque, entre otras cosas, es un tipo muy generoso”, dice Marías de Pérez-Reverte, a quien ha tenido el detalle de nombrar duque de Corso en su literario Reino de Redonda. También Pérez-Reverte asegura que ha leído toda la obra de su colega de suplemento y duda a la hora de elegir un título: “Si tuviera que escoger, diría que Todas las almas”.

O professor de Oxford: Eric Southworth

“De aquel Marías de los 80 recuerdo su inteligencia, su franqueza y su generosidad. También su sentido del humor, lo que le permitió integrarse sin problemas en la vida universitaria, ya que lo bizantino, cuando es inocente y no nocivo, le hace gracia”, explica Southworth, que no recuerda si fue o no un profesor admirado por sus alumnos.

Aunque por entonces ya había publicado algunas novelas, además de traducciones como la del Tristram Shandy de Laurence Sterne (Premio Nacional de Traducción en 1979), “nadie sospechaba, y él menos, que llegaría a tener la cantidad de lectores que tiene ahora”, recuerda Eric. Para este especialista en literatura española, en Marías destaca “el sentido arquitectónico, nada rebuscado, de sus novelas, la musicalidad de su prosa, el ritmo de la frase, las sutiles modulaciones entre diversos modos, la penetración de su pensamiento literario y su saber callar a tiempo”.

Na imprensa brasileira, as obras de Marías também vêm sendo alvo de comentários. Na edição *online* do jornal Folha de São Paulo, do dia 1º/10/2015, a colaboradora Camila Von Holdefer comenta que “não há como negar a assombrosa força da escrita de Javier Marías. Um dos melhores autores contemporâneos, o espanhol tem seu novo romance lançado agora pela Companhia das Letras”. Ela refere-se a *Assim Começa o Mal*, lançado no Brasil em 2015. O livro *Seu rosto amanhã* também fora tema, em 2010, de artigo do mesmo jornal publicado com a manchete *O melhor romance da década?*

Na matéria em questão, o colunista Peter Burke elegeu a trilogia de Marías como o “melhor ou mais notável romance publicado desde o começo do milênio”, em detrimento de

outras obras de qualidade como *O Xará* (Jhumpa Lahiri, 2003); *A Hora Azul* (Alonso Cueto, 2005); *Testemunha Inconsciente* (Gianrico Carofiglio, 2002); e *Chicago e O Edifício Yacubian* (Alaa al Aswany, 2007 e 2002, respectivamente). A escolha do romance de Marías se justifica “por suas técnicas narrativas, que —como as de Cueto, mas de modo ainda mais notável— ampliaram as possibilidades do romance”.

Destaca-se, também, que o último romance de Marías, *Berta Isla*, compõe a lista dos vinte melhores livros de 2017, de acordo com Babelia, o suplemento cultural do jornal *El País*. Tal relação foi elaborada com base na avaliação de um júri composto por cinquenta expertos e profissionais do mundo da literatura, como consta na versão *online* do referido jornal de 15/12/2017.

Enquanto as obras, a trajetória, o estilo narrativo de Marías têm sido objeto de análise e estudo de vários autores e estudiosos estrangeiros, como Alexis Grohmann, Elide Pitarrello, Ilse Logie, Maarten Steenmeijer, Manuel Alberca, David K. Herzberger, entre outros catedráticos de universidades europeias e da América do Norte, no Brasil, há dificuldades em encontrar referências e artigos acadêmicos sobre autor e obra.

Em pesquisa realizada à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, que contempla em seu repositório as publicações de instituições como Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre tantas outras, localizou-se, apenas, uma dissertação sobre a obra de Javier Marías, de autoria de Sandra Maria Gomes, denominada *O incompreensível ruído que nos persuade: imagens do passado e da mídia no romance contemporâneo 'Corazón tan blanco'*. A autora trata da dicotomia entre arte elevada e arte popular, indagando-se se a novela de Marías é “um caso de narrativa romanesca que movimenta signos tanto da indústria da imagem (...) quanto da tradição clássica da pintura ocidental”, uma vez que

as pinturas de Velásquez e Rembrandt, as gravuras de Dürer, o drama shakespeariano Macbeth conferem erudição ao romance e insuflam o diálogo arte clássica e romance popular na representação do mal-estar e perplexidade do homem diante do indiferente e opressivo mundo contemporâneo. (GOMES, 2005).

Em consulta ao Catálogo de Dissertações e Teses da Capes, utilizando como entradas para a busca o nome do autor e da trilogia, ou seja, “Javier Marías” e “Seu rosto amanhã”, não houve retorno de nenhum trabalho. Em pesquisa à publicação Tradterm, vinculada à Universidade de São Paulo – USP, há registro de um artigo escrito por Maria Célia Martirani

em que a autora trata da tradução como tema privilegiado por Marías na narrativa da trilogia *Seu rosto amanhã* (MARTIRANI, 2011). A autora aborda a questão da relevância da arte de traduzir, da presença da intertextualidade em suas diversas formas e da amplitude dada ao conceito de tradução ao longo da narrativa, destacando, inclusive, a questão ética no que tange à tradução e à interpretação.

A Rodopi, empresa de publicações acadêmicas, com sede em Amsterdam, publicou, em sua série *Foro Hispánico*, algumas edições dedicadas a Javier Marías, de forma exclusiva, a saber: *El pensamiento literario de Javier Marías (volume 20)*, já citada; *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada Tu rostro mañana de Javier Marías (volume 35)*; *El tiempo y el ser en Javier Marías – El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger (volume 45)*; *The Fictional World of Javier Marías – Language and Uncertainty (volume 53)*; e de forma compartilhada, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero) (volume 42)*.

Nesses volumes há diversos artigos sobre aspectos gerais da narrativa de Marías, questões relacionadas à tradução, à metaficção, à realidade *versus* ficção, entre outros tantos temas relativos às obras do autor. No Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), há, também, uma série de artigos publicados e disponibilizados cujo tema é a narrativa de Marías; constata-se, no entanto, que há um número pouco significativo de artigos em Língua Portuguesa.

Apesar do fato de que diversas obras de Marías foram publicadas no Brasil pela Companhia das Letras (*O homem sentimental, Quando fui mortal, Coração tão branco*, a trilogia *Seu rosto amanhã, Os enamoramentos, Assim começa o mal*) e pela Martins Fontes (*Todas as almas, Amanhã, na batalha, pensa em mim, Negro dorso do tempo*), os romances do autor ainda não despertaram o interesse do meio acadêmico brasileiro, o que pode ser demonstrado pela escassez de material acerca deles. Ressalte-se que a pesquisa realizada, tanto às publicações brasileiras quanto estrangeiras, não é exaustiva, tampouco definitiva, apenas pretende apontar que há distinção no que tange ao interesse que as obras de Marías causam no mundo da crítica e da academia no âmbito nacional e internacional.

Este trabalho, ainda que incipiente, é complementar ao artigo de Martirani, uma vez que aborda questões relativas à tradução como eixo narrativo e à intertextualidade e, juntamente à dissertação de Gomes, vêm preencher, de modo parcial e insuficiente, a lacuna existente de estudos das obras do autor, da estética por ele utilizada.

2.3. A ARTE DE TRADUZIR

De acordo com Genette, a tradução constitui a forma de transposição mais atrativa e mais ampla. Trata-se de um processo de “*transponer un texto de una lengua a otra*” (GENETTE, 1989, p. 264), cuja relevância é indiscutível devido à necessidade de bem traduzir as grandes obras, como também pela grandiosidade de algumas traduções. Genette não se detém, contudo, nos denominados “problemas teóricos” inerentes a essa tarefa, mas considera que, sendo as línguas imperfeitas, “*ninguna traducción puede ser absolutamente fiel, y todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido*” (GENETTE, 1989, p. 264). Com relação à intraduzibilidade, cita a posição adotada por Maurice Blanchot e Eugene Nida, respectivamente,

(...) en el lenguaje no poético, sabemos que hemos comprendido la idea cuya presencia nos aporta el discurso cuando podemos expresarla de formas diversas, adueñándonos de ella hasta el punto de liberarla de todo lenguaje determinado, la poesía, por el contrario, exige para ser comprendida una sumisión total a la forma única que propone. El sentido del poema es inseparable de todas sus palabras, de todos los movimientos, de todos los acentos del poema. (GENETTE, 1989, pp. 264-265).

(...)

Todo lo que puede ser dicho en una lengua puede ser dicho en otra lengua, salvo si la forma es un elemento esencial del mensaje. (GENETTE, 1989, p. 265).

Quanto ao posicionamento de Blanchot, Genette concebe como censurável que a intraduzibilidade se situe na fronteira entre poesia e prosa e, portanto, atribui maior propriedade à concepção de Nida, pois ela aborda o que, de fato, é essencial, sem estabelecer distinção entre poesia e prosa. De todo modo, Genette considera que “*no existe transposición ‘inocente’, (...), que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto²*” (GENETTE, 1989, p. 375), e prossegue, afirmando que

(...) en lo que respecta a la traducción, la versificación y la mayoría de las transposiciones “formales”, a las que acabamos de referirnos, estas modificaciones semánticas son generalmente involuntarias y sufridas, más del orden de un efecto perverso que de un objetivo intencionado. Un traductor, un versificador, el autor de un resumen no se propone más que decir “lo mismo” que su hipotexto en otra lengua, en verso o de forma más breve (...) (GENETTE, 1989, p. 375)

Para Javier Marías, um texto traduzido é atribuído ao autor original porque convencionou-se dessa forma. Contudo, ele considera que essa convenção reflète um fingimento, uma representação, pois “*considerar que lo que leemos en castellano sigue siendo*

² O termo hipotexto é definido por Genette como o texto original ou pré-existente.

obra de Dickens es, pensándolo bien y desde una perspectiva rigurosamente teórica, un mero disparate” (MARIÁS, 2015, posição 4190). Isso decorre do fato de que cada língua tem suas peculiaridades, que nem sempre encontram paralelo em outras; além disso, escrever envolve a escolha de vocabulário e expressões que são próprios de cada autor/ tradutor. E é nesse sentido que a tradução é considerada criação tanto quanto a obra original.

Marías refere-se ao que Jakobson (2010, p. 81) denomina “*tradução interlingual* ou *tradução propriamente dita*” que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”. De acordo com Jakobson, nesse tipo de tradução, nem sempre é possível encontrar equivalência total entre a língua de origem e a de destino e, dessa forma, “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON, 2010, p. 82). Isso não implica a intraduzibilidade, mas é preciso que o tradutor interprete, ou seja, que ele recodifique os signos e, para Marías, esse é um processo criativo que culmina numa *outra obra*.

Schnaiderman (2015, p. 18), embora não estabeleça uma distinção entre obra original e tradução, da mesma forma que o faz Marías, menciona que “o arrojo, a ousadia, os voos da imaginação, são tão necessários na tradução como a fidelidade ao original, ou melhor, a verdadeira fidelidade só se obtém com esta dose de liberdade no trato com os textos”. Afirma, também, que a atitude dos tradutores deve ser a de “afirmar sempre a nossa exigência máxima em relação ao trabalho do tradutor como criador e artista, nunca um simples cumpridor de tarefas” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 26).

Quanto à questão da singularidade das línguas, Schnaiderman (2015, p. 50) afirma que “uma das grandes dificuldades para o tradutor consiste em que se passa algo que foi escrito numa língua, ligado às características de uma cultura, para outra língua de características bem diferentes”. Sob esse prisma, de fato, há de se considerar que o processo de tradução envolve também criação, além de interpretação. Isso implica, também, uma mudança no que diz respeito à Teoria da Tradução que, conforme Siscar (2012, p. 194), deve ser “entendida doravante não mais como atividade secundária e vergonhosa em relação à escrita, mas como *crítica*, como *transcrição*, como participação na vida literária, como *ética da relação* etc.”

Paz, acerca do tema, refere-se não à singularidade, mas à “pluralidade de línguas e sociedades” (PAZ, 1991, p. 149) e acrescenta, ainda, que “cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo”. Reportando-se às implicações dessa pluralidade no que tange à tradução, Paz comenta que

tudo isso deveria ter desanimado os tradutores. Não foi assim: por um movimento contraditório e complementar, traduz-se cada vez mais. A razão desse paradoxo é a seguinte: por um lado, a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, ficamos sabendo que nossos vizinhos falam e pensam de modo diferente do nosso. (PAZ, 1991, p. 150).

Marías menciona que faltaria à tradução o componente de originalidade presente na criação, caso definíssemos tradução como transposição de significados em significantes sem que os primeiros se percam ou se modifiquem, de modo que o significado original se mantenha na passagem de uma língua a outra e conserve-se “reconhecível” (MARÍAS, 2015, posição 4069/4082). Contudo, ele questiona esse fato e considera que

(...) es cosa del sentido común considerar que la traducción depende, se basa y tiene su razón de ser en la presencia del texto original, que la posibilita y esclaviza a un mismo tiempo. Esa presencia activa la priva de una existencia libre; es abrumadora e ineludible, impone pautas, más aún, reglas, leyes, modelos de los que el traductor no puede ni debe apartarse. (MARÍAS, 2015, posición 4122).

Para Marías, o que se destaca ou se caracteriza na tradução não é a presença do texto original, mas a sua ausência na língua para a qual se pretende traduzi-lo. Além disso, as mudanças pelas quais o texto passa são de “tal caráter e magnitude” que jamais será o mesmo nas distintas línguas.

El traductor, al encararse con su tarea, siente el texto original como una ausencia. Lo que cuenta para él y para su labor es la ausencia de ese texto en su lengua, en la llamada lengua receptora, y por ende en el sistema de pensamiento de dicha lengua. El traductor no reproduce, no copia, no calca, entre otras cosas porque no está en su mano hacerlo, porque no se halla capacitado para ello. Plasma siempre por vez primera una experiencia única, irrepetible e intransferible; crea en su lengua lo que en su cabeza se encuentra en otra lengua. (MARÍAS, 2015, posición 4134).

Essa ideia está relacionada, possivelmente, ao que Rónai (2012b, p. 13) menciona como uma conclusão moderna acerca da tradução de um texto literário, ou seja, que este “é fundamentalmente intraduzível por causa da própria natureza da linguagem”. A isso, acrescenta-se o fato de que “há certas ideias que só podem nascer da consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua” (RÓNAI, 2012b, p. 15). Contudo, para Rónai, o tradutor não deve apartar-se das ideias do autor e sim “conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor” (RÓNAI, 2012b, p. 24).

Desde então, em matéria de traduzir, contentamo-nos com aproximações. Procuramos, por um esforço da imaginação, meter-nos na pele do autor e dizer o que ele diria se falasse a nossa língua.

Para ser fiel, o tradutor, além do indispensável conhecimento dos dois idiomas, precisa sobretudo de imaginação (RÓNAI, 2012b, p. 25).

Essa ideia se contrapõe ao pensamento de Mariás que sustenta que tradução e original não se referem a uma mesma obra; para ele

(...) una obra traducida no es ya exactamente, no puede ser exactamente la obra del autor que la escribió: la propia y brutal modificación que supone el cambio de lengua invalida esta posibilidad, impide que se trate de 'la misma obra'. Es sin duda otra cosa; y sin embargo podríamos decir que desde tiempo inmemorial se simula, 'se hace como' que sigue siendo 'la misma obra'. (MARIÁS, 2015, posición 4213).

A questão da originalidade também é citada por Venuti que crê estar a situação de “marginalidade” ocupada pela tradução relacionada ao conceito “dominante” de autoria, uma vez que esta “é comumente definida como originalidade, auto-expressão num texto único”, enquanto que “a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única: ela imita outro texto” (VENUTI, 2002, p. 65). Com base nesse conceito, “a tradução provoca o medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação” (VENUTI, 2002, p. 65) e, desse modo, é raro que textos traduzidos sejam alvo de pesquisas literárias.

Nessa concepção, Venuti aponta que ocorre a ocultação da tradução, ou seja, a tradução ocupa papel coadjuvante do ponto de vista literário e é considerada forma não erudita no meio acadêmico. Desse modo,

(...) o fato da tradução é apagado pela supressão das diferenças culturais e linguísticas do texto estrangeiro, assimilando-as a valores dominantes na cultura da língua-alvo, tornando-a reconhecível e, portanto, aparentemente não-traduzida. Com essa domesticação o texto traduzido passa como se fosse o original, uma expressão da intenção do autor estrangeiro (VENUTI, 2002, p. 66).

Venuti entende, contudo, que há um equívoco nesse posicionamento, pois a tradução “tem por objetivo direcionar-se a um público diferente ao atender às exigências de uma cultura e língua diferentes” (VENUTI, 2002, p.66) e não simplesmente buscar as intenções do autor ou a intenção original. Além disso, ele critica a “veneração pelas línguas e literaturas estrangeiras” que consideram inaceitáveis quaisquer traduções, pois, embora haja erros de tradução, estes “podem ser corrigidos” e “não diminuem a legibilidade da tradução, seu poder de comunicar e de dar prazer (VENUTI, 2002, p. 68).

Assim, Venuti, conquanto não afirme que original e tradução são obras distintas, considera que a tradução deve obediência à cultura doméstica tanto quanto ao texto estrangeiro,

no sentido “de que nenhum ato de interpretação pode ser definitivo para todas as comunidades culturais, de que a interpretação é sempre local e contingente” (VENUTI, 2002, p. 92).

De acordo com Paz (1991, p. 157), “tradução e criação são operações gêmeas”. Ele considera que traduzir é tarefa tão árdua quanto criar textos originais e que “a atividade do tradutor é paralela à do poeta”, com a seguinte distinção: “ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir a obra que tem sob os olhos” (PAZ, 1991, p. 157). Sob esse prisma, embora Paz considere que haja um original e que a tradução deva ser análoga a este, pode-se considerar que ele posiciona original e tradução num mesmo patamar.

A questão da fidelidade como principal meta do tradutor é mencionada por Silveira (sem data, p. 127), que reconhece que essa fidelidade constitui tarefa laboriosa que exige do tradutor conhecimento profundo da língua de origem do texto e da língua para a qual será vertido, além de cultura geral e acrescenta que

as melhores traduções são feitas, quase sempre, por tradutores que conhecem a obra, o ambiente e a personalidade literária do autor, tal como esta se reflete em seus livros. São feitas por tradutores que conhecem a história, a literatura e as tendências literárias, sociais, econômicas e filosóficas da época e do país em que viveu o autor. (SILVEIRA, sem data, p. 11).

Silveira prossegue afirmando que o tradutor deve abster-se de interferir nos textos que traduz; ao contrário,

a obra traduzida deve semelhar-se, tanto no estilo, como na forma, ao original estrangeiro. Qualquer liberdade que o tradutor tome com a maneira de escrever do autor — substituindo-a pela própria — constitui, a nosso ver, lamentável desonestidade intelectual. Agindo dessa maneira, o tradutor não somente lesa o autor, impedindo, discricionariamente, que o seu próprio estilo se reflita tanto quanto possível na tradução da obra, como impede que o leitor do trabalho produzido “sinta”, nas suas próprias frases, o próprio autor. (SILVEIRA, sem data, p. 34).

Theodor também tem opinião divergente de Marías, na medida em que crê que “o trabalho do tradutor literário não vem a ser nem reprodução fiel nem imitação e nem criação literária, dependendo sempre da fonte original, da obra de arte primitiva” (THEODOR, 1976, p. 34). Desse modo, no processo de tradução, acredita que “o tradutor precisa encontrar equivalências, ao mesmo tempo capazes de expressar o sentido original do texto e de não ferir o estilo que empresta ao seu trabalho” (THEODOR, 1976, p. 123). Considera, no entanto, que ao tradutor é permitida uma certa interferência quando admite a existência de um estilo próprio ao tradutor.

Romanelli, por sua vez, corrobora a tese de Marías no que tange à tradução como criação e considera que

o tradutor é também criador de novos textos, de novas obras que, uma vez terminadas, entram no polissistema literário de uma determinada cultura, influenciando-a e enriquecendo-a com a sua contribuição. Não é possível aceitar, portanto, a ideia de que a literatura traduzida não seja literatura, ou de que o tradutor não seja um escritor (ROMANELLI, 2013, p. 172).

Britto também considera que a tradução envolve trabalho criativo e não meramente um ato mecânico em que palavras de um idioma são substituídas por outras em outra língua. Ademais, assevera que “o tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis” (BRITTO, 2016, pp. 18-19). Contudo, é enfático ao sustentar que tradução e criação literária são conceitos distintos, que deve haver fidelidade ao texto original, bem como certa objetividade na análise crítica de traduções (BRITTO, 2016, pp. 27-28).

Independentemente da visão que se tenha acerca da tradução, talvez não haja divergências quanto ao papel da tradução no intercâmbio cultural. Meschonnic considera que “a tradução, desde sempre, tem um lugar maior como meio de contato entre culturas” (MESCHONNIC, 2010, p. XXI); prossegue afirmando que “traduzir é contemporâneo daquilo que movimenta a linguagem e a sociedade, e traduzir se faz acompanhar de seu próprio reconhecimento” (MESCHONNIC, 2010, pp. XXI-XXII).

Contudo, ainda seguindo o pensamento de Meschonnic, não se pode reduzir a tradução a um mero instrumento “informacionista”, pois a literatura não se reduz “à informação: uma informação sobre o conteúdo dos livros” (MESCHONNIC, 2010, p. XXV). Dessa forma, ele considera que

traduzir põe em jogo a representação da linguagem na íntegra e a da literatura. Traduzir não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra, de uma cultura a outra, tradicionalmente considerado como inferior à criação original em literatura. É o melhor posto de observação sobre as estratégias de linguagem, pelo exame das retraduições sucessivas, para um mesmo texto (MESCHONNIC, 2010, p. XXII).

E segue afirmando que “a literatura é a prova da tradução. A tradução é um prolongamento inevitável da literatura. Assim a literatura pede contas à tradução. Ela é o que importa mais para a experiência e a transformação do traduzir” (MESCHONNIC, 2010, p. 25). Não se pode dizer que os pontos de vista de Meschonnic e Javier Marías acerca da tradução

sejam idênticos, mas ambos consideram as traduções de textos literários como obras. Meschonnic considera que

as traduções são então obras — uma escritura — e fazem parte das obras. Que se possa falar do Poe de Baudelaire e do de Mallarmé mostra que a tradução bem sucedida é uma escritura, não uma transparência anônima, o apagamento e a modéstia do tradutor que o ensinamento dos profissionais preconiza. (MESCHONNIC, 2010, p. 28).

Nesse contexto, há de se identificar o que os teóricos definem como uma boa tradução, além das características essenciais ao profissional da área. Meschonnic considera que

a ‘boa’ tradução é aquela que segue o que constrói o texto, não apenas em sua função social de representação (a literatura), mas em seu funcionamento semiótico e semântico. Assim os critérios de bom e de mau não são mais os critérios simplesmente filológicos definidos pelo bom conhecimento da língua (MESCHONNIC, 2010, p. 28).

Citando Mounin, Rónai aponta que não há “obstáculos insuperáveis ao intérprete munido, além do conhecimento seguro das línguas, de cultura, intuição e bom gosto” (RÓNAI, 2012b, p. 53). Prossegue, mencionando a definição de uma boa tradução daquele linguista, que “é aquela que nos dá sensação idêntica à experimentada outrora pelos contemporâneos do autor, e é vazada num vernáculo fluente e homogêneo, mas que não procura esconder ao leitor tratar-se de obra vertida e não original” (RÓNAI, 2012b, p. 53).

Rónai menciona alguns requisitos ou pré-requisitos essenciais a um tradutor. O primeiro deles consiste em possuir “o conhecimento profundo da sua língua materna; para a qual ele traduz” (RÓNAI, 2012a, p. 32). A seguir, considera que “o conhecimento da língua de partida é parte indispensável da bagagem do tradutor” (RÓNAI, 2012a, p. 32). A essas duas habilidades, acrescenta-se o bom-senso, para perceber quando uma frase traduzida não soa bem, que nem sempre o dicionário é capaz de fornecer as informações necessárias à tradução, que uma nota de rodapé é indispensável à compreensão do leitor, enfim, para que a tradução mantenha o sentido do texto original. Contudo, isso não é o bastante.

Para Rónai, há de se somar às características anteriores a posse de “uma cultura geral que lhe possibilite identificar os lugares-comuns da civilização, sem o que estes se transformam em outras tantas armadilhas” (RÓNAI, 2012a, p. 35); e considera que “o tradutor que aspira a ser um bom profissional tentará familiarizar-se, igualmente, na medida do possível, com os costumes, a história, a geografia, o folclore, as instituições do país de cuja língua traduz, além de se munir da indispensável cultura geral” (RÓNAI, 2012a, p. 36).

Silveira ratifica esses atributos aos quais adiciona a paciência e a humildade. Menciona que a primeira é exigida “diante de certos trechos que é preciso desemaranhar como um novelo de lã”; a segunda, “diante de certos textos estrangeiros, que se têm de aceitar tal qual se nos apresentam, mesmo que o seu estilo e as ideias que contenham sejam contrários ao nosso estilo e às nossas ideias” (SILVEIRA, sem data, p. 34). Reafirma, portanto, a postura de fidelidade que deve ser adotada pelo tradutor.

O tradutor não é ‘co-autor’; é simplesmente, humildemente, ‘tradutor’. Tem, antes de mais nada, de ser fiel — o mais fiel possível — tanto diante das ideias como do estilo do autor. “Pode-se ‘melhorar’ o estilo do autor?” Não se pode. O tradutor não tem esse direito. O que o tradutor deve — e tem a obrigação de fazer — é verter os livros estrangeiros, do começo ao fim, de acordo com as regras gramaticais, com a índole, com a “higiene” de nossa língua. (SILVEIRA, sem data, p. 34).

Em Britto (2016, pp. 28-29), são citadas algumas regras do “jogo da tradução” a serem seguidas pelo tradutor, a saber:

a) deve-se pressupor que o texto tem um sentido específico;

b) o texto traduzido deve ser lido tal qual o original, reproduzindo os efeitos de sentido, estilo, para que o leitor tenha a sensação de estar lendo-o na língua originária.

Em resumo, Britto considera que o ideal inatingível do tradutor “é recriar em seu idioma uma obra estrangeira, encontrando correspondências para cada um dos incontáveis elementos que compõem um texto” (BRITTO, 2016, p. 56); ciente das dificuldades dessa tarefa, cumpre-lhe “ao menos reconstruir da melhor maneira o que lhe parece de mais importante no original” (BRITTO, 2016, p. 56).

Embora Rónai não se refira diretamente à questão da tradução como criação, ao contrário, reporta-se à manutenção do sentido do texto original, as características por ele apontadas para uma “boa” tradução e para o profissional que a realiza implicam uma valorização dessa atividade, conforme denota o trecho a seguir.

Na realidade a tradução é o melhor e, talvez, o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade dum grande espírito. Ela nos obriga a esquadrihar o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma, a reconstituir a paisagem mental do nosso autor e a descobrir-lhe as intenções mais veladas. (Rónai, 2012a, p. 37).

Britto acrescenta, acerca do valor da tradução, que ela é “indispensável em toda e qualquer cultura que esteja em contato com alguma outra cultura que fale um idioma diferente” (BRITTO, 2016, p. 11); contudo, está consciente da pouca visibilidade em relação a essa atividade e do pouco conhecimento que os leigos têm de sua complexidade. Cita, ainda, que

tem havido, nos últimos tempos, um processo de reconhecimento da tradução, em que se atribui maior relevância, em termos literários, às obras traduzidas. Vale lembrar que as traduções são consideradas gêneros baixos ou não canônicos, ocupando posição similar à literatura infantil e à ficção popular (ROMANELLI, 2013, pp. 38-39, nota de rodapé).

Os estudos teóricos formaram uma base essencial à realização da análise pretendida da trilogia *Tu rostro mañana* de Javier Marías. A partir da premissa de que a tradução é criação tanto quanto a obra original e, além disso, apresenta valor compatível com esta, foi possível desenhar os contornos das convergências e divergências relativas ao tema. Contudo, foi tão somente no estudo da Teoria da Tradução Intersemiótica, desenvolvida por Julio Plaza, com base nos princípios da semiótica de Charles Peirce, que se delinearão ferramentas para a investigação proposta nesta dissertação, quando me foram apresentados os três tipos de tradução definidos por Jakobson, intralingual, interlingual e intersemiótica, abrindo a perspectiva de análise da atividade de Deza como “intérprete de vidas” com base no último tipo.

Desse modo, há de se explicitar, mais detalhadamente, o que se entende por Tradução Intersemiótica, bem como estabelecer de que forma os instrumentos por ela fornecidos foram utilizados no processo analítico das obras de Marías, objetos deste trabalho.

2.3.1. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Esse tipo de tradução, como já citado, baseia-se na Semiótica ou Teoria Geral dos Signos, desenvolvida pelo filósofo e matemático norte-americano, Charles Sanders Peirce. Santaella define a semiótica como

a ciência dos sistemas e dos processos sîgnicos na cultura e na natureza. Ela estuda as formas, os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos. Os processos em que os signos desenvolvem o seu potencial são processos de significação, comunicação e interpretação. (SANTAELLA, 2017, p 7).

Pignatari a define como “uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações, entendendo-se por *signo* tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos” (PIGNATARI, 2004, p. 21). A palavra semiótica, explica-nos Santaella, origina-se no “grego antigo, onde *seméion* significa signo” (SANTAELLA, 2017, p 7). Para Peirce

um signo, ou ‘representámen’, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino ‘interpretante’ do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto’. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denomino ‘fundamento’ do representámen. ‘Idéia’ deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, mito comum no falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem pegou a idéia de outro homem; em que, quando um homem lembra o que estava pensando anteriormente, lembra a mesma idéia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo ‘similar’, é a mesma idéia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova idéia. (PEIRCE, 2015, p. 46).

Pignatari questiona acerca do propósito da Semiótica e ele próprio responde que ela

serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme — e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. (...) A Semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 2004, p. 20).

O conceito de tradução está interligado a essa finalidade, no sentido de que nela ocorre a transposição de um texto de um idioma a outro. Julio Plaza nos relata que a primeira vez que teve contato com o termo tradução intersemiótica foi nos estudos de Jakobson acerca das espécies de tradução. Jakobson identifica os seguintes tipos de tradução:

- a) intralingual ou reformulação – faz-se a interpretação de signos dentro de uma mesma língua com a utilização de outras palavras;
- b) interlingual ou tradução propriamente dita – a interpretação dos signos faz-se de uma língua para outra;
- c) intersemiótica ou transmutação – “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais” (JAKOBSON, 2010, p. 81) ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 2010, p.91).

Sob a óptica da tradução intersemiótica, não há de se falar em fidelidade, pois o processo tradutório, como “trânsito criativo de linguagens”, “cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (PLAZA, 2013, p. 1).

Desse modo, para Plaza, tanto quanto para Marías, tradução é, de fato, criação. Na tradução intersemiótica,

os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. (...) a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades (...) (PLAZA, 2013, p. 30).

O processo tradutório, embora criativo, não pretende promover o apagamento do original, pois que a tradução com este mantém uma “relação íntima”, devendo-lhe a “existência”. Citando Benjamin, Plaza acrescenta que é por meio da tradução que “a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada” (PLAZA, 2013, p. 32). A tradução intersemiótica “desmistifica a ideologia da fidelidade” na medida em que “a tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original” (PLAZA, 2013, p. 32). Para Plaza, a questão da fidelidade é puramente ideológica “porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infiel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele” (PLAZA, 2013, p. 32).

Para Plaza,

na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 2013, p. 72).

Dentro do processo de tradução, composto por um projeto criativo que considera a tradução como arte ou como transcrição, supõe-se a existência de algumas condições que lhe são preliminares e intrínsecas. Para Plaza, as mais proeminentes são

(...) empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexamínável, (...). Pela empatia, possuímos a totalidade sem parte do signo por instantes imperceptível. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’.

A simpatia contém analogia, pois muito antes de ser uma categoria psicológica a empatia é ‘o murmúrio insistente da semelhança’, uma semelhança encantada e imantada. A andança do tradutor se dá na procura das similitudes e de falas semelhantes adormecidas no original. (...)

(...) o projeto tradutor se inscreve dentro da ideia configuradora do ‘paideuma’, como solidariedade entre criador e re-criador e, sobretudo, como instância poético-política face a um projeto estético-criativo. (PLAZA, 2013, p. 34).

Rónai menciona como uma das definições mais certas de tradução a de J. Salas Subirat, contida no prefácio da versão espanhola de *Ulysses*, de James Joyce: “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (*Apud* RÓNAI, 2012, b, p. 91). A partir dessa noção, Plaza cita os diversos níveis de leitura do original em que “atualizamos os interpretantes embutidos na leitura” (PLAZA, 2013, p. 34).

No nível inicial, “o efeito causado pelo signo não é senão a qualidade de sentimento que o signo pode provocar” (PLAZA, 2013, p. 34), ou seja, os signos são tão somente reconhecidos sem que sejam atingidas as camadas internas mais profundas; a leitura suscita apenas “ideias vagas, possibilidades”.

No seguinte, a leitura tem o efeito de provocar um “choque que envolve resistências e reação” (PLAZA, 2013, p. 35): o mundo interior (ego) em confronto com o exterior ou signo (não ego). Para Plaza é

através do esforço mental desprendido da experiência real que se define o segundo tipo de interpretante, esse que é exterior ao signo como produto de uma mente. (...) Trata-se da experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage. (PLAZA, 2013, p. 35).

O terceiro e último nível refere-se à “consciência de um processo no qual se desenvolve a cognição. Há sentido de aprendizado, evolução e representação mental, é o momento da síntese” (PLAZA, 2013, p. 35).

Esses três níveis de leitura encontram paralelo com o que Jauss descreve como as três etapas da interpretação. Os horizontes da primeira leitura referem-se à percepção estética; da segunda, à interpretação retrospectiva; da terceira, à leitura histórica que “inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa” (JAUSS, 2002, p. 875). Essas etapas “estão fundamentadas na teoria de que o processo hermenêutico deve ser compreendido como uma unidade dos três momentos da compreensão (*intelligere*), da interpretação (*interpretare*) e da aplicação (*applicare*)” (JAUSS, 2002, p. 875).

A existência desses níveis de leitura justifica, para Jauss, o fato de que um leitor necessite realizar uma segunda leitura de um texto para melhor compreendê-lo. Jauss descreve, desse modo, o processo de recepção como sendo, na leitura perceptiva, “uma experiência de evidência crescente, esteticamente obrigatória que, como horizonte pré-dado de uma segunda leitura interpretativa, abre e limita simultaneamente o espaço para possíveis concretizações” (JAUSS, 2002, p. 880).

De acordo com Santaella, a semiótica de Peirce está alicerçada na fenomenologia. Peirce realizou vários estudos sobre o tema e concluiu que são apenas três os “elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente” (SANTAELLA, 2016, p. 7). Tanto os três níveis de leitura quanto as três etapas da interpretação, citados anteriormente, parecem encaixar-se nesses elementos que são: primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa), e um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete)” (SANTAELLA, 2016, p. 7).

A concepção fenomenológica de Peirce, conforme cita Santaella, permitiu-lhe conceber uma semiótica “anti-racionalista, antiverbalista e radicalmente original”, que possibilita considerar como signos “fenômenos rebeldes, imprecisos, vagamente determinados, manifestando ambiguidade e incerteza, ou ainda fenômenos irrepetíveis na sua singularidade” (SANTAELLA, 2016, p. 11). Disso decorre, ainda de acordo com Santaella, que “qualquer coisa pode ser analisada semioticamente.” (SANTAELLA, 2016, p. 11). É da ligação entre semiótica e fenomenologia que

advém a possibilidade de se considerar os signos e interpretações de primeira categoria (meros sentimentos e emoções), de segunda categoria (percepções, ações e reações) e de terceira categoria (discursos e pensamentos abstratos), que tornam muito mais próximos o sentir, o reagir, o experimentar e o pensar. (SANTAELLA, 2016, p. 11).

Uma questão fundamental relativa à teoria peirciana, com impactos na tradução intersemiótica, é o fato de que são considerados signos não apenas os signos externos, mas também “as cognições, os pensamentos, as ideias e até o homem mesmo são signos” (SANTAELLA, 2017, p. 36). Com relação a isso, dois aspectos devem ser destacados. O primeiro refere-se ao fato de que, na tradução intersemiótica, o pensamento é considerado tradução. Plaza menciona que, “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”; acrescenta, ainda, que “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2013, p. 18).

O segundo aspecto relaciona-se ao homem como signo. Santaella aponta que “essa tese peirciana tem o sentido óbvio de que o homem é um signo *para outras pessoas* que interpretam os seus gestos como signos, a sua maneira de se vestir, de se comportar na vida social e privada etc.” (SANTAELLA, 2017, p. 83). Santaella acrescenta que, para Peirce, além desse sentido do homem como signo, há, ainda, um outro sentido: “o homem é um signo porque a essência de um indivíduo consiste nos seus pensamentos, sentimentos e ações, que são signos” (SANTAELLA, 2017, p. 84).

A Tradução Intersemiótica, tampouco a Teoria dos Signos ou Semiótica, limitam-se ao que foi apresentado. Há muitíssimos outros aspectos teóricos envolvendo ambas. Os tópicos indicados representam questões específicas que servirão de ponto de partida para a análise da trilogia de Javier Marías, no que tange ao tema tradução.

2.4. A NOVELA DE AUTOFICÇÃO

O termo autoficção, conforme menciona Casas, é um neologismo criado pelo escritor e professor francês Serge Doubrovsky, no ano de 1977, e refere-se a “*una ‘ficción de acontecimientos estrictamente reales’*” (CASAS, 2012, p. 9). O criador do gênero assim classificou sua novela *Fils*, afirmando ser possível que “*un héroe de novela lleve el mismo nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje*” (CASAS, 2012, p. 9).

Gasparini (NORONHA, 2014, p. 190) afirma que, à época da publicação de *Fils*, a autoficção não se referia a um gênero, mas tão somente a essa novela de Doubrovsky. Nos anos seguintes, Doubrovsky vai dedicar-se a teorizar sobre a autoficção e o conceito vai se delineando ao mesmo tempo em que ganha novas concepções de outros estudiosos. Gasparini menciona que a escrita de Doubrovsky refletia sua experiência com a psicanálise; disso depreende-se que “a autoficção não era nada além do que a tradução literária daquela experiência fundadora” (NORONHA, 2014, p. 191) e pode ser entendida como “a ficção que decidi, como escritor, produzir de mim mesmo e para mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência de análise, não somente no que diz respeito à temática, mas também na produção do texto” (Doubrovsky, *apud* Gasparini in NORONHA, 2014, p. 191).

A partir desse conceito, Gasparini entende que houve uma mudança no enfoque conceitual do gênero, uma vez que, no processo de ficção, o foco se desloca dos “fatos estritamente reais” para o “eu” do autor, que seria um “referente não verificável” (GASPARINI, 2008, p. 55). Com relação ao desenvolvimento do conceito de autoficção, Gasparini comenta que esse processo “fugiu ao controle de seu criador” e identifica dois eixos: no primeiro, houve a atribuição do conceito do próprio Doubrovsky a “um campo genérico mais largo”; no outro, deu-se novo sentido à palavra (NORONHA, 2014, 195).

Lecarme posiciona-se no primeiro grupo, que adota a definição mais estrita de Doubrovsky, e considera que “basta que o nome do autor e o nome do protagonista não

coincidam para se estar diante do mais puro e simples romance” (NORONHA, 2014, p. 82). Outro critério mantido por Lecarme refere-se à veracidade da narrativa; quanto a esse ponto ele afirma que, “mesmo correndo o risco de parecer um simplório incorrigível, consideramos verdadeira uma narrativa que se dá por verdadeira. A narrativa que alega a verdade (...) não entra de maneira alguma no espaço da autoficção. (NORONHA, 2014, p. 84).

Desse modo, os critérios por ele considerados para classificar uma obra como autoficção são “a alegação de ficção, marcada, em geral pelo subtítulo romance, e por outro a unicidade do nome próprio para o autor (A), narrador (N), protagonista (P)” (NORONHA, 2014, pp. 84-85).

Colonna cita a chamada autoficção biográfica na qual, de fato, o escritor aparece como personagem central, “mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (NORONHA, 2014, p. 44). Em relação à questão do nome próprio do autor, ele considera que se dá ao tema uma “atenção nova e talvez excessiva”, pois, “na verdade, todos os nomes exibidos dessas narrativas romanceadas, exceto o autor e personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos” (NORONHA, 2014, p. 52). Sobre o trabalho de Colonna, Lejeune cita que, “no que tange ao nome próprio, nenhum problema. No que tange à ficção, ele dá à palavra, com muita legitimidade, um sentido completo e amplo abrangendo tanto o ficcional (a forma literária) quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo).” (Noronha, 2014, p. 25).

Com isso, caracteriza-se que o conceito de autoficção por ele desenvolvido insere-se no segundo eixo citado por Gasparini. Outra questão citada por esse autor relaciona-se à homonímia, pois “em muitos casos (...), o herói-narrador não é nomeado, embora remeta incontestavelmente, por vários indícios intra e extratextuais, ao autor” (NORONHA, 2014, pp. 197-198).

Gasparini aponta que a autoficção representa um “progresso incontestável” que promove a entrada das narrativas do “eu” na modernidade. No entanto, considera que esse “neologismo” em si atua como um obstáculo à reflexão teórica em decorrência da “sua polissemia, ou antes sua viscosidade semântica” (GASPARINI, 2008, p. 296).

Apesar das diferentes acepções do termo, há, de acordo com Gasparini (GASPARINI, 2008, pp. 300-301), alguns traços que definem a autoficção. Quanto à identificação, há dois critérios que podem auxiliar na distinção da narrativa autoficcional. Gasparini parte dos conceitos de autobiografia e de romance autobiográfico, tomando como base esses critérios: o

primeiro é o contrato de leitura; o segundo refere-se à identidade autor/herói. Na autobiografia, há um pacto de veracidade e ocorre a homonímia; no romance autobiográfico, utiliza-se uma estratégia de ambiguidade entre a verdade e a ficção e a identidade autor/herói/narrador é apenas sugerida. A autoficção se situaria, segundo Gasparini, “no meio do caminho” entre a autobiografia e o romance autobiográfico.

Desse modo, na autoficção, estariam presentes a estratégia de ambiguidade e a homonímia. Quanto ao segundo aspecto, Gasparini afirma que nem sempre essa característica é “respeitada”, uma vez que há muitos textos classificados como autoficção em que não há homonímia entre autor/narrador/personagem.

Com relação ao estilo e à literariedade, Gasparini entende que não há como utilizar tais critérios para caracterizar a autoficção, pois esse termo não se identifica por um tipo específico de escritura ou construção, mas se refere a um “campo de experimentação” em que se pode encontrar uma grande variedade de estilos. Contudo, da autoficção, nos informa Gasparini, pode-se exigir “um mínimo de originalidade estilística, de invenção verbal, de trabalho sobre a língua” (GASPARINI, 2008, p. 302).

Outra característica da autoficção citada por Gasparini constitui o modo como o tempo é apresentado. Para Gasparini,

le temps constituant le motif et la matière, le fond et la forme de son récit, le traitement qu'il lui fait subir est plus significatif que ce qu'il en dit explicitement.

(...)

À cet égard, on considère généralement que l'autofictionneur se distingue de l'autobiographe traditionnel par son refus de retracer linéairement « l'histoire de sa personnalité ». Il va donc casser la chronologie de cette existence en utilisant différents procédés. (GASPARINI, 2008, p. 307).

Desse modo, o tempo é fator essencial, é motivo e matéria, fundo e forma na narrativa de autoficção que se caracteriza, também, pela ausência de linearidade temporal, pelo rompimento da cronologia. Gasparini (GASPARINI, 2008, p. 308) menciona duas formas como esse rompimento com a cronologia da existência pode ser feito. No primeiro procedimento, ocorre a dramatização de um único episódio da vida do narrador. A segunda técnica refere-se ao monólogo interior que procede por associações de ideias, justaposição de sequências em ordem arbitrária, interpolação de visões imaginárias, inserção de fotografias.

Casas também cita como características da autoficção a heterogeneidade, a atitude polifônica da novela e o metadiscorso. Quanto à primeira, Casas menciona que “*las novelas autoficcionales suelen asumir una apariencia referencial, que se ve cuestionada desde el momento en que el lector empieza a percibir la mezcla de elementos narrativos que componen*

el relato, algunos provenientes del ámbito de lo ‘real’ y otros del de la ficción” (CASAS, 2010, p. 195).

Em referência à novela *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías, Casas menciona que essa heterogeneidade também se manifesta

(...) en el modo de hilar las múltiples tramas —precarias, fragmentadas, en muchos casos inacabadas— de los distintos episodios que componen la obra: diversas posibilidades para una misma historia, escenas hipotéticas o recreadas a partir de la realidad pero que incluyen elementos inventados o al menos distorsionados, se integran sin mayores problemas en el relato ‘veraz’ (CASAS, 2010, p. 196).

A atitude polifônica refere-se à questão da multiplicidade de pontos de vista. Casas menciona a existência de uma alteração na lógica narrativa, presente em *Negra espalda*, em que o narrador passa a centrar-se na vida de outros personagens, esquecendo-se dele próprio e adquirindo “*una ‘imposible’ capacidad de introspección con respecto a los personajes*” (CASAS, 2010, p. 201). Esse processo, cita Casas, é denominado por Genette focalização zero, e consiste em que o narrador seja “*conocedor de los pensamientos, el pasado y el futuro de aquellos a quién observa*” (CASAS, 2010, p. 201). Casas assinala que,

en esos casos, la paralepsis —el fenómeno que se produce cuando el narrador sobrepasa el grado de conocimiento que puede tener de la historia, según la focalización inicialmente escogida, y que aquí lógicamente ‘debería ser’ interna fija, dado que se trata de un narrador extra-homodiegético— permite aunar lo acontecido con lo imaginado y, en consecuencia, acortar la distancia entre la realidad y la ficción. En este sentido, abundan los momentos en que, a partir del empleo del condicional y las estructuras de probabilidad y duda, el relato se desliza hacia la narración asertiva. (CASAS, 2010, p. 201).

A última característica mencionada por Casas é o metadiscurso. Sobre o tema, Casas cita que, para Sébastien Hubier, a autoficção é, sem dúvida, metadiscursiva na medida em que busca expressar sem dissimulações uma vontade de desconstrução em relação às literaturas pessoais ou íntimas (CASAS, 2010, p. 205). Essa desconstrução ou “transgressão de limites” explica a presença dos comentários internos na narrativa autoficcional.

Así, en el nivel extradiegético —cada vez que el narrador se aleja de la historia para tomar la palabra y dar su opinión— abundan las digresiones reflexivas en torno al escepticismo con respecto a la verdad personal, los mecanismos de la memoria o la capacidad referencial del lenguaje (CASAS, 2010, p. 205).

Embora Álvarez Mendes não cite em seu trabalho a novela de autoficção especificamente, ela trata da utilização de recursos ensaístico na elaboração de tramas literárias, ou seja, de romances. É possível traçar um paralelo da descrição por ela realizada dessa

“intromissão” do ensaio nas narrativas literárias com o denominado monólogo interno, já citado anteriormente. Essa intromissão é retratada por Álvarez Mendes como sendo “*la desaparición momentánea de la trama o a la desaparición del personaje*” (ÁLVAREZ MENDES, 2000, p. 16) e, desse modo, “*se conduce la obra hacia la ausencia de acción mediante la exposición de pensamientos que enjuician las relaciones humanas en el vivir cotidiano*” (ÁLVAREZ MENDES, 2000, p. 17).

De acordo com Moisés, o monólogo interior “caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem” (MOISÉS, 2013, p. 317), e ainda, ocorre “como se o conteúdo inconsciente ou subconsciente vazasse no papel com o seu peculiar desconcerto” (MOISÉS, 2013, p. 318). Para Sallenave (ROSSUM-GUYON, HAMON & SALLENAVE, 1976, p. 116), o conceito, ou melhor, o pseudoconceito, de monólogo interior, cuja “paternidade” é atribuída a Dujardin, provém da psicologia clássica e refere-se à “fala interior” e ao “discurso para si próprio”.

Reis & Lopes consideram que essa técnica narrativa permite representar a “corrente de consciência de uma personagem” e “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (REIS & LOPES, 1988, p. 266). O monólogo interior, então, “afirma-se com intensidade como ‘discurso de um eu’, guardando sempre um silêncio revelador sobre o destinatário desta ‘mensagem’” (SALLENAVE, 1976, p. 132).

Nas novelas consideradas híbridas por Álvarez Mendes, é possível identificar passagens nas quais os textos ensaísticos se inserem e que se caracterizam por uma pausa na ação a fim de que o narrador exponha seus pensamentos acerca de temas diversos. A autora cita como exemplo a obra *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, em cujos “ensaios” o narrador exterioriza suas crenças acerca das “relações humanas na vida cotidiana”.

De tal manera, las reflexiones y argumentaciones expositivas acerca de las relaciones humanas, con sus secretos, sospechas, traiciones, etc., no tienen otra función que la de, por una parte, sugerir el modo en que los corazones se van tiñendo según pasa el tiempo y se termina sabiendo incluso lo que se deseaba ignorar, y, por otra, la de aproximarnos a la desconfianza y los temores generados por la desintegración del yo y la pérdida de la identidad que acucian al hombre en el mundo moderno. (ÁLVAREZ MENDES, 2000, p. 17).

Os temas não são tratados de forma exaustiva, tampouco há, nesses ensaios, um pacto com a “verdade”, pois, segundo Álvarez Mendes, “*es improbable saber la verdad porque lo que se cuenta nunca puede ser entendido como real, ya que al contar no se es fiel a lo sucedido pues todo se deforma y se inventa al recrearlo a través de la fragilidad del recuerdo humano*”; e, ainda, “*todo se va anulando y desapareciendo a consecuencia de la debilidad de la memoria y la relatividad que caracteriza a la sociedad actual*” (ÁLVAREZ MENDES, 2000, p. 20).

Desse modo, o que Álvarez Mendes classifica como ensaios inseridos nos romances ou narrativas literárias aproxima-se do chamado monólogo interno, aquele que transcorre na mente do eu-personagem-narrador e que ganha voz na narrativa, intercalado entre as ações, e que caracteriza a autoficção. Para Álvarez Mendes, observa-se a presença de “*una voz que, más que narrativa, se descubre como ensayística, comunicativa, reflexiva, expositiva y argumentativa*” (ÁLVAREZ MENDES, 2000, p. 22). A autora, ainda, adverte,

por lo tanto, el molde ensayístico en que se divulgan ciertas ideas que complementan el sentido de la historia narrativa, a la vez que nos acercan de forma meditativa al verdadero significado del hombre, mediante la indagación en su propio interior, subjetividad, sus dramas y su intensa relación con el mundo exterior en un intento de comprender de manera global la certera realidad del hombre. (ÁLVAREZ MENDES, 2000, p. 22).

A autoficção surgiu como uma alternativa ao gênero autobiografia, na medida em que esta sofreu uma perda de credibilidade. Alberca (2007, posição 109) menciona que alguns autobiógrafos se fixam somente em algumas facetas da personalidade, normalmente desconsiderando aspectos comprometedores do próprio perfil, optando pelos chamados “esquecimentos complacentes”. Desse modo, Casas (2012, p. 16) menciona a existência de uma “quebra de confiança” nas autobiografias e cita Alberca que adverte que a autoficção “*se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo*”, ou seja, revela-se como uma opção. Alberca (2007, posição 4816) acrescenta, ainda, que a autoficção reflete um desejo de inovação ou de jogo, bem como uma maneira de inserir aspectos ficcionais à própria biografia, mantendo, de modo prudente, o distanciamento do que poderia ser considerado exposição pública. Além disso,

(...) la ficción se presenta de forma seductora y atractiva lejos de las duras aristas de los hechos. La imposibilidad de la verdad o la ficcionalización de la misma son ideas compasivas y gratificantes, pues calman y liberan de la ansiedad de lo real o de la testarudez de los hechos, pero no están exentas de peligros ni de sembrar inquietudes, toda vez que conllevan el arrumbamiento de frontera entre los principales pactos narrativos (ALBERCA, 2007, posición 4816 a 2829).

Alberca (2007, posição 1958) considera que a autoficção possui parentesco com a novela autobiográfica, na medida em que dela se serve, “invadindo e conquistando-lhe as competências para a invenção novelesca”. O termo implica duas possibilidades de interpretação, de acordo com Alberca: “*¿se trata de una autobiografía ‘sensu latu’ con la forma y el estilo de una novela?*” ou “*¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada?*” (ALBERCA, 2007, posição 1971).

A novela *Todas as almas*, de Javier Marías, relata Casas (2012, p. 10), gerou certa polémica decorrente da sugestão feita pelo redator, na contracapa da primeira edição, de que havia a identificação do narrador não nomeado com o autor. Vale ressaltar que o personagem-narrador dessa novela é o mesmo da trilogia *Tu rostro mañana*. Em referência à mesma novela, Gullón menciona que

la presencia del autor como observador, relator y partícipe contribuye al engaño a los ojos. ¿Fue vivida la invención antes de ser creada? Poco importa la biografía del autor y lo que de su vida pudiera rastrearse en la narración. Sirve el Yo para establecer un texto que por su personalización transmuta lo pasado en presente (GULLÓN, 1994, p. 327).

Essa transmutação do passado em presente pode ser considerada como o “irreal do passado” que se manifesta por meio da autoficção. A expressão tem origem no trabalho de Lejeune, conforme cita Casas (2012, p. 13), e se refere ao processo pelo qual “*el escritor se imagina outro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales, permitiendo plasmar una identidad elástica, susceptible de adoptar formas diversas*”. Para Lejeune, esse é um recurso utilizado na autobiografia; contudo, pode-se observá-lo na autoficção, em que esse “irreal do passado” também se evidencia.

Na autoficção, conforme cita Antonio Muñoz Molina (*Apud* SERVÉN, 2000, p. 183),

seleccionamos ciertos rasgos de una persona real para convertirla en una figura de novela, añadiéndole datos y circunstancias inventadas que no se superponen a su biografía verdadera para esconderla, sino que la convierten en otra vida de una cualidad y de un orden diferente.

[...]

Mezclando rasgos de personas distintas en esa especie de caldo alquímico que es la ficción, se perfila una criatura singular cuyo único reino posible es el relato: para algunos aprovechamos un solo modelo real, pero lo más frecuente es que en las mejores aleaciones intervengan trazas de muchos modelos, cuyo origen dispar se equilibra en la veracidad del personaje.

Na opinião de Casas (2010, p. 193), a narrativa autoficcional “*problematiza uno de los conceptos más controvertidos en torno a la construcción textual de la identidad: el de la autoría*” (p. 193). A autoficção pressupõe uma relação ambígua entre real e fictício, uma vez que nela apresenta-se, de modo contraditório, “*la semejanza y la diferencia entre el autor real y su representación literaria*”, ao mesmo tempo que “*niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente*” (CASAS, 2010, p. 193). Disso se depreende que, embora exista uma relação entre autor, narrador e personagem na autoficção, não se estabelece um pacto de veracidade, ao contrário, há espaço para a criação, sem compromisso com a sinceridade. Casas menciona que “*la autoficción cuestiona la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, al advertir*

que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (CASAS, 2010, p. 193).

Servén (2000, p. 185) menciona que em *Negra espalda del tempo*, outra novela de Marías, o narrador nos conta que em *Todas as almas*, com exceção do cenário e de alguma vivência secundária e transfigurada, tudo o mais na narrativa era inventado. A trilogia estudada nesta dissertação dá sequência à história do narrador inominado de *Todas as almas*. Apesar dessa informação, Servén ressalta que “*sus colegas oxonienses identificaron a varios profesores reales con los profesores ficticios que aparecían en el libro*” (SERVÉN, 2000, p. 185), em referência aos colegas de Marías, em Oxford.

Os aspectos relativos à autoficção tratados nesta dissertação, definição, características, serão objeto da análise da trilogia *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, com o propósito de identificar evidências que associem a narrativa a esse gênero literário, não para afirmar que, de fato, trata-se de autoficção, ou seja, para confirmar essa classificação, mas, essencialmente, para explorar a obra sob essa óptica específica.

2.5. INTERTEXTUALIDADE: AS VÁRIAS VOZES DO TEXTO

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva e mencionado, inicialmente, conforme cita Samoyault (2008, p. 15), em dois artigos intitulados “*A palavra, o diálogo, o romance*” e “*O texto fechado*”, publicados em 1966 e 1967, respectivamente, na revista *Tel quel*.

No primeiro artigo, Kristeva reporta-se ao valor das análises de Bakhtin para o avanço das pesquisas relativas à escola formalista russa e considera que ele “aborda problemas fundamentais que o estudo estrutural da narrativa enfrenta hoje e que tornam atual a leitura dos textos que ele esboçou há cerca de quarenta anos” (KRISTEVA, 2012, p. 140).

Referindo-se ao espaço textual, Kristeva cita as três dimensões que o compõem: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)” (KRISTEVA, 2012, p. 141). O “estatuto da palavra”, noção introduzida por Bakhtin, subdivide-se, de acordo com Kristeva em dois eixos: horizontal e vertical. No primeiro, “a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário”; no segundo, “a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (KRISTEVA, 2012, p. 141). Para Bakhtin, esses dois eixos são denominados diálogo e ambivalência e, de acordo com Kristeva, “não estão claramente distintos”.

Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de 'intertextualidade', e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2012, p. 142).

No segundo artigo, ao abordar o significado de “texto” como *produtividade*, Kristeva explica que isso se dá, em parte, pelo fato de haver “uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (KRISTEVA, 2012, p. 109).

O conceito de intertextualidade é, ainda, impreciso e isso deve-se, de acordo com Samoyault,

(...) à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.) (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

Além disso,

(...) a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma (SAMOYAULT, 2008, pp. 13-14).

Samoyault menciona que, em momento algum, Bakhtin utiliza os termos intertextualidade ou intratexto, mas, somente com base nos estudos que realizou sobre os romances que se originam “as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes linguísticos, sociais, culturais”, bem como introduz-se “a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). Bakhtin revela que

o texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientamos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de “oposição” (BAKHTIN, 2011, p. 401).

Para Barros (FARACO; TEZZA & CASTRO, 2007, p. 22), o dialogismo ou o princípio dialógico constitui tema dominante nas reflexões de Bakhtin. Quando se refere ao

texto, como “objeto das ciências humanas”, Bakhtin concebe a existência de “duas diferentes concepções do princípio dialógico, o do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos, pois considera que nas ciências humanas o objeto e o método são dialógicos” (FARACO; TEZZA & CASTRO, 2007, p. 23). Além disso, prossegue Barros, Bakhtin

considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas: não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais; não é individual porque se constrói como um “diálogo entre discursos”, ou seja, porque mantém relações com outros discursos (FARACO; TEZZA & CASTRO, 2007, p. 31).

Segundo menciona Barros, “Todorov, a partir da sugestão de Kristeva, prefere usar o termo *intertextualidade* para os ‘diálogos entre discursos’ e reservar a palavra *dialogismo* para os ‘diálogos entre interlocutores’” (FARACO; TEZZA & CASTRO, 2007, p. 31). Embora Barros prefira adotar o termo dialogismo para ambos os casos, a diferença estabelecida por Todorov ilustra a relação do pensamento de Bakhtin com o termo de autoria de Kristeva, ou seja, intertextualidade.

Ainda tendo como referencial o ensaio de Barros, vale citar a definição de “texto” com base no dialogismo: “um ‘tecido de muitas vozes’, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no *interior* do texto” (FARACO; TEZZA & CASTRO, 2007, p. 31).

Fiorin destaca, também, a ênfase dada por Bakhtin ao desenvolvimento do conceito de dialogismo, pois “sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (BARROS & FIORIN, 2011, p. 29). Com isso, Fiorin nos traz uma nova dimensão a respeito da intertextualidade, pois esse “processo de incorporação de um texto em outro” visa não somente “reproduzir o sentido incorporado” como também transformar esse sentido (BARROS & FIORIN, 2011, p. 30).

Para Fiorin, essa incorporação pode ocorrer por meio de três processos: a citação, a alusão e a estilização. No primeiro processo, pode-se confirmar ou alterar o sentido do texto; isso também pode ocorrer na alusão, ou seja, ela pode gerar polêmica em relação ao texto original ou contratual, em que não há oposição de ideias. Nesse segundo processo, “não se citam as palavras (todas ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema (BARROS & FIORIN, 2011, p. 31).

O terceiro processo constitui a estilização que é tipificada pela reprodução das características peculiares ao estilo de outrem. Fiorin define estilo como “o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (...) que produzem um efeito de sentido de individualização” (BARROS & FIORIN, 2011, p. 31). A estilização pode ser igualmente polêmica ou contratual.

De acordo com Genette, a intertextualidade consiste em um tipo de relação transtextual que se define como “uma relação de copresença entre dois ou mais textos” (GENETTE, 1989, p. 10). Assim como Fiorin, Genette também menciona a citação como uma forma de intertextualidade que, para ele, é a mais explícita e literal, podendo apresentar-se entre aspas ou sem referência. Aponta, igualmente, a alusão, que é “uma forma menos explícita e literal”, definindo-a como “*un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo*” (GENETTE, 1989, p. 10). Por fim, cita o plágio, como uma forma “menos explícita e menos canônica”, pois se trata de “uma cópia não declarada, embora literal”. Não faz referência ao último tipo citado por Fiorin.

Turpin, em ensaio acerca dos prólogos redigidos por Marías, menciona que uma das características neles existente é a presença de “textos prévios”, ou seja, tais prólogos estão “sulcados”

por dos tipos de relaciones textuales: las que se establecen entre él mismo y otros textos, sean o no éstos de naturaleza semejante y pertenezcan o no al autor en concreto, llamadas ‘intertextuales’, y las que se originan entre ese mismo prólogo y el texto al que precede, llamadas entonces relaciones ‘intratextuales’ (TURPIN, 2000, p. 237).

A análise da obra *Tu rostro mañana*, no que diz respeito à presença da intertextualidade, tinha como propósito, inicialmente, realizar tão somente a verificação do uso pelo autor do processo de citação, uma vez que os demais processos exigiriam o conhecimento de referencial externo à obra. Contudo, foi possível, também, identificar a presença da alusão.

2.6. RECEPÇÃO: O PAPEL DO LEITOR NA LITERATURA

De acordo com Jauss, “a qualidade e a categoria de uma obra literária” não decorrem da origem biográfica e histórica, “*ni tampoco del puesto que ocupan en la sucesión del desarrollo de los géneros, sino de los criterios, difíciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma*” (JAUSS, 1976, p. 137). Quando se refere ao efeito e à recepção, Jauss está incluindo

a perspectiva do leitor na questão da valoração da obra. Isso implica que o efeito de uma obra está relacionado a ela própria, bem como àqueles que a consomem.

Para Jauss, “*la literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras viene procurada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción de autor y público*” (JAUSS, 1976, p. 157). Stierle (1979, p. 119) nos informa que “o ponto de vista da recepção, das formas de apropriação da literatura por seus leitores tem ultimamente motivado um novo interesse pela história da literatura”, destacando que houve uma abertura no “horizonte de significação da literatura”, em que a participação do leitor é inegável.

Tanto a escola marxista quanto a formalista não levariam em consideração o papel do leitor em suas teorias literárias. Segundo Jauss, a primeira “*trata el lector (cuando lo trata) de un modo no diferente a como trata el autor: inquiera acerca de su posición social y trata de reconocerle en el estrato de una sociedad presentada*” (JAUSS, 1976, p. 162). Já a segunda, “*sólo necesita al lector como sujeto receptor que, siguiendo las indicaciones del texto, sólo tiene que distinguir la forma o descubrir el procedimiento*” (JAUSS, 1976, p. 162).

Desse modo, Jauss entende que nem uma nem outra teoria veriam o leitor como parte essencial no estudo histórico-literário, e não considerariam o leitor “*en su genuino papel igualmente inalienable con respecto al conocimiento tanto estético como histórico, en cuanto a receptor al cual va destinada primordialmente la obra literaria*” (JAUSS, 1976, p. 163). Ele considera que,

en el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. (...) Ya que únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de recepción pasiva en recepción activa, de normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera. (JAUSS, 1976, pp. 163-164).

Em contraponto às reflexões formalista/estruturalista e marxista, que, como já mencionado, ignorariam o enfoque da recepção e do efeito, Jauss desenvolveu a Teoria da Recepção ou a Estética da Recepção que inclui tal dimensão, considerada por ele parte indispensável tanto do aspecto estético quanto da função social da literatura. A estética da recepção adota concepção de abertura do horizonte de significação da literatura e de evidente contribuição do leitor/receptor, agente responsável pela realização e articulação dessa abertura.

Jauss prossegue e afirma que a relação literatura e leitor tem implicações estéticas, na medida em que a “recepção primária” de uma obra implica uma valoração estética desta pelo

leitor que a compara com outras obras; bem assim, implicações históricas, já que a essa primeira impressão são agregadas outras, de gerações que se sucedem e trazem novas formas de recepção. Dessa forma,

la obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual. (JAUSS, 1976, p. 166-167).

Poder-se-ia considerar, então, que a história da literatura implica um processo dinâmico de recepção e de produção, no qual os textos literários passam por uma atualização que envolve o “leitor receptor”, o “crítico reflexivo” e o “escritor”. Para Jauss,

el acontecimiento literario, a diferencia del político, no tiene consecuencias inevitables y que sigan subsistiendo por sí mismas y a las que ya no pudiera sustraerse ninguna de las generaciones siguientes. Tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentra aún o de nuevo recepción, cuando se encuentran lectores que quieran apropiarse de nuevo de la obra pretérita o autores que quieran imitarla, superarla o rebatirla. La relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectación de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. De la objetivabilidad de este horizonte de expectación depende, por consiguiente, el que sea posible comprender y presentar la historia de la literatura en su propia historicidad. (JAUSS, 1976, p. 169).

Além disso, seria necessário transpor alguns impasses, a saber: o da história positivista, o da interpretação e o da literatura comparada, para que os estudos literários fossem renovados. Quanto ao primeiro, Jauss menciona a oportunidade do surgimento de “uma nova teoria da literatura” baseada “na compreensão ainda não esgotada da historicidade característica da arte e diferenciadora de sua compreensão” (JAUSS, 1979, p. 71). O impasse seguinte relacionava-se ao fato de que a interpretação estava fundada em si mesma, ou, consoante Jauss, servia a “uma metafísica da *écriture*”. Quanto ao último impasse, Jauss considerava que a comparação era vista como “um fim em si” mesma. O propósito de renovação

(...) não seria alcançável através da panaceia das taxonomias perfeitas, dos sistemas semióticos fechados e dos modelos formalistas de descrição, mas tão-só através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta. (JAUSS, 1979, p. 71).

No processo de interpretação do texto pelo leitor, Jauss destaca os três horizontes de leitura, já mencionados na página 39, deste trabalho. A compreensão estética está relacionada ao horizonte de experiência da primeira leitura; essa compreensão, normalmente, apenas se

torna plena após repetidas leituras. Em seguida, tem lugar a interpretação explícita, que caracteriza o horizonte da segunda leitura. Ressalte-se que, nessa fase e nas leituras subsequentes, estão incluídas as percepções do horizonte de expectativas das leituras iniciais da etapa de percepção. Na leitura de interpretação retrospectiva, “o intérprete pretende concretizar uma determinada relação significativa do horizonte de significado deste texto”, sem, no entanto, “utilizar a permissividade da alegorese, ao transferir o significado do texto para um contexto estranho, isto é, dar-lhe um significado que ultrapasse o horizonte do significado e com isso a intencionalidade do texto” (JAUSS, 2002, p. 877). Sobre os horizontes da primeira e segunda leitura, Jauss comenta que

cada leitor conhece a experiência que muitas vezes o significado de um poema se torna claro apenas numa segunda leitura, após retornar ao final do início do texto. Num caso destes, a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação (JAUSS, 2002, p. 878).

A terceira leitura diz respeito ao “horizonte histórico que condicionou a gênese e o efeito da obra e que, por outro lado, limita a interpretação do leitor contemporâneo” (JAUSS, 2002, p. 881). A leitura histórica tem um papel fundamental na medida em que “evita que o texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preconceitos e às expectativas de significado de nossa época”, além de possibilitar “a compreensão do texto poético em sua alteridade, separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo” (JAUSS, 2002, p. 882). Para finalizar a questão dos horizontes de leitura, Jauss afirma que

a prioridade da percepção estética na tríade da hermenêutica literária precisa do “horizonte”, mas não da prioridade temporal da primeira leitura; este horizonte da compreensão perceptiva também pode ser obtido apenas na segunda leitura ou com o auxílio da compreensão histórica. A percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica. (JAUSS, 2002, p. 884).

Stierle nos esclarece que o conceito de recepção é abrangente e envolve diversas atitudes do receptor em reação ao texto, ou seja, trata do efeito que o texto provoca nesse leitor.

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas — que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... (STIERLE, 1979, p. 121)

A importância dessas reações, que são muitas, reside no fato de que, por meio delas, é possível verificar o que, no texto, leva a tais respostas e, desse modo, “diferençar seus vários passos e apreender sua construção hierárquica” (STIERLE, 1979, p. 121). Desse modo, “a medida que se apresenta a hierarquia desses passos, possibilitados pelo próprio texto, torna-se apreensível um potencial de recepção, que, no caso concreto, se atualiza sempre de modo parcial, mas que constitui o horizonte para uma recepção sempre mais abrangente” (STIERLE, 1979, p. 121).

Jauss estabelece um programa, referente ao horizonte de expectativas do leitor, que considera que,

para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o ‘efeito’, como o momento condicionado pelo texto, e a ‘recepção’, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (‘lebensweltlich’), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade (JAUSS, 1979, p. 73).

Em relação ao horizonte de expectativa interna do texto, Jauss entende que se trata de um fator “menos problemático, pois derivável do próprio texto” (JAUSS, 1979, p. 73). O mesmo, contudo, não se pode dizer quando se intenta estabelecer um horizonte de expectativas social “que não é tematizado como contexto de um mundo histórico”. Desse modo,

(...) enquanto a psicologia do processo de recepção for tão pouco esclarecida quanto o papel e a produção da experiência estética no sistema das estruturas de ação de um mundo histórico, é pouco apropriado esperar-se um esclarecimento total sobre o comportamento dos leitores pelas análises fundadas em classes e camadas, bem como procurar na literatura da moda, a literatura trivial e de consumo, a mais rigorosa expressão das relações econômicas e os interesses disfarçados de poder. (JAUSS, 1979, p. 73).

Para uma melhor compreensão do que seja o horizonte, no sentido utilizado neste trabalho, nos remetemos a Gadamer que define o termo como

algo no qual trilhamos nosso caminho e que conosco faz o caminho. Os horizontes se deslocam ao passo de quem se move. Também o horizonte do passado, do qual vive toda vida humana e que se apresenta sob a forma de tradição, que já está sempre em movimento. (GADAMER, 2015, p. 402).
 (...) O conceito de horizonte torna-se interessante aqui porque expressa essa visão superior e mais ampla que deve ter aquele que compreende. Ganhar um horizonte quer dizer sempre aprender a ver para além do que está próximo e muito próximo, não para abstrair dele mas precisamente para vê-lo melhor, em um todo mais amplo e com critérios mais justos. (GADAMER, 2015, p. 403).

A questão do leitor como partícipe no processo literário tem sido alvo de comentários de outros autores, embora não dentro do contexto de uma teoria como é o caso de Jauss. Auerbach, por exemplo, em ensaio sobre a *Divina Comédia* de Dante, trata das diversas passagens ao longo do texto nas quais a narrativa é interrompida para buscar a atenção do leitor, “instando-o a compartilhar as experiências e os sentimentos do poeta, a testemunhar algum evento milagroso, a notar alguma peculiaridade de conteúdo ou estilo” (AUERBACH, 2012, p. 111), enfim, para, de alguma forma, fazê-lo participar da narrativa.

Sartre, também, se manifesta sobre o assunto e considera que o ato da escrita seria incompleto se não fosse acompanhado da leitura, pois, se o escritor escrevesse para si próprio, seria “o pior fracasso”. E acrescenta que

a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 2015, p. 41).

Bakhtin comenta sobre a inclusão do leitor no sistema da obra. Para ele, no processo criativo, o autor não visa “ao crítico literário nem pressupõe uma *interpretação* literária específica, não visa a criar uma coletividade de estudiosos da literatura” (BAKHTIN, 2011, pp. 404-405); é o leitor que o autor quer atingir, ainda que abstrato e despersonificado.

Gasparini (2008, p. 301), quando se refere ao fato de não haver coincidência de nomes entre autor e narrador na autoficção, considera que a recepção de romances com essa característica ainda os considera como tal, ou seja, pertencentes a esse gênero, pois depende da interpretação que o leitor dá aos sinais autobiográficos e ficcionais contidos na obra. Desse modo, pode-se depreender que o leitor tem papel essencial em relação à forma de classificação do romance.

Rancière já nos remete ao espectador que ele considera ser alguém atuante porque emancipado. Para ele “os expectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarino ou *performers*” (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

O próprio Marías, consoante nos expõe Turpin, considera o leitor como partícipe, seja para que este preencha lacunas, seja auxiliando-o na compreensão ou mesmo como alvo de um apelo, conforme observado nos trechos que se seguem.

Su supuesta altanería choca con quienes quieren ver en él un “yo” agravante, que ofende por el simple hecho de adoptar una infundada posición de superioridad frente al lector. Al mismo tiempo,

la sola idea de que el ensayo implique una vocación dialogal convierte su lectura en un proceso activo, no pasivo, que se ve nutrido por la provisionalidad de su propuesta, siempre sujeta a revisión desde el mismo instante de su nacimiento. De ello se deduce que el ensayista apele a menudo al lector de sus escritos (...) (TURPIN, 2000, p. 227).

Marías debe de ser consciente de esa situación cuando promueve la comunicación entre escritor y lector, cuando le hace destinatario de sus reflexiones, cuando confiesa ‘abiertamente’ claves para la mejor comprensión de sus textos o de sus pensamientos, no sin antes reparar algunas injusticias, proponer tesis, o advertir el fracaso institucional en sus múltiples variantes (TURPIN, 2000, p. 237).

No entanto, o seguinte questionamento deve ser lançado: quem é esse leitor/receptor da obra? Iser menciona a existência, inicialmente, de dois tipos de leitor. O primeiro, denominado leitor ideal, seria “mera construção”; o segundo ou leitor contemporâneo, embora exista, “dificilmente é concebível como construção suficiente para enunciados abrangentes” (ISER, 1996, p. 63). Contudo, pela análise deste, entendido como um público contemporâneo, cujos critérios de avaliação podem ser explicitados por códigos culturais que os definem, pode-se realizar a construção de uma história da recepção em que esses critérios, bem como o gosto desses leitores, sejam elucidados. Pode-se utilizar método semelhante caso se tenha em mente identificar “gostos” de outrora; contudo, de acordo com Iser, “o leitor dos séculos anteriores muitas vezes só pode ser captado pelos textos transmitidos” (ISER, 1996, p. 64), ou seja, de modo indireto.

Com relação ao leitor ideal, há alguns questionamentos acerca de quem ele seja. Iser menciona que talvez sejam os críticos e filólogos, mas ele próprio contesta a hipótese, considerando-os, apenas, “leitores cultivados”. Outra possibilidade seriam os autores, mas esta também é descartada, na medida em que estes “normalmente não descrevem o efeito de suas obras, mas falam em uma linguagem referencial sobre intenção, estratégia e organização dos textos sob condições que também valem para o público que querem orientar” (ISER, 1996, p. 65). Para Iser, “o leitor ideal não deveria só realizar o potencial de sentido do texto independentemente de sua própria situação histórica, mas também deveria esgotá-lo” (ISER, 1996, p. 66). Posto isso, Iser conclui que

o leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção. Como estes, ele carece de um fundamento real; mas exatamente aí se funda sua utilidade. Pois enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem muitas vezes na análise do efeito e da recepção da literatura. O caráter de ficção permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procurava solucionar (ISER, 1996, p. 66).

O modelo de leitor apresentado por Eco é mais palatável, por exigir menos abstrações, sem, no entanto, reduzir as possibilidades de análise no que tange à recepção. Como ponto de

partida para a compreensão desse modelo, é condição essencial a identificação dos conceitos de interpretação semântica e de interpretação crítica.

A interpretação semântica ou semiótica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio do qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas. (ECO, 2015, p. 12)

Estabelecida a distinção, Eco nos apresenta os dois tipos de leitor relacionados a cada uma das interpretações, a saber: o leitor-modelo ingênuo (semântico) e o leitor-modelo crítico. Para melhor ilustrar o que os diferencia, Eco expõe o seguinte exemplo.

Quando Agatha Christie, ‘Das Nove às Dez’, narra através da voz de um narrador que no fim descobrimos ser o assassino, ela procura primeiramente induzir o leitor ingênuo a suspeitar de outros, mas quando, no fim, o narrador nos convida a reler seu texto para descobrir que, no fundo, ele não ocultara seu delito, só que o leitor ingênuo é que não havia prestado atenção às suas palavras, nesse caso a autora convida o leitor crítico a admirar a habilidade com que o texto induziu em erro o leitor ingênuo. (ECO, 2015, p. 12).

Um aspecto interessante levantado por Eco refere-se à questão das conjecturas que o leitor faz acerca da *intentio operis* ou intenção da obra. Embora um mesmo texto possa ser interpretado de distintas maneiras, há limitações impostas pelo próprio texto, ou seja, “as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaproveitar as conjecturas levianas” (ECO, 2015, p. 15). E Eco prossegue, acrescentando que, “mais que parâmetro utilizável para validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui” (ECO, 2015, p. 15). Desse modo, o leitor tem, de fato, autonomia para buscar novas interpretações, contudo, está “obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais” (ECO, 2015, p. 16).

Schleiermacher, em referência aos caminhos a serem trilhados pelo tradutor na intenção de aproximar o escritor e o leitor para “propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro”, identifica dois métodos: “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242).

No primeiro método, o tradutor tentará suprir as lacunas decorrentes das limitações linguísticas do leitor, fazendo com que este possa enxergar a obra tal e qual o tradutor a

depreendeu, visto que o último possui domínio da linguagem original, com as mesmas estranhezas decorrentes das distinções entre as línguas.

O tradutor tem que se colocar como meta proporcionar ao seu leitor uma imagem e um prazer semelhantes aos que a leitura da obra original busca o homem culto, a quem, no melhor sentido dessas palavras, costumamos chamar aficionado e entendido, que conhece suficientemente a língua estrangeira sem que deixe de lhe parecer estranha e já não necessita, como os alunos, repensar na língua materna cada parte antes de compreender o todo, mas, inclusive quando mais sem travas desfruta das belezas de uma obra, siga notando sempre a diferença entre a língua em que está escrita e a sua língua materna. (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 246).

Desse modo, de acordo com Schleiermacher, “o leitor da tradução somente se equipará ao melhor leitor da obra original quando for capaz de vislumbrar e compreender paulatinamente com precisão, junto com o espírito da língua, o espírito próprio do autor tal como se manifesta na obra” (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 252).

No segundo, parte-se do pressuposto de que o próprio autor conhece a língua para a qual a obra está sendo traduzida, ou seja, como se a obra tivesse sido escrita pelo autor na língua-meta; assim sendo, o tradutor deve ter como regra “não se permitir, pela relação de seu trabalho com uma língua estrangeira, nada que em sua própria língua não se permita também a qualquer escrito original do mesmo gênero” (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 253). Nessa metodologia, exige-se pouco esforço do leitor, pois, na leitura da tradução, tem-se a impressão de que a escritura da obra se realizou em sua própria língua.

A metodologia descrita por Schleiermacher está relacionada ao processo de tradução; contudo, pareceu-me bastante útil adaptá-la para realizar a análise da recepção na trilogia de Marías, não do ponto de vista do leitor em si, mas com base na perspectiva da narrativa, ou seja: em Marías, a narrativa é realizada para deixar o leitor tranquilo ou exige dele algum tipo de esforço?

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA TRILOGIA

3.1. TU ROSTRO MAÑANA 1 – FIEBRE Y LANZA

A trilogia *Tu rostro mañana* não é considerada uma novela histórica, apesar de remeter-se a fatos ligados à Guerra Civil Espanhola e ao período da chamada Guerra Fria. Planejada, inicialmente, para ter apenas dois volumes, tornou-se uma das mais longas novelas de Marías, composta por três volumes e dividida em sete partes. A novela é narrada em primeira pessoa pelo personagem principal, Jacques Deza, um professor e tradutor espanhol, que também protagonizou a novela *Todas as almas*. O primeiro volume foi publicado em 2002 e compõe-se de duas partes: *Fiebre y Lanza*.

No início da novela, Deza está vivendo em Londres, cidade para a qual se refugiou após separar-se da esposa, Luisa. Trabalha na rádio BBC de Londres e, eventualmente, encontra-se com Peter Wheeler, retomando a amizade com esse antigo colega da Universidade de Oxford que lhe foi apresentado por um amigo em comum, Toby Rylands. Em um jantar oferecido por Wheeler, Deza conhece o misterioso Bertram Tupra, para quem, posteriormente, trabalhará. Nesse encontro, muitas questões são levantadas, porém com poucas respostas.

No início da segunda parte desse tomo, Deza já está trabalhando para Tupra como intérprete/ tradutor. Contudo, a narrativa, que não é linear, retorna à manhã seguinte ao jantar na casa de Wheeler. Na ocasião, Deza toma ciência de que Wheeler e Toby Rylands, seu amigo à época em que lecionava em Oxford, são irmãos; além disso, que foi Rylands quem mencionou que Deza poderia ter, assim como eles, “*el raro don de ver en las personas lo que ni siquiera ellas son capaces de ver en sí mismas*” (MARÍAS, 2010, p. 261).

O tema tradução é, de fato, bastante recorrente ao longo de todo o volume e fica caracterizada a “onipresença temática” já citada. Em alguns casos, aparece de forma expressa, em outros, de maneira mais sutil, ou seja, a temática se desenvolve ao longo da narrativa em diversos níveis. Em um nível mais explícito, Marías cita, literalmente, o vocábulo “traduzir” e suas variações (tradução, tradutor, etc), conforme identificados em negrito nos exemplos a seguir (MARÍAS, 2010):

*Por interpretar y **traducir** e instigar. (p. 28).*

*Sería mejor dejarlo en **traductor** o intérprete de las personas (p. 36).*

*Anda, **tradúcele** a esta tía petarda el chiste que he hecho (p. 69).*

*Hace ya muchos años enseñé aquí durante un par de cursos, literatura española contemporánea y **traducción** (p. 75).*

He traducido, he montado un par de negocios (p. 76).
Ha sido traductor, me ha dicho. (p. 78).
A traducir sólo me he atrevido del inglés (p. 81).

Ademais, o narrador também se refere à questão da intraduzibilidade, ou não, na prática da tradução, quando menciona que passou “*al castellano en lo que era obligado: ‘que no le había ni puto caso’, ‘pistonuda’. Imposible una traducción verídica. O no, para todo la hay, es cuestión de trabajarla, pero no iba a ponerme entonces*” (MARÍAS, 2010, pp. 118-119).

O segundo nível nos remete aos três tipos de tradução mencionados por Jakobson: interlingual, intralingual e intersemiótica. Em relação ao segundo tipo, é frequente que o narrador o utilize nos diversos monólogos internos que têm lugar ao longo da narrativa (apesar de que tal recurso não é exclusivo desses monólogos), pois, quando se detém em um tema específico, ele, comumente, cita uma sequência de palavras ou expressões que podem ser consideradas como pertencentes a um mesmo campo semântico, como nos trechos a seguir (MARÍAS, 2010) (negrito nosso)³:

- 1) (...) **no contará, será aire, humo, vaho**, (p. 26).
- 2) (...) *y hay personas que incluso creen haberlo alumbrado ellas, lo que sea, un **relato**, una **idea**, una **opinión**, un **chisme**, una **anécdota**, una **falacia**, un **chiste**, un **juego de palabras**, una **máxima**, un **título**, una **historia**, un **aforismo**, un **lema**, un **discurso**, una **cita** o un **texto** entero, de los que se apropian ufanamente, (...) (p. 28).*
- 3) (...) **como connivente o cómplice, o consabedor** si se quiere (p. 30).
- 4) (...) **sea difuso, parcial, fragmentado, oblicuo**, que cada uno esté al tanto de su cometido pero no del conjunto ni del propósito último (p. 32).
- 5) (**Callar, y borrar, suprimir, cancelar**, y haber callado ya antes (p. 33).
- 6) (...) **sino que se ponen al instante en marcha para componer un retrato improvisado** y mínimo, un **estereotipo**, un **fogonazo**, una **suposición plausible**, un **esbozo** o **retazo** de vida por imaginarios y elementales o arbitrarios que sean, (p. 51).
- 7) (...) (**nada que ver, por tanto, con las profecías** ni los **augurios** ni las **adivinaciones** ni los **vaticinios**, menos aún con lo que los sacamuelas de hoy llaman ‘**videncia**’, (p. 100).
- 8) **Es lo que sucede en las persecuciones, en las purgas, en las peores intrigas, en las conspiraciones**, (p. 109).
- 9) (...), **para su condena bastaba en principio la mera denuncia, la de un portero, vecino, un envidioso, un cura, un resentido, un rival, un delator profesional o uno meritorio, un cortejador rechazado, una despechada novia, un compañero, un amigo, se daban por buenas todas**, (...) (pp. 166-167).
- 10) (...) **pensé que tenía que ser un error o un malentendido, o una mentira** de otros, cuya intención se me escapaba. Una **insidia**. Una **cizaña**. (p. 173).
- 11) (...) ‘¿no había tenido nunca el menor **indicio**, ningún **recelo**, una **advertencia** interior, una **punzada**, un **presentimiento**, algo?’ (p. 173).
- 12) ‘No, no estabas tú, ni siquiera como **embrión de proyecto de posibilidad de azar**’. (p. 188).
- 13) (...) **cómo pudo o he podido —se dicen los hombres para sus adentros— ser tan tonto, ser tan listo, tan resabiado, tan crédulo, tan pánfilo, tan escéptico, no es por fuerza más ingenuo el confiado que el receloso**, (...) (p. 193).

³ Optou-se por incluir as citações, mesmo aquelas mais longas, no corpo do texto e não como anexos, pois julgou-se mais adequado mantê-las próximas às explicações e aos comentários a elas referentes.

14) *Y en cada vestigio se rastrea la sobra de una historia siempre, tal vez **no completa o incompleta**, sin duda, llena de **lagunas, fantasmal, jeroglífica, cadavérica o fragmentaria** como trozos de lápidas o como **ruinas** de tímpanos en inscripciones **quebradas**, (p. 194).*

15) *Y si no lo es, si no es posible, se lo **borra** entonces, se lo **suprime**, se lo **destierra o expulsa**, o se lo **sepulta** (p. 252).*

16) *Y lo cierto es que hay uno siempre, en efecto: un **oyente**, un **lector**, un **espectador**, un **testigo**; (p. 300).*

17) (...) *son casi lo único que algunos poseen y dan y reciben: los más **pobres**, los más **humildes**, los **desheredados**, los **iletrados**, los **cautivos**, los **infelices**, los **sojuzgados**; (p. 343).*

18) (...) *y también con lo que **emponzoñan**, **instigan**, odian, **perjuran**, **insultan**, **maldicen** y traicionan, **corrompen**, se condenan y se vengan (p. 343).*

Pode-se interpretar esse fluxo de termos com significados similares como uma reformulação. O narrador, embora não explique o significado dos vocábulos, apresenta vários outros correlatos que permitem captá-lo, ou seja, faz-se a interpretação de uma palavra por sinonímia ou analogia. Com esse recurso, tem-se a sensação de que o campo de significação é aumentado, a fim de que o leitor tenha mais clareza em relação à ideia apresentada.

No primeiro exemplo acima, o autor menciona algo que não será contado, que será ar, fumaça, vapor, ou seja, a repetição não é simples reformulação, constitui, também, uma maneira de dar ênfase e amplitude ao fato citado. Na quinta citação, Mariás utiliza, em sequência, os verbos “calar”, “apagar”, “suprimir” e “cancelar”. Esses são verbos de um campo semântico similar, no sentido de que se referem ao que deve ser silenciado, extinto; contudo, parecem ser usados não somente para esclarecer o significado uns dos outros, mas para dar uma maior extensão à ideia neles implícita.

Desse modo, entendo que a reformulação constitui um recurso narrativo frequente que permite assinalar a ênfase dada a uma ideia apresentada no texto, dando ao leitor a possibilidade de estender amplamente o âmbito ao qual essa ideia se refere, por meio da apresentação de uma lista, às vezes extensa outras não, de sinônimos ou palavras análogas que podem aplicar-se nesse contexto. Isso, de certo modo, auxilia bastante a leitura, pois, para o leitor cuja língua materna não é o espanhol, basta que ele saiba o significado de, apenas, uma das palavras para que entenda o sentido do texto; mesmo para o leitor de Língua Espanhola, o mesmo pode acontecer caso ele se depare com uma palavra cujo significado não lhe é familiar ou cujo uso não seja corriqueiro.

No exemplo 13, ocorre essa reformulação, mas aqui se introduz uma forma diferenciada, pois, além de mencionar palavras semanticamente semelhantes, o autor o faz alternando-as com palavras que lhe são opostas em significado, ou seja, intercala sinônimos e antônimos, a saber: “tonto”, “crédulo”, “pánfilo” e “ingenuo” em oposição a “listo”, “resabiado”, “escéptico” e “receloso”.

Embora não seja comum no texto, há circunstâncias em que o autor se detém na explicação do sentido de uma palavra usada no texto, não pelo emprego de palavras correlatas, mas pela definição que lhe é atribuída, inclusive, citando a aceção que lhe dá o dicionário. É o caso do trecho a seguir, em que a palavra “nescio” é explicada e é apresentado o sentido que lhe dá o dicionário da Real Academia Espanhola.

(...) completos necios. —Esta última palabra la dijo así, en español, sin duda porque en inglés no existe ninguna que se le asemeje fonética ni etimológicamente: ‘utter necios’, le salió al mezclar—. Necios en sentido estricto, en el sentido latino de nescius, el que no sabe, el que carece de ciencia, o como dice vuestro diccionario, ¿conoces la definición que da? ‘Ignorante y que no sabe lo que podía o debía saber’, (MARÍAS, 2010, p. 249).

Quanto às traduções mais rebuscadas, Martirani (2001, p. 145) relata que, quando elas ocorrem, tem-se “a impressão de estar diante de verdadeiras e requintadas aulas de tradução, de questões de filologia ou linguística comparada”, numa evidente valorização da arte de traduzir.

Quando Deza e Wheeler dialogam, como ambos são conhecedores das línguas inglesa e espanhola, é comum que haja a mescla de termos. Há uma conversa em que o uso da reformulação se evidencia de forma interessante. Eis o trecho.

Pasé al castellano en lo que era obligado: ‘que no le hacía ni puto caso’, ‘pistonuda’. Imposible una traducción verídica. O no, para todo hay, es cuestión de trabajarla, pero no iba a ponerme entonces. La reaparición de mi lengua hizo a Wheeler trasladarse a ella momentáneamente. —¿Pistonuda? ¿Pistonuda, has dicho? —Me lo preguntó con algo de desconcierto y también de fastidio, no le gustaba descubrirse lagunas, en sus conocimientos—. No conozco ese término. Aunque lo entiendo sin dificultades, creo. ¿Qué es, como ‘cojonuda’? —Bueno. Sí. Bueno. Pero no le quepa duda, Peter. Yo no sé explicárselo ahora, pero seguro que lo entiende, perfectamente. (...)
—Tendrá que ver con pistones, hmm —musitó, de pronto muy pensativo—. Aunque no veo la asociación, a no ser que sea como esa expresión, ‘de traca’, esa sí la conozco, la aprendí hace unos meses. ¿Tu lo dices, de traca? ¿O es muy vulgar? —Juvenil, más bien. (MARÍAS, 2010, p. 118-119).

Na conversa em espanhol, faz-se menção ao vocábulo “pistonuda”, desconhecido de Wheeler, e a narrativa, no caso, o diálogo entre ele e o narrador, busca o esclarecimento do significado desta palavra; surge um sinônimo, ‘cojonuda’, e, a seguir, outra expressão que traz significado similar, ‘de traca’, que o narrador explica ser de uso mais juvenil. É mais comum, no entanto, que, em vez de definir um termo, o autor recorra a outras palavras que se traduzem num significado semelhante, para trazer um entendimento mais amplo da ideia que pretende passar, conforme observado nos diversos exemplos anteriormente citados.

A tradução interlingual também pode ser observada ao longo de toda a narrativa. Há de se salientar que a narrativa desse tomo se passa na Inglaterra, especificamente, em Londres.

O narrador adverte, em diversos momentos, que os diálogos acontecem em Língua Inglesa; eventualmente, quando outra língua é usada, somos informados desse fato, como citado pelo narrador: *“hablábamos en inglés o español indistintamente, o a veces cada uno en su lengua”* (MARÍAS, 2010, p. 40). Em qualquer das hipóteses, ocorre de o narrador estabelecer comparações entre as línguas, explicar os distintos usos, realizar traduções, como nos trechos a seguir.

‘Bueno, ya verás, vendrá este individuo, Bertram Tupra, un antiguo discípulo de Toby’. (‘Fellow’ fue la palabra empleada, menos despectiva quizá que ‘individuo’ (MARÍAS, 2010, p. 40).

Lord Rymer, (...), era conocido desde antiguo en Oxford por un malévolo apodo, ‘the Flask’, que, con inexactitud semántica pero por proximidad fonética así como de intención, yo me inclinaría a traducir sin más complicaciones como la Frasca (MARÍAS, 2010, p. 77).

(...) empleó un término legal o irónico, ‘dowager’, para decir aquí ‘viuda’ (MARÍAS, 2010, p. 87), Había empleado la palabra ‘prescience’, culta pero no tan infrecuente en inglés como lo es en español ‘presciencia’, entre nosotros nadie la dice y casi nadie la escribe y muy pocos la saben, nos inclinamos más por ‘premonición’ y ‘presentimiento’ y aun ‘corazonada’, todas tienen más que ver con las sensaciones (...), más con las emociones que con el saber, la certeza, ninguna implica el conocimiento de las cosas futuras, que es lo que de hecho significan ‘prescience’ y también ‘presciencia’, el conocimiento de lo que aún no existe y no ha sucedido (...) (MARÍAS, 2010, p. 100).

Me han dado justamente una sensación de veteranía y pereza, como si fueran viejas llamas el uno del otro —‘old flames’, dije, mejor traducirlo como ‘antiguas pasiones’ en castellano— (MARÍAS, 2010, p. 103).

(...) y traía más consecuencias que no ser invitado a cenas —dijo ‘high tables’, las ‘cenas alzadas’ o de gala en los colleges, (MARÍAS, 2010, p. 111).

(...) ascendí lenta y precavidamente la escalera, como un intruso o un espía o un ‘burglar’ (no hay palabra específica para eso en mi lengua, para el tipo de ladrón que se cuela en las casas), (MARÍAS, 2010, p. 141).

(...) y en el margen había escrito ‘Well well, so many traitors indeed’, esto es, ‘Vaya, vaya, en verdad tantos traidores’. (MARÍAS, 2010, p. 163).

(...) intérprete y guía en España del ‘bandido Déan de Canterbury’ (Dr Hewlett Johnson, conocido como ‘el Deán Rojo’ o ‘the Red Dean’, (MARÍAS, 2010, p. 167).

También se le preguntó, a aquél, acerca del apoyo logístico garantizado ‘from abroad’, que yo traduje como ‘desde el extranjero’, pero añadí ‘exterior, de fuera’, para que no hubiera dudas. (MARÍAS, 2010, p. 200).

Volví a la nota biográfica, al siguiente apartado, que era el de ‘Education’ o ‘Estudios’, (MARÍAS, 2010, p. 235).

Y leí —‘Commissioned Intelligence Corps, December 1940; (...)

—Basta. —‘That’s enough’, fue en inglés, la lengua en que hablábamos, (...). Así era eso lo que Wheeler me quería mostrar: ‘Asignado al Cuerpo de Información en 1940’ (hoy los malos traductores dirían ‘Cuerpo de Inteligencia’, da lo mismo, ambos serían el Servicio Secreto, (...) (MARÍAS, 2010, p. 236).

Ella siempre lo llamaba ‘Profesor’, que no significa ‘profesor’ en Oxford, sino más bien catedrático o jefe de departamento, (MARÍAS, 2010, p. 247).

Imposible saber si se tuteaban, en cambio, ya que en el actual inglés no hay distinción alguna entre el ‘tú’ y el ‘usted’, only ‘you’. (MARÍAS, 2010, p. 247).

Nas passagens citadas, o narrador realiza a interpretação de vocábulos de uma língua a outra, ou seja, realiza a tradução interlingual ou propriamente dita, com foco nos contextos dos usos nas distintas línguas, estabelecendo comparações, aproximações e, inclusive, realizando uma análise do uso dos termos ou expressões mencionados.

Quanto ao último aspecto citado, há momentos da narrativa em que Deza se detém em explicações para justificar a escolha de determinadas palavras, porque usa uma em detrimento de outra, a fim de que não se perca o sentido a que atribui a uma palavra ou expressão quando se processa a tradução. Isso pode ser observado nos exemplos a seguir: o primeiro, em referência ao trabalho por ele realizado na Rádio BBC, o outro, em relação ao Sr. Tupra.

Un poco aburrido y monótono, los asuntos nuestros que interesan en Inglaterra no son muchos ni muy variados, terrorismo y turismo, una mortal combinación. —Mi lengua me había pedido decir ‘aburrido y monótono, es siempre sota, caballo y rey’, pero no estaba seguro de cuál era el equivalente de esa locución en inglés, ni siquiera de que lo hubiera (MARÍAS, 2010, p. 76).

La voz de Tupra era grave por lo regular y levemente afligida (aquí mi lengua me habría pedido una palabra del idioma que estaba hablando, ‘ailing’ talvez), y tenía como una tonalidad de cuerda (...), si una viola de gamba o un violonchelo pudieran emitir sentido (pero quizá he dicho mal y era más bien aflictiva y ‘ailing’ ya no valdría: no era suyo, sino de quien la oía, el sentimiento suave, casi grato, debilitador de aflicción) (MARÍAS, 2010, p. 77).

A algumas palavras, o narrador reserva um certo destaque, uma vez que as menciona mais de uma vez com relação aos distintos usos que têm em Língua Inglesa e Espanhola, como é o caso de *patria* e *country*. Em dois momentos da narrativa, dá-se relevância às conotações diferenciadas que uma e outra têm em Língua Inglesa e Espanhola: na primeira uma mesma palavra, *country*, é usada para definir tanto país, como campo, não havendo equivalência em relação à palavra ‘pátria’, existente na segunda língua e que sugere um vínculo de caráter afetivo, além de histórico e jurídico⁴.

(...) ‘rindiendo a mi país servicio’. Tuvo suerte —es un decir— de que en inglés no exista un vocablo equivalente al de ‘patria’ en mi lengua, tan inequívoco (o solo los hay rebuscados, retóricos): el que había empleado, ‘country’, hace sus veces según el contexto, pero tiene menos emotividad y pompa y debe traducirse por ‘país’ casi siempre. De otro modo se me habría ocurrido acaso —esto es, si hubiera dicho en castellano ‘patria’, algo imposible (MARÍAS, 2010, p. 85).

‘La patria es la patria’, pobre y cautiva madre, la del traidor. Frase inextricable, sin significado como toda tautología, hueca la palabra, rudimentario el concepto, fanática su aplicación. Nunca de fiar quienes la emplearon o la emplearan, pero cómo saber si la estaba empleando quien hablase en inglés y dijese ‘country’, que casi siempre es ‘país’ y a veces tan sólo ‘campo’, que es del todo inofensiva en español. (MARÍAS, 2010, p. 189).

Outro exemplo em que o narrador se detém em um determinado significado refere-se à expressão “*No lo sé*”, conforme trecho a seguir:

Uno empieza por decir ‘No lo sé’ con frecuencia, ‘Lo ignoro’; o por matizar y precaverse al máximo: ‘Podría ser’, ‘Apostaría a que...’, ‘No estoy seguro, pero...’, ‘Lo veo posible’, ‘Tal vez sí’, ‘Quizá no’, ‘Es improbable’, ‘Acaso’, ‘Puede’, ‘No sé si es ir demasiado lejos, pero...’, ‘Esto es mucho suponer, sin embargo...’, ‘Perhaps’, ‘It might well be’, el arcaico ‘Methinks’, el americano ‘I daresay’, hay todas las colocaciones en ambos idiomas. (MARÍAS, 2010, p. 266).

⁴ Conforme definição do dicionário on-line da Real Academia Española.

O narrador utiliza muitas expressões para designar um mesmo significado, uma idêntica circunstância, como se, assim, se esgotassem todas as possibilidades contidas no cenário da narrativa, de tal forma que não parem dúvidas sobre o que foi dito, que nada fique dúbio, sem esclarecimentos. No trecho citado, o narrador refere-se ao fato de que, na atividade por ele exercida, as incertezas não são bem recebidas e, desse modo, expressões que designam hesitação são evitadas. Assim, Deza ocupa-se, demoradamente, em citar, uma a uma, essas palavras que, de certa maneira, devem ser excluídas do vocabulário do “intérprete de vidas”.

Em relação à palavra *fellow*, citada na página 73 do tomo, o narrador não se detém em dar explicações, simplesmente, menciona “*individuo o fellow*”, uma vez que já tecera comentários sobre ela na página 40: “‘*Fellow*’ fue la palabra empleada, menos despectiva quizá que ‘*individuo*’”.

Em alguns trechos, o narrador traduz algumas palavras, mas opta por não realizar a tradução de outras, como no trecho a seguir.

Cogí ‘From Russia with Love’, tenía pinta de ser primera edición (...), y al buscar la página para comprobarlo vi que el ejemplar estaba dedicado a mano por el autor a Wheeler, luego se habían conocido, las palabras de puño y letra de Fleming no permitían inferir más lejos, es decir, que hubieran llegado a amigos: ‘To Peter who may know better. Salud! from Ian Fleming 1957’, el año de publicación del libro. ‘Who may know better’, con ser tan breve, era frase muy ambigua —en parte lo era por eso—, que podía traducirse y aun entenderse de varias maneras: ‘Que puede saber más’, ‘Que tal vez esté mejor enterado’, ‘Que acaso está más al tanto’, incluso ‘Que quizá sea más sabio’ (en algo concreto, habría que sobreentender en este caso). Pero además cabía toda una gama de interpretaciones menos literales, según el sentido que con frecuencia tiene la expresión ‘to know better’ o ‘to know better than...’, y en todas esas versiones posibles habría habido algo de advertencia o reproche, no sé cómo decir, ‘Para Peter Wheeler, que haría mejor en no...’ o ‘que puede guardarse de...’ lo que fuese a que se refiriera; o ‘Que más le valdría’; o ‘Que sabrá lo que hace’; o incluso ‘Que el sabrá’ o ‘Que allá el’, un matiz o insinuación de esa clase. Miré las demás novelas, desde Casino Royale, de 1953, hasta Octopussy and The Living Daylights, de 1966, títulos ya póstumos. Las cinco más antiguas llevaban dedicatoria escrita, la de ‘From Russia with Love’ era de hecho la última, y las publicadas después carecían de ella, y ninguna de las cuatro anteriores era más expresiva, al contrario, todas más anodinas o lacónicas directamente, ‘To Peter Wheeler from Ian Fleming’, ‘This is Peter Wheeler’s copy from the Author’ y así. (MARÍAS, 2010, p. 142).

Deza se detém largamente em traduzir a dedicatória presente na primeira obra citada de Ian Fleming, atribuindo uma série de significados à curta frase, *To Peter who may know better*; contudo, não realiza a tradução do nome de nenhuma das obras citadas, tampouco das dedicatórias das demais obras. Algumas páginas à frente, mais exatamente na página 161 do volume 1, o narrador cita o filme “*Desde Rusia con amor*”, que leva o mesmo nome do livro em que foi inspirado, ou seja, ele realiza a tradução, ao menos, de um dos livros do autor.

Há outras palavras ao longo do texto, em língua distinta do espanhol, que também não são traduzidas, conforme exemplos a seguir (grifo nosso).

Hijo mayor de Hugh Bernard Rylands y de la difunta Rita Muriel, de soltera Wheeler —‘née’, ponía, a la francesa en inglés— (MARÍAS, 2010, p. 232).

*Se percató de que yo no conocía estas últimas siglas y me las aclaró—: **Special Operations Executive**, funcionó durante la guerra tan sólo, del 40 al 45.* (MARÍAS, 2010, p. 237).

Decía que le recordaba al pesadísimo caballero de Noche de Reyes, Sir Toby Belch —en realidad dijo ‘Twelfth Night’, no iba a llamar él de otro modo a esa obra de Shakespeare—, sabes lo que significa ‘belch’ ¿verdad? (MARÍAS, 2010, p. 257).

*(...) ‘Darling’, dijo. **How they did ‘im in’**, dijo (si mal me recuerdo), imitando un acento cockney* (MARÍAS, 2010, p. 293).

Nesses trechos apresentados, as palavras citadas em Língua Inglesa e Francesa não são acompanhadas nem de tradução, tampouco de explicações que evidenciem seu significado, o que não é comum na narrativa. Há, ainda, o caso da palavra ‘burglar’, citada sem tradução em uma passagem e que em outra é traduzida como ‘ladrón’, conforme trechos seguintes, respectivamente: “*en la difusa idea de desconcertar al posible intruso, al madrugador espía o al subrepticio burglar, y así obtener ventaja si debía hacerle frente,*” (MARÍAS, 2010, p. 276); “*pongamos que se colaran ladrones en casa, dispuestos a todo —‘burglars’, dije—;*” (MARÍAS, 2010, p. 291).

Nesse caso, o leitor mais atento poderia, caso ainda não houvesse buscado auxílio de um dicionário, encontrar a resposta para a tradução que ficou pendente, ou melhor, inexistente, no fragmento anterior. Com relação a essas palavras não traduzidas, podemos dizer que o autor, talvez, tenha preferido “descansar” e deixar ao leitor a tarefa de ele próprio traduzir se estivesse interessado ou curioso.

Resta-nos tratar do último tipo de tradução citado por Jakobson: a tradução intersemiótica. Em diversos pontos da novela, o narrador refere-se a si próprio como intérprete e menciona que “*lo hice durante algún tiempo, escuchar e fijarme e interpretar y contar, lo hice como trabajo remunerado*” (MARÍAS, 2010, p. 31). Nesse caso específico, o trabalho como intérprete está relacionado ao sentido de “pessoa que atua como intermediária entre indivíduos que não falam a mesma língua, traduzindo da língua de um para a língua do outro” ou “pessoa que tem como ofício a interpretação simultânea” (HOUAISS, 2009).

Contudo, o narrador não atua somente como intérprete nos sentidos dados pelo dicionário, ele atua como “intérprete de vidas” e explica:

Pero en realidad, más bien —en la práctica—, le interesé y me tomé como intérprete de vidas, según su expresión solemne y sus desmesuradas expectativas. Sería mejor dejarlo en traductor o intérprete

de las personas: de sus conductas y reacciones, de sus inclinaciones y caracteres y sus capacidades de aguante; de su maleabilidad y su sumisión, de sus voluntades desmayadas o firmes, sus inconstancias, sus límites, sus inocencias, su falta de escrúpulos y su resistencia; de sus posibles grados de lealtad o vileza y sus calculables precios y sus venenos y sus tentaciones; y también de sus deducibles historias, no pasadas sino venideras, las que aún no habían ocurrido y podían por tanto impedirse. O bien podían fraguarse. (MARIAS, 2010, p. 35-36).

É nesse tipo de interpretação que se enquadraria a tradução intersemiótica, pois é a partir de sinais distintos (verbais e não-verbais) que o narrador realiza a “interpretação de vidas”. O narrador assume essa “postura interpretativa” não apenas no exercício laboral, mas também em seu cotidiano. Em decorrência dessa característica, que lhe é peculiar, ocorre a sua indicação, por Peter Wheeler, para atuar no serviço secreto inglês sob as ordens de Bertram Tupra. Wheeler menciona que “*fue Toby quien me adelantó que tú podías ser como nosotros, tal vez*” (MARIAS, 2010, p. 248).

Desde muito antes de atuar como “intérprete de vidas”, Deza já utilizava suas habilidades interpretativas para traduzir comportamentos, para fazer a leitura de “olhares” e “expressões” e traduzi-las em modos de agir, como podemos depreender da passagem em que se refere ao seu amigo Comendador.

Comendador me había mirado entonces con una mezcla de superioridad y resignada envidia, conocía bien esa mirada suya desde la infancia y después la he visto en mucha otra gente a lo largo de mi vida, aunque no fuese a mí referida: es la de quien no quisiera ser como es —más seguramente por motivos estéticos, o digamos narrativos más que morales— y a la vez sabe que tiene las de ganar y las de salir bien parado siendo como es exactamente, y no como sus envidiados. (MARIAS, 2010, p. 154).

A partir de uma forma de olhar, um sinal não verbal, o narrador interpreta uma atitude de insatisfação consigo mesmo, ou seja, ele faz uma leitura, uma tradução com base em um elemento visual. O contato com essa “*mirada*” na infância pode ser relacionado com a primeira leitura ou interpretação, ainda insipiente; a ela se segue a introjeção desse “olhar”, que é externo, para o mundo interior; finalmente, vem a consciência do seu significado que será expandido para outras circunstâncias.

Há outros exemplos ao longo do tomo em que o narrador, com base no uso de sinais não verbais, efetua traduções, ou seja, esses elementos se traduzem em comportamentos ou, mais exatamente, em possibilidades de atuações futuras. Deza descreve sua atividade, informando que

las modalidades de esas tareas variaban, su esencia en cambio poco o nada, consistía en escuchar y fijarme e interpretar y contar, en descifrar conductas, aptitudes, caracteres y escrúpulos, desapegos y convicciones, el egoísmo, ambiciones, incondicionalidades, flaquezas, fuerzas,

veracidades y repugnancias; indecisiones. Interpretaba —en tres palabra— historias, personas, vidas. (MARÍAS, 2010, p. 221).

Ele exercita esse “dom” ou “maldição” cotidianamente; Wheeler, no presente, e Rylands, no passado, vêm a possibilidade de essa característica ser aproveitada, dando continuidade ao trabalho que ambos faziam no serviço secreto inglês. Seguem exemplos em que Deza se utiliza dessa “tradução”. As primeiras no convívio com seu pai; a última, em relação a Tupra.

A veces me miraba de ese modo, como si tratara de comprender mejor al hombre tan distinto de él que yo era, como buscando reconocerse en mí pese a las diferencias más evidentes y tal vez algo superficiales, y en ocasiones me parecía que sí lo lograba, ‘entre líneas’, por así decir, reconocirme. (MARÍAS, 2010, p. 183).

Se había detenido y me había mirado otra vez con fijeza y con expectativa, como si yo no fuera uno de sus consabidos hijos sino un amigo más joven, un amigo reciente que hubiera ido a verlo aquella mañana a su casa de Madrid tan luminosa y acogedora. (MARÍAS, 2010, pp. 185-186).

Aquel ‘por favor’ me sonó inquietante. Más adelante comprobé que solía recurrir a esas fórmulas, ‘tiene la bondad’, ‘se lo ruego’, antes de irritarse del todo. En esta ocasión lo intuí tan sólo, de modo que me apresuré a responder, sin pensármelo mucho entonces ni haberlo pensado nada con anterioridad. (MARÍAS, 2010, p. 209).

Os olhares para o narrador são uma fonte de significados: já o vimos mencionar a mirada de seu amigo Comendador, de seu pai. Pérez Nuix, que com ele trabalha, também tem seu olhar interpretado por Deza.

Que no me descarta o descartaría o no me habría descartado es algo que veo en sus ojos, como lo he visto en los de otras mujeres desde hace unos años sin equivocarme —de joven se es más miope y más astigmático y más présbita, todo ello al mismo tiempo—, y lo respiro y escucho en el breve acopio de energía que suele hacer, por timidez o por el rubor que la acecha, antes de dirigírseme para conversar un rato, (MARÍAS, 2010, p. 275).

As traduções não partem somente de sinais visuais, como nos exemplos dados: “a mirada de seu pai”, “do amigo”, “de Pérez Nuix”. As palavras, também, são utilizadas como indícios interpretativos, como acontece no caso a seguir, assim como o que está nas entrelinhas. No diálogo interno, que tem início na página 24 do tomo, o narrador menciona a frase, citada com frequência em filmes, em que se diz a um detento que ele tem direito a manter-se em silêncio, pois tudo o que disser pode ser usado contra ele. Para Deza, essa afirmação dissimula outro significado.

‘Si declaras algo que nos convenga o sea favorable a nuestros propósitos, te creeremos y te lo tomaremos en cuenta, y contra ti lo volveremos. Si por el contrario alegas algo en tu beneficio o defensa, algo para ti exculpatorio y para nosotros inconveniente, no te creeremos nada y serán

palabras al viento, puesto que el derecho a mentir te asiste y damos por descontado que a él se acoge todo el mundo, esto es, todos los criminales (MARÍAS, 2010, p. 25).

Esse tipo de interpretação, leitura ou tradução era parte do dia a dia do narrador. Referindo-se ao amigo Wheeler, ele diz que

a mí él me divertía y enseñaba mucho con su malicia inteligente y por tanto nunca abusiva, y con su asombrosa perspicacia suave, tan poco ostentosa que a menudo había que presuponerla o descifrarla en observaciones e interrogaciones suyas en apariencia inocuas, retóricas o intrascendentes, o bien casi jeroglíficas si estaba ya uno alertado: había que escucharlo ‘entre vocablos’, como a veces hay que leerlo entre líneas en sus escritos (MARÍAS, 2010, p. 37).

A utilização de termos como “pressupor”, “decifrar”, “entre vocábulos” e “entrelinhas” implica que as características às quais eles se referem são de percepção mais intuitiva, menos óbvia, havendo a necessidade de interpretação ou tradução de forma indireta, ou seja, por meio de indícios que podem ser palavras ou expressões faciais. No exemplo citado, os indicadores eram as observações e as interrogações de Wheeler.

Ainda em relação a Wheeler, Deza realiza outras leituras, quando relata que “*entonces me miró muy fijo, con una mezcla de curiosidad y confirmación, como si me viera por primera vez y al mismo tiempo me reconociera (quizá como sujeto de la última frase que había dicho), o me comparara con alguien o consigo mismo, o me bendijera acaso—*” (MARÍAS, 2010, p. 110).

Nesse trecho, cabe a Deza “pressupor”, “decifrar” o significado do olhar que Wheeler lhe dirige, pois não há, na sequência dessa passagem, a confirmação dessa interpretação, ou seja, a tradução dessa mirada baseia-se em indicações, evidências, indícios somente perceptíveis ao narrador. Diferentemente da tradução interlingual, quando a transposição de uma língua a outra é alvo de explicações e detalhamentos, na tradução intersemiótica, não são expressos os pormenores que levaram o narrador a interpretar dessa ou daquela maneira os sinais objetos da tradução.

Contudo, o narrador dedica um monólogo a esse tema, em que, de alguma forma, apresenta alguns indicativos nos quais é possível basear-se para realizar o trabalho de “intérprete de vidas”.

Quien se pasa los días dictaminando, pronosticando y aun diagnosticando —no hablemos por ahora de vaticinio—, opinando a menudo sin fundamento, empeñándose en haber visto aunque haya visto poco o nada —si es que no fingiéndolo—, aguzando el oído a la búsqueda de extraños énfasis o vacilaciones, de atropellamientos y temblores del habla, atendiendo a la elección de palabras cuando los observados disponen de vocabulario para elegir entre varias (y eso no es lo frecuente, algunos ni siquiera encuentran la única que es posible y entonces hay que guiarlos y sugerírsela, y

se hace fácil manipularlos), aguzando el ojo para detectar las voluntariosas miradas opacas y los parpadeos exagerados, el retroceso de un labio al preparar su mentira o la vibración de mandíbula del ambicioso descabellado, escrutando los rostros hasta no verlos ya más como rostros vivos y en movimiento, observándolos como a pinturas, o como a dormidos o muertos, o como al pasado; quien tiene por quehacer no fiarse acaba por percibirlo todo a esa suspicaz, recelosa, interpretativa, inconforme con las apariencias y con lo evidente y llano; o mejor dicho: inconforme con lo que hay. (MARÍAS, 2010, pp. 265-266).

A capacidade de observação constitui, portanto, um instrumento ou uma condição indispensável para atuar como intérprete; é por meio da agudeza de olhos e ouvidos, inerentes à capacidade de observar, que é possível perceber alterações nas feições, pequenos tremores, hesitações na voz, que, de acordo com o narrador, podem indicar que alguém mente ou diz a verdade, que um sujeito será ou não capaz de cometer um crime ou outra infração mais leve.

Até mesmo a forma como a esposa se dirige ao narrador é, para ele, um indicativo, um indício de um determinado tipo de comportamento. Basta que ela se refira a ele pelo sobrenome, para que ele anteveja o que virá em seguida; pelo menos ele assim o traduz, conforme trecho a seguir: “*Deza. ’ Así me llamaba Luisa algunas veces, por el apellido, cuando quería hacerse perdonar o sacarme algo, también cuando se ponía de muy mal humor, por causa mía.*” (MARÍAS, 2010, p. 58).

A tradução é, para o narrador, algo que fazemos constantemente no nosso dia a dia, dessa forma

(...) no nos fiamos como testigos ni de nosotros mismos, sometemos todo a traducciones, las hacemos de nuestros nítidos actos y no siempre son fieles, para que así los actos empiecen a ser borrosos, y al final nos entregamos y damos a la interpretación perpetua, hasta de lo que nos consta y sabemos a ciencia cierta, y así lo hacemos flotar inestable, impreciso, y nada está nunca fijado ni es definitivo nunca y todo nos baila hasta el fin de los días, (MARÍAS, 2010, pp. 151-152).

Em um de seus primeiros trabalhos para o Sr. Tupra, compete-lhe atuar como intérprete de “*un infiltrado o un tráfuga o un confidante*”, que, com base em suas observações e traduções, Deza supõe que seja um militar venezuelano. No trecho a seguir, o narrador descreve suas percepções acerca desse suposto militar cujo comportamento ele deve traduzir e interpretar.

Aquel militar algo desnaturalizado negó vehementemente con la cabeza mientras iba escuchando mi versión española de las palabras de Tupra, tal vez como quien no da crédito y se desespera ante un malentendido muy caro, pero tal vez —también— como quien se da cuenta tarde de que se equivocó la respuesta y de que con ello ha propiciado un desastre para el que quizá no haya remedio, porque toda retractación o rectificación o matización sonará siempre insincera e interesada —arriadas velas—, tras según qué pifias. Aquel falso paisano o soldado falso bien podía estar pensando: ‘Maldita sea, lo que querían oír estos tipos es que no pestañearíamos si tuviéramos

que liquidarlo, y no, como yo creía, que íbamos a respetarlo el pellejo al pendejo, por mal que se nos pusiera. (MARÍAS, 2010, p. 203).

Ainda sobre esse mesmo militar, Deza prossegue, descrevendo que ele

(...) ocultó sus botas verdes bajo la butaca como quien las aparta y salva del mordisco de un bicho, o, más simbólicamente, como quien emprende una retirada instintiva vencido por el desconcierto. Pensé que podía estar pensando: ‘A qué me están jugando estos hijos de la Gran Bretaña. Ni lo uno ni lo otro, pues que querrán que les conteste, hijastros de la Grandísima’. (MARÍAS, 2010, p. 205).

Em ambas as passagens, todas as “traduções” realizadas por Deza baseiam-se em indícios, sinais, perceptíveis apenas ao narrador e ele os transpõe, transforma-os em pensamentos, expressa-os nas suas interpretações. No segundo trecho, por exemplo, o comportamento de ocultar as botas traduz-se como uma retração diante do constrangimento causado pela situação; e, em ambos os trechos, há, ainda que de forma um tanto indireta, uma mescla de interpretação com polifonia, na medida em que o narrador se expressa como se fosse o outro. O narrador exterioriza alguns dos detalhes que o levaram a fazer determinadas leituras.

Verá, ha empleado algunas palabras impropias, como decir. O bien los soldados ya no son lo que eran y se han contagiado de las pedanterías ridículas de los políticos y los locutores de televisión (...). Después, le salió demasiado espontáneamente un gesto de ir a remeterse la camisa, como de alguien acostumbrado a la indumentaria civil. (MARÍAS, 2010, p. 212).

Não há de se considerar, no entanto, que o tipo de atividade exercida pelo narrador possa, de alguma forma, ser utilizada nas traduções literárias, uma vez que nelas há pressupostos, sendo um deles a questão da fidelidade ao original, que, no exercício de suas funções, Deza desconsidera; ele realiza traduções, mas, ao mesmo tempo, ele interpreta as atitudes, palavras, gestos das pessoas que observa, de modo criativo. Isso fica evidente nos fragmentos seguintes.

No hice otra cosa que improvisar, es lo cierto. No tenía nada que perder. Ni que ganar, había sido llamado como traductor y ya había cumplido con mi función. Seguir allí era una deferencia por mí parte, aunque Tupra no me hiciera sentirlo así, si acaso al contrario, era uno de esos raros individuos que piden un préstamo y consiguen que sea quien se lo concede el que se sienta deudor. (MARÍAS, 2010, p. 210).

(...) porque no pasaron muchos días tras aquella mañana de interpretar doblemente, la lengua y las intenciones —inexacto lo segundo, pero digámoslo así en principio—, (MARÍAS, 2010, p. 220).

A presença da tradução como tema e estratégia narrativa na trilogia estudada é um dos fatores que caracterizam a obra como autoficção, uma vez que autor e narrador são ambos espanhóis e tradutores. No caso da trilogia, não há coincidência de nomes entre eles, mas, como

já visto, basta que haja indícios que correlacionem autor e narrador para que a obra possa ser considerada autoficção, observadas também outras características que delineiam esse gênero literário.

O volume é composto de vários monólogos internos que são um traço do gênero autoficção e que também caracterizam a narrativa. Os monólogos de Deza constituem uma espécie de introdução a um tema que será focado pelos personagens na cena que os antecede ou sucede. O tomo tem início com um monólogo cujo assunto é “nunca se deve contar nada”. Com base nessa premissa, o narrador desenvolve suas ideias acerca do tema, criando um encadeamento dessas com outras, às quais agrega mais informações, numa sucessão de dados e opiniões que vão se associando com fatos, pessoas que, de algum modo, servem para ilustrar seu pensamento.

As ideias são reveladas e apresentadas, num fluxo intenso e constante, sem freios ou amarras. Tem-se quase a sensação de que não haverá fôlego suficiente para seguir com a leitura, uma vez que os parágrafos são bastante longos, com um volume acentuado de informações para absorver.

No debería uno nunca contar nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido. Contar es casi siempre un regalo, incluso cuando lleva e inyecta veneno el cuento, también es un vínculo y otorgar confianza, y rara es la confianza que antes o después no se traiciona, raro el vínculo que no se enreda y anuda, y así acaba apretando y hay que tirar de navaja o filo para cortarlo. (MARÍAS, 2010, p. 21).

Com fundamento no fato de que ‘nunca se deve contar nada’, o narrador tece vínculos dessa questão com outras relacionadas a pessoas, esquecimento, confiança, traição etc. São tantas as conexões realizadas que se pode supor que o narrador se perca em suas elucubrações; não é o que acontece. Ao final desse monólogo, Deza retoma o assunto e lhe dá um desfecho, concluindo que “no, yo no debería contar ni oír nada, porque nunca estará en mi mano que no se repita y se afee en mi contra, para perderme, o aún peor, que no se afee en contra de quienes yo bien quiero, para condenarlos” (MARÍAS, 2010, 23).

O narrador prossegue com o mesmo tema em outros monólogos, abordando-o sob outros pontos de vista como o fato de um detido poder guardar silêncio, como acontece nos filmes; em que as pessoas relatam e narram fatos sem dar-se conta do que fazem; por fim, refere-se ao fato de que ele próprio teve, por algum tempo, a incumbência de escutar, interpretar e contar, devido a um “dom” inato que ele tinha para realizar tais atividades.

(...) cuando alguien es detenido, al menos en las películas, se le permite guardar silencio, porque 'cualquier cosa que diga podrá ser utilizada en contra suya', se le comunica en el acto. (MARÍAS, 2010, p. 24).

La gente va y cuenta irremediabilmente y lo cuenta todo pronto o más tarde, lo interesante y lo fútil, lo privado y lo público, lo íntimo y lo superfluo, lo que debería permanecer oculto y lo que ha de ser difundido, la pena y las alegrías y el resentimiento, los agravios y la adoración y los planes para la venganza, lo que nos enorgullece y lo que nos avergüenza, lo que parecía un secreto y lo que pedía serlo, lo consabido y lo inconfesable y lo horroroso y lo manifiesto, (...). Sin pensárselo dos veces. La gente relata sin cesar y narra sin darse ni siquiera cuenta de lo que está haciendo (...). (MARÍAS, 2010, p. 27).

Ese don yo lo veo en cambio como maldición a veces, y eso que ahora suelo ceñirme a las tres primeras actividades, que son calladas e interiores y de la conciencia y no tienen por qué afectar a nadie más que a uno mismo, y sólo cuento cuando no hay más remedio o se me pide insistentemente. Porque en mi época profesional de Londres, o digamos retribuida, aprendí que lo que tan sólo ocurre no nos afecta apenas o no más que lo que no ocurre, sino su relato (también el de lo que no ocurre), que es indefectiblemente impreciso, traicionero, aproximativo y en el fondo nulo, y sin embargo casi lo único que cuenta, lo decisivo, lo que nos trastorna al ánimo y nos desvía y envenena los pasos, y seguramente hace girar la perezosa y débil rueda del mundo. (MARÍAS, 2010, p. 31).

Todos esses monólogos antecedem o momento em que o narrador nos conta que retornou à Inglaterra, após separar-se da esposa, e foi contratado para trabalhar como “intérprete de vidas” para o Sr. Tupra, numa atividade em que lhe é exigido falar, relatar, contar. Nesse ponto, cabe um parêntesis que se relaciona à contraposição frequente na narrativa entre calar e salvar, e que foi escolhida para o título deste estudo. Seguem alguns exemplos, em que tal paralelo é apresentado por Deza.

Callar, callar, es la gran aspiración que nadie cumple ni aun después de muerto, y yo el que menos, que he contado a menudo y además por escrito en informes, y aún más miro y escucho, aunque casi nunca pregunte ya nada a cambio. (MARÍAS, 2010, p. 22).

'(Calla, calla y no digas nada, ni siquiera para salvarte. Calla, y entonces sálvate.)' (MARÍAS, 2010, p. 157).

(...) y de mí dirán: por qué habló o calló y guardó tantas ausencias, para qué aquel vértigo, tantas las dudas y tal tormento, para qué dio aquellos y tantos pasos. (MARÍAS, 2010, p. 195).

Allí calló y no se salvó, mantuvo la boca cerrada, no se fue de la lengua, no soltó prenda, he kept mum precisamente, lo que sabía se lo guardó para sí o bajo el sombrero, o quizá no dijo nada por ser todas las incriminaciones falsas, (MARÍAS, 2010, p. 337).

Ellos sí callados y solitarios durante millones de siglos, a la espera del último muerto y de que no hubiera ya ningún vivo. En realidad esa creencia nos condenaba a todos a un muy largo silencio. (MARÍAS, 2010, p. 349).

"No habléis, ni un murmullo, un susurro, nada, porque os pueden leer los labios, así que olvidad la lengua". ('Calla, y entonces sálvate', cruzó eso por mi pensamiento, y también, un segundo, si habría hablado o callado mi tío Alfonso, no lo sabríamos nunca.) (MARÍAS, 2010, p. 378).

O narrador apresenta várias possibilidades em relação a essa relação entre calar e salvar-se: a primeira atitude pode levar à segunda, mas nem sempre; há situações em que não se deve calar; a palavra ‘salvar’, ou suas variantes, não é expressa, mas é descrita uma situação em que está implícito que algo ou alguém foi resguardado em decorrência do silêncio. É uma espécie de dilema pela qual passa o narrador e que está intimamente relacionado ao trabalho de

traduzir e interpretar; para o tradutor literário, talvez essa questão possa estar relacionada à fidelidade.

Retomando a questão dos monólogos, no contexto da autoficção, em que a narrativa se caracteriza pela ausência de linearidade temporal, eles são utilizados como ferramenta para romper a cronologia. Nesse aspecto, há de se recordar que a obra de Marías como um todo se destaca pela singularidade e, portanto, acredito que o autor dá aos monólogos uma função que vai além de simplesmente descontinuar a narrativa (fato que também ocorre ao longo do livro), quebrar a linearidade diegética. Como visto nos monólogos que dão início ao livro, as linhas de pensamento do narrador acerca de “contar algo” são um preâmbulo ao que será exposto a seguir, ou seja, não interrompem a narrativa, mas a ela dão início. Retratam, ademais, um certo paradoxo em relação ao que os sucede, levando à reflexão, pois os relatos são parte inerente à atividade de “interpretar vidas” ao qual o narrador faz referência. Após tão longo monólogo em que se destaca a importância do “calar”, o narrador se depara com uma profissão que prestigia, preza o oposto disso.

Um fato interessante acerca de alguns dos personagens é que eles têm como característica essa capacidade de, apesar das interrupções, da interpolação de ideias, retomar o foco inicial de uma conversa ou de um questionamento. Assim também acontece na narrativa, pois, embora os monólogos provoquem essa interrupção e seja apresentada uma sucessão de pensamento, opiniões, o fio narrativo se mantém. Referindo-se a Tupra, a si próprio e a Wheeler, o narrador nos conta sobre essa característica.

Tupra

Tupra no se dejaba distraer por los vaivenes de las conversaciones que las hacen erráticas e indefinidas hasta que el cansancio o la hora les ponen término, volvía siempre donde quería estar. (MARÍAS, 2010, p. 78).

(...), Tupra era un gran preguntador, jamás olvidaba nada de lo ya contestado y así era capaz de volver sobre ello cuando menos lo esperaba el interrogado y cuando éste sí se había olvidado, olvidamos lo que decimos mucho más que lo que escuchamos (...) (MARÍAS, 2010, p. 209).

Deza e Wheeler

Ni él ni yo éramos de los que se dejan distraer o embaucar y pierden de vista su objetivo o lo que le interesan. No éramos de los que sueltan la presa. (MARÍAS, 2010, p. 101).

Wheeler

Él no soltaba su presa, obligaba a contestar lo que quería ver contestado. Tampoco me resistí nunca a esas insistencias suyas. (MARÍAS, 2010, p. 102).

Pero no habría perdido de vista a Tupra y a Beryl, eso sin duda, él podía permitirse excursos de excursos y regresar al cabo donde quería. (MARÍAS, 2010, p. 113).

Ya continuación volvió a donde estaba justo antes del ataque aéreo, él nunca perdía el hilo a menos que así lo quisiera. Pese a los muchos rodeos, meandros, desvíos, sus trayectos los concluía. (MARÍAS, 2010, p. 361).

A narrativa funciona tal qual se comportam esses personagens, pois, apesar de os monólogos a interromperem, o fio diegético não se perde e o discurso volta para onde deveria, ou para onde o autor queria que ela estivesse.

Esse novo atributo dado aos monólogos pode ser considerado também como originalidade estilística, na medida em que inova o papel por eles exercido do âmbito das autoficções, ou seja, pela sua utilização num contexto introdutório. Mas há, também, monólogos em sua função tradicional, isto é, como técnica para interrupção da cronologia, bem como para estabelecer pausas na narrativa, e, nesse aspecto, assemelham-se ou se equiparam também a ensaios.

No capítulo que tem início na página 73 do tomo, Deza conversara com Wheeler por telefone e estava tentando falar com sua ex-esposa, Luisa, sem êxito. Em decorrência dessas tentativas infrutíferas, ele começou a conjecturar sobre o que estaria acontecendo, uma vez que já se certificara de que não havia avarias na linha telefônica. Inicialmente, mencionou a rotina dos filhos para, em seguida, imaginar se Luisa já encontrou um novo amor, e, se isso aconteceu, como tal pessoa vai comportar-se com as crianças; enfim, são várias ideias encadeadas que compõem um monólogo.

Nesse caso, não há interrupção da linearidade temporal, uma vez que, ao final do monólogo, a narrativa retorna do ponto em que parou, com o narrador ainda à espera do contato com Luisa. O que ocorre é a suspensão do relato a fim de que Deza dê vazão aos seus pensamentos, hipóteses, pressuposições acerca da situação e de outras mais que ele vai agregando ao longo do monólogo. Finda essa exposição, é dado novo enfoque à história: ele se põe a observar de sua janela o que se passa na rua e, por fim, se detém num homem que vive em frente e que costuma dançar com frequência, às vezes só, outras, acompanhado. Descreve a forma como essa dança acontece, a agilidade do dançarino, tenta imaginar quais músicas fazem parte da trilha sonora. Em seguida, mais uma vez, a narrativa é suspensa para dar espaço a mais um monólogo cujo assunto é a capacidade interpretativa ou dedutiva do narrador.

Somente após esse longo monólogo, finalmente, a narrativa é retomada e Deza consegue falar com Luisa. Seguem alguns trechos para ilustrar esse processo: no primeiro expõe-se a dificuldade de contato; o segundo e o terceiro já são compostos de conjecturas; no quarto, quinto e sexto, são descritas as observações da rua e do vizinho dançarino; no seguinte, novo monólogo; finalmente, no último, o contato com a ex-esposa.

Ese teléfono de Luisa en Madrid seguía comunicando, no había avería según me dijeron en Averías, y ambos nos negábamos a llevar portátiles, un instrumento de acecho. Tal vez estaba enganchada a Internet, le había encarecido que contratara una segunda línea para no bloquear el teléfono pero no acababa de hacerlo aunque yo hubiera ofrecido costeársela, (...) (MARÍAS, 2010, p. 45).

Y cree uno estúpidamente que se le guardarán raras ausencias, no en lo esencial pero sí en lo simbólico, como si no fuera infinitamente más fácil arrasar con los símbolos que con los hechos pasados y acaecidos, y éstos se suprimen o borran sin excesivo esfuerzo, basta con estar resuelto y sujetar las remembranzas. No cree uno que Luisa no vaya a tener un nuevo amor o un amante dentro de poco tiempo, no cree uno que no lo esté ya esperando sin saber que lo espera, o incluso buscándolo con el cuello erguido y la mirada alerta sin saber que busca, ni que no le haga ilusión pasiva la aparición previsible de quién aún carece de rostro y nombre y por tanto lo encierra todos, los posibles y los imposibles, los soportables y los nauseabundos.(...) (MARÍAS, 2010, p. 46).

Pronto habrá un individuo a su lado encargándose de las tortillas y haciendo méritos cotidianos ante ella y ante los niños, disimulará su fastidio durante meses por no disponer para él solo de ella y a cualquier hora, se hará el paciente y el comprensivo y solidario, y con medias palabras y preguntas solícitas y sonrisas de lástima retrospectiva cavará mi tumba aún más hondo, en la que ya estoy sepultado. Eso es lo previsible, pero quién sabe...Tal vez sea un sujeto desenfadado y risueño que la saque de juerga todas las noches y no quiera ni oír hablar de los niños (...) Y también puede ser un tipo despótico y envenenado, que la sojuzgue y la aítle y le deslice poco a poco sus exigencias y sus prohibiciones, (...) (MARÍAS, 2010, p. 47).

Miro por la ventana de mi apartamento amueblado ingenuamente por alguna mujer inglesa a la que nunca he visto, mientras cuelgo y descuelgo y marco y de nuevo cuelgo, miro la noche perezosa de Londres a través de la Square o plaza que se va despoblando de los seres activos y de los decididos pasos para que la vayan tomando durante un rato —un interregno— los inactivos con su paso errático que los conduce ahora hasta las papeleras y cubos en los que hunden sus cenicientos brazos rebuscando tesoros invisibles para nosotros o el fortuito salario de su jornada sobrevivida, (...) Alzo la vista para buscar y seguir mirando el mundo orientado y vivo al que me figuro que aún pertenezco, que se va guareciendo de la ceniza crepuscular del aire en sus interiores iluminados, para alejarme y no asimilarme al desorientado mundo de esos fantasmas que se sumergen hasta confundirse con los desperdicios;(...) (MARÍAS, 2010, pp. 48-49).

Hay un hombre que vive enfrente, más allá de los árboles cuyas copas coronan el centro de esta plaza y exactamente a mi altura, un tercer piso, las casas inglesas no tienen persianas o raramente, si acaso visillos o contraventanas que no suelen cerrarse hasta que el sueño inicia sus cacerías atolondradas, y a este hombre lo veo bailando frecuentemente, algunas vez acompañado pero casi siempre él a solas con gran entusiasmo, recorriendo en sus danzas o más bien bailoteos el alargado salón entero, ocupa cuatro ventanales. (MARÍAS, 2010, p. 49).

(...), qué loco este tipo, qué feliz se lo ve, qué desentendido de cuanto nos gasta y consume, entregado a sus bailes que no son para nadie, se sorprendería si supiera que yo lo observo a ratos cuando estoy a la espera y ocioso, y puede que no sea el único desde mi edificio, resulta divertido e incluso da alegría mirarlo, y también tiene misterio, no logro figurarme quién es ni a qué se dedica, se sustrae —y no es eso frecuente— a mis facultades interpretativas o deductivas, que aciertan o yerran pero en todo caso nunca se inhiben, sino que se ponen al instante en marcha para componer un retrato improvisado y mínimo, un estereotipo, un fognazo, una suposición plausible, un esbozo o retazo de vida por imaginarios y elementales que sean, es mi mente detectivesca y alerta,(...) (MARÍAS, 2010, p. 51).

(...) y uno suele saber cómo acaban las cosas, cómo evolucionan y qué nos aguarda, hacia dónde se encaminan y cuál ha de ser su término; todo está ahí a la vista, en realidad todo es visible desde muy pronto en las relaciones como en los relatos honrados, basta con atreverse a mirarlo, un solo instante encierra el germen de muchos años venideros y casi de nuestra historia entera —un solo instante cargado o grave—, y si queremos la vemos y la recorreremos ya, a grandes rasgos, no son tantas las variaciones posibles, los indicios rara vez engañan si sabemos discernir los significados, (...) (MARÍAS, 2010, pp. 51-52).

Descolgué el teléfono sin que sonara apenas, lo tenía tan a mano. Me salió contestar en español, llevaba un buen rato cavilando en mi lengua. (MARÍAS, 2010, p. 57).

A citação é extensa, mas necessária para ilustrar a intercalação entre narrativa e monólogos. À página 78 do volume, referindo-se a Tupra, Deza nos conta da capacidade que seu chefe tinha de não se deixar distrair pelo vaivém das conversas e de sempre retornar ao ponto em que queria estar. Assim, flui essa interpolação ao longo da obra, pois as interrupções não são aleatórias, ao contrário, elas funcionam como arremate ou introdução em relação aos temas da história, e o narrador retoma o fio da diegese, embora muitos monólogos e narrativas se sucedam.

Quando Deza nos conta acerca do vizinho dançarino, ele menciona que seus dotes interpretativos não funcionam para aquele indivíduo; esse fato serve de enlace para retornar a esse assunto no contexto de sua relação com a esposa, pois esse “dom” do marido a assustava, e, a seguir, para introduzir novo monólogo em que ele divaga sobre o fato de que as pessoas não vislumbram o que está por vir porque assim preferem. Desse ponto em diante, Deza volta ao tema de a ex-esposa já ter encontrado outra pessoa e que, talvez, seja essa a razão pela qual ele não esteja conseguindo contatá-la por telefone. Por fim, o telefone toca, ele prontamente atende e a ação narrativa prossegue com o diálogo entre ele e Luisa.

Essa estratégia é frequente em todo o tomo; às vezes, os monólogos são extensos e se alongam por várias páginas, outras, são mais curtos; em ambos os casos, referem-se ao discurso do narrador, à sua fala interior, num fluxo de ideias interligadas por um fio narrativo. Quase ao final da longa transcrição, o narrador menciona que “os indícios raras vezes enganam se sabemos discernir os significados”, o que está diretamente relacionado à questão das interpretações de vida e das traduções intersemióticas por ele realizadas; isso comprova, mais uma vez, que o teor dos monólogos não é, de forma alguma, aleatório, pois estes sempre têm o seu referencial na narrativa.

Há outros exemplos de monólogos que interrompem a narrativa. Na página 79 do tomo, por exemplo, Deza interrompe um diálogo com o Sr. Tupra para expressar suas ideias acerca do afastamento de Luisa, da perda de confiança e das mudanças que isso provoca, num pequeno monólogo que finda à página 81, com a retomada da conversa com Tupra.

Sí, hacía solo tres meses yo estaba aún en Madrid y tenía normal acceso a mi casa o a nuestra casa, pues todavía vivía y dormía en ella aunque el alejamiento de Luisa hubiera ya comenzado y avanzado con espantosa velocidad, un avance perturbador y desconcertante y diario (...). Se pierde la confianza con quien compartió con uno años de narración continua, esa persona ya no le cuenta ni le pregunta ni le responde apenas y uno mismo no se atreve a preguntar ni a contar, poco a poco se va callando y llega un día en que ya no habla nada, procura no ser notado o hacerse inmaterial en la casa común (...). Todo es ridículo y subjetivo hasta extremos insoportables, porque todo encierra su contrario: las mismas personas en el mismo sitio se aman y no se aguantan, lo que era afianzada costumbre se vuelve paulatinamente o de pronto —tanto da, eso es lo de menos— inaceptable e improcedente, quien inauguró una casa encuentra prohibida la entrada en ella, el

tacto, el roce tan descontado que casi no era conciencia se convierte en osadía u ofensa y es como si hubiera que pedir permiso para tocarse uno mismo, (...) Nada es o nada es nada, las mismas cosas y los mismos hechos y los mismos seres son ellos y también su reverso, hoy y ayer, mañana, luego, y antiguamente. (MARÍAS, 2010, pp. 79-81).

À página 83 do volume, nova interrupção ocorre para que Deza reflita sobre como as guerras podem transformar-se em algo distante e remoto quando tornadas ficção, inclusive, podem adquirir uma conotação romântica.

Seguramente es destino de todo horror y de toda guerra, pensé, acabar embellecidos y abstractos por la repetición del relato y alimentar fantasías juveniles o adultas al cabo del tiempo, más rápidamente si la guerra es extranjera, quizá la nuestra ya sea para muchos de fuera tan literaria y remota como la Revolución Francesa y las campañas napoleónicas, o quién sabe si como el sitio de Numancia y aun el de Troya. (MARÍAS, 2010, p. 83).

Essas interrupções representam o metadiscorso que caracteriza a autoficção, ou seja, ocorre o afastamento da narrativa para que o personagem possa fazer suas digressões, expor seus pensamentos, suas verdades, em forma de discursos, ou melhor, de monólogos.

Os monólogos de Deza também interrompem a linearidade temporal. No capítulo que se inicia na página 158, Deza está envolto em pesquisas sobre Andrés Nin, espiões, serviços secretos, Ian Fleming, Rosa Klebb, na biblioteca de Wheeler, quando se depara com artigos escritos por seu pai, Juan Deza. O tema traição vem à tona e a narrativa é interrompida por um monólogo em que o personagem se pergunta como é possível conviver com alguém e jamais perceber a índole traiçoeira de tal pessoa; esse monólogo retrata a situação vivida por seu pai. Ao final do capítulo, contudo, a narrativa não retorna à biblioteca, mas ao passado do narrador, em que ele relata conversas que teve com o pai acerca da traição sofrida por este à época do regime franquista na Espanha. Seguem alguns trechos.

Y allí estaba Nin en la novela de Fleming, bastante al principio, no tardé en encontrarlo, Wheeler había marcado el párrafo como había hecho con otros en el ‘Doble Diario’ y en los demás libros, un lector minucioso y atento a la vez que impulsivo, escribía en los márgenes interjecciones burlescas, o notas despreciativas hacia el autor (...) (MARÍAS, 2010, p. 158)

El párrafo estaba hacia el final del capítulo séptimo, titulado ‘The Wizard of Ice’, es decir, ‘El mago de hielo’, en un juego de palabras intraducible con el famoso de Oz. ‘Por supuesto Rosa Klebb’, leí en inglés en ese párrafo, ‘poseía una fuerte voluntad de supervivencia, o no se habría convertido en una de las mujeres más poderosas del Estado, y sin duda en la más temida.(...) (MARÍAS, 2010, p. 159)

Allí mismo, en el ‘Doble Diario’ que volví a coger, había unos cuantos artículos de mi padre, de cuando aún confiaba pese a estar en guerra: (...). Allí estaban los juveniles textos, que sin duda constituyeron parte de los muchos cargos de que se vio acusado —la mayoría inventados, imaginarios, falsos— al poco de terminar y perderse la guerra, cuando lo traicionó y delató a las vencedoras autoridades facciosas su mejor amigo de entonces, un tal de Del Real con el que había compartido aulas y conversaciones, intereses y cafés y amistades y tertulias y cines y seguramente algunas juergas a lo largo de años, todos los de la carrera que estudiaron ambos e imagino que también los de la propia Guerra (...) (MARÍAS, 2010, pp. 163-164).

¿Cómo se podía pasar media vida junto a un compañero, un amigo íntimo —media vida de la niñez, de pupitre, de la juventud—, sin percatarse de su naturaleza, o al menos de su naturaleza posible? (pero acaso en todos cualquier naturaleza es posible.) ¿Cómo puede no verse en el tiempo largo que quien acabará y acaba perdiéndonos nos va a perder? ¿No intuirse ni adivinarse su trama, su maquinación y su danza en círculo, no oler su inquina o respirar su desdicha, no captar su despacioso acecho y su lentísima y languideciente espera, y la consiguiente impaciencia que quién sabe durante cuántos años habría tenido que contener? ¿Cómo puedo no conocer hoy tu rostro mañana, el que ya está o se fragua bajo la cara que enseñas o bajo la careta que llevas, y que me mostrarás tan sólo cuando no lo espere? (...) En realidad se sabe, o se debe saber. ¿O acaso una vez que las cosas suceden no nos damos cuenta de que sabíamos que iban a suceder, y que era así justamente como habían de ir? (MARÍAS, 2010, pp. 169-170).

O propósito inicial de Deza, ao pesquisar a biblioteca de Wheeler, era encontrar alguma referência ao próprio Wheeler, mas a exploração leva-o ao seu pai, Juan Deza, e o direciona a questionar se, de fato, não há indícios de que alguém é capaz de trair e, em seguida, ao diálogo que teve com o pai sobre o assunto.

‘Me refería a antes de eso, a antes de que tuvieras noticia de sus infundios. ¿Nunca sospechaste nada, no se te pasó por la cabeza que pudiera ir contra ti, que te había puesto la proa, que buscaba perderte?’

Mi padre se había quedado callado un instante, pero no como quien vacila y medita una respuesta para no darla inexacta, sino que era más bien la pausa de quien desea subrayar con ella una verdad, o una certeza.

‘No. Jamás había imaginado algo así. Cuando lo supe, no di crédito al principio, pensé que tenía que ser un error o un malentendido, o una mentira de otros, cuya intención se me escapaba. Una insidia. Una cizaña. Luego, cuando la cosa me llegó por demasiados conductos y ya no pude hacer caso omiso y la tuve que creer, y resignarme a aceptarla, me resultó incomprendible, inexplicable.’ (MARÍAS, 2010, p. 173).

A segunda parte do tomo, “Lanza”, tem início com um monólogo sobre o tema confiança; a parte anterior se encerra com uma conversa que Deza teve, no passado, com o pai, sobre traição. Findo o monólogo, a narrativa é retomada com Deza comentando sobre o trabalho que realizava para Tupra e das ocasiões em que o chamaram para serviços ocasionais de tradução, antes de se incorporar definitivamente à equipe. O monólogo, além de interromper a linearidade cronológica, serve como ponto de conexão entre o diálogo com o pai, em que Deza o questiona se ele alguma vez havia desconfiado do amigo que o traiu, e sobre a postura de Tupra, indivíduo que não esperava lealdade tampouco traições e sobre quem pairava uma dúvida: Deza não sabia se algum dia havia ganhado a confiança de Tupra, nem se a havia perdido, e quando.

Nesse ponto, é interessante retomar duas questões já citadas: a primeira, o tomo tem início com um monólogo; a segunda, apesar do vaivém da narrativa, o fio diegético não se perde. Nas páginas finais do volume, Deza está rememorando uma conversa com Wheeler que finaliza com a seguinte frase: “*En realidad no debería uno contar nunca nada*” (MARÍAS,

2010, p. 388). O volume se inicia com esse tema e, na parte final, também esse tema é mencionado, como se fechasse um ciclo.

Com relação ao que é mencionado sobre a traição sofrida pelo pai, é interessante nos remetermos à questão da ambiguidade, outra característica das autoficções. Existem semelhanças entre as histórias do pai do narrador, Juan Deza, e do pai do autor da trilogia, Julián Marías. Ambos se dedicavam à docência e, à época do regime franquista, foram presos e impedidos de ensinar. Esse é um indício que nos leva a supor, como leitores, que a narrativa é autoficcional, embora não haja coincidência de nomes entre autor e narrador. A ambiguidade reside no fato de que, apesar de haver dados biográficos comuns, que aproximam as duas histórias, há outras informações que as diferenciam.

Essas diferenças seguem em relação ao nome da mãe do narrador e a do autor: a de Deza chamava-se Elena, enquanto a de Marías chamava-se Dolores; embora seja comum o fato de que tanto a mãe de Deza quanto a de Marías faleceram antes do esposo. Segue em relação aos irmãos. Deza menciona que “*a mis hermanos y a mí*” (MARÍAS, 2010, p. 171) somente haviam contado a história da traição sofrida pelo pai de forma incompleta e não detalhada. Ele se refere a “irmãos” no plural, ou seja, mais de um. Em outro trecho, ele faz menção, novamente, aos seus irmãos, em que é mais específico e relata que “*tal vez sí lo fuera y además el único, junto con mis dos hermanos mayores y mi hermana menor, para hacer eso que tampoco ofende, lamentarse un poco por otros, por mi madre ahora y también por él*” (MARÍAS, 2010, p. 169).

Marías menciona, no livro *Negra espalda del tempo*, a existência de quatro irmãos; um deles, Julianín, morreu ainda criança, conforme relatado no trecho a seguir.

(...) y no habría mediaciones en mi percepción de él como no las hay en la de mis otros hermanos Miguel, Fernando y Álvaro, que son sólo eso, Miguel, Fernando y Álvaro, (...) No puedo saber cómo habría sido Julianín ni cómo me habría llevado con ese hermano desconocido y previo a mi nacimiento, (MARÍAS, 2015, posição 2502).

E, assim, a narrativa prossegue ambígua, nesse jogo de ficção e verdade, sem nenhum compromisso com esta, uma vez que na autoficção não se estabelece um pacto de veracidade. Trata-se, portanto, de uma narrativa heterogênea no sentido de que relatos do âmbito “real” se mesclam aos da ficção. Isso ocorre, também, com relação a diversos personagens citados na trama e que são baseados em pessoas que, de fato, existiram (ou existem!) e que, em alguns casos, relacionam-se a eventos ocorridos com os personagens da história.

É o caso, por exemplo, de Ian Fleming, autor das histórias de James Bond, que é citado como alguém que Wheeler conheceu e a quem, inclusive, havia feito uma dedicatória numa

suposta primeira edição do livro *From Russia with Love*, conforme trecho citado na página 66 deste estudo.

Autores como Cecil Day-Lewis e John Innes Mackintosh Stewart que escreviam sob o pseudônimo de Nicholas Blake e Michael Innes, respectivamente, são citados apenas para exemplificar casos de catedráticos que se dedicavam à escritura de obras “menores”, em comparação ao que fazia Aidan Kavanagh, antigo colega de Oxford de Deza. Embora os dois primeiros sejam citados como não contemporâneos do narrador, eles, também, atuaram em Oxford e, com base nesse fato, é feita a relação com Kavanagh, personagem fictício que, esse sim, conviveu com o narrador à época em que dava aulas naquela Universidade. Deza comenta que

era el caso de muchos: Catedrático de Poesía en Oxford Cecil Day-Lewis había sido Nicholas Blake para los adictos a los enigmas, el anglicista J I M Stewart, también de Oxford, había sido Michael Innes, y hasta uno de mis antiguos colegas, el irlandés Aidan Kavanagh, experto en el Siglo de Oro y jefe de la SubFacultad de Español a la que yo estuve adscrito, había publicado desenvueltas novelas de horror y éxito bajo el alias exagerado de Goliath Cherubin, nadie pudo llamarse jamás de ese modo. (MARÍAS, 2010, p. 140).

Com base em dados reais, concretos, ou seja, no fato de que professores de Oxford se utilizaram de pseudônimo para escrever novelas mais populares, cria-se um personagem que, de igual modo, também traz, em seu histórico fictício, fatos que se assemelham. Com isso, o autor consegue criar uma narrativa que tem verossimilhança, pois há similitudes entre o que é narrado na trama e episódios verídicos.

Em outro trecho, Deza refere-se a uma viagem que seu pai fez com o amigo, e posterior traidor, Del Real, em que esteve presente o dramaturgo, poeta e novelista espanhol, Ramón María Del Valle-Inclán.

Los dos amigos habían compartido incluso, junto con un tercer compañero que murió luego joven, la publicación de un librito de 1934 que recogió los que la Sociedad Geográfica juzgó tres mejores diarios de viaje entre los redactados por todos los alumnos que tomaron parte en el entonces nombrado Crucero Universitario por el Mediterráneo que, organizado por la madrileña Facultad de Filosofía y Letras de la República, llevó a estudiantes y profesores juntos hasta Túnez y Egipto, Palestina y Turquía, Grecia e Italia y Malta, Creta, Rodas, Mallorca, a lo largo de cuarenta y cinco entusiastas y optimistas días del verano de 1933, en uno de los cuales los pasajeros se vieron honrados con la visita del gran Valle-Inclán, quien no sé dónde ni por qué motivo subió a bordo para partir. (MARÍAS, 2010, p. 165).

Vale realizar duas observações em relação ao que foi narrado. A primeira diz respeito ao Cruzeiro, pois há registro no *Diccionario Biográfico Electrónico de la Real Academia de la*

Historia que Julián Marías participou, de fato, de um Cruzeiro no ano de 1933; não cita, contudo, se houve realmente a participação de Valle-Inclán:

*Tomó parte en el crucero a Oriente organizado por la Facultad en 1933, y su diario, al obtener uno de los premios creados a tal fin, fue parcialmente publicado (Juventud en el mundo antiguo, 1934); en esas páginas se muestra ya formado su estilo literario. En junio de 1936, se licenció en Filosofía mediante el examen establecido al efecto.*⁵

A segunda refere-se ao amigo traidor do pai; Deza menciona Del Real como o “delator principal”, mas cita também outro personagem envolvido no embuste. “*Del Real y Santa Olalla, Santa Olalla y Del Real, y para mí habían sido siempre los nombres de la traición, y esos nunca hay por qué protegerlos*”. (MARÍAS, 2010, p. 169). Em artigo publicado em 2014, na versão online do jornal *El Mundo*, Basallo nos informa acerca da prisão de Julián Marías.

El 15 de mayo de 1939, Marías fue encarcelado por una acusación falsa (de su antiguo amigo, Carlos Alonso del Real y del profesor Julio Martínez Santa Olalla). Los cargos eran inverosímiles —entre otros, que había sido colaborador del periódico soviético Pravda—, pero Marías tuvo que estar dos meses y medio en prisión, hasta que en agosto la causa fue sobreseída provisionalmente.

Ademais de Del Real e Santa Olalla, Deza também menciona Flórez e Lissarrague, mas estes não são mencionados no artigo de Basallo, aparecendo somente em publicações que têm como fonte a biografia de Julián Marías disponível em Wikipédia.

Uno de los ‘testigos de cargo’ que sí se reflejó en el espejo oscuro de su función, otro antiguo compañero de Facultad al que su víctima había visitado y prestado libros bajo los bombardeos, novelista de barato o prostituido éxito más adelante (Flórez su nombre), le hizo llegar este recado a través de su amiga mi madre: ‘Si Deza no vuelve a acordarse de que tiene una carrera, podrá vivir; en otro caso, lo hundiremos. (MARÍAS, 2010, p. 168).

¿Tú te acuerdas de Lissarrague? Lo que hizo fue extraordinario, os lo he contado más de una vez’. Y antes de que yo contestara que me acordaba perfectamente, él me lo refrescó (eso sí le gustaba rememorarlo y contarlo): ‘Su intervención fue decisiva. A su padre, militar, lo habían asesinado, y él tenía relación con la Falange, de modo que, entre lo uno y lo otro, gozaba en aquellos momentos de la consideración franquista. Mis denunciantes le preguntaron si conocía mi actuación durante la Guerra, y al contestar él que sí, lo citaron como testigo de cargo. Pero al ser interrogado en el juicio, no sólo negó todas las acusaciones falsas que se me imputaban, sino que, además habló muy favorablemente de mí. (MARÍAS, 2010, p. 183).

Ainda em relação a Juan Deza, um dos “delitos” cometidos, conforme constava na denúncia realizada contra ele, remete a um suposto trabalho de tradutor e guia realizado para Hewlett Johnson ou o Decano Vermelho de Canterbury. Embora, segundo esclarece o narrador,

⁵Disponível em < <http://dbe.rah.es/biografias/11567/julian-marias-aguilera> >. Acesso em: 19/7/2018.

essa seja uma acusação falsa, pois seu pai jamais teve contato com esse pároco, mais uma vez cita-se alguém real que se relaciona à trama.

Pero las acusaciones de sus denunciantes incluían ‘delitos’ mucho más graves y —si bien fantásticos— concebidos con la peor intención, de falsedad difícil de desenmascarar: entre varios otros, el de haber sido colaborador del diario moscovita Pravda, el de haber servido de enlace, intérprete y guía en España del ‘bandido Deán de Canterbury’ (Dr Hewlett Johnson, conocido como ‘el Deán Rojo’ o ‘the Red Dean’, al que mi padre no había visto jamás), (MARÍAS, 2010, p. 167).

Outras pessoas da vida real, ou seja, que não são apenas personagens de ficção, são citadas, como é o caso de Hugo Chaves, Lady Diana, Graham Greene, Elton John, Sean Connery. Não se trata de personagens participantes da trama, mas são citados no contexto do trabalho de “interpretação de vidas” de Deza. Em relação ao primeiro, o narrador é chamado para atuar como intérprete de um venezuelano que, segundo suas suposições, está solicitando apoio e financiamento para preparar ou considerar a possibilidade de um golpe de estado contra Chaves. Os demais apareceram em vídeos que deveriam ser vistos por Deza e sobre os quais ele deveria redigir um informe com suas observações. De toda forma, há uma mescla de informações fictícias e dados reais.

—Bueno —contesté—, yo no sé lo que quiere exactamente de ustedes ese señor venezolano. Respaldo y financiación, entiendo. Supongo que se está preparando, o barajando la posibilidad de un golpe de Estado contra el Presidente Hugo Chaves, eso he sacado más o menos en limpio. Ese señor iba de paisano, pero por su aspecto y por lo que decía podría ser un militar. (MARÍAS, 2010, pp. 207-208).

En aquellos vídeos había de todo, material muy heterogéneo, con frecuencia mezclado, casi apelotonado en algunas cintas, en otras agrupado y distribuido con mayor criterio y aun con tendencia a la monografía: fragmentos de programas o de informativos que se habían emitido públicamente, grabados de la televisión, cortados y montados más tarde (o bien programas enteros que debía tragarme, recientes o antiguos y hasta de gente ya muerta, como Lady Diana Spencer con su pésimo inglés lleno de faltas y el escritor Graham Greene, con su inglés excelente); (...); entrevistas con celebridades que no siempre parecían hechas por periodistas ni destinadas a la exhibición, algunas tenían todo el aire de conversaciones informales o más o menos privadas, quizá con curiosos o con admiradores fingidos (recuerdo haber visto una inefable con el cantante Elton John sumamente alegre, otra muy simpática con el actor Sean Connery, el auténtico James Bond que pareó Rosa Klebb en Desde Rusia con amor, (...)) (MARÍAS, 2010, p. 225).

No tomo, é citada uma publicação chamada *Who's Who?* que, de fato, existe, e tem, atualmente, inclusive, edições *online*. A obra, seja impressa ou digital, contém dados autobiográficos de pessoas de todo o mundo que têm alguma influência ou impacto no Reino Unido. Durante o café da manhã, servido no dia seguinte ao jantar na casa de Wheeler, este entrega ao narrador um volume dessa publicação, aberto na página em que consta o nome de Wheeler.

Miré, busqué, había unos cuantos Wheeler, Sir Mark y Sir Mervyn, un tal Muir Wheeler y el Honorable Sir Patrick y el Reverendísimo Philip Westford Richmond Wheeler, y allí estaba él, entre estos dos últimos: 'Wheeler, Prof. Sir Peter', a lo que seguía un paréntesis que no entendí a la primera, decía: '(Edward Lionel Wheeler)'. Pero sólo tardé dos segundos en recordar que Peter solía firmar sus escritos como 'P E Wheeler', y que la E era de Edward, luego el paréntesis se limitaba a consignar el nombre en su integridad oficial. (MARÍAS, 2010, p. 231).

Volví a la nota biográfica, pero al instante hube de pararme y alzar la vista otra vez, tras leer los datos relativos a su nacimiento, que así decían: 'Nacido el 24 de octubre de 1913, em Christchurch, Nueva Zelanda. Hijo mayor de Hugh Bernard Rylands y de la difunta Rita Muriel, de soltera Wheeler' —'née', ponía a la francesa en inglés—. 'Adoptó el apellido Wheeler mediante escritura legal en 1929.' (MARÍAS, 2010, p. 232).

Em três fontes distintas, todas *online*, há registros biográficos de Sir P. E. Russell: no Instituto Cervantes, no *Oxford Dictionary of National Biography* e na *Who's Who*. Na primeira das fontes, aparecem alguns dados, a saber: datas de nascimento e morte, 1913 e 2006, respectivamente; variantes de nome utilizadas — Russell, Peter E., Russell, Peter Edward e Wheeler, Peter Edward Lionel Russell; profissão professor universitário; e local de falecimento — Oxford.⁶ As demais fontes são parcialmente citadas a seguir.

Russell, Sir Peter Edward Lionel (1913–2006), Spanish and Portuguese scholar, was born Peter Edward Lionel Russell Wheeler in Christchurch, New Zealand, on 24 October 1913, the elder son of Hugh Bernard Wheeler (...).⁷

Born 24 Oct. 1913; er s of Hugh Bernard Wheeler and late Rita Muriel (née Russell), Christchurch, NZ; adopted surname Russell by deed poll, ...⁸

As informações lidas por Deza, em sua maioria, coincidem com aquelas citadas nas três fontes: data e nome de batismo, nome dos pais, país de origem. Somente em relação ao sobrenome adotado, aparece distinção; na novela, o personagem Peter adota o sobrenome Wheeler, enquanto a revista *Who's Who* informa que o sobrenome adotado pelo hispanista inglês foi Russell.

O livro *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II*, citado como sendo de autoria de Wheeler (MARÍAS, 2010, p. 239), foi, de fato, escrito por Peter Edward Lionel Russel e publicado no ano de 1955, pela Editora Oxford, Clarendon Press.

Cabe enfatizar que a identificação de pessoas reais não visa, em nenhuma hipótese, comprovar a veracidade da narrativa, mas tão somente demonstrar a presença da ambiguidade na autoficção, no sentido de que sempre está presente essa mescla de realidade e ficção, sem

⁶ Disponível em: < <http://data.cervantesvirtual.com/person/5827> >. Acesso em: 27/7/2018.

⁷ Disponível em: < <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-97323> >. Acesso em: 27/7/2018.

⁸ Disponível em: < <http://www.ukwhoswho.com/view/10.1093/ww/9780199540891.001.0001/ww-9780199540884-e-33489> >. Acesso em 27/7/2018.

qualquer compromisso com a verdade, deixando o leitor num constante vai e vem entre acreditar e duvidar.

Essa ambiguidade se acentua na medida em que alguns fatos históricos são citados na narrativa, como por exemplo: o atentado sofrido por Reinhard Heydrich, oficial nazista, protetor do Reich na Bohemia e na Morávia, atual República Checa, ocorrido no ano de 1942; o consequente extermínio da população de Lídice, em represália; a Campanha de Galípoli. Esses fatos podem ser checados sem dificuldades em consulta a livros de história e à internet e são citados por Wheeler em conversas com Deza.

(...) Special Operations Executive, funcionó durante la Guerra tan sólo, del 40 al 45.(...)
Ellos acabaron con Heydrich, por ejemplo, el Protector del Reich en Bohemia y Moravia, una de sus mayores hazañas, qué ufanos estaban, el año 42. Fueron dos resistentes checos los que lanzaron granadas contra su automóvil y lo ametrallaron, pero la operación la había concebido y organizado el Coronel Spooner, uno de los jefes del SOE. (...)
Cuando Heydrich murió por fin, los nazis exterminaron a la entera población de Lidice, la aldea en que habían aterrizado con sus paracaídas los agentes del SOE que dirigieron el atentado in situ. (MARÍAS, 2010, pp. 237-238).
Ten en cuenta que cada día que me levanto he de hacer un notable esfuerzo, y recurrir a la ayuda de amigos más jóvenes como tú mismo, para olvidarme de que guardo memoria directa de la Primera Guerra Mundial, o como la llamáis vosotros para mis mayores escozor y escarnio, de la Guerra del 14. Ten en cuenta que una de las primeras palabras que yo aprendí o retuve, a fuerza de oírlo, fue ‘Gallípoli’, parece increíble que ya viviera cuando ocurrió aquella matanza. (MARÍAS, 2010, p. 250).

Wheeler cita, também, um acontecimento mais recente: o ataque ao *World Trade Center*, ocorrido em 11/9/2001. Menciona que, em decorrência desse incidente, fala-se em adotar uma medida praticada à época da Segunda Guerra Mundial: o uso de um documento oficial de identidade.

Me ha dicho Tupra que se habla ahora, en las alturas, de implantar algo parecido de nuevo junto con sus demás medidas inquisitoriales, esos mediocres que nos gobiernan con espíritu tan totalitario y a los que la matanza de las Torres Gemelas está dando poco menos que carta blanca. (MARÍAS, 2010, p. 373).

Acontecimentos e pessoas verídicas se mesclam com personagens, conversas, eventos fictícios criando uma narrativa ambígua. Fatos mais recentes e, por isso, talvez mais conhecidos do leitor, possivelmente, possam levá-lo a se perguntar se não há outras passagens da narrativa que tenham um referencial na realidade; o mesmo pode ser questionado em relação aos personagens, quando o leitor se depara com algum que lhe seja familiar.

A inclusão de fotografias é também, segundo Gasparini, uma técnica anticronológica que se desenvolveu nos últimos anos na literatura autobiográfica (GASPARINI, 2008, p. 308)

e que está presente em dois momentos no primeiro tomo da trilogia. No primeiro, são exibidas duas fotos: uma do tio do narrador, Tio Alfonso, irmão da mãe, morto ainda jovem na Guerra Civil Espanhola (figura 1); a outra, de um poema dedicado a Madri (figura 2). É nesse ponto da narrativa que Deza retoma lembranças do passado em que dialoga com seu pai sobre o que com ele sucedera no período de Franco, bem como rememora fatos da vida da mãe.



Figura 1 – Tío Alfonso⁹

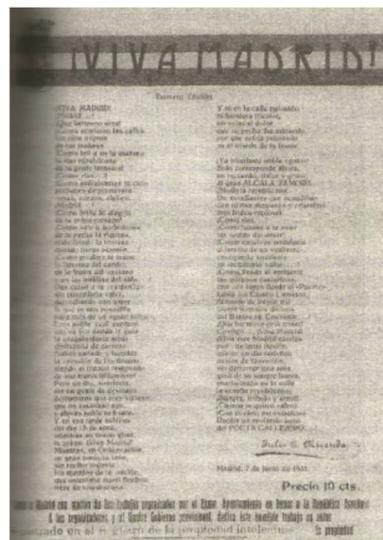


Figura 2 – Poema a Madrid¹⁰

⁹ MARÍAS, 2010, p. 180.

¹⁰ MARÍAS, 2010, p. 181.

No segundo, são panfletos pertencentes a Wheeler, que alertavam sobre as denominadas “conversas imprudentes” que deveriam ser evitadas não somente pelos soldados como também por toda a população. As figuras não interrompem a cronologia, pois são mostradas ao narrador no contexto de uma conversa com Wheeler; mas, a partir delas, Wheeler passa a rememorar as circunstâncias do passado em que tais panfletos foram veiculados; além disso, o diálogo entre os amigos é intercalado por explicações sobre cada um desses folhetos.

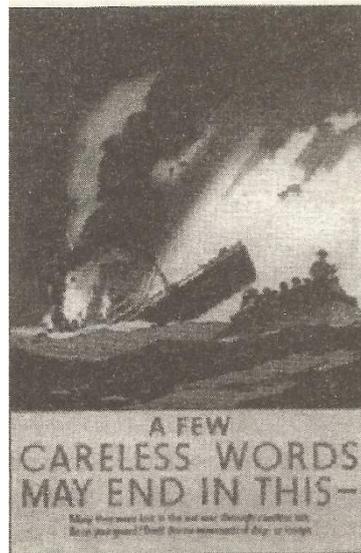


Figura 3 – Barco Hundiéndose

En una se veía un barco de guerra hundiéndose en alta mar en mitad de la noche, sin duda torpedeado, en el cielo resplandores y humos, y unos cuantos supervivientes alejándose de él en un bote de remos sin volverle la espalda, la mirada fija en aquel desastre del que se salvaban tan sólo a medias, como todo tripulante y todo naufrago. ‘Unas pocas palabras imprudentes pueden acabar en eso’, decía la leyenda de lo que debió ser un cartel, o quizá un anuncio de la prensa ilustrada; y en letra más pequeña se explicaba: ‘Muchas vidas se perdieron en la anterior guerra por culpa de las conversaciones imprudentes. ¡Estad en guardia! No habléis de movimientos de barcos o tropas’. (MARÍAS, 2010, pp. 328-329).



Figura 4 – La mujer recostada

En otra la escena era mundana: una atractiva mujer recostada en un sillón (collar, traje de noche, flor prendida, uñas pintadas y largas) mira al frente con frialdad y guasa mientras la rodean y la cortejan y atienden tres oficiales con sus pitillos y copas durante una fiesta, es de suponer que le relatan hazañas recientes o le anuncian inminentes proezas para deslumbrarla, o que hablan entre sí de ellas sin preocuparse de que la mujer los oiga. La leyenda decía: ‘Mantén la boca cerrada’ (o por buscar algo más coloquial todavía, y más aproximado al original en parte; ‘Chitón’), ¡ella no es tan tonta! (aunque aquí había un juego de palabras servido, ya que ‘dumb’ significa ‘tonto’ o ‘bobo’, pero también ‘mudo’; y además había rima). En letras rojas, debajo, el lema principal de la campaña; ‘Las conversaciones imprudentes cuentan vidas’. (MARÍAS, 2010, pp. 328-329).

Cada um dos cartazes ou panfletos recebe uma explicação do narrador com as devidas traduções uma vez que estão escritas, originalmente, em Língua Inglesa. Não é a primeira vez que o narrador introduz na narrativa textos que lhe são externos, estabelecendo um contato, um diálogo com outras narrativas, com outros textos. O primeiro indício de intertextualidade, como já citado, diz respeito ao título da trilogia que remete a um texto de Shakespeare; mas não se restringe a isso.

No início da narrativa, mais de uma vez, Deza faz alusão a frases ditas em filmes, sem nomear, explicitamente, nenhum em especial. Contudo, quem já assistiu a filmes policiais, de agentes secretos e similares, certamente, vai verificar que são análogas à primeira citação da página 73, deste trabalho, e às frases dos trechos apresentados a seguir.

Hemos visto en las películas eso, cómo el partisano que prevé no salir vivo de la siguiente emboscada, o del atentado que prepara, le dice a su novia en la despedida: ‘Es mejor que no sepas nada, y así, cuando te interroguen, dirás la verdad al decir que no sabes, la verdad es fácil y tiene más fuerza y es más creíble, la verdad persuade’. (MARÍAS, 2010, p. 32).

O cómo el cerebro que planeó el gran robo, el que lo concibe y dirige, alecciona a su peón o a un esbirro: ‘Si sólo conoces tu parte, aunque te cacen o falles la cosa seguirá adelante’. (MARÍAS, 2010, p. 32).

O cómo el jefe de los Servicios Secretos susurra al agente de quien sospecha y ya no se fía: ‘Es tu ignorancia lo que más va a protegerte, no preguntes, será tu salvación y tu salvoconducto’. (MARÍAS, 2010, p. 32).

O cómo el que encarga un crimen, o el que amenaza con uno, o el que se destapa miserias exponiéndose a un chantaje, o el que compra a escondidas —el cuello del abrigo alzado y la cara siempre en sombras, nunca enciendas un pitillo—, le advierten al asesino a sueldo o al amenazado o al chantajista posible o a la conmutable mujer ya olvidada en el deseo y que aun así nos da vergüenza; ‘Ya lo sabes, a partir de ahora no me has visto nunca, no sabes quién soy, no me conoces, yo no he hablado contigo ni te he dicho nada, para ti no tengo rostro ni voz ni aliento ni nombre, ni siquiera nuca o espalda. No han tenido lugar esta conversación ni este encuentro, lo que ocurre aquí ante tus ojos no ha sucedido, no está pasando, ni estas palabras las has oído porque no las he pronunciado. Y aunque las oigas ahora, yo no las digo’. (MARÍAS, 2010, pp. 32-33).

Todas esas frases que hemos visto pronunciar en el cine las he dicho yo o me las has soltado o se las he oído a otros a lo largo de mi existencia, esto es, en la vida, que guarda mucha más relación con las películas y la literatura de lo que se reconoce normalmente y se cree. (MARÍAS, 2010, p. 33)

Embora não sejam mencionados os nomes dos filmes em que tais frases aparecem, para o leitor familiarizado com a sétima arte, será possível reconhecer esse tipo de texto a que se refere o narrador nas falas de personagens do cinema. São textos cinematográficos inseridos no contexto narrativo; do ponto de vista da intertextualidade, poderiam ser consideradas alusões, uma vez que não se explicitam nem se exemplificam os filmes nos quais aparecem.

No trecho do livro em que o narrador menciona Andrés Nin, ele faz referência a diversos autores que o citam em suas obras; um deles é Benet. Depreende-se tratar-se de Juan Benet, em decorrência da influência por ele exercida em Marías, pois o narrador identifica somente o sobrenome. O narrador apresenta alguns trechos de Benet, em referência a Nin, sem, no entanto, indicar a obra de onde esses fragmentos são retirados.

Y cuando se les preguntaba y negaban conocer su destino, nadie los creía, tan lógica como irónicamente, pese a que eran en efecto incapaces de contestar, según Benet, ‘por ignorar los manejos de Orlov y sus muchachos de la NKVD’, que habrían actuado por su propia cuenta. (MARÍAS, 2010, p. 127).

Benet decía por su parte —aún más fluvial, o más mezclado con el río, o un hilo más denso de continuidad, acaso porque me hablaba en mi lengua— que Orlov había encerrado a Nin ‘en el sótano de un cuartel de Alcalá de Henares para interrogarlo personalmente’. (...) Nin ‘llegó a exasperarlo de tal manera que Orlov decidió liquidarlo por miedo a las represalias de su superior en Moscú, Yezhov. No se le ocurrió otra cosa que imaginar un rescate llevado a cabo por un comando alemán de las Brigadas, supuestamente nazi, que lo liquidó en un arrabal de Madrid y probablemente lo enterró en un jardincillo interior del palacio de El Pardo’. Y añadía Benet, no pudiendo dejar de ver la grave ironía y refiriéndose al hecho que ese palacio se convirtiera en la residencia oficial de Franco durante sus treinta y seis años de dictadura: ‘(Considera el lector el destino de unos huesos conmovidos bajo las pisadas de aquel otro decidido antistalinista, cuando por allí paseara en sus ratos de ocio)’. Y apostillaba: ‘Como sujetos a una maldición —el silencio de Nin— los muchachos de Orlov irían apareciendo en semanas sucesivas por las cunetas de Madrid, con un tiro en la cuna o un cargador en la barriga’. (MARÍAS, 2010, p. 129).

Há também, no tomo, trechos atribuídos a Benet, igualmente sem referência à fonte, relativos a Dolores Ibárruri, política e líder revolucionária comunista espanhola de origem

basca¹¹. Deza menciona que “*Dolores Ibárruri, sin duda más conocida entonces y ahora y en el futuro por su correspondiente alias, Pasionaria, la cual, ‘siempre adicta a Stalin’ y quizá en ‘un estallido de histeria’, como había murmurado Benet poco antes*”, (MARÍAS, 2010. p. 136).

Outros trechos citados são de autoria de Hugh Thomas e fazem parte, conforme cita o narrador, do livro *Spanish Civil War*.

De acuerdo con Thomas, Nin fue trasladado en coche desde Barcelona ‘a la propia prisión de Orlov’ en Alcalá de Henares, cuna de Cervantes muy cercana a Madrid pero ‘casi una colonia rusa’ por entonces, para ser interrogado personalmente por el más oblicuo representante de Stalin en la Península con los habituales métodos soviéticos para los ‘traidores a la causa’. (MARÍAS, 2010, p. 128).

‘Así que una noche oscura’, relataba Thomas como si fuera el rumor del río y el hilo, ‘probablemente el 22 o el 23 de junio, diez miembros alemanes de las Brigadas Internacionales asaltarán la casa de Alcalá en que se hallaba retenido Nin. Hablaron ostentadamente en alemán durante el fingido ataque, y dejaron tras de sí algunos billetes alemanes de ferrocarril. Nin fue sacado de allí y asesinado, tal vez en El Pardo, el parque real al norte de Madrid’. (MARÍAS, 2010, p. 129).

Há, ainda, outros comentários sobre Nin reproduzidos pelo narrador cuja referência é bastante vaga: ele menciona historiadores, dos quais não se recorda, de uma obra escrita coletivamente cujo nome não é especificado.

No recuerdo qué historiadores de alguna obra colectiva sostenían que Nin había sido trasladado de inmediato a Madrid para su interrogatorio, y que poco después ‘fue secuestrado cuando estaba retenido en el Hotel de Alcalá de Henares’, pese a contar con vigilancia policial, por ‘un grupo de gentes armadas uniformadas que se lo llevó bajo amenazas’. Según ellos, en el supuesto forcejeo entre los agentes que lo custodiaban y los misteriosos asaltantes uniformados (no especificaban uniformados de qué), ‘cayó al suelo una cartera con documentación a nombre de un alemán y escritos diversos en esa lengua, junto con insignias nazis y billetes españoles del lado franquistas’. (MARÍAS, 2010, pp. 127-128).

As citações prosseguem com passagens do prefácio ao livro de Max Rieger, intitulado *Espionaje en España*, escrito por José Bergamín, conforme mencionado por Deza.

(...) en verdad el prefacio en cuestión, que me apareció profusamente citado en algún lugar, no dejaba ningún margen para la salvación de su autor: el POUM era ‘un pequeño partido que traicionaba’, pero ni siquiera había resultado ser ‘tal partido, sino una organización de espionaje y colaboración con el enemigo; es decir, no una organización en connivencia con el enemigo, sino el enemigo mismo, una parte de la organización fascista internacional en España...La guerra española dio al trotskismo internacional al servicio de Franco su verdadera figura visible de caballo de Troya...’. (MARÍAS, 2010, p. 132).

Segundo o narrador, a obra se compunha de ‘descabidas calúnias’ e

¹¹ Biografías y vidas. La Enciclopedia Biográfica en Línea. *Dolores Ibárruri [La Pasionaria]*. Disponível em: < <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarruri.htm> >. Acesso em: 7/11/2018.

recopilaba todas las patrañas, falsedades y acusaciones lanzadas contra Nin y el POUM, dándolas por buenas y aun por mejores, sancionándolas, insistiendo en ellas, aderezándolas, documentándolas con fabricadas pruebas, ampliándolas, aumentándolas y exagerándolas. (MARÍAS, 2010, p. 131).

Durante a pesquisa que faz à biblioteca de Wheeler, Deza comenta que “*un libro siempre lleva a otro y a otro y todos hablan, la curiosidad es insana, no tanto por lo que comúnmente se cree cuanto por el agotamiento a que aboca*” (MARÍAS, 2010, p. 133). Também assim é a intertextualidade, pois temos um texto dentro de outro que pode fazer com que nos recordemos de infinitos outros. É exatamente o que ocorre nessa fase da narrativa, pois o narrador é levado a pesquisar o *Abc madrileño* e, em seguida, o livro de Ian Fleming, *Desde Rusia con Amor*, devido a uma anotação deixada por Wheeler no volume encadernado do periódico.

No *Abc madrileño*, de vertente republicana, Deza se detém em notícias veiculadas nos dias 18 e 19/6/1937 e no dia 29/7 do mesmo ano. No primeiro, chama-lhe a atenção o seguinte título: “*Detención de varias personalidades del POUM*”; no segundo, uma notícia de página inteira sobre “*El Pleno del Comité del Partido Comunista*”; no último, uma nota publicada pelo Ministério da Justiça.

‘Barcelona 17, 4 tarde’, indicaba la primera y más breve parte de la noticia. ‘La Policía ha realizado algunas detenciones de elementos destacados del POUM, entre lo que se encuentran Jorge Arques, David Pérez, Andrade y Ortiz, Nin, que fue detenido ayer, ha sido trasladado a Valencia.’ (MARÍAS, 2010, p. 134).

En el mismo Abc republicano del día siguiente, 19 de junio de 1937, vi una página entera sobre el Pleno del Comité del Partido Comunista que había empezado a celebrarse en Valencia. En la primera sesión había intervenido con un ‘informe’ Dolores Ibárruri, sin duda más conocida entonces y ahora y en el futuro por su correspondiente alias, Pasionaria, (...), dedicó cuatro furibundas y despiadadas palabras a los depurados de aquellos días: ‘En el acto del Monumental Cinema’, dijo, ‘levantamos la bandera del Frente Popular. Los enemigos de esta unión son ciertas izquierdas y los trotskistas. Jamás serán excesivas las medidas que se tomen para liquidarlos’. (MARÍAS, 2010, p. 136).

(...) siempre con la firma de Febus, reproducía sin comentarios la nota hecha pública por el Ministerio de Justicia ‘sobre los encartados por delitos de alta traición’. ‘Han sido entregados al Tribunal de Espionaje y Alta Traición’ (...) ‘los atestados correspondientes’ a once acusados, diez del Partido Obrero de Unificación Marxista y uno de Falange Española, mencionándose entre los primeros a Juan Andrade y ‘Julián Gómez Gorkin’. (MARÍAS, 2010, p. 137).

Deza prossegue com suas leituras e se fixa, dessa vez, no ABC franquista de Sevilla, na seguinte manchete: “*El Gobierno Rojo, a raíz de la perdida de Bilbao, fusiló a vários dirigentes del POUM. La situación en Cataluña*”.

La noticia decía: ‘Salamanca 24. Noticias de procedencia francesa aseguran que a raíz de la pérdida de Bilbao el Gobierno de Valencia ha tomado la ofensiva contra el POUM y otros partidos poco afines, para evitar sucediera lo contrario. (...) ‘Según estos informes, Andrés Nin, Gorkin y un tercer dirigente cuyo nombre se desconoce, han sido llevados a Valencia y ejecutados. Todos los dirigentes trotskistas han sido detenidos por orden del cónsul de los Soviets, Ossenko, que ha recibido orden de su Gobierno de realizar en Cataluña una represión semejante a la última realizada en Rusia contra Tukachewsky y sus amigos.’ (MARÍAS, 2010, p. 137).

Em pesquisa realizada à hemeroteca digital do periódico *Abc*, tanto de Madrid quanto de Sevilla, nas datas citadas no texto, foram encontradas as notícias mencionadas por Deza na narrativa. A notícia com o título “*Detención de Varias Personalidades del P.O U.M.*” pode ser lida na íntegra no *Abc* madrileño de 18/6/1937, na página 6.¹² O artigo denominado “*El Pleno del Comité del Partido Comunista*” está disponível na página 6 da edição de 19/6/1937, do mesmo periódico¹³. “*Una Nota del Ministro de Justicia sobre los Encartados por Delitos de Alta Traición*” será encontrado no dia 29/7/1937, também na página 6.¹⁴ O último artigo citado, publicado no *Abc* de Sevilla, intitulado “*El Gobierno Rojo, a raíz de la pérdida de Bilbao, fusiló a varios dirigentes del P.O.U.M. La situación en Cataluña*” pode ser lido na publicação do dia 25/6/1937, página 9.¹⁵

Na nota de Wheeler, contida no *Abc* madrileño, de 18 de junho de 1937, ele fazia referência ao livro “*Da Rússia, com amor*”, de Ian Fleming. Um livro leva a outro, um texto leva a outro e, assim, Deza segue suas pesquisas na intenção de identificar a relação entre a notícia do periódico e a obra de Fleming.

En esta ocasión, a la derecha de la media columna reproducida en tinta roja, había escrito verticalmente (apenas le quedaba espacio), a pluma como de costumbre y con su inconfundible letra que yo bien conocía: ‘Cf From Russia with love’, es decir, ‘Conferre Desde Rusia con amor’, latinajos hasta en los márgenes, por mucho que la abreviatura ‘Cf’ sea una manera frecuente en inglés de remitir en un texto a otra obra, el equivalente de nuestros ‘Vide’ o ‘Véase’. (MARÍAS, 2010, p. 135).

Aquella anotación de Wheeler seguía llamándome a mí, por su parte: ‘Cf From Russia with love’. ¿Qué diablos tendría que ver esa novela o película de espías ya fríos con Nin, o con el POUM, o con sus hermosas mujeres foráneas? (MARÍAS, 2010, p. 139).

Em decorrência da curiosidade de Deza, mais uma citação aparece na narrativa, pois, tendo em mãos o exemplar do livro de Fleming, o trecho a que se referia Wheeler, rapidamente localizado pelo narrador, é transcrito, a fim de que também o leitor possa compreender a razão

¹² Disponível em < <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1937/06/18/006.html> >. Acesso em: 1º/8/2018.

¹³ Disponível em < <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1937/06/19/006.html> >. Acesso em: 1º/8/2018.

¹⁴ Disponível em < <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1937/07/29/006.html> >. Acesso em: 1º/8/2018.

¹⁵ Disponível em < <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1937/06/25/009.html> >. Acesso em: 1º/8/2018.

da anotação: há referência a Andrés Nin, bem como ao POUM, na novela de Fleming. Alguns dos trechos estão citados na página 79 desta dissertação; na passagem a seguir, Deza comenta sobre Rosa Klebb e sua relação com Nin.

Su ascensión, recordó Kronsteen, se había iniciado con la Guerra Civil Española. En aquella época, como agente doble dentro del POUM —esto es, trabajando para el OGPU de Moscú así como para la Inteligencia Comunista en España—, había sido la mano derecha, y se decía que una especie de amante, de su jefe, el famoso Andreas Nin. Había trabajado con él entre 1935 y 1937. Luego él fue asesinado por órdenes de Moscú, y se rumoreaba que lo había asesinado ella. Tanto si esto era cierto como si no, a partir de entonces Rosa Klebb había ascendido, con lentitud pero en línea muy recta, por la escalera del poder, sobreviviendo a reveses, sobreviviendo a guerras, sobreviviendo (porque no forjaba lealtades ni se unía a ninguna facción) a todas las purgas, hasta que en 1953, con la muerte de Beria, aquellas manos manchadas de sangre se agarraron al peldaño (ya a tan pocos de la mismísima cúspide) que constituía el jefe del Departamento de Operaciones de SMERSH. (MARÍAS, 2010, p. 159).

Diferentemente das demais citações, tanto nos trechos pertencentes ao periódico *Abc* como do livro *Da Rússia com Amor*, o narrador é bem específico, ou seja, ele indica, claramente, a referência dos textos, ou seja, de onde foram retirados, de tal forma que o leitor pode localizá-las se assim o desejar. Isso é possível, ou seja, indicar tão claramente a origem das citações, porque o narrador tem posse dos volumes nos quais os textos estão escritos. Nas anteriores, a fonte é indireta, pois decorre da memória do narrador e, dessa forma, trata-se do tipo de intertextualidade a que chamamos de alusão.

A alusão parece ser uma “ferramenta” da qual se utilizam outros autores, pois Ian Fleming, ao nomear o capítulo sétimo, atribuiu-lhe uma referência ao livro *O Mágico de Oz*, conforme nos explica Deza, ao mencionar que se trata de um “jogo de palavras intraduzível com o famoso” livro. Nosso narrador tem razão, de fato, quando menciona que “*un libro siempre lleva a outro y a outro y todos hablan*” (MARÍAS, 2010, p. 133).

O narrador prossegue citando trechos de Fleming do livro *Da Rússia com Amor*, dessa vez, de uma nota prévia realizada pelo próprio autor, em referência à sigla SMERSH, que dizia:

‘... contracción de Smiert Spionam —Muerte a los Espías—, existe, y a día de hoy aún sigue siendo el departamento más secreto del Gobierno soviético. A principio de 1956, cuando fue escrito este libro, la fuerza de SMERSH, tanto en el interior como en el extranjero, era de unos cuarenta mil efectivos, y el General Grubozaboyschikov su jefe. Mi descripción de su apariencia es correcta. A día de hoy el cuartel general de SMERSH está donde, en el capítulo cuarto, yo lo he situado: en el número 13 de Sretenka Ulitsa, en Moscú...’ (MARÍAS, 2010, p. 159-160).

Em seguida, a curiosidade o leva ao capítulo 4, “*The Moguls of Death*”, ou, em espanhol, “*Los Autócratas de la Muerte*”, e mais um fragmento é transcrito.

SMERSH es la organización oficial del Gobierno soviético para el asesinato. Opera tanto en el interior como en el extranjero y, en 1955, daba empleo a un total de cuarenta mil hombres y mujeres. SMERSH es una contracción de Smiert Spionam, que significa “Muerte a los Espías”. Es un nombre utilizado tan sólo por su personal y entre los funcionarios soviéticos. A ningún particular en su sano juicio se le ocurriría permitir que esa palabra atravesara sus labios...” (MARÍAS, 2010, p. 160).

Quando o narrador volta a folhear o volume do *Doble Diario*, ele menciona ter encontrado alguns artigos escritos por seu pai, Juan Deza. Ambos, de fato, foram publicados nas datas mencionadas. O primeiro se chama “*El tercer centenario del <<Discurso del Método>>*” e pode ser lido, em sua totalidade, na página 11, da edição do dia 2/7/1937, do *Abc* madrileño¹⁶. Contudo, não foi escrito por Juan Deza, personagem fictício, que é pai do narrador, e sim por Julián Marías, pai de Javier Marías. O segundo artigo, “*La Revolución de los Nombres*”, do qual Deza cita alguns trechos, está disponível na edição do dia 27/5/2018 do periódico, página 7¹⁷. Neste, em pesquisa feita ao periódico, não é possível verificar quem é o autor do texto.

(...) otro del 27 de mayo, deplorando los demenciales cambios en los nombres de calles y plazas (y hasta de ciudades) que se estaban llevando a cabo tanto en ‘la zona dominada por la facción’ como en ‘la leal’ sus términos) y en Madrid concretamente: ‘Y es de todo punto lamentable’, decía, ‘que imitemos en esto a los rebeldes, porque no hay que imitarlos en nada’. O bien: ‘Al Prado, al Paseo de Recoletos y a la Castellana se les ha cambiado su triple nombre por el de Avenida de la Unión Proletaria. Esta unión, por desgracia, empieza por no existir, y nos parece mucho más interesante procurarla que escribirla en las esquinas... En cierto sentido parece que los nuevos rotuladores quieren completa la obra de los bombardeos facciosos, en la tarea de dejar desfigurada a nuestra capital’. (MARÍAS, 2010, p. 163-164).

O narrador, também, faz menção a personagens de outra novela de Javier Marías: *Todas as almas*. Quando Deza descobre que Wheeler e Toby Rylands são irmãos, ele se mostra surpreso e Wheeler responde que acreditava que isso era fato conhecido por todos. Deza contesta, negando tal suposição.

—Por favor, Peter: nadie está enterado, no en Oxford. O si lo están se lo callan, se lo callaron con insólita discreción. ¿Cree que de haberlo sabido no me lo habrían contado Aidan Kavanagh, o Cromer-Blake, Dewar o Rook o Carr, Crowther-Hunt, la propia Clare Bayes? —Eran antiguos amigos o tan sólo colegas de mi tiempo en la ciudad, algunos menos chismosos que otros. (MARÍAS, 2010, p. 233).

¹⁶ Disponível em: < <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1937/07/02/011.html> >. Acesso em: 6/8/2018.

¹⁷ Disponível em: < <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1937/05/27/007.html> >. Acesso em: 6/8/2018.

Dessa mesma novela, ou seja, *Todas as almas*, o narrador também nos conta a história de um homem, Alan Marriott, e seu cachorro de três patas, bem como faz alusão a trechos de uma conversa que teve com ele.

Muchos años antes en el mismo país, cuando enseñaba en Oxford, había seguido mis pasos a ratos perdidos un hombre con un perro de tres patas, la trasera izquierda limpiamente amputada, y me había visitado después sin previo aviso en mi casa, se llamaba Alan Marriott, cojeaba a su vez notablemente de la pierna izquierda (pero la conservaba) y era un bibliómano que había oído hablar de mis intereses librescos, coincidentes con los suyos en parte, a los libreros de viejo que yo allí frecuentaba. (MARÍAS, 2010, p. 308).

‘Los horrores dependen en buena medida de la asociación de ideas’, había dicho. ‘De la conjunción de ideas. De la capacidad para unirlos.’ Se expresaba con frases cortas y sin apenas recurrir a las conjunciones, haciendo pausas mínimas pero muy profundas, marcadas, como si contuviera el aliento mientras duraban. Como si también cojeara un poco del habla. ‘Usted puede no asociar nunca dos ideas de modo que le muestren su horror, el horror de cada una de ellas, y así no conocerlo en toda su vida. Pero también puede vivir instalado en él si tiene la mala suerte de asociar continuamente las ideas justas. Por ejemplo, esa chica que vende flores enfrente de su casa’, (...). ‘No hay nada terrible en ella, por sí sola no puede infundir horror. Al contrario. Resulta muy atractiva. Es simpática y amable. Acarició el perro. Le he comprado estos claveles.’ (MARÍAS, 2010, p. 309-310).

O segundo trecho transcrito acima é, apenas, uma parte da conversa que o narrador teve com o Sr. Marriott e que se desenrola em outra novela de Marías, anteriormente citada, e à qual a trilogia dá sequência.

Não é apenas no nome da trilogia que se faz menção a Shakespeare. Há referência, também, a outra obra desse autor. Em diálogo que acontece entre Deza e Wheeler, este profere uma frase que remete a um trecho da obra *Macbeth*. No Ato V, Cena V, Macbeth diz:

¡Debiera haber muerto más tarde! ¡Entonces habría yo tenido tiempo para entender una palabra así!... El mañana y el mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte... (SHAKESPEARE, 2006, p. 54).

Na conversa com Deza, Wheeler se manifesta, dizendo que “*esas paternidades no hay quien las sepa, y a nadie le importan más que a los candidatos a haber alumbrado el desvío de la muerte polvorienta en ayeres nuestros ya lejanos*”, variou Wheeler com humor amargo a cita célebre de Shakespeare,” (MARÍAS, 2010, pp. 320-321).

Outra obra de Shakespeare também é referida: *A Vida do Rei Henrique V*. Wheeler menciona um monólogo proferido pelo rei que, em algumas versões, aparece no ato terceiro e em outras no ato quarto. Os trechos do monólogo são reportados e Wheeler apenas esclarece que se referem a um rei de uma cena de Shakespeare, mas não menciona quem é esse rei e de que obra fazem parte.

¿Tú te acuerdas de aquella escena de Shakespeare en la que el rey se emboza en una capa prestada y se acerca, se mezcla con tres soldados en la víspera de la batalla, se sienta en el campo con ellos fingiéndose otro combatiente insomne en mitad de la noche, sobre las armas, o justo antes de la aurora? Les dirige la palabra, se presenta como amigo, habla con ellos y al hablar son parecidos los cuatro, él más razonante y culto, ellos más toscos e intuitivos pero se entienden perfectamente, están en el mismo plano de la comprensión y del habla y nada les obstaculiza el intercambio de sus pareceres y sus impresiones y aun de sus miedos, y hasta llegan a discutirse y a ponerse dos farrucos, el rey que no es el rey y un súbdito que tampoco es súbdito, en aquel instante. Hablan un buen rato, y el rey sabe que al hablar se nivelan, o que se igualan mientras les dura el diálogo. Por eso cuando se queda solo, pensativo de lo que ha oído, nos dice la diferencia, murmura en su soliloquio qué es lo que de verdad lo distingue. (MARÍAS, 2010, p. 344).

Nesse contexto, Wheeler começa, então, a proferir o monólogo do rei, que sucede a cena da conversa com os soldados.

“¿Qué infinito sosiego de corazón deben los reyes perderse, que los hombres particulares disfrutan! ¿Y qué tienen los reyes que no tengan también los particulares, salvo el ceremonial, salvo la general ceremonia?” Así dice el rey a solas, y un poco más adelante reprocha a eso que lo singulariza: “¡Oh ceremonial, muéstrame tu valor tan sólo!”. Y pasa luego a desafiarlo: “¡Oh ponte enferma, gran grandeza, y mándale a tu ceremonial que te dé cura!”. (MARÍAS, 2010, p. 344).

‘What infinite heart’s ease must kings neglect that private men enjoy!’, fue lo que en realidad dijo o recitó en su lengua Sir Peter Wheeler, según comprobé tiempo más tarde, al encontrar y reconocer los textos. (MARÍAS, 2010, p. 345).

Não são apenas as obras de Shakespeare que aparecem nesse tomo; também Cervantes tem o seu lugar na narrativa em conversas do narrador com seu amigo Wheeler.

Wheeler se paró un instante, más que nada —me pareció— para tomar aliento. Había dicho en español las palabras ‘donaire’ y ‘gracia’, parafraseando quizá a Cervantes fuera del su Don Quijote, algo infrecuente pero que en él era bien posible. No me resistí a intentar comprobarlos, y aproveché su pausa para citar lentamente, poco a poco, sílaba a sílaba, como quien no quiere la cosa o no se atreve del todo a ella, murmurando:

‘Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo...’ (MARÍAS, 2010, p. 340).

O trecho transcrito pode ser encontrado no prólogo do livro *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, obra publicada em Madri no ano de 1617, ou seja, após a morte do autor. No trecho completo, se lê: “*¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!*” (CERVANTES, 2001, fol. VIv). Em outro momento da narrativa, Deza volta a repetir, para si próprio, esse mesmo trecho, dessa vez, de forma completa.

Eso fue lo que citó ahora en su lengua Wheeler, y entonces yo completé la otra cita para mis adentros, de Cervantes en la mía, que él no me había dejado acabar y que testimoniaba también

esa creencia: ‘Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida’. (MARÍAS, 2010, p. 348).

Há alguns trechos em que Deza expressa algumas ideias dando-nos a entender que se trata de algo dito por outrem, mas não faz qualquer menção ao autor ou à obra, ou dá algum indício que possa ajudar o leitor a identificar a origem do que foi dito. Deza, simplesmente, expressa um pensamento ou frase, sem atribuir-lhe a autoria.

‘A mí me parece que es el tiempo la única dimensión que comparten y en que pueden comunicarse, la única que tienen, en común y los une’. *Me vino a la memoria esa cita o quizá era una paráfrasis, y no pude remediar decirla sin la menor tardanza, o musitarla.* (MARÍAS, 2010, p. 347).
Así que solo me ocurrió susurrar lo que me vino a la mente, y lo susurré en mi lengua en la que no fue escrito, pero la única en que me lo sabía:
‘Extraño no poder habitar más la tierra. Extraño no ser más lo que se era y tener que desprenderse aun del propio nombre. Extraño seguir deseando los deseos. Y penosa la tarea de estar muerto’. (MARÍAS, 2010, p. 351).

Nesses comentários de Deza, há indícios de que se trata de textos de outro autor, pois ele menciona que a citação lhe veio à memória, não na língua original, mas em sua própria língua. Constitui-se, então, um caso de alusão, uma vez que não há referência ao autor ou à obra. Desse modo, caso pretenda identificar a procedência do texto, o leitor terá que pesquisar. Ao longo da história que nos conta Deza, há ocasiões em que ao leitor é destinado um trabalho mais complexo; em outras, compete-lhe, apenas, o deleite; de todos os modos, ele exerce papel importante na narrativa e é sempre lembrado.

Ao longo da leitura, deparei, diversas vezes, com o que parece ser uma interrupção que visa explicar-me algo; geralmente, sob a forma de um comentário, entre parênteses, que parece ter o leitor como alvo. No monólogo de abertura do tomo, Deza está a discorrer sobre o fato de que nunca se deve contar nada; está se perguntando sobre confianças que permaneceram intactas por obra do instinto ou por demasiada ingenuidade e, de repente, surge um parêntese que nos diz: “*(Ya menos, ya menos, pero la disminución de eso es muy lenta)*” (MARÍAS, 2010, p. 21). É como se Deza se interrompesse para explicar ao leitor que o comportamento antes citado já não ocorre mais com tanta frequência.

No mesmo monólogo, algumas palavras à frente, ele nos conta sobre as pessoas cuja confiança por ele depositada se manteve intacta e informa que “*no perdura la de mi hermana, ni la de ninguna novia ni amante ni ninguna esposa pasada, presente o imaginaria*”, e então, surge mais um parêntese, com mais uma explicação; “*(suele ser la hermana la primera esposa, la esposa niña)*” (MARÍAS, 2010, p. 21).

Em ambos os casos, as informações entre parênteses soam como digressões, pequenos desvios para chamar a atenção do leitor, que têm relação com o assunto, mas que lhe são acessórios. De forma alguma, diria que são dispensáveis; ao contrário, são essenciais à narrativa, na medida em que são meios de atrair o leitor, conectá-lo ao discurso, dialogar com ele. Há muitos outros exemplos de interrupções semelhantes ao longo do tomo (negrito nosso).

(...) parece obligado que en esas relaciones se acabe utilizando lo que se sabe o se ha visto en contra del amado o cónyuge (...) (muchas veces no es nada grave, una utilización sólo doméstica, defensiva y acorralada, para cargarse de razón en un apuro dialéctico cuando se discute largo, un uso argumentativo).

La vulneración de la confianza también es eso: no sólo ser indiscreto y ocasionar daño o pérdida con ello, no sólo recurrir a esa arma ilícita cuando los vientos cambian y se le pone la proa al que contó y dejó ver —ese que se arrepiente ahora y niega y confunde y enturbia ahora, y quisiera borrar y calla—, sino sacar ventaja del conocimiento obtenido por debilidad o descuido o generosidad del otro, sin respetar ni tener en cuenta la vía por la que llegó a saberse lo que se esgrime o tergiversa ahora (...) (MARÍAS, 2010, pp. 21-22).

O narrador está falando de quebra de confiança, quando alguém se utiliza de informações que tem de uma pessoa contra ela própria; o fluxo é interrompido e ele esclarece que nem sempre se trata de algo grave e, em seguida, retoma o assunto; volta a fazer novo comentário, dessa vez separado por travessões, para, novamente, prosseguir na linha de pensamento. No exemplo a seguir, fica mais evidente essa interrupção, pois o narrador utiliza uma interjeição, que é um sinal de apelo, a fim de chamar a atenção para um fato importante, de destaque. Deza nos diz que “*(ah, ese puede resultar un gran daño); y a mentir por tanto*” (MARÍAS, 2010, p. 25).

Como esses, há muitos outros exemplos em que Deza interrompe, brevemente, seus monólogos, seus fluxos de ideias, para fazer um comentário pontual de esclarecimento, de apelo ao leitor, após o qual segue com o tema inicial, como os marcados em negrito nos trechos a seguir.

‘Puedes guardar silencio’, aunque tampoco vaya a distinguirlos eso, al inocente del culpable. (callar, callar, la gran aspiración que nadie cumple ni aun después de muerto, y sin embargo se nos aconseja y se nos insta a ello en los momentos más graves: ‘Calla, calla y no digas nada, ni siquiera para salvarte. Guarda la lengua, escóndela, trágala aunque te ahogue, como se te la hubiera comido el gato. Calla, y entonces sálvate’.) (MARÍAS, 2010, p. 26).

Ese contar constante es percibido como una transacción a veces, aunque se disfrace con éxito de dádiva siempre (porque en toda ocasión tiene algo de eso), y sea más bien a menudo un soborno, (MARÍAS, 2010, p. 27).

Si hubiera sorprendido a la mujer de mi amigo embarcando en un vuelo rumbo a Buenos Aires con el amante, acaso podría plantearme revelar de manera neutra esa visión involuntaria mía, ese dato interpretable pero nunca incontrovertible (para empezar, sin constancia de la relación con el hombre, le habría tocado a mi amigo y no a mí ocuparse de la sospecha), si bien me habría sentido probablemente un delator y un intruso y no creo que me hubiera atrevido en ningún caso. (MARÍAS, 2010, p. 29-30).

*Teniendo conocimiento, en cambio, de lo que sabía por ella, me estaba del todo vedado volverlo en su contra o divulgarlo sin su consentimiento, ni aun en la creencia de obrar así en favor del amigo, y esa creencia me tentaba mucho en los momentos de mayor desasosiego, por ejemplo cuando estaba con ambos o cenábamos los cuatro juntos (**mi mujer el cuarto comensal, no el amante**) y ella cruzaba conmigo una mirada de entendimiento y temor complacido (y yo **contenía el aliento**), o él se refería despreocupadamente a algún conocido caso del conocido amante de alguien cuyo cónyuge sin embargo ignoraba el caso. (Y yo **contenía el aliento**.) (MARÍAS, 2010, p. 30).*

O leitor ocupa, também, o foco do narrador nos momentos em que ocorrem os processos de tradução tanto intra quanto interlingual. No primeiro tipo de tradução, o fato de serem apresentadas várias palavras de um mesmo campo semântico é um aspecto facilitador para a compreensão da narrativa. Com relação ao segundo tipo, os diversos exemplos apresentados dessa categoria demonstram que o narrador foi bastante complacente com o leitor, pois poupou-lhe qualquer trabalho.

Deza foi bem detalhista em suas traduções e explicações sobre usos e distinções das línguas espanhola e inglesa ao longo de todo o tomo. Em raras ocasiões, como já foi apresentado, ele deixou de explorar as palavras e expressões e seus usos. Nosso narrador deixou os leitores tranquilos e levou-lhes todas as informações e esclarecimentos.

O mesmo não se pode dizer da tradução intersemiótica e dos longos monólogos proferidos pelo narrador. No primeiro caso, não ficam explícitas as razões que levaram o narrador a proferir suas opiniões sobre as pessoas observadas, ou seja, na sua atuação como intérprete de vidas; cabe ao leitor, então, preencher as lacunas que se interpõem. No segundo, nem sempre a experiência da primeira leitura será suficiente para acompanhar o fio narrativo, pois há um fluxo intenso de ideias que se intercalam umas após outras e o leitor desatento pode perder-se. Entendo que um leitor-modelo crítico seria mais compatível com a riqueza da narrativa de Marías, mas também um leitor-modelo mais ingênuo também pode deleitar-se com ela.

Essas duas posições em relação ao leitor, também, podem ser consideradas no que concerne ao gênero da novela. Cabe ao leitor e tão somente a ele definir se é ou não pertinente que a história contada seja composta ou não de eventos fictícios ou não. Tendo a informação de que se trata de uma obra de autoficção, o leitor pode perguntar-se o que é real e o que é inventado e buscar as informações para sanar essas dúvidas: algumas podem ficar sem resposta outras não. Por outro lado, o leitor pode assumir que tudo é fictício ou, ao contrário, que tudo, de fato, aconteceu, sem se importar com qualquer tipo de comprovação, apenas deixando-se levar pelos caminhos que o narrador lhe aponta.

3.2. TU ROSTRO MAÑANA 2 – BAILE Y SUEÑO

Deza recebe a visita de Pérez Nuix e, em decorrência do horário e das circunstâncias (chove intensamente em Londres), imediatamente, ele supõe que ela vem fazer-lhe um pedido. Ele, então, recorda-se de sua esposa, Luisa, que atendeu a alguns pedidos de uma cigana que, acompanhada dos dois filhos, pedia esmola à porta de um supermercado. Recorda-se, também, de várias vezes em que acompanhou Tupra em eventos sociais e de negócios.

Em uma dessas ocasiões, coube-lhe fazer companhia a Flavia, esposa de um italiano influente, Sr. Manóia, com o qual Tupra precisava discutir questões políticas e de finanças. Quando está na pista de dança com ela, Rafael De la Garza, compatriota de Deza que trabalha na Embaixada Espanhola, aproxima-se de ambos, deixando Deza apreensivo em relações às intenções de seu conterrâneo. Enquanto Deza auxilia Tupra e Manóia com traduções, De la Garza e Flavia, que estavam sentados em uma mesa próxima, desaparecem. Tupra ordena que Deza vá procurá-los e o narrador sente um mau presságio em relação à postura do chefe, como antecipando que algo acabará mal. Deza vasculha todos os banheiros da discoteca e, no último deles, o fato de uma das mulheres ter uma mancha de sangue no sapato, faz-lhe recordar do dia seguinte ao jantar na casa de Wheeler, das conversas que ocorreram, bem como do fato de que ele havia limpado uma mancha de sangue na escada que levava ao quarto de hóspedes. Relata, em seguida, uma conversa que teve com Luisa sobre a possibilidade de cair uma gota de sangue de uma mulher, sem roupas íntimas, caso suas regras chegassem sem que ela estivesse prevenida; pergunta-lhe, também, se ela já havia ouvido falar de um produto de beleza injetável chamado botox.

A narrativa retorna à discoteca; Tupra se reúne com Deza e ambos seguem para uma pista de dança movimentada. Tupra, finalmente, encontra Flavia e De la Garza. Enquanto Tupra leva Flavia à mesa do esposo, Deza dirige-se com Rafita ao banheiro de deficientes, seguindo orientações do chefe que o pede que use a oferta de drogas como atrativo. Logo a seguir, Tupra chega, entrega a Rafita um pacote que, supostamente, contém drogas. Quando Rafita começa a preparar-se para usá-la sobre a tampa do vaso sanitário, Tupra saca uma espada e começa a brandi-la sobre a cabeça de De la Garza. Deza desespera-se e vem-lhe à memória uma história, ocorrida na guerra civil, contada por seu pai, sobre um amigo que foi “toureado” por franquistas.

Tupra, no entanto, não decapita Rafita, mas segue assustando-o: submerge sua cabeça no vaso sanitário e depois arremessa-o várias vezes em direção a barras de apoio instaladas no banheiro. Em seguida, Tupra pede a Deza que traduza algumas instruções a De la Garza: ele

deve aguardar um tempo antes de sair do banheiro e jamais deverá contar o que, de fato, ocorreu. Deza e o chefe saem e encontram-se com o Sr. Manóia e sua esposa. Finalizada a conversa entre Tupra e o Sr. Manóia, todos retiram-se da boate. Tupra leva o casal de volta ao hotel onde estão hospedados e dispõe-se a levar Deza à sua casa. Deza desconfia que Tupra quer conversar sobre algo com ele e, por isso, ofereceu-lhe carona; decide, então, aceitar. Eles conversam sobre o uso da espada, considerado por Deza um excesso; Tupra explica-lhe que se inspirou nos irmãos Kray. Diante das dúvidas e perguntas de Deza, Tupra convida-o para irem à sua casa para seguir com a conversa e informa que tem algo a mostrar a Deza.

Tal como no primeiro tomo, este também tem início com um monólogo. Se, naquele, o tema era nunca contar nada, neste tomo, é jamais pedir algo. Apresenta as mesmas características dos monólogos do primeiro volume da trilogia, ou seja, intercalação de ideias, interrupções para dar explicações ao leitor, mantendo-se, então, o mesmo estilo do volume anterior.

*Ojalá nunca nadie nos pidiera nada, ni casi nos preguntara, ningún consejo ni favor ni préstamo, ni el de la atención siquiera, ojalá no nos pidieran los otros que los escucháramos, sus problemas míseros y sus penosos conflictos tan idénticos a los nuestros, sus incomprensibles dudas y sus meras historias tantas veces intercambiables y ya siempre escritas (**no es muy amplia la gama de lo que puede intentar contarse**), o lo que antiguamente se llamaban cuitas, quién no las tiene o si no se las busca, y es una cita cierta cuando son desdichas que no vienen de fuera y que no son desdichas inevitables objetivamente, no una catástrofe, no un accidente, una muerte, una ruina, un despido, una plaga, una hambruna, o la persecución sañuda de quien no ha hecho nada, de ellas está llena la Historia y también la nuestra, quiero decir estos tiempos inacabados nuestros (y **hasta hay despidos y ruinas y muertes que sí son buscados o merecidos o que sí se inventan**). (MARÍAS, 2010b, p. 21).*

Os trechos em negrito (nosso) correspondem às interrupções que parecem focar no leitor, pois trazem informações adicionais ao conteúdo apresentado, para explicar, esclarecer, justificar. Verifica-se, nessa passagem, uma característica presente no primeiro tomo, que é a repetição de palavras de um mesmo campo semântico, destacadas por meio de sublinhado (também nosso); esse é um recurso, ou seja, essas sequências de termos com significados análogos, ou o que considerarei como exemplo de tradução intralingual, que aparece não apenas nos monólogos, mas se estende ao longo da narrativa. O narrador cita diversas palavras com significados similares, todas compondo esse campo semântico peculiar.

*(y es el forastero o extraviado el que puede ser conducido siempre **a otro lugar, a una encerrona, a una celada, al descampado, a una trampa**) (MARÍAS, 2010b, p. 23).*
*(..) era también protector con su madre y no sabía si hasta conmigo mismo, ahora que me sentía **desterrado y solitario y lejano, huérfano** según su criterio o su entendimiento (...)(MARÍAS, 2010b, p. 29).*

A veces me pregunto si no estaré siendo mal padre por no adiestrarlo, por no enseñarle lo que le conviene: tretas, argucias, intimidaciones, cautelas, quejas; y más egoísmo. (MARÍAS, 2010b, p 29).

(...) (todavía no había visto si se lo cubría además con sombrero o pañuelo o gorro o con ladeada y empalagosa boina, quizá no le había visto la cabeza nunca fuera de la oficina y de nuestro edificio sin nombre). Y lo había sabido asimismo cuando ignoraba que ella era ella o quién era, cuando era sólo una mujer forastera o mercenaria o extraviada o excéntrica, o desvalida o ciega, en las calles vacías, (...) (MARÍAS, 2010b, p. 37).

Eran intuiciones, suposiciones, imaginaciones mías; (MARÍAS, 2010b, p. 61).

Qué se habría metido, incrustado, puesto, propulsado a chorro, inyectado o edificado mi jovial señora Manóia, mármol, una ciudadela, hierro, panteones, antracita, acero, era como si me hubiera clavado dos estalactitas gruesas, o dos planchas picudas aunque sin parte plana, proas de quilla punzante como la de ese utensilio doméstico pero todas redondeadas. (MARÍAS, 2010b, p. 77).

Além de dar início ao segundo tomo, os monólogos se espalham ao longo de toda a narrativa, interrompendo-a e contemplando os mais diversos assuntos a ela conectados. Um deles interrompe o pedido de Pérez Nuix, pois ela menciona que o que a traz à casa de Deza é algo que para ela é um grande favor e para ele nem tanto. Isso leva o narrador a discorrer acerca do seu ponto de vista sobre o assunto.

'Ah, es pedir', pensé. 'No proponer ni ofrecer, en ella había sido posible pero no ha ocurrido. No es desahogarse, ni confesarse, ni siquiera contarme, aunque toda petición encierra algún cuento. Si la dejo continuar ya estaré envuelto; quizá enredado y tal vez me anude, luego. Siempre es así, aunque le niegue el favor y a nada me preste, siempre algún lazo. ¿Cómo sabe que para mí no tanto? Eso nunca se sabe, ni ella ni yo, hasta después de hecho el favor y pasado el tiempo y echadas las cuentas o acabado el tiempo. Pero sólo con esa frase ya me ha envuelto, me ha inyectado al vuelo un sentimiento de obligación o deuda, cuando obligaciones no tengo ni me recuerdo con ella deudas. Quizá debiera contestarle sin más: "Qué te hace creerte en condiciones de pedirme un favor; cualquiera, ninguno. Porque no lo estás, como en realidad no lo está nadie ante nadie, si bien si piensa, hasta la devolución de un millar de favores recibidos es voluntaria, no hay ley que la exija, o no es una escrita". (...) (MARÍAS, 2010b, pp. 45-46).

A conversa com Pérez Nuix é constantemente interrompida por monólogos para que o narrador opine, questione sobre o que ela expõe ou faça sua análise, e, principalmente, revele seu ângulo da questão.

Yo tenía la ventaja de dirigir la charla, de abreviarla o demorarla o desviarla o interrumpirla mientras su solicitud no estuviera completa, o aún más lejos, mientras no hubiera sido aceptada ni rechazada. Sí, durante el eterno o eternizado 'Veremos'; sí, hasta el 'Sí' o el 'No' ya pronunciado, a ella le estaría casi vedado contrariarse en nada. Ese es uno de los poderes efímeros del que concede o niega, la compensación más inmediata por verse envuelto, la cual sin embargo suele pasar factura a su vez más tarde. Y por eso a menudo, para que el dominio dure, la respuesta o decisión son retrasadas, e incluso a veces no llegan. (MARÍAS, 2010b, pp. 51-52).

Nesse diálogo entre Deza e sua colega de serviço, ele descobre que os trabalhos por eles realizados nem sempre têm como propósito atender a demandas do Governo Inglês, mas também de particulares e se surpreende com isso. A resposta dada pela companheira laboral é

bastante interessante e inclui, na comparação por ela realizada, aspectos relacionados ao papel do leitor no mundo literário.

—Bueno, cómo me quieres que diga. —Sí, a veces había algo extraño o medio inglés en sus giros, casi nunca mera incorrección, sin embargo—. Ir más allá sería como si un novelista se preocupara no por el editor a quien entrega su novela para que la divulgue lo más que pueda, sino por los compradores posibles de lo que éste publica bajo su sello. No habría forma de seleccionarlos, ni de controlarlos, ni de conocerlos, y sobre todo no serían de su incumbencia, del novelista. Él mete en su libro historias, tramas, ideas. Malas ideas, tentaciones si quieres. Pero lo que de ellas surja, lo que desencadenen, eso ya no es asunto ni responsabilidad suya, ¿no? —Se detuvo un instante—. ¿O según tú sí lo sería? (MARÍAS, 2010b, pp. 52-53).

Das palavras de Pérez Nuix, pode-se supor que o modo como o leitor recebe um livro diz respeito a ele próprio e não ao autor. Acrescente-se que, como nos ensina Umberto Eco, há limitações naquilo que é percebido pelo leitor na medida em que não deve extrapolar o que na obra está presente, conforme já citado na página 58, deste trabalho. Desse trecho, destacamos a parte em negrito (nosso), em que o narrador interrompe a fala da personagem para explicar ao leitor a construção um pouco estranha da frase inicial.

As interpretações de comportamentos seguem, não só como atividade no trabalho, como também no seu relacionamento com as pessoas. Deza está sempre buscando intenções ocultas nas coisas que vê, ou seja, está constantemente interpretando o que observa para atribuir-lhes significados que as pessoas parecem dissimular. Referindo-se a Pérez Nuix, ele diz que

(...) ella seguía hablando rápido y mucho para no ir a lo sustancial o a lo único que me debía, qué noche, es como si la lluvia se hubiera apoderado del mundo, no, no dijo eso pero sí algo semejante con el mismo trivial sentido, si uno finge que nada hay de extraordinario en su extraordinario comportamiento, éste puede acabar no pareciéndolo, funciona eso tan tonto con la mayoría adormilada o pasiva y nada más útil que las confianzas tomadas y no atajadas, pero ni ella ni yo ni Tupra ni Wheeler pertenecíamos a la mayoría, sino que éramos de los que no sueltan la presa ni se deslumbran ni pierden nunca del todo el hilo ni sus propósitos, tan sólo en parte, o en apariencia. (MARÍAS, 2010B, pp. 40-41).

Su sonrisa era de una diversión más bien tímida, como si se burlara de sí misma un poco al verse en la circunstancia de tener que explicarse o justificarse ante un compañero con el que coincidía a diario y ya había coincidido aquel día con toda naturalidad en el sitio neutral siempre, donde nunca debían buscarse para encontrarse, (...). Su sonrisa contenía, sí, un elemento de guasa, probablemente hacia sí misma; no había coqueteo en ella, si acaso voluntad de agrandar y de apaciguamiento, decía: ‘Vale, ya voy a soltarlo, ya te lo suelto, no te impacientes, descuida, no haré perder más el tiempo. Soy pesada, lo sé, o me lo estoy haciendo, pero es sólo parte de la escenificación, tú lo adviertes, tú lo ves, ya te das cuenta, tú no eres tonto, sólo nuevo’. (MARÍAS, 2010b, p. 45).

Deza está, na verdade, conjecturando acerca do que significa o sorriso de Pérez Nuix; embora seja uma suposição, ele tem indícios que o levam a essa interpretação, pois ele, de certa forma, a conhece e ele é suficientemente perspicaz para decifrar o que está por traz do sorriso;

há, também, indícios de polifonia, na medida em que o narrador supõe o que a colega poderia estar dizendo. Deza, também, se utiliza de sua capacidade interpretativa com o Sr. Manoia, um italiano com o qual interage em uma boate, quando acompanha seu chefe, Sr. Tupra, para atuar como tradutor, no sentido tradicional.

Parecía manso y anodino en primera instancia, excepto por una barbilla demasiado larga (a prognato no llegaba) que a buen seguro lo habría llevado a incubar rencores de los más tenaces — esto es, sin destinatario— durante la adolescencia o incluso la infancia, a poco ensimismada o tediosa que hubiera tenido ésta; y en su forma de encoger ese mentón invasivo, mordiéndose la mucosa bucal más a diente, uno podía notar una mezcla de inveterada vergüenza jamás ahuyentada y de disposición general para la represalia, que debía de ejercer, no sé, a la menor provocación o pretexto y aun sin necesidad de ellos, como acostumbran los justicieros o los que son muy subjetivos. Un hombre irascible, aunque seguramente no tendría esa fama sino la de ponderado, porque la cólera no la dejaría salir casi nunca y sería él el único que se la conociera y se la ventilara, si es que vale este verbo para algo que se produciría tan sólo en su interior muy caldeado. Las pocas veces en que le aflorara la ira debían de ser temibles, no para presenciarlas. (MARÍAS, 2010b, p. 68).

Essas interpretações, tão frequentes no tomo um, são mais eventuais no segundo volume. As traduções propriamente ditas, ou seja, as interlinguais, também ocorrem no tomo, embora no primeiro sejam mais constantes aquelas em que o narrador se detém em detalhamentos e explicações sobre os significados das palavras traduzidas, os contextos, as comparações entre língua, e outras observações sobre suas traduções. Neste volume, o narrador, mais comumente, apenas traduz as palavras, frases, expressões sem muitas justificativas, ou seja, é mais direto. Nos trechos a seguir, estão destacadas, em negrito, algumas dessas traduções.

‘That’s the way of the world’, ya sabes; dice eso y continúa, nada espera y nada le extraña. — ‘Es el estilo del mundo’, sí, se lo había oído ya un par de veces—. (MARÍAS, 2010b, p. 48).

Quizá sean los débiles ecos de las existencias no anotadas, cuyo grito hierve en su pensamiento impaciente, desde ayer o desde hace siglos: ‘Nacimos en tal lugar’, exclaman en su infinita espera; ‘y en tal otro morimos.’ ‘We died at such a place’. (MARÍAS, 2010b, p. 59).

*(...) y que incitaba infaliblemente a beber a espuertas a quien se le pusiera a tiro de **recipiente** (o bien de **flask**, que es lo mismo). (MARÍAS, 2010b, p. 81).*

***Buen muchacho, muy atento.** —Y esto último se lo repetí en italiano a Manoia, por ver si así me lo creía (**‘Un bravo ragazzo, molto premuroso’**), mientras en español pensaba sin poder remediarlo: ‘Un gran melón, un mameluco y un plasta’. (MARÍAS, 2010b, p. 93).*

***No te entretengas ni esperes.** Tráetela. —Creo que fue eso lo que dijo en inglés, **‘Don’t linger or delay’**, o tal vez no y fuera otra cosa, tal vez **‘loiter’** o **‘dally’**, es improbable. (MARÍAS, 2010b, p. 104).*

*(...), **‘I spied a young cowboy all wrapped in white linen, all wrapped in white linen as cold as the clay’** (**Divisé o espíe un joven vaquero todo envuelto en hilo blanco, todo envuelto en hilo blanco tan frío como la arcilla’**), es la historia atisbada de un muerto que habla (...), y cuya muerte él quiere que se oculte a su madre, a su hermana, a su novia, es decir, la mala vida que lo condujo a esa muerte, **‘For I’m a poor cowboy and I know I’ve done wrong’**, ese fue uno de los versos que acudieron a mi memoria, sueltos y salteados, sin orden, **‘Porque soy un pobre vaquero y sé que he hecho daño’**, dice el verso; o **‘que he hecho mal’** (MARÍAS, 2010b, p. 117).*

'But please not one word of all this shall you mention, when others should ask for my story to hear', decían dos versos de la canción recordada de golpe, instalada en mi mente ahora pese al estruendo ambiente y aunque fuera a trozos, **'Pero ni una palabra de todo eso mencionarás, por favor, cuando otros te pidan escuchar mi historia'**. (MARÍAS, 2010b, p. 119).

—Disculpen la intrusión, **mis queridas señoras** —llamarlas en seguida **'my dear ladies'** me pareció que las tranquilizaría, dentro del sobresalto—, pero andamos buscando a **un carterista muy habilidoso** para detenerlo. —**'A very skilful pickpocket'**, esa fue la locura que dije, (...) (MARÍAS, 2010b, p. 125).

(...), sino que habría sostenido el silencio, rehuendo la **careless talk** hasta el último instante, también esa y aun en medio de tanto, porque aquel sería el día supremo de la **charla indiscreta y la conversación imprudente**, de la locuacidad y la verborrea y las cantadas de plano, (MARÍAS, 2010b, p. 147).

'Es muy extraño, en efecto', repitió, aunque él no le dio a la frase la entonación concluyente de su ama de llaves. **'That's very odd indeed'**, eso fue lo que dijo en su lengua, (MARÍAS, 2010b, p. 153). (**'Che vanto ridere insieme'**, solía exclamar una vieja y no efímera llama de Italia, de mi pasado ya remoto, a ella debía en gran parte mi conocimiento del italiano. No sé cómo se diría eso en mi lengua: **'Qué gloria reírnos juntos'**, o quizá **'Qué alarde'**). (MARÍAS, 2010b, p. 162).

—**Apártate, Jack**. (...). **'Stand clear, Jack'**, fueron sus palabras, o quizá **'Clear off'** o **'Step aside'**, o **'Out of my way, Jack'**, resulta difícil recordar con exactitud lo que luego queda en nada por lo mucho más que viene luego, (...), con buena voluntad podía entenderse **'Hazte a un lado'**, con mal **'Fuera de aquí, Jack, quítate de en medio, no te metas ni te ocurra impedirlo'**, (MARÍAS, 2010b, p. 230).

—**What's this shit?** —dijo, a la vez que yo pensaba: **'¿Otra vez esto?'**. (MARÍAS, 2010b, p. 284).

(...) con brechas en la barbilla y la frente un **corte** en un pómulo, uno **sfregio**, (MARÍAS, 2010b, p. 285).

(...) consideraron a éste traidor a la causa por **demorarse** un poco en proclamar la de la Independencia (he **lingered**, tan sólo por prudencia estratégica, adujo, pero ya era tarde); (MARÍAS, 2010b, p. 286).

De un solo mandoble. (**'And in short, I was afraid.'** **'Y en resumen, tuve miedo.'**) (MARÍAS, 2010b, p. 297).

'Dime qué más, no te detengas, qué más ves, lo que sea, dilo ya sin demora, don't delay or linger', (MARÍAS, 2010b, p. 310).

'Porque hasta a mí me hacéis cagarme de miedo muchachos. Maravilloso.' —**'Cos you scare the shit out me, boys. Wonderful'**, así lo dijo en inglés Tupra, (MARÍAS, 2010b, p. 321).

(...); y eso hace que una espada parezca ir más **en serio** que cualquier otra arma. —**'In earnest'**, fue lo que dijo—. (MARÍAS, 2010b, p. 332).

Ese hombre es un gran **capullo**, de acuerdo —me vino a la lengua ahora **'asshole'**, como equivalente— (MARÍAS, 2010b, p. 340).

Eis alguns casos, em que o narrador se detém um pouco mais em explicações sobre os usos das palavras, seus contextos, quando realiza a tradução.

—Mah —dijo primero Flavia, y eso es siempre de ambigüedad notable en el idioma italiano, puede indicar conformidad, contrariedad, leve interés, leve fastidio, desentendimiento, duda, o anuncia sólo un punto y aparte y que se pasa a otra cosa. (MARÍAS, 2010b, p. 85).

(...), recuerdo que me preguntó por **'invaghirsi'**, por **'sfregio'**, por **'bazza'**; con estas tres me vi en apuros. La primera la desconocía, así que, tras ganar tiempo fingiendo asegurarme de que no había dicho **'invanirsi'**, la traduje intuitivamente de dos maneras distintas, como **'to inebriate'** y **'to swoon'** o **'faint'**, esto es, como **'embriagarse'** y **'desmayarse'** o **'desvanecerse'** (alguna culpa tendría la proximidad fonética de nuestro **'vahído'**), que, si no desde luego sinónimas, sí podían ser consecutivas, o en ese orden no excluirse. No creí en todo caso que mi infidelidad fuera importante ni diera pie a equívocos graves, (...). La segunda también la ignoraba, un desastre, y además no me fue fácil asociarla con nada; Manóia se impacientó ante mis vacilaciones, me apremió con malos modos (**'Uno sfregio! Sfregio, dai! Uno sfregio!'**) al tiempo que se pasaba por la mejilla la uña de un pulgar de arriba abajo; pero como no me pagaba que significara **'cicatriz'** tal palabra, al existir cicatrice en italiano, opté insensatamente por algo intermedio entre el sonido y el gesto, es decir por la española **'estrago'**, que en inglés convertí en **'damage, havoc'**. Más adelante cuando consulté

un diccionario, me pregunté si aquel sfregio concreto había amenazado Manóia con trazárselo en el rostro a algún prójimo mañana, y entonces mi traducción no habría sido del todo disparatada, o si formaba parte de la descripción de algún mafioso o monseñor, por ejemplo, y en ese caso me habría lucido, dado que el término se correspondía con ‘costurón’ o ‘chirlo’, más o menos. En cuanto al tercero, me puso en el mayor aprieto de todos, precisamente por conocerlo con dos sentidos dispares, lo había leído u oído durante una estancia ya lejana, en la Toscana, y mi buena memoria lo guardaba. Me quedé una vez más dudando, parado, porque una de sus acepciones era la de ‘barbilla alargada’ o ‘mentón saliente’, justo lo que Manóia no podía disimilar en su cara y lo que seguramente habría hecho de él en su tierra un bazzone desde la infancia —un barbillón, cómo decirlo, un barbilludo—: ese aumentativo de chifla yo lo había oído a su vez en alguna película vieja de Alberto Sordi (...). El otro significado, relacionado etimológicamente con nuestra ‘baza’ de los juegos de naipes, era el de ‘golpe de suerte’ y también el de ‘ganga’. (MARÍAS, 2010b, 97-99).

(...) Bazza, bazza, gome si disce in inglese bazza, eh? Non lo sai?

Así que sin más demora me decidí por ‘bargain’, dentro de todo me parecía más propio que se hablara de costes en una charla de política o de finanzas, o de prebendas o aun de indulgencias.

—A bargain —dije. Y por acaso añadí lo de la suerte—: Or a stroke of luck. (MARÍAS, 2010b, p. 100).

Lo llamó primero ‘cunt’ y luego ‘moron’, la primera palabra la conocía por entonces sólo en su sentido de ‘coño’, el sexo femenino nombrado a lo bruto o sólo con el pensamiento, la otra acepción la inferí aquella noche y la confirmé más tarde en el diccionario, uno de slang desde luego. No era muy distinto de lo que lo llamaba yo mentalmente, ‘capullo’, y es probable que ‘cunt’ tenga un valor parecido a eso y que ‘mamón’ sea más inexacto, no sé si más agresivo. (MARÍAS, 2010b, p. 170).

No segundo exemplo, apesar de longo, considereei pertinente realizar a transcrição para evidenciar de que forma o narrador realiza escolhas no processo tradutório, pois, no trecho, se exhibe um exercício de tradução, uma vez que o narrador, por desconhecer os termos citados ou em qual sentido são usados, busca encontrar-lhes equivalentes em Língua Inglesa por meio de associação com outros em espanhol ou identificar o melhor sentido da palavra, pelo contexto. Embora não esteja seguro, ou seja, suponha alguma infidelidade, ele crê que não há prejuízo ao entendimento e não se abstém de realizar essa tradução por aproximação.

Nesse tomo, são apresentadas palavras em outras línguas, que não o espanhol e inglês, que também não recebem uma tradução detalhada; é o caso de *tableau vivant* (MARÍAS, 2010b, p. 27), traduzido tão somente como “*cuadro*” ou quadro, sem maiores explicações. Isso, também, sucedeu no tomo 1, mas de forma infrequente. Contudo, não era tão comum a presença de palavras ou expressões sem qualquer tradução ou explicação; nesse tomo, isso é mais constante e aparecem palavras em francês, italiano e, inclusive, em latim.

(...), como si enajara sin resistencia el contratiempo de tener que detenerse en aquello a la postre, velisnolis o sin duda nolis, muy en contra su preferencia. (MARÍAS, 2010b, p. 51).

(...); así rara vez prestaba atención motuproprio, y aun descubría a menudo, cuando él me la reclamaba, que sus posibles intrigas, encargos, exploraciones o trueque me traían sin cuidado. (MARÍAS, 2010b, p. 67).

(...) (convertía consonantes sordas en sonoras, de modo que lo que uno le oía era, de hecho, ‘ho gabido’ en lugar de ‘ho capito’), (MARÍAS, 2010b, p. 67).

‘Y tal vez fue eso, habernos dados la oportunidad a los tres varones en el adecuado orden, lo que la hizo considerarse con venia para enlazarse con su partenaire obligado de cualquier manera tempestuosa y aun puede que poco púdica, (MARÍAS, 2010b, p. 77).

—Esto sí fue comprendido, cristal-clear para cualquier italiano. (MARÍAS, 2010b, p. 86).

—Bueno, esto fue así en italiano, de lo más *verbatim*—. Eso es lo que te ha llamado. (MARÍAS, 2010b, p. 87).

—*Temibile* —apuntó De la Garza, (MARÍAS, 2010b, p. 88).

—No hace falta, *quindi* —proseguí—, ir a prisión para conocerlas, (...): lo harán Secretario de Estado, *anzi* Ministro. —En español no hay equivalente exacto para estas dos, ‘*anzi*’ y ‘*quindi*’ (MARÍAS, 2010b, p. 88).

—*Un po’*? Eh, *Mammalucco totale*. Eh. *Questo si vede*, eh —me corrigió Manóia y yo estuve de acuerdo, lo era total y cabal e integral, (MARÍAS, 2010b, p. 94).

(...) en tanto que Jack al menos, *chevalier servant* negligente o incluso ya fracasado. (MARÍAS, 2010b, p. 101).

(...), no quería fallarle al señor Resesby en esto, ‘*Bring her back. Don’t linger or delay*, esas órdenes claras resonaban en mi cabeza. (MARÍAS, 2010b, p. 116).

(...) era que el resto de la gente no se colara allí con toda *sans-façon* y holgura (...) (MARÍAS, 2010b, p. 118).

(...), yo no lo era ni andaba tras ningún *pickpocket*. (MARÍAS, 2010b, p. 126).

(...), seguramente no con la voz sino sólo con el pensamiento: ‘*I can see well enough, thank you very much indeed*’; (MARÍAS, 2010b, p. 127).

(...) como si formara parte del conocimiento común a todos, iletrados y doctos, acaudalados y menesterosos, y más que una promesa o *desideratum* fuera casi una presciencia. (MARÍAS, 2010b, p. 141).

(...), quiero decir crearla *avant la lettre*, y claro que sin ese nombre en medio de aquel gran baile, de modo que su beneficio o perjuicio no habrían trascendido a los vivos en ningún caso (no quedaría en realidad ya ningún vivo, en esa jornada, caí en la cuenta, y sería todo *après la lettre*). (MARÍAS, 2010b, p. 147).

¿O el jugo del *roast beef*, una rodaja resbaló de algún plato? Me temo que Lord Rymer no fue el único titubeante a lo largo de la velada. La carne estaba *très saignante*, y además algunos se sirvieron de salsa. (MARÍAS, 2010b, p. 151).

(...), y por tanto no creía que la inaccesible *dowager* de un clérigo renunciase nunca a ropas más fundamentales (MARÍAS, 2010b, p. 157).

(...), la otra acepción la inferí aquella noche y la confirmé más tarde en el diccionario, uno de *slang* desde luego. (MARÍAS, 2010b, p. 170).

(...); ‘en ese sentido’, apostillaba el viajero, ‘ese inquietante reloj despertador es el único *deus ex machina* que permite la celebración del misterio, (MARÍAS, 2010b, p. 216).

Con su señuelo Tupra ha conseguido que yo me traiga a este *cunt* a un lavabo de minusválidos, (MARÍAS, 2010b, p. 226).

(...), y no acaba de caer el golpe que hace ya rato inició su caída: *it delays and lingers and dallies and loiters*, el golpe, (MARÍAS, 2010b, p. 235).

De la Garza estaba por fin en el suelo, parecía inmovilizado y ya no lo levantaría a la fuerza *Sir Blow* o *Sir Punishment* o *Sir Thrashing*, al menos no era el Caballero Muerte, (MARÍAS, 2010b, p. 286).

O puede que sea este último el que haya exigido contemplar la labor y darle o no la aprobación, el ‘*Basta così*’ o el ‘*Non mi basta*’: (MARÍAS, 2010b, p. 306).

(...), y me dijo—; *Buona notte*. (MARÍAS, 2010b, p. 308).

Ni siquiera había añadido: ‘*E grazie*’: (MARÍAS, 2010b, p. 309).

(...), lo más probable es que se quiera quedar *sine die* a nuestro lado (MARÍAS, 2010b, p. 315).

Todo el coche, ahora sin las interferencias o rivalidad fragante de Flavia, olía a su bálsamo *after-shave*, (MARÍAS, 2010b, p. 316).

(...), todavía otro inglés postizo y también otro con sus alias no sólo ‘*Coeur de Lion*’ tan conocido, (MARÍAS, 2010b, p. 333).

Muitas dessas palavras, especialmente, aquelas em Língua Inglesa, são traduzidas em outros momentos da narrativa, como é o caso de *linger*, *delay*, *punishment*, *thrashing*, *pickpocket*, *cunt*, entre outras. Se o leitor estiver atento, irá certamente poupar algumas consultas a dicionários. De qualquer forma, há, ainda, outras palavras e até mesmo frases

inteiras que exigirão algum esforço do leitor; pode-se dizer que o narrador não foi tão complacente com o leitor e deixou-lhe uma parcela do trabalho de tradução.

Pode-se notar que a tradução é, também, enfocada ao longo da narrativa no segundo tomo; contudo, não tem o mesmo peso que lhe é dado no primeiro. Ainda que o narrador faça traduções, sejam elas intralinguais, interlinguais e intersemióticas, a ênfase maior não é dada à sua função como tradutor ou intérprete, seja no sentido tradicional, seja em relação à interpretação de vida de outras pessoas. A repetição de palavras de um mesmo campo semântico é ainda frequente; as explicações sobre as palavras traduzidas ou sobre os diferentes usos que delas se faz nas diferentes línguas são mais escassos, da mesma forma que o são as interpretações de vida.

De certa forma, percebe-se uma modificação no tom do narrador no que tange às interpretações por ele realizadas. Se no primeiro ele se deixa levar, livremente, por suas suposições, no volume dois há um “germe” de questionamento em relação a essa atividade.

Más aún si se dedica uno a apostar y prever frívolamente, a mirar y escuchar e interpretar y fijarse, a retener y observar y seleccionar, a sonsacar, asociar, aderezar, traducir, a contar y dar ideas y a convencer de ellas, a responder y satisfacer la agobiante exigencia que jamás se sacia, ‘Qué más, qué más ves, qué más has visto’, aunque no haya ningún más a veces y uno deba forzar sus visiones o quizá fraguárselas con su invención y el recuerdo, es decir, con la infalible mezcla que puede condenar o salvar a la gente y que nos obliga a emitir prejuicios, o acaso son preveredictos. (MARIÁS, 2010b, p. 110).

Nesse ponto, vale evocar o que Martirani (2011, p. 10) nos diz acerca da tradução e da ética na novela *Tu rostro mañana*, pois, segundo ela, “a problematização que Javier Marías coloca é a do paradoxo (e não a da idealização), do dilaceramento a que conduz esse fabuloso dom de interpretar”. Nesse sentido, com frequência, o narrador se refere a essa habilidade interpretativa como um dom ou uma maldição, pois “o halo poético e criativo dos que sabem interpretar para além das primeiras evidências se transfigura em arma perigosa, aparato persuasivo e retórico dos que controlam tudo e todos” (MARTIRANI, 2011, p. 11). Essa percepção começa, então, a moldar-se na mente do narrador.

No segundo tomo, também, é citada a história do cachorro sem uma das patas, pertencente a Alan Marriott e que é contada em *Todas as almas*; não há a transcrição de trechos dessa outra novela de Marías, apenas alusão ao animal e seu dono. Deza está contando uma história ocorrida com sua esposa, quando eles, ainda, eram casados, envolvendo uma moça, provavelmente cigana, que pedia esmolas à porta de um supermercado; ele, então, associa as duas histórias que têm em comum uma cigana.

*Eran su prolongación, la joven era con ellos como el perro era sin pata, según la visión de Alan Marriott cuando decidió asociar en su imaginación el suyo a aquella otra chica gitana, y juntos se le representaron como pareja espantosa. (MARÍAS, 2010b, p. 26-27).
 (...), tener cicatrices o estar coja una de ellas como la de Alan Marriott hinchado o incluso ser ya sólo una, como eran tres las del perro al que la gitana Jane no le había cortado la cuarta (MARÍAS, 2010b, p. 123).*

Há, também, referência à novela *Todas as almas* quando Deza comenta com Wheeler e sua governanta, Sra. Berry, que encontrou uma mancha de sangue num dos degraus da escada de acesso ao seu quarto. Ambos demonstram certa perplexidade e Deza se recorda que sequer pode mostrar-lhes os algodões sujos de sangue que utilizou na limpeza, pois os havia jogado no vaso sanitário e não na lixeira.

Y al instante recordé que ni siquiera podía recuperar los algodones ensangrentados para mostrárselos, los había arrojado al retrete, no a la basura, y había tirado de la cadena, naturalmente; también habría sido raro que me hubiera empeñado hasta el punto de ir a rebuscar el cubo, mejor que no pudiera hacer eso, me habrían tomado por un insensato, un obsesivo. (MARÍAS, 2010b, p. 151).

Na novela citada, Deza dedica um de seus monólogos aos “*cubos*” (baldes de lixo), o que, provavelmente, não se trata de uma coincidência; creio tratar-se, inclusive, de uma referência irônica, pois, se, na trilogia, rebuscar o lixo é considerado insensato, o que dizer de dedicar tanta atenção ao mesmo objeto em outra circunstância? Eis um fragmento das reflexões realizadas acerca do “*cubo*”.

Cuando uno está solo, cuando uno vive solo y además en el extranjero, se fija enormemente en el cubo de la basura, porque puede llegar a ser lo único con lo que se mantiene una relación constante, o, aún es más, una relación de continuidad. Cada bolsa negra de plástico, nueva, brillante, lisa, por estrenar, produce el efecto de la absoluta limpieza y la infinita posibilidad. Cuando se la coloca, a la noche, es ya la inauguración o promesa del nuevo día: está todo por suceder. Esa bolsa, ese cubo, son a veces los únicos testigos de lo que ocurre durante la jornada de un hombre solo, y es allí donde se van depositando los restos, los rastros de ese hombre a lo largo del día, su mitad descartada, lo que ha decidido no ser ni tomar para sí, el negativo de lo que ha comido, de lo que ha bebido, de lo que ha fumado, de lo que ha utilizado, de lo que ha comprado, de lo que ha producido y de lo que le ha llegado. Al término de ese día la bolsa, el cubo, están llenos y son confusos, pero se los ha visto crecer, transformarse, formarse en una mezcla indiscriminada de la cual, sin embargo, ese hombre no sólo conoce la explicación y el orden, sino que la propia e indiscriminada mezcla es el orden y la explicación del hombre. La bolsa y el cubo son la prueba de que ese día ha existido y se ha acumulado y ha sido levemente distinto del anterior y del que seguirá, aunque es asimismo uniforme y el nexo visible con ambos. Es el único registro, la única constancia o fe del transcurrir de ese hombre, la única obra que ese hombre ha llevado a cabo verdaderamente. Son el hilo de la vida, también su reloj. (MARÍAS, 1989, p. 51).

Quase ao final do tomo dois, Deza recorda-se de vários colegas que com ele trabalharam, em Oxford, e que com ele conviveram na novela *Todas as almas*. Essas recordações são desencadeadas a partir de uma pergunta feita a Tupra: o que ele havia estudado

em Oxford? Com isso, o narrador passa a comentar as infernais “*high tables*” cuja frase inaugural era “*What’s your field?*”. Ele faz uma espécie de retrospecto de situações daquela novela relacionadas aos diversos personagens.

Si aún recuerdo hasta a aquel Halliwell, obeso y bermejo y con un bigotito militar pero ralo, cómo no voy a recordar a todos los otros de aquel periodo, al viejo portero Will de ojos limpios y claros que deambulaba a través del tiempo, y a Alex Dewar el Matarife, el Destripador, el Inquisidor o el Martillo —the Butcher, the Ripper, the Inquisitor o the Hammer—, abnegado profesor dickensiano bajo su aspecto fiero y sus apodos injustos; al beodo Lord Rymer, la Frasca—, y al chismoso eslavista Rook, hombre de cabeza gruesa y cuerpo tenue —un cabezón, en suma— que presumía de una amistad con Nabokov y llevaba mil años traduciendo Anna Karenina como se debía, sin resultados visibles; al matrimonio Alabaster, que solía espíarme en vilo por el circuito televisivo de su librería anticuaria cuando yo bajaba a su sótano a husmear entre el polvo, y al jefe de mi departamento Aidan Kavanagh, al que alguna vez vi con chaleco, como a mi jefe Tupra siempre, sólo que sin camisa debajo o con una extraña sin mangas; a la chica gorda llamada Muriel —pero al final no era gorda— con la que pasé una noche y basta, y que me dijo vivir entre el río Evenlode y el río Windruch, en la vecindad de lo que fue una vez bosque, Wychwood Forest; a la florista gitana Jane con sus botas altas, y a Alan Marriott con su perro dócil de tres patas, que me había visitado con su dueño una mañana, como muchos años más tarde el pointer blanco de Pérez Nuix, con la suya, una noche entrada; a mi mejor amigo Cromer-Blake, a mí guía en la ciudad y quien allí me había hecho las veces de figura paterna y materna, alternativamente sano y enfermo durante mi estancia y muerto cuatro meses después de mi marcha (todavía yo guardo sus diarios), y a la autoridad Toby Rylands tan parecido a Wheeler pero aún sin el parentesco, y que quizá me había metido ya en esto mediante un informe escrito entonces, y archivado por si acaso; a la joven de pies rítmicos y bien calzado, y de tobillos perfeccionados, a la que no osé hablar con la conmoción suficiente, la que sentí en su presencia, en un trayecto tardío desde la estación de Didcot, y a Clare Bayes, mi amante. (MARÍAS, 2010b, pp. 336-337).

O narrador também faz menção a uma cena ocorrida no tomo 1 da trilogia, pois, quando Pérez Nuix lhe faz uma visita, ele simula olhar para o cachorro quando, na verdade, sua intenção é apreciar-lhe as coxas.

El muslo era aquel mismo que yo había entrevistado antes al abrírsele los faldones de la gabardina, en la calle, a distancia, sólo que ahora eran los dos que yo capté como un todo según costumbre, buen pretexto el de mirar al perro tendido a sus pies, aún mejor el de inclinarme para palmearlo, me acordé de De la Garza durante la cena fría de Wheeler, enanizándose en un pouf muy bajo para inspeccionarle los desinhibidos suyos a Beryl Tupra bajo su falda corta (o nunca peor dicho, bajo: más bien fuera de ella, o no eran muslos lo que él acechaba). (MARÍAS, 2010b, p. 41).

Há outras referências a passagens que aconteceram no primeiro volume da trilogia; quando Deza se recorda de um momento em que, no escritório do prédio sem nome, ele surpreendeu Pérez Nuix trocando de roupa e ela não se preocupou em cobrir-se; ou, ainda, da conversa que teve com Wheeler, logo após o jantar na casa deste, conforme trechos a seguir, respectivamente.

(...) —no es impúdica, ni exhibicionista— niega toda conciencia, más aún toda importancia, como aquella mañana en su despacho en que no se cubrió el torso durante tantos segundos —o no fueron muchos, sólo duraron— y yo saqué en limpio que a mí no me descartaba: (MARÍAS, 2010b, p. 42). (...) por fuerza del comentario irónico de Sir Peter Wheeler cuando se retiró por fin, escaleras arriba y hacia la izquierda, la noche de sábado de su cena fría; ‘Qué tontería’, dijo; y añadió, repitiendo en tono de burla mis anteriores palabras: ‘Una gran idea’. (MARÍAS, 2010b, p. 106).

Se considerarmos, no entanto, que a trilogia é uma narrativa única e que, inclusive, já foi publicada em volume único, poderíamos considerar a menção a acontecimentos ocorridos no primeiro tomo tanto como intertextualidade quanto como uma quebra de linearidade temporal, característica da autoficção.

No volume dois, repetem-se menções a livros que foram reportados no primeiro tomo. O livro de Ian Fleming, *Desde Rusia con Amor*, por exemplo, é mais uma vez citado pelo narrador em referência a Rosa Klebb e ao assassinato de Andrés Nin, pois a conversa com Pérez Nuix o faz lembrar-se daquela que teve com Wheeler.

—Me acordé de Rosa Klebb, la despiadada asesina de SMERSH en Desde Rusia con amor, que según esta novela podría haber matado a Andrés Nin; de su descripción leída en casa de Wheeler, aquella noche de improvisado y febril estudio junto al río de la continuidad calma: ‘Por las mañanas le costaría arrancarse de su tibia y emporcada cama. Sus hábitos privados serían desaseados, incluso sucios. No resultaría agradable asomarse al lado íntimo de su vida, cuando se relajara, ya sin el uniforme...’. (MARÍAS, 2010b, p. 56).

Com relação ao livro de Shakespeare, *A vida do Rei Henrique V*, o mesmo trecho que aparece em *Fiebre y Lanza* é novamente repetido, no volume dois da trilogia. Deza, durante o diálogo com Pérez Nuix, recorda-se de Wheeler que recita “‘¿qué infinito sosiego de corazón deben los reyes perderse, que lo hombres particulares disfrutan! ¿Y qué tienen los reyes que no tengan también los particulares, salvo el ceremonial, salvo la general ceremonia?’” (MARÍAS, 2010b, p. 59).

As referências às obras de Shakespeare são uma constante na trilogia. Em *Baile y sueño*, Deza também se remete a *Otelo*, *O Mouro de Veneza*; embora não o faça de forma explícita, ele dá indícios que permitem, facilmente, identificá-la. Na primeira alusão, ele menciona que as palavras foram ditas pelo “*abanderado del Moro*”; na segunda, que foram proferidas por Yago. A segunda frase aparece mais de uma vez: uma em Língua Espanhola e outra em Língua Inglesa.

Tupra no tendría que pensar, decirse, proponerse nunca las muy feas palabras del abanderado del Moro: ‘Verteré esta pestilencia en su oído’, porque él convencía con el convencimiento, y rara vez urdiría sobre bases falsas o embustes, (...). Pero quizá tendría que pensar o decirse a menudo, en cambio, otras palabras inquietantes de Yago: ‘Yo no soy lo que soy’. (MARÍAS, 2010b, p. 96).

Pero no me gustó nada la segunda irritación de aquel hombre. No es que me sintiera agraviado ni maltratado. O sí, pero eso daba lo mismo, yo no era lo que era (I'm not what I am', citaba para mis adentros a veces; 'no del todo', me decía, 'no exactamente') cuando salía por ahí con Reresby o con Ure o Dundas, ni siquiera cuando era Tupra a quien acompañaba, (...) (MARÍAS, 2010b, p. 100).

A frase de Otelo serve de mote para um monólogo que vai anteceder à chocante cena presenciada por Deza no banheiro para deficientes físicos, quando Tupra saca uma espada para ameaçar Rafita e, posteriormente, quase o afoga antes de feri-lo, arremessando-o diversas vezes contra as barras de apoio ali existentes.

Oh sí, uno no es nunca lo que es —no del todo, no exactamente— cuando está solo y vive en el extranjero y habla sin cesar una lengua que no es la propia o la del principio. Por mucho que se prolongue el tiempo de ausencia, y su término no se vislumbre porque no fue fijado desde el comienzo o se ha diluido y no está ya previsto, y además no haya razones para pensar que algún día pueda haber o divisarse ese término y el consiguiente regreso (el regreso al antes que no habrá esperado), y así la palabra 'ausencia' pierda sentido y arraigo y fuerza cada hora que pasa y que pasa lejos —y entonces también los pierde esta misma otra palabra, 'lejos'—, ese tiempo de nuestra ausencia se nos va acumulando como un extraño paréntesis que en el fondo no cuenta ni nos alberga más que como conmutables fantasmas sin huella, y del que por tanto hemos de rendir cuentas a nadie, ni siquiera a nosotros mismos (o al menos no detalladas, nunca completas). Uno se siente hasta cierto punto irresponsable de lo que haga o presencie, como si todo perteneciera a una existencia provisional, paralela, ajena o prestada, ficticia o casi soñada —o quizá es teórica como mi vida entera, según el informe sin firma del viejo fichero que me concernía—; como si todo pudiera ser relegado a la esfera de lo imaginado tan sólo y jamás ocurrido, y desde luego de lo involuntario; todo echado a la bolsa de las figuraciones y de las sospechas e hipótesis, y aun a la de los meros y desatinados sueños, acerca de los cuales ha habido un insólito y casi permanente e universal consenso a lo largo de todos los siglos de que hay memoria, conjeturada o histórica, fabulada o cierta: no dependen de la intención del que sueña, y éste nunca es culpable del contenido. (MARÍAS, 2010b, pp. 105-106).

Os monólogos se apresentam como interrupções estratégicas na narrativa, pois estabelecem as crenças do narrador em relação a algo que vai acontecer ou que já foi citado. Nesse monólogo, Deza parece desculpar-se, justificar-se, de antemão, pela sua atitude, de certa forma, passiva, diante do que presenciou. Trata-se de uma situação incomum na vida do narrador, bizarra, e para a qual ele não consegue ensaiar qualquer reação, pois assemelha-se a um sonho sobre o qual não se pode interferir.

O narrador, também, faz referência à obra *A Vida do Rei Henrique V*, de Shakespeare, citando a fala do personagem Williams, em que conversa com o Rei. Quando dá início às citações, o narrador não menciona o autor da frase nem em que obra ela aparece; contudo, seguindo a leitura, ele atribui a frase final a Shakespeare e, mais adiante, menciona Henrique V.

(...), 'cuando todas esas piernas y brazos y cabezas segadas en la batalla se junten el último día y griten todas "Morimos en tal lugar"' (MARÍAS, 2010b, p. 135).

'We died at such a place', eso me había dicho Wheeler en su lengua de Shakespeare, (MARÍAS, 2010b, p. 136). (...), era a eso a lo que emplazaban Enrique V (ahora ya sabía qué rey de Shakespeare era ese) aquellos soldados con los que en el campamento se mezcló embozado y de incógnito antes del alba de la batalla, (...); y había venido a decir uno de ellos: 'Arduas cuentas habrá de rendir el rey en el día último, si no es buena causa la de su guerra'. (MARÍAS, 2010b, pp. 136-137).

Conforme versão, em Língua Inglesa, utilizada dessa obra de Shakespeare (1965, pp. 86-87), o referido trecho faz parte do Ato IV, Cena I: *The English camp at Agincourt*.

But if the cause be not good, the king himself hath a heavy reckoning to make, when all those legs, and arms, and heads, chopped off in battle, shall join together at the latter day, and cry all, 'We died at such a place; some swearing, some crying for a surgeon, some upon their wives left poor behind them, some upon the debts they owe, some upon their children rawly left.'

Mais uma obra de Shakespeare é referenciada pelo narrador, Ricardo III, pois Deza associa a situação pela qual passa Rafita, em que Tupra parece que vai afogá-lo no vaso sanitário, no banheiro da boate, com a situação vivida pelo Duque de Clarence, que, na obra de Shakespeare, morre afogado em uma talha de vinho.

'Dos esbirros me sumergieron cabeza abajo y me ahogaron en una tinaja de tu nauseabundo vino, pobre de mí, pobre Clarence, agarrado por las piernas, que quedaron fuera e intentaron patelear ridículamente hasta la borrachera última de mi garganta, traicionado y humillado y muerto por la infatigable astucia de tu lengua negra y deforme.' Pero aquello no era vino en barril estancado sino agua azulada que caía a chorros, y él no era George, Duque de Clarence, sino el tarado idiota De la Garza, y no éramos nosotros dos esbirros y aún menos de rey asesino. (MARÍAS, 2010b, p. 248).

Quando se encontra com De la Garza, cuja aparência causa-lhe espanto, pois Rafita vestia uma jaqueta clara, com ombreiras e vários tamanhos acima do que seria o ideal, usava um brinco na orelha e uma rede lhe prendia os cabelos, Deza compara-o à atriz Rita Moreno no musical *West Side Story*. Isso demonstra que a intertextualidade na trilogia não se restringe somente à citação ou à alusão a obras literárias. Mesclam-se informações que se remetem ao teatro, como a comparação de Rafita com a atriz e bailarina porto-riquenha, bem como ao cinema, pois Deza, embora não cite o filme *Instinto Selvagem*, menciona uma cena protagonizada por Sharon Stone e Michael Douglas, que se tornou célebre, e que faz parte desse longa-metragem.

Pero Rafita. Con su reddecilla. Con su enorme chaqueta clara. Con su aro de cantante cubana o de bailarina puertorriqueña. Como si fuera Rita Moreno en West Side Story. Con su fallido aire negroide. (MARÍAS, 2010b, p. 102).

'Una mujer no lleva bragas en la cena fría de Wheeler, algunas tienen a gala prescindir de esa prenda para sentirse muy drásticas y radicales, o lo hacen ocasional y provocativamente para arriesgarse a ser vistas si visten falda mediana o corta y va a haber muchos testigos (...), o para

incordiar a un marido al que de camino a la fiesta informan del detalle íntimo y que se inquieta por ello, o para que brote un deseo fugaz y primario donde no lo había ni quizá iba a haberlo —una vislumbre, un relámpago— y así pueda luego hacerse persistente y elaborado —una condensación, un crecimiento—, no pocas aprendieron esto de aquella película célebre con la actriz Sharon Stone y el cara de bruja hijo de Douglas. (MARÍAS, 2010b, p. 155).

A referência a outros autores, a intertextualidade, é uma constante; às vezes, trata-se de citação, ou seja, são referências bem explícitas, outras nem tanto; e há, ainda, aquelas em que nos são dadas informações que permitem uma busca da origem, sem que tenhamos de nos esforçar muito para encontrar. Vejamos o trecho a seguir.

(‘Cuán largo me lo fiáis’, exclamábamos los españoles irónicos ante perspectivas tales, parafraseando a Don Juan en el verso de un contemporáneo de Marlowe; ahora se dice menos pero todavía es posible oírlo, cuando el tiempo no es temible y parece que no llegará lo anunciado, de tan lejos.) (MARÍAS, 2010b, p. 159).

O “drama trágico legendário” *¿Tan largo me lo fiáis...?*, atribuído a Tirso de Molina, é também conhecido como *El burlador de Sevilla*, tendo sido publicado em 1616. A expressão aludida por Deza e atribuída a Don Juan aparece em ambas as versões, conforme pode-se ler nos trechos a seguir.

¿Tan largo me lo fiáis...?

Escena V

<i>Don Pedro</i>	<i>Pues vete con Dios, y advierte que hay castigo, infierno y muerte.</i>	150
<i>Don Juan</i>	<i>¿Tan largo me lo fiáis...?</i>	
<i>Don Pedro</i>	<i>Esa presunción te engaña.</i>	

Escena XVII

<i>Catalinón</i>	<i>Los que fingís y engañáis las mujeres desa suerte lo pagaréis en la muerte.</i>	740
<i>Don Juan</i>	<i>¿Tan largo me lo fiáis...?</i>	
<i>Catalinón</i>	<i>Ya viene la desdichada.</i>	

Escena XVIII

<i>Pescadora</i>	<i>Advierte, mi bien, que hay infierno y muerte.</i>	780
<i>Don Juan</i>	<i>(Aparte.) ¿Tan largo me lo fiáis... (Alto.) Ojos bellos, mientras viva, vuestro cautivo seré.</i>	
<i>(...)</i>		
<i>Don Juan</i>	<i>(Aparte.) Ciega y satisfecha vais.</i>	795

No trecho, retirado da obra de Cervantes, Dom Quixote utiliza a expressão “*en mojado*”, quando diz “—*Ahí está el punto —respondió don Quijote— y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?*” (CERVANTES, 2009, p. 236).

Deza volta a relembra Cervantes, fazendo referência a um trecho que já apareceu, inclusive, no primeiro volume da trilogia, do livro *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (“*¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo...*”); em três passagens da narrativa, ele menciona o texto de Cervantes: nas duas primeiras, ele cita parte do texto original para, em seguida, dar continuidade a ele com a própria sequência de palavras, adotando o formato utilizado pelo autor de Dom Quixote; na última, o texto é citado como está no livro de Cervantes. Há, ainda, um quarto trecho em que as palavras do narrador apenas imitam esse formato usado em *Persiles*. As passagens são apresentadas a seguir.

(...), *apaciguado por el organillo o pianola que tocaba su melodía en adioses interminables (adiós, gracias; adiós donaires; adiós risas y adiós agravios)*, (MARÍAS, 2010b, p. 206).

(...), *esa pianola no pararía hasta que yo la obligara con mi mando a distancia, o no acabaría nunca de despedirse (adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo; no os veréis vosotros; y adiós ardor, adiós recuerdos)*. (MARÍAS, 2010b, 208).

(...), *por mucho que passe el tiempo desde que se despidió uno de ellos, o ellos de uno; ‘Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contento en la otra vida’*. (MARÍAS, 2010b, p. 282).

Y habrá llegado antes un día en que les habré dicho a estos días un adiós quizá parecido a la despedida escrita de Cervantes que quise recordarle a Wheeler, sin atreverme del todo a ello, en su jardín junto al río. Algo menos alegre sin duda, pero sí más aliviado. Por ejemplo: “Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos”. (MARÍAS, 2010b, p. 334).

Outro autor mencionado por Deza é Lope de Vega (VEGA, 2012), do qual ele cita um pequeno trecho da obra *El cerco de Viena por Carlos V*. Trata-se de uma frase dita por Solimán na Terceira Jornada: “*Voyme, español rayo y fuego y victorioso te dejo. Ya os dejo, campos amenos, de España me voy temblando; que estos hombres, de ira llenos, son como rayos sin truenos que despedazan callando*” (MARÍAS, 2010b, p. 232). Esse trecho é citado para ilustrar uma situação em que devem ter existido, em abundância, espadas como a que Tupra utilizou para amedrontar Rafita. Em relação a essa espada, Deza, também, alude a gravuras de Durero y Altdorfer, nas quais essa arma pode ser vista, e cita a obra *A Rendição de Breda*, de Velázquez.

(...), *aparecen en grabados de Durero y Altdorfer, y en ellos se ven asimismo sus armas, esa espada no larga portada en horizontal, unos setenta centímetros cruzados por encima del vientre, o llevan picas a veces, no muy distintas de las de Breda en Velázquez, habría faltado que Tupra hubiera blandido también una de éstas para infundirnos más pavor*, (MARÍAS, 2010b, p. 233).

Deza somente faz referência expressa à pintura de Velázquez, que pode ser visualizada a seguir; quanto às gravuras de Durero y Altdorfer, como não foram nomeadas, decidi selecionar dois exemplos apenas como ilustração. A primeira foi selecionada pela referência à Morte, pois Deza, diversas vezes, atribui a Tupra o título de *Sir Death*; a outra, por também citar a morte e pela posição em que o cavaleiro traz a espada e que se assemelha à descrição feita pelo narrador, ou seja, uma espada não larga portada na horizontal.



Figura 5 – La Rendición de Breda¹⁸

¹⁸ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4e/Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_%28Museo_del_Prado%2C_1634-35%29.jpg/350px-Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_%28Museo_del_Prado%2C_1634-35%29.jpg >. Acesso em 25/9/2018.



Figura 6 – The Knight, Death and the Devil, 1513¹⁹

¹⁹ Disponível em: < <http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/07/the-knight-death-and-the-devil-by-durer-large.jpg> >. Acesso em 25/9/2018.



Figura 7 – The Four Horsemen of the Apocalypse, Death, Famine, Pestilence and War, 1498²⁰

Recordando-se de um diálogo que tive com o pai, Deza refere-se às menções que aquele faz de escritos pertencentes a Churchill; não há qualquer indicação da obra em que tais palavras estão registradas.

Pero mira si han variado las cosas, y las actitudes: cuando se le declaró Guerra a Hitler, y quizá no ha habido ocasión en que se hiciera más necesaria y justificable una guerra, el propio Churchill escribió al respecto que el mero hecho de haberse llegado a aquel punto y a aquel fracaso convertía a los responsables, por honrosos que fueran sus motivos, en culpables ante la Historia. Se estaba refiriendo al Gobierno de su país y al de Francia, entiendes, y por extensión a sí mismo, aunque él habría querido que esa culpa y ese fracaso los hubieran alcanzado antes, cuando la situación no les era tan adversa ni habría sido tan cruento y grave librar esa posible guerra. “En esta amarga historia de juicios erróneos efectuados por personas capaces y bienintencionadas...”, así dijo. (MARÍAS, 2010b, p. 281).

²⁰ Disponível em: < https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/0059601c0864e62114edc1472467087612d_b41e6.jpg >. Acesso em: 25/9/2015.

Ambas as passagens citadas foram localizadas no livro *Memórias da Segunda Guerra Mundial – Volume 1 (1919-1941)* de Churchill. Na versão portuguesa da Editora Harper Collins, disponível *online*, o trecho é traduzido como “*nessa triste história de juízos equivocados, feitos por pessoas bem-intencionadas e capazes, chegamos agora a nosso clímax. O fato de haveremos todos chegado àquela situação torna os responsáveis por ela, por mais honrosos que fossem seus motivos, culpados perante a história*” (CHURCHILL, 2017, p. 119).

O contexto desse comentário é o ano de 1939, após a ocupação da Boêmia, quando havia a preocupação com a possibilidade de novas invasões alemãs a outras nações; Mr. Chamberlain, então Primeiro-Ministro britânico, supunha que a próxima da lista seria a Polônia.

Deza, também, faz referência a Diderot, mas, assim como o fez com Winston Churchill, não indica a que obra pertencem as palavras reproduzidas; o narrador, apenas, menciona: “*Si una bala lleva tu nombre, como dijo Diderot antes que nadie, si no me equivoco*” (MARIAS, 2010b, p. 289). Em pesquisa à obra de Diderot, foi possível identificar que Deza não repete a frase daquele autor de forma literal e que ela faz parte de um diálogo entre Jacques e seu amo em *Jacques el fatalista*; no texto de Diderot temos: “*Mi capitán añadía aún que cada bala disparada de un fusil sale con su billete de destino*”. (DIDEROT, sem data, p. 13). Nas “*Notas a pie de página*” da edição consultada, há o registro de que essa frase pertence, originalmente, ao escritor Laurence Sterne que “*en su libro Tristram Shandy la pone en boca del rey Guillermo, quien, convencido de que el destino está trazado de antemano, decía a sus soldados que cada bala tenía su billete*”. (DIDEROT, sem data, p. 191). No trecho, extraído do livro de Sterne, cuja tradução para o espanhol foi realizada por Javier Marías, o personagem Trim diz: “*—El rey William era de la opinión, con el permiso de usía, dijo Trim, de que en este mundo todo nos está ya predestinado; hasta el punto de que a menudo decía a sus soldados que ‘cada bala llevaba su propia esquela’. —Era un gran hombre, dijo mi tío Toby.*” (STERNE, 2015, posição 10091).

O autor poderia ter-se remetido, diretamente, à obra de origem da citação, uma vez que é dela tradutor; contudo, optou pela fonte secundária; a razão de tal opção não é possível assinalar, mas, de qualquer modo, é uma forma de fazer com que o leitor saia de uma situação de passividade, exigindo-lhe um esforço maior para, em primeiro lugar, identificar a obra de Diderot e, em segundo, obter acesso a esta e descobrir (ou não! Se não houver indicativos na edição encontrada!) que a intertextualidade está presente tanto na obra de Marías quanto na de Diderot.

O poeta John Milton também faz parte do rol de autores mencionados por Deza. O narrador faz a citação modificada do último verso do Soneto 23 daquele escritor que diz, no original, em Língua Inglesa: “*I wak'd; she fled; and day brought back my night.*” (MILTON, 1956, p. 85). O poema do qual o verso faz parte, dedicado à falecida esposa de Milton, foi escrito por volta de 1656, quando o poeta já estava totalmente cego. A modificação está em trocar a “noite”, que, no original, refere-se à cegueira do autor, pela palavra “dia”, na versão do narrador.

Toda esa gente estuvo en mis días antes que la propia Luisa, a la que tan sólo conocí a mí vuelta. Si yo no había dejado allí huella, en Oxford, sí había quedado en mí la de aquel tiempo. Como quedaría probablemente la de este otro periodo de mi soledad londinense, por mucho que pasara un día a parecerme una ensoñación no vivida, rebajada de sus consecuencias, y yo pudiera decir de todo ello los versos de Milton modificados, cada mañana: ‘Desperté, se deshizo ese tiempo, y el día devolvió mi día’. (MARÍAS, 2010B, p. 337).

A intertextualidade na narrativa não se restringe, apenas, a livros e a filmes, o narrador cita trechos de uma canção, como é o caso de *The Bard of Armagh*, música folclórica da Irlanda, bem como cita o nome de outra, *The Streets of Laredo*; ambas fazem referência à morte. Com relação à segunda, embora o tema seja o mesmo, ou seja, um cowboy próximo da morte que conta a sua história, há mais de uma versão. O contexto em que essas canções são citadas refere-se ao evento que aconteceu na boate e que envolve De la Garza.

La canción de Laredo y de Armagh me seguía rondando pese a la música de la discoteca altísima, (...), ‘And when Sergeant Death’s cold arms shall embrace me’ eso era de la versión irlandesa de Armagh, ‘Y cuando me abracen los fríos brazos del Sargento Muerte’, (MARÍAS, 2010b, p. 134). Aquella musiquilla rala me hizo apartarme instantáneamente de los versos apócrifos de ‘The Streets of Laredo’ que me rondaban, esa melodía no se me había ido del todo en ningún momento pese a mis sustos y alarmas, y ahora, al ver a De la Garza tragando agua azulada, se me había cruzado una tercera versión, yo creo: a las baladas se les ponen cuantas letras se quiera y yo había escuchado la de Laredo y Armagh convertida en ‘Doc Holliday’ por el capricho de algún cantante olvidado, el cual hacía contar su historia con esa música, a quien acompañó a Wyatt Earp en el O K Corral, en el famoso duelo o más bien batalla campal entre bandas, el tahúr tuberculoso y alcohólico licenciado en Medicina (o era en Odontología, como Dick Dearlove) y buen conocedor de Shakespeare, o así al menos lo presentaron en la mejor película que sobre ellos yo he visto. (MARÍAS, 2010b, 283).

A outra música citada e que leva o nome de um mito do velho oeste, Doc Holliday, tem mais de uma versão, e não há indícios suficientes no texto para permitir a identificação daquela a que o narrador se refere. O mesmo acontece em relação à canção ‘*The Streets of Laredo*’, que também apresenta diversas versões.

Em relação ao filme citado, o narrador, provavelmente, está referindo-se a *My Darling Clementine*, ou Paixão dos Fortes, de Jonh Ford, realizado em 1946, que tem Henry Fonda no

papel de Wyatt Earp e Victor Mature como Doc Holliday. Shakespeare é mencionado e recitado na trama, o que corrobora a informação dada por Deza de que Doc Holliday era conhecedor do autor inglês.

Tal como no volume um, também no tomo dois, o narrador se refere a textos externos sem indicar a fonte. Em uma das situações, o narrador apenas menciona que se trata de uma carta de adeus de uma anciã cega para um estrangeiro. O trecho está entre aspas, como é comum quando se cita outro autor, mas nem este nem a origem do fragmento transcrito são mencionados. O que nos faz questionar se, de fato, trata-se de intertextualidade ou de uma criação do autor, uma vez que a obra estudada é uma autoficção que mescla realidade e ficção. Cabe ao leitor decidir.

“Nunca me tuvisteis en lo que yo os he tenido, ni aspiraba a ello; me manteníais lejos, sin que os preocupara nada si jamás habíamos de volver a vernos, y no os lo reprocho en modo alguno; pero lamentaréis mi marcha y lamentaréis mi muerte, porque gusta y contenta saberse amado.” Cito eso a veces o lo reelaboro para mis adentros, preguntándome de quién lamentaré la marcha, imprevistamente, o quién lamentará mi muerte, para su sorpresa; lo cito mal o muy libremente, la carta de adiós de una anciana ciega a un hombre extranjero, superficial, todavía joven y apuesto, hace más de doscientos años’. (MARÍAS, 2010b, p. 43).

Contudo, tendo estudado a trilogia de modo mais detalhado, inclino-me pela primeira opção e, em pesquisa realizada a sítios da internet, localizei na revista *online* processo.com.mix (GARIBAY, 1993) a referência a Madame du Deffand. Dados biográficos de Madame du Deffand (SANTOS, 2016) informam se tratar de uma mulher de admirável beleza e inteligência, frequentadora de salões literários. Após a morte do esposo, passou a ocupar-se de seu próprio salão literário. Ficou cega aos 70 anos em decorrência de problemas de visão, que se iniciaram quando estava com 52 anos. Embora não tenha publicado nenhum livro, as correspondências que escrevia revelam talento para a escrita; essas cartas compõem diversas obras da autora. Apesar de não ter conseguido confirmar a autoria da citação, devido a dificuldades no acesso às publicações de Madame du Deffand, permanece a convicção de que é ela a anciã cega que escreve essa carta de adeus.

Em outra ocasião, o narrador “recita” alguns versos em espanhol e em inglês sem reportar-se aos autores.

(...) sin demorarme en ella ni los segundos precisos para fijarla y retenerla al menos, como quien memoriza un teléfono que le es vital o se aprende cuantos versos (‘Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño ver todo aquello que nos concernía como flotando suelto en el espacio. Y penosa la tarea de estar muerto...’ O bien aquellos: ‘And indeed there will be time to wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”. Time to turn back and descend the stair, with a ball spot in the middle of my hair...’; y un poco más tarde viene la pregunta que nadie se hace antes de obrar ni antes de hablar:

'Do I dare disturb the universe?', porque todo el mundo se atreve a ello, a turbar el universo y a molestarlo, con sus rápidas y pequeñas lenguas y con sus mezquinos pasos, *'So how should I presume?'*). (MARÍAS, 2010b, p. 124).

Os primeiros versos pertencem ao poema *As Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke; os seguintes, fazem parte do poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot. Destaque-se que o narrador não realiza a tradução para o poema de Eliot.

As Elegias de Duíno

Primeira Elegia

*É estranho, sem dúvida, não habitar mais a terra,
abandonar os hábitos apenas aprendidos;
às rosas e as outras coisas singularmente promissoras
não atribuir mais o sentido do vir-a-ser humano;
o que se era, entre mãos trémulas, medrosas,
não mais o ser; abandonar até mesmo o próprio nome juguete
como se abandona um brinquedo partido.
Estranho, não desejar mais nossos desejos. Estranho,
ver no espaço tudo quanto se encadeava, esvoaçar,
desligado. E o estar-morto é penoso
e quantas tentativa até encontrar em seu seio
um vestígio de eternidade. — Os vivos cometem
o grande erro de distinguir demasiado
bem. Os anjos (dizem) muitas vezes não sabem
se caminham entre vivos ou mortos.
Através das duas esferas, todas a idades a corrente
eterna arrasta. E a ambas domina com seu rumor.
(RILKE, sem data, p. 5-6)*

The Love Song of J. Alfred Prufrock

(...)

*And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: 'How his hair is growing thin!')
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
(They will say: 'But how his arms and legs are thin!')
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse.*

*For I have known them all already, known them all —
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.*

So how should I presume?

(...)

*And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,*

*Asleep...tired...or it malingers,
 Stretched on the floor, here beside you and me.
 Should I, after tea and cakes and ices,
 Have the strength to force the moment to its crisis?
 But though I have wept and fasted, wept and prayed,
 Though I have seen my head (grown slightly bald
 brought in upon a platter,
 I am no prophet — and here's no great matter;
 I have seen the moment of my greatness flicker,
 And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
 And in short, I was afraid.
 (...)
 (ELLIOT, 2004, pp. 50; 52)*

Os mesmos versos de Rilke são citados novamente nesse segundo tomo; dessa vez, no entanto, o narrador registra a autoria.

Ese hotel es el Reina Victoria si no me confundo, que 'el diablo ha sugerido construir aquí a los ingleses', así dijo Rilke, y también se visita la habitación en que se alojó, una especie de museíto o panteón minúsculo, decorado con un retrato y unos pocos muebles, algunos libros viejos, unas notas manuscritas suyas en la lengua alemana de que se valía, quizá un busto (hace años que la vi, no estoy seguro). Puede que allí empezara a concebir estos versos, o mejor será decir estos fragmentos, que son de los que me acuerdo: 'Ciertamente es extraño no poder habitar más la tierra, dejar para siempre de practicar unas costumbres apenas aprendidas; no ser más lo que se era, y tener que desprenderse aun del propio nombre. Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño ver todo aquello que nos concernía como flotando suelto en el espacio. Y penosa la tarea de estar muerto...'. (MARÍAS, 2010b, p. 270).

Mais um verso do poema de Elliot é citado, ao término de um longo trecho em que Deza assume uma atitude polifônica e fala em nome de outros. Na ocasião, o narrador está falando por aqueles que morreram e pelos seus acusados; finaliza o discurso destes, dizendo que, em resumo, a atitude que tomaram foi ocasionada pelo medo. O narrador menciona que “*aquello era también un verso, y me lo repetí más tarde en voz alta, cuando ya estaba acostado: 'And in short, I was afraid'; varias veces, porque aquella noche me lo aplicaba o lo suscribía: 'And in short, I was afraid'*” (MARÍAS, 2010b, p. 140).

Mais alusões são feitas por Deza sem que se dê quaisquer indícios de seus autores. Dessa vez, o narrador está recordando-se de um diálogo que teve com Wheeler em que uma frase dita por este o faz sussurrar-lhe palavras de outrem.

'Aparte de eso, a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común', esa era la cita exacta, como comprobé en Madrid más adelante, que de manera aproximada yo había musitado ante Wheeler en su jardín junto al río, justo después de que él hubiera dicho: 'El hablar, la lengua, es lo que comparten todos, hasta las víctimas con sus verdugos, los amos con sus esclavos y los hombre con sus dioses. Los únicos que no lo comparten, Jacobo, son los vivos con los muertos'. (MARÍAS, 2010b, p. 213).

Essa mesma frase é citada no livro *Negra Espalda del Tiempo*, de Javier Marías, e pertence a um artigo denominado “*Ilusitana*”, escrito por Juan Benet, sobre a primeira viagem que fez a Portugal, informa-nos Candelero (2007). Se, na trilogia, não se faz referência ao autor do trecho, na outra obra, os créditos ao autor são explícitos; sabe-se que a frase faz parte de um artigo, mas este não é nomeado.

Quizá lo sea solo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. Y también hizo entonces otra afirmación enigmática que yo no he leído hasta hará treinta meses en el viejo artículo que la contiene y respecto a la cual ya no puedo preguntarle nada: ‘...a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común...’, eso dijo. No lo entiendo, no lo entiendo del todo pero sé que él no escribía gratuitamente, aunque sí a veces arbitrariamente como todos los buenos. (MARÍAS, 2015, posição 3457).

As referências ao artigo de Benet continuam e Deza, embora prossiga sem identificá-lo como autor, menciona que as linhas citadas pertencem a um compatriota em viagem a Lisboa. Em comentário ao artigo de Benet, Candelero menciona que essas reflexões sobre o tempo se dão num passeio realizado no cemitério lisboeta chamado “Os Prazeres”.

Hablaba más o menos de eso quien escribió esas líneas cuando las escribió, era un compatriota mío, o más aún, un hombre de mi ciudad odiada por tantos y que además vivió su asedio, un madrileño. Visitaba en un viaje a Lisboa el cementerio frondoso de Os Prazeres, con sus avenidas formadas por hileras de minúsculos panteones, (...). En uno de esos saloncitos, ‘que quieren ser acogedores’, el viajero vio un par de zapatos, unos calcetines y un poco de ropa sucia asomando por debajo de uno de los ataúdes; en otro, unos vasos; e en otro, creía, un juego de naipes. ‘A mi me parece’, escribió mi paisano al respecto, ‘semejante décor no tiene otro objeto que infundir un carácter familiar, habitual y confortable a la visita a los muertos, para que ésta no sea muy distinta de la que se hace a los vivos.’ Es decir, no vio tal costumbre emparentada con la de los antiguos egipcios, (...), sino que la asociaba, ‘más que al deseo de hacer grata y casera la permanencia del muerto en la estancia, a la necesidad del vivo de sentirse cálidamente acogido en aquel lugar’. Y añadía, no pudiendo dejar de ver la grave ironía: ‘Se imagina uno que allí son los vivos los que buscan la compañía de los muertos, que, como sugería Comte, no sólo son los más, sino también los más influyentes y animados’. (MARÍAS, 2010b, pp. 214-215).

A título de curiosidade, uma frase citada no tomo dois pelo narrador, por mais de uma vez, tornou-se o título de um livro sobre a trilogia, cujos editores são Alexis Grohmann e Maarten Steenmeijer e que traz diversos artigos sobre a trilogia; o livro se chama *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*.

*(...) (los abre si uno sigue mirando y pensando más allá de lo necesario, como nos recomendaba mi padre, y se insiste a sí mismo y se dice ‘Y qué más’, allí donde diría uno que ya no puede haber nada); (MARÍAS, 2010b, p. 216).
Lo importante está siempre ahí, en el tiempo perdido, allí donde uno diría que ya no puede haber nada. (MARÍAS, 2010b, p. 311).*

Por duas ocasiões, o narrador faz referência a uma história que lhe contava a mãe em sua infância; os detalhes citados são mínimos e não há quaisquer indícios que permitam identificar o autor ou o nome do conto e, com isso, não foi possível identificar a origem.

(...), pero no pude evitar recordar la imaginada imagen de un cuento que mi madre me contaba de niño: una de las siete pruebas que debía superar el héroe para rescatar su amada —campesina o princesa raptada, cautiva en un castillo, no sé— consistía en reconocerla por sus piernas precisamente, el resto del cuerpo y la cara ocultos detrás de un largo biombo corrido o de la correspondiente puerta asimismo truncada, al igual que los de seis o trece o veinte mujeres más puestas en fila, una rueda de reconocimiento como las de las comisarías sólo que con fines liberadores y no acusatorios y nada más que de piernas, no en posición sedente como las de los retretes sino bien erguidas, al héroe le resultaban visibles sólo los seis, trece o veinte pares de pantorrillas y muslos, tenía que adivinar cuáles pertenecían a su pastorcilla o a su damisela; si no me equivoco había algún truco o detalle —no una cicatriza, demasiado pobre hasta para la imaginación de un niño— que le permitían acertar y salvar la prueba, aunque sólo para pasar a otra más ardua. (MARÍAS, 2010b, pp. 120-121).

Pero ahora eran también recuerdos míos, a veces tenemos algunos que solamente son de oídas, o heredados. Como las piernas de mi princesa de cuento entre otros seis o trece o veinte pares. (MARÍAS, 2010b, p. 132).

O narrador refere-se, em diversos momentos da narrativa, ao fato de que se deve calar para, assim, salvar-se. Ele, no entanto, faz referência à história de *As Mil e Uma Noites*, sem, contudo, citar trechos dessa obra, para exemplificar que há ocasiões em que a salvação reside em fazer exatamente o contrário.

Quizá por eso todo el mundo habla tanto y cuesta tanto guardar silencio, porque en casi cualquier habla acaba por asomar algo de gracia, no es sólo callar lo que salva, a veces es lo contrario y de hecho esa es la general creencia, una estela de Las mil y una noches, su heredada idea entre los hombres de que nunca hay que perder la palabra ni terminar el cuento, rajarse sin fin y no parar nunca, pero ni siquiera para contar historias ni para persuadir con razones o con cizañas, a menudo nada de eso hace falta, puede ser suficiente con entretener el oído ajeno como si se vertiera en él música o se lo arrullara, y así evitar que se nos marche. (MARÍAS, 2010b, pp. 179-180).

Essa relação entre “calar e salvar” é bastante assinalada pelo narrador, às vezes de forma direta, quando o narrador expressa, literalmente, que é preciso calar-se para ser salvo, ou não, como no exemplo acima; em outras, ele, apenas, relata que é preciso manter-se calado e descreve as circunstâncias em que, muitas vezes, está implícita a salvação. Essa questão permeia muitos dos desenlaces da trama. O narrador não chega a uma conclusão definitiva e o tema sempre volta a ser incluído nos monólogos; de toda forma, evidencia-se que Deza começa a questionar as consequências das interpretações que faz.

(...), o que por mí traiciones y mentas o calles y así me salves (MARÍAS, 2010b, p. 21)

(...) *(sí, ese es nuestro pacto con los que se callan) y que ahora vienen a susurrarme palabras terribles e inesperadas y quién sabe si aún impropias de ellos o ya no tanto, mientras yo estoy dormido y he abandonado la guardia: he dejado sobre la hierba mi escudo y mi lanza.*' (MARÍAS, 2010b, p. 106).

Tal vez no hablar más iguala, tal vez el callar definitivo nivela en seguida y asemeja y une con fuerte y desconocido vínculo a los ya silenciosos de todos los tiempos, (MARÍAS, 2010b, pp. 213-214).

Pero no me extrañaría nada que sí hubiera sido la última, esa vez, y que a partir de aquel aperitivo procurara callársela, y hasta iniciara el proceso de la minuciosa ocultación posterior. Es muy probable.' (MARÍAS, 2010b, p. 262).

Y el escritor volvió a calcular mal, o el ambiente helado que había dejado su historia lo hizo sentirse, no sé, incómodo, en falso, y eso lleva casi siempre a empeorar las situaciones con cualquier movimiento para arreglarlas, lo mejor es quedarse quieto y callado. (MARÍAS, 2010b, p. 273).

Todo tiene su tiempo para ser creído, recuérdalo, luego no calles nunca, ni siquiera para salvarte, aquí no hay lugar para eso ni hay aquí gato alguno para comernos la lengua a nadie, a ninguno de los cinco, y tampoco cabe tragársela. Ni aunque quisieras ahogarte...'. (MARÍAS, 2010b, pp. 310-311).

Deza menciona, novamente, uma característica que é peculiar àqueles que atuam como intérpretes de vida e que, também, podemos identificar na narrativa de Marías, que consiste em, usando os termos do narrador, jamais “soltar a presa”; apesar das inúmeras ideias e pensamentos que se interpõem nos diversos contextos das histórias, dos monólogos internos que a todo instante interrompem os relatos, as ideias sempre retomam o tema inicial.

Com relação a incluir personagens reais à trama, como é o caso de Wheeler, há de se mencionar um fato interessante, que diz respeito a um cantor de nome Dick Dearlove e que é mencionado diversas vezes por Deza. Não existe, na realidade, um cantor com esse nome, mas o chefe do Serviço Secreto de Inteligência Britânica, o MI6, no período de 1999 a 2004, chamava-se Sir Richard Billing Dearlove. Em se tratando do enredo da novela, suponho não se tratar de coincidência.

Quando Deza e seu chefe conversam sobre o episódio ocorrido na boate com Rafita, sobre o uso da espada, Tupra informa que a inspiração para o uso desse tipo de arma tem origem nos irmãos Kray. Em pesquisa realizada a versões digitais de alguns jornais estrangeiros, a saber *Observador, Independent, The Sun e El País*, verifiquei que os irmãos citados, de fato, existiram e, inclusive, há filmes acerca da história de ambos. Trata-se dos irmãos gêmeos Ronnie e Reggie Kray, gangsters que atuavam em Londres na década de sessenta. Nos jornais pesquisados, não foi encontrada qualquer referência ao uso de espadas pelos irmãos, embora eles tenham sido retratados como violentos. A revista digital “*Life! Death! Prizes!*” registra, em reportagem do dia 19/8/2017, que Reggie esfaqueou Jack McVitie na face, estômago e pescoço, após falha no disparo de sua arma. Seria necessário um aprofundamento na biografia dos irmãos para confirmar a informação dada por Tupra, o que foge aos objetivos desta dissertação. Nas narrativas autoficcionais, há essa mescla de informações fictícias e reais, bem como de personagens verídicos e inventados.

É comum, também, nesse tomo, que o narrador faça pequenas interrupções na narrativa com o propósito de dar alguma explicação ou fazer um comentário, como se estivesse participando de um diálogo com o leitor (em negrito nosso).

Y cada mañana que pasa —cada noche a la que él sobrevive—, más arraigará en nosotros la idea de que nos toca contribuir y es nuestro turno. (Pero esto solo atañe a quienes se fijan en los harapientos, y la mayoría los pasa por alto, pone la mirada opaca y sólo los ve como hatillos.) (MARÍAS, 2010b, p. 23).

(...) y oye el amigo al teléfono con voz apremiante, o fuera de sí, o melifluo —**no, es más bien fuera de quicio**—, implorante o exigente o amenazador de pronto, y ya con eso está anudado; (MARÍAS, 2010b, pp. 23-24).

(...) y ahora ese hijo nuestro ya crecido me hacía o nos hacía a su vez acordarnos —**los hijos en la cabeza siempre**— del pequeño húngaro insignificante, (...) (MARÍAS, 2010b, p. 34).

Así que en la discoteca, cuando la señora Manóia había bebido moderadamente durante la cena y moderadamente, mientras contemplaba con tentación y un pie rítmico los alocados y masivos bailes —**pero dos moderaciones pueden sumar un exceso**—, y ya me llamaba Jacopo o Giacomo (...) (MARÍAS, 2010b, p. 76).

(...) me había negado a mí mismo con tal de mantenerlo a distancia, me habría improvisado nombre (**Ure o Dundas sin ir más lejos, esa noche estaban libres**), me habría fingido desconocido y por supuesto británico o canadiense a ultranza, (MARÍAS, 2010b, p. 80).

Paseé la mirada veloz, rostros agraciados en general, si Rafita y la señora Manóia se habían introducido allí eran unos insensatos si no unos imbéciles (**bueno, él lo era del todo pero aun así no tanto; meterse en un lavabo atestado, teniendo cerca y desierto el de los mutilados**); (MARÍAS, 2010b, p. 120).

(...), un encuentro acordado pero afanoso y rápido, lo que se llama gráfica y vulgarmente en mi lengua un mete y saca y en inglés un quicky (**en verdad muy vulgarmente; no importa, el pensamiento es más vulgar que el habla, o lo es en los que tendemos a evitar la vulgaridad verbal para que así tenga sentido cuando incurramos en ella**), (MARÍAS, 2010b, p. 155).

Si de algo tengo sentido es de las lenguas y las etimologías, supongo que me acostumbé a estar alerta y a deducirlas cuando enseñaba en Oxford y los estudiantes (**por lo general malintencionados, chinchosos**) me las preguntaban constantemente de los vocablos más peregrinos, (MARÍAS, 2010b, p. 176).

'No tendría motivos reales, no la última vez que yo la he visto; aunque mi criterio le serviría de poco si se ha inventado motivos (**de eso nadie está salvo**) o alguien se los ha instilado (**tampoco de eso se está a salvo**), piensa que yo la miro con ojos demasiado buenos.' (MARÍAS, 2010b, p. 192).

(...), no sé si se vio nunca en España, creo que era aún de los cincuenta (**es decir, casi prehistórica**) y desde luego en blanco y negro, (MARÍAS, 2010b, p. 198).

(...); y un viajero inglés por España señaló que asesinar a los abusivos, despóticos, incompetentes y pésimos generales y jefes que por lo regular han asumido el mando en nuestra Península a lo largo de la Historia (**buenos vasallos, malos señores siempre**) era 'una inveterada treta ibérica'. (MARÍAS, 2010b, p. 287).

Le habían caído unos años encima, incluso podía haber soltado algunas lágrimas artificiales, pueriles, eso acentúa al instante la edad de quienes la tergiversan o esconden (**las lágrimas que son fingidas, no en cambio las verdaderas**). (MARÍAS, 2010b, p. 296).

(...), y esto último es lo más frecuente a no ser que carezca uno de ellos, lo cual rara vez se da, siempre se cuela uno modesto. (**Sí, uno puede estar convencido, pero no saber de cierto.**) (MARÍAS, 2010b, p. 304).

(...), y en ella causa un malestar y una turbación y un pesar descomunales, ¡inimaginables para quien no se ha visto antes en una. (**Sí, se queda uno temblando, como ya creo haber dicho, y se queda mucho rato. Y luego se queda abatido, y eso le dura aún más tiempo.**) (MARÍAS, 2010b, p. 319).

Una vez más yo le hacía gracia, es el mejor salvoconducto para librarse de casi cualquier cosa (**no de las inquinas ni de las venganzas, pero sí de las represalias y las amenazas coléricas, y eso es mucho**). (MARÍAS, 2010b, pp. 325-326).

(...); pues Ricardo Sí y No suena algo chusco aunque así fuera él llamado, por sus bruscos y continuos cambios de parecer y de planes, hasta en medio de las batallas (**debió de ser exasperante, aquel monarca sañudo**). (MARÍAS, 2010b, p. 333).

Também ocorre a quebra na linearidade temporal. O tomo começa com a visita que Peréz Nuix faz à casa de Deza; em seguida, o narrador retoma fatos ocorridos à época em que, ainda, morava em Madri e estava casado com Luisa; posteriormente, relata uma ocasião em que acompanhou Tupra a uma boate para encontrarem um casal de italianos.

A dimensão polifônica que caracteriza a autoficção está presente nesse tomo. Em alguns pontos da narrativa, Deza se expressa como se fosse o outro, ou seja, o discurso reflete o que o outro diria naquela determinada circunstância. Na primeira vez em que isso acontece, o narrador inicia o discurso com base no ponto de vista dos soldados que lutaram na batalha de Azincourt, na referência que faz à obra *Henrique V* de Shakespeare; em seguida, coloca-se no lugar de seu tio Alfonso, irmão de sua mãe, morto por franquistas; finaliza como se fosse Andrés Nin falando a seus interrogadores.

De modo que todos esos muertos se cruzarían entre sí reproches, acusaciones, cargos: ‘Tú me mataste sin que te hubiera hecho nada’. ‘Morí por tu causa y por tus ligeras palabras.’ ‘A mí me sacrificaste por aniquilar a otro que fue tu enemigo, de mí no sabías ni la existencia pero no te importó cortarla, para ti fui sólo un número tras un bombardeo o ni siquiera, una mera unidad de ese número que quedó consignado en vuestros archivos secretos bajo siete llaves.’ ‘Yo morí por mi propia mano porque no pude vivir con aquello, con las muertes por mí causadas; creed que me costó gran esfuerzo y gran miedo, e indecibles remordimientos anticipados, por el otro daño que hacía al matarme; pero no fui capaz de seguir ya más días como si aquello no hubiera pasado, y los muertos no fueron míos.’ ‘A mí me pegasteis un tiro en la cuneta de una carretera que jamás había visto aunque no podía estar lejos, no tardamos en llegar a ella desde la cheka de la calle Fomento de la que me sacasteis de noche y en la que me habíais metido por la mañana tras detenerme en la calle, por llevar corbata, dijisteis, y un carnet juvenil que no os gustaba, “Ahí hay mucha Falange”, eso dijisteis, y que yo no me había sacado atolondradamente en imitación de mi hermano el mayor, que andaba entonces escondido, yo tenía diecisiete años y ni siquiera sabía bien su significado, no me dejasteis averiguarlo, no volver nunca más a mis historietas gráficas por las que vivía y me apasionaba, de política yo no entendía’, diría mi tío Alfonso al encontrarse de nuevo con los milicianos olvidadizos que lo mataron: (...). ‘Os ensañasteis y sentí tanto dolor como no habéis imaginado nunca en todos los años de vuestra vida ni en los de vuestra muerte a la infinita espera de este último día, y me acusabais en falso con conciencia plena de vuestra falsedad absoluta, y me exigíais nombres y que confesara traiciones jamás cometidas, a sabiendas de que no podría’, diría Nin a los dos o tres hombres (...). (MARÍAS, 2010b, pp. 137-138).

A esse trecho seguem-se outros em que Deza dá voz a outras pessoas ou grupos de pessoas, referindo-se a circunstâncias que, de fato, ocorreram, como as mortes de Heydrich, com as consequências para os moradores da cidade de Lidice, de Marlowe, bem como do Duque de Clarence, também personagem de Shakespeare, assassinado pelo rei.

Me disparasteis con balas envenenadas y además no les untasteis la cantidad suficiente para que me mataran rápido, de aquella toxina botulínica que os trajeron de América y que me fue corroyendo durante siete días sin darme la muerte nunca ni acabar con el suplicio y la furia, y si hubierais tenido mejor puntería ni siquiera habría hecho falta esperar a su efecto y yo me habría ahorrado al largo y deslucido periodo de mi ser moribundo’, diría el nazi Heydrich a los dos

resistentes o estudiantes checos que lo ametrallaron a bordo de su coche en Praga y le lanzaron granadas, guiados y pertrechados por el Special Operations Executive inglés, el SOE, cuyo jefe Spooner planeó el atentado. ‘Sí, cometisteis un gravísimo crimen frívolo, al no afinar vuestra puntería y al no asegurarnos de que el nazi saldría al instante hecho pedazos, porque cada noche de su agonía cogieron a cien de nosotros y nos fusilaron, y fue una sanguinaria semana lo que aún le duró el aliento’, dirían a esos mismos resistentes y a los responsables del SOE los setecientos rehenes ejecutados hasta que el aguante y la ira de Heydrich por fin fueron vencidos por el perezoso veneno. ‘Morimos el 10 de junio de 1942 en Lidice, no dejasteis un alma viva en toda la aldea, nos matasteis a todos sin hacer distinciones de edad ni de sexo, a los hombres allí mismo y a las mujeres nos llevasteis al campo de Ravensbrück a morir más despacio. Sólo porque tuvimos la mala suerte de que donde vivíamos aterrizaran con sus paracaídas los agentes que dirigieron la muerte lenta del Protector del Reich en nuestras invadidas tierras de Bohemia y Moravia, no os bastó con odiarnos mucho y castigar a unos pocos por su colaboración probable, qué pérdida de tiempo para vosotros averiguar o discernir nada, sino que odiasteis nuestra cuna entera y la arrasasteis para que no existiera ni quedara memoria de ella, y nos asesinasteis a todos para que no hubiera tampoco nadie que recordara lo inexistente’, dirían a los ocupantes nazis los ciento noventa y nueve varones y las ciento ochenta y cuatro mujeres de aquel pueblo checo que padecieron las represalias por el llegado fin de Heydrich, (...) (MARÍAS, 2010b, pp. 138-139).

‘Tú me rajaste para no dejarme escribir más ningún verso desde mis veintinueve años, me has robado mi edad viril, pensé al caer sobre la madera salpicada de vino que se empapó de mi sangre; pero me confié, fuiste más rápido, yo habría hecho contigo lo mismo, tu vida tan valiosa como la mía entonces aunque tú no escribieras nada, y otra cosa es que otros hombres vinieron luego te hayan detestado egoístamente porque truncara mi arte y los privaras de disfrutarla extenso; pero yo, que soy tu muerto, no tengo queja, ni de qué culparte’, diría el dramaturgo y poeta Marlowe a su apuñalador Ingram Frizer en la taberna de Deptford, (...) (MARÍAS, 2010b, p. 139).

‘Tú hiciste que dos esbirros me sumergieran cabeza abajo y me ahogaran en una tinaja de tu nauseabundo vino, pobre de mí, pobre Clarence, sujetado por las piernas, que quedaron fuera e intentaron patear ridículamente hasta la embriaguez última de mis pulmones, traicionado y humillado y muerto por la negra astucia opaca de tu lengua infatigable y deforme’, diría, George, Duque de Clarence, a su rey de Inglaterra asesino que también fue rey de Shakespeare. (MARÍAS, 2010b, p. 139).

Para finalizar, o narrador faz uma espécie de representação das falas de mortos e acusadores diante de um Juiz, em que os primeiros falam de sua morte e os segundos justificam suas ações.

‘Morí en tal lugar y en tal fecha y de tal manera, y tú me mataste o me pusiste en la trayectoria de la bala, la bomba, la granada o la antorcha, de la piedra, la flecha, la espada o la lanza, me mandaste salir al encuentro de la bayoneta, el alfanje, el machete o el hacha, de la navaja, el mazo, el mosquetón o el sable, tú me mataste o tú fuiste la causa. Caiga todo ahora como plomo sobre tu alma, y siente la punzada del alfiler en tu pecho’. (MARÍAS, 2010b, p. 140).

‘Fue necesario, defendía a mi Dios, a mi Rey, mi patria, mi cultura, mi raza; mi bandera, mi leyenda, mi lengua, mi clase, mi espacio; mi honor, a los míos, mi caja fuerte, mi monedero y mis calcetines. Y en resumen, tuve miedo’. (...) O bien recurrirían a eso: ‘Fue necesario y evité así un mal mayor, o eso creía’. Porque ante ese juez hartado y con náuseas no podrían aducir: ‘Oh no, yo no quería, yo fui ajeno, ocurrió sin mi voluntad, como en las humaredas tortuosas del sueño, eso fue cosa de mi vida teórica o entre paréntesis, de la que en realidad no cuenta, no pasó más que a medias y sin mi consentimiento pleno: “No ha lugar, aquí no hay causa”, diría el juez que viera esto’. (MARÍAS, 2010b, p. 140).

Deza também se expressa nas vozes de pessoas conhecidas como Wheeler, Luisa, Rafita, Tupra, Emilio Marés (conhecido do pai), bem como de pessoas hipotéticas como padres, nazistas/ fascistas/ colaboracionistas.

Wheeler

‘¿He oído bien, ha dicho sangre? ¿Le habrá fallado la pronunciación o sí lo ha dicho, mancha de sangre? Aunque sea extranjero a él no le suele fallarle, salvo en palabras caprichosas o poco frecuentes que quizá nunca ha oído y sólo ha visto escritas, pero en esos casos es consciente de su inseguridad, y vacila y pregunta antes de soltarlas. Habrá sido yo, que me he despistado y no he entendido’. (MARÍAS, 2010b, p. 149).

Luisa

‘Ven, ven, estaba equivocada antes. Ocupa de nuevo este lugar a mi lado, aquí tienes tu almohada, que ya está sin huella, no había sabido verte. Ven. Ven conmigo. Aquí no hay nadie, regresa, ya se fue mi fantasma, puedes ocupar su sitio y ahuyentar su carne. Se ha convertido en nada y su tiempo no avanza. Lo que fue ya no ha sido. Así que entonces, supongo, quédate aquí para siempre’. (MARÍAS, 2010b, pp. 165-166).

Rafita

“Morí en Inglaterra, en un cuarto de baño público, en un lavabo para minusválidos de la vieja ciudad de Londres. Me mató ese hombre con una espada y de mí hizo dos trozos, y este otro estuvo presente, lo vio, no movió un dedo. Fue en otro país y el que me mató estaba en el suyo, pero para mí era un extranjero porque eso era él a mi tierra; en cambio el que asistió y no hizo nada hablaba mi lengua y ambos éramos de esa misma tierra, más al sur, no tan lejana, aunque hubiera mar por medio. Aún ignoro por qué fui asesinado, nada grave había hecho, ni para ellos constituía peligro. Tenía media vida o más por delante, probablemente habría llegado a ministro, o a embajador en Washington por lo menos. No lo vi venir, me quedé sin vida, me quedé sin nada. Fueron como un rayo sin trueno: el uno despedazó, y el otro anduvo callando”. (MARÍAS, 2010b, pp. 233-234).

“La palmé en Inglaterra con una violencia de cojones, oye, vino este tío y me rebanó el pescuezo sobre la tapa de un retrete público para lisiados, ¿puedes creértelo? Un hijo de la gran puta y de la Gran Bretaña, un cacho cabrón de cuidado. Fui un pardillo de la hostia, ni me lo olí, vaya mierda, iba bien bebido y bailado y más mareado, ipecacuana no me hacía falta, estaba a lo mío y ni me enteraba, pero juro que yo no le había hecho nada, le dio por ahí en plan psicópata, en plan enigma inexplicable, sacó no sé de dónde una espada y el muy bestia me guillotínó de un tajo, se debió creer Conan el Bárbaro de pronto, o El Cid, o Gladiator, yo qué sé, el muy grillado, un tío con chalequito, hay que joderse, encima eso, de repente va y tira de estoque y su fantasía me cuesta el cuello, la gran putada de mi vida, menuda gracia, como que la vida se me terminó allí mismo. (...). Morí en Londres, allí morí en noche de farra, sin llegar a corrémela entera, no me dio tiempo a apurarla, me tendieron una trampa. Lo último que hice fue arrodillarme, fue la leche, nada menos. Y luego se me acabó todo”. (MARÍAS, 2010b, pp. 234-235).

‘Que no lo haga, por favor; que dude y siga dudando pero que decida no hacerlo, que levante esa arma absurda y ya no vuelva a bajarla, qué se creará, un sarraceno, un vikingo, un mau-mau, un bucanero, que me la aparte, que se la enfunde y la guarde, qué sentido tiene, y que Deza haga algo, de una puta vez que haga algo, que se la quite, que lo tumbe o que lo convenza, no puede dejar que pase esto, no pasará, no va a pasarme, a mí no, sigo pensando luego no ha pasado, no transcurre ya el tiempo pero yo sigo pensando, así que no todo mi tiempo se me ha parado’. (MARÍAS, 2010b, p. 240).

Tupra

‘¿Tú crees que ese hombre puede matar, o que es un fanfarrón nada más, de lo que amaga y no se atreve a dar? ¿Por qué crees que detuvo la espada? (MARÍAS, 2010b, p. 298).

‘Y entonces, ¿qué es lo que crees, definitivamente? No me has contestado, Jack, y si te pregunto es porque me interesa que me contestes; que te equivoques o aciertes da lo mismo, porque las más de las veces nunca vamos a averiguarlo. ¿Crees que puede matar, ese Reresby, o que jamás iría de veras? No pienses sólo en esta oportunidad, piensa en el hombre en conjunto.’ (MARÍAS, 2010b, p. 298).

‘Con él hay que llevar mucho cuidado, entonces’, habría dicho Tupra de Reresby. ‘Él sí encierra peligro, y por supuesto hay que temerlo.’ (MARÍAS, 2010b, p. 300).

‘¿Crees que habría podido matarte a ti, Jack, ahí en el cuarto de baño de los lisiados, si le hubieras sujetado el brazo, si hubieras intentado impedirle que decapitara al fante? Tú creíste que lo iba a matar y te parecía mal, muy mal. Aunque detestaras al individuo te causaba espanto. ¿Por qué no lo frenaste? ¿Fue porque pensaste que en vez de a uno era capaz de matar a dos y que saldríais todos perdiendo aún más: ¿Dos muertos en lugar de uno, y uno de ellos tú? Quiero decir, ¿lo crees capaz de matarte a ti, no un amigo pero sí alguien a su cargo, un empleado, un contratado, un compañero, un colega, un asociado de su mismo bando? Dime qué piensas, dímelo ya, di lo que sea. Ten al valor para ver. Ten la irresponsabilidad de ver. Sobre algo así uno cree saber’. (MARÍAS, 2010b, p. 303).

Emilio Marés

‘Lo están haciendo. Lo están haciendo en serio estos hijos de puta, malas bestias’, debió de pensar entonces. ‘Me están toreando como si fuera un toro, lo mejor será que me entren a matar cuanto antes y que no fallen, que no tengan que darme puntilla con lo que se les ocurra, porque son capaces de utilizar un clavo.’ (MARÍAS, 2010b, p. 286).

Outras pessoas (em situações hipotéticas)

(...), los tienta permanentemente la vieja frase de los curas, por laicos que se pretendan: “Pero, ¿por qué eres así, hijo mío? (MARÍAS, 2010b, p. 196).

“Ah no, lo mío fue diferente”, suele ser la frase clave. O bien: “Fue la época, quien no la haya vivido no puede entenderlo”. (...) “No fui único, no fui un monstruo, no fui distinto, no me destaque; porque había que sobrevivir y casi todos hicieron lo mismo, o lo habrían hecho de haber nacido”. (MARÍAS, 2010b, p. 255).

No último trecho em que Deza dá voz a Rafita, não passou despercebida a sentença em que diz “*sigo pensando luego no ha pasado*”, que faz recordar a famosa frase do filósofo francês Descartes: “Penso, logo existo”.

A tradução, ainda, integra o tomo como ponto de destaque, embora não mais como tema dominante, como visto no primeiro volume. Nesse tomo, o trabalho como intérprete de vidas já não tem tanto destaque, o que faz com que as traduções intersemióticas, tão presentes em *Fiebre y Lanza*, não sejam o principal foco da narrativa. Percebe-se, nessa parte, que as traduções, mesmo que frequentes, são mais objetivas, sem muitas explicações e que, em diversos casos, o narrador opta por não traduzir, dando ao leitor um trabalho adicional.

Se, no primeiro tomo, o leitor precisou dedicar-se ao entendimento dos nexos entre os comportamentos e as traduções que deles o narrador fazia, nesse tomo o trabalho maior esteve

relacionado à ausência de tradução em diversos momentos da narrativa. Além de palavras em inglês, aparecem termos em outros idiomas, como francês, italiano, bem como latim.

Em relação à intertextualidade, a narrativa apresenta um riquíssimo mosaico literário, com autores como Shakespeare, Cervantes, Diderot, Rilke, Benet; além disso, são feitas citações e alusões a músicas e filmes, nessa mescla enriquecedora de artes de todos os tipos. Acredito que um estudo mais aprofundado, provavelmente, indicaria a presença de outros tantos autores de forma mais sutil.

A presença, nesse tomo, da polifonia, acrescenta mais um aspecto que caracteriza a autoficção, além daqueles já observados no tomo inicial, tais como os monólogos internos, a presença de personagens reais que se misturam com fictícios, a inserção de fatos ao contexto da narrativa. Passemos agora ao terceiro e último tomo, quando o narrador se vê diante de um dilema: em decorrência do veneno que lhe é inoculado, ele será capaz de dizer adeus à vida que leva, ou seja, ele optará por calar-se para salvar-se ou não?

3.3. TU ROSTRO MAÑANA 3 – VENENO Y SOMBRA Y ADIÓS

A história recomeça na casa de Tupra, onde ele e Deza conversam sobre assuntos diversos, entre eles, o complexo Kennedy-Mansfield, em que as pessoas são lembradas mais pela tragicidade da morte que tiveram do que pelo que realizaram em vida. Deza, apesar de estar aborrecido com o ocorrido na boate, percebe que ele e Tupra têm coisas em comum, pois compartilham a capacidade de rirem juntos e também já dormiram com a mesma mulher: Patricia Pérez Nuix. Deza, então, recorda-se da noite em que Patricia esteve em sua casa e pediu-lhe que quando fizesse a análise de um homem chamado Incompara, tentasse passar a Tupra uma imagem positiva. Se fosse bem-sucedido na tarefa, Patricia acreditava que Incompara perdoaria uma dívida que o pai tinha com ele.

De volta ao presente, na casa de Tupra, Deza insiste em que está tarde e deseja retornar à sua casa. Tupra, então, informa que o levou até lá para mostrar-lhe alguns vídeos e ambos vão para um estúdio, onde são exibidas cenas comprometedoras de diversas pessoas de nacionalidades distintas. Deza tem a sensação de que Tupra lhe está inoculando um veneno. Algumas vezes, Deza fecha os olhos, outras vira o rosto, pois há cenas fortes. Em uma delas, verifica que um senhor já idoso está sendo agredido e comenta com Tupra. Este informa que se trata do pai de Patrícia. O narrador tem a convicção de que Tupra sabe do pedido de Patrícia e que Deza tentou manipular a interpretação que fez de Incompara; tudo foi inútil. Por fim, Tupra

mostra a cena de seu interesse: nela Manóia arranca os olhos de um homem e depois o degola. Tupra quer, com isso, mostrar que a surra dada em Rafita foi necessária e evitou um mal maior.

Deza busca informações sobre De la Garza e descobre que ele passou algum tempo hospitalizado. Decide visitá-lo no trabalho, ou seja, na embaixada espanhola, para desculpar-se e dizer que desconhecia as pretensões do chefe. No entanto, Rafita fica, visivelmente, em pânico e Deza se retira. Deza realiza algumas viagens a trabalho e, em seguida, decide ir para Madri sem avisar, com a intenção de fazer uma surpresa. Quando telefona à ex-esposa para marcar uma visita aos filhos, e também para vê-la, percebe um certo desconforto da parte de Luisa. Ela diz que não estará em casa, mas que avisará à babá sobre a presença dele. Durante a visita, Deza descobre que a babá foi chamada às pressas e resolve esperar o retorno de Luisa, embora ela tenha dito que ele não deveria fazê-lo. Quando Luisa chega, Deza percebe que ela está com um olho roxo. Quando questionada, ela diz que foi um acidente com uma porta, mas Deza está seguro de que foi um amante que a agrediu, deixando-a com o hematoma. O narrador busca obter informações que o levem ao autor da agressão. É com a irmã de Luisa que consegue os dados de que precisa; a ex-esposa está saindo com Esteban Custardoy, um artista que faz cópias e, supostamente, falsificações de quadros. Deza descobre onde ele vive e decide ameaçá-lo para que ele não volte mais a fazer contato com Luisa; as ameaças surtem o efeito esperado.

Em seu retorno a Londres, Deza fica abalado ao descobrir que Dick Dearlove é suspeito de assassinar um jovem e que o incidente ocorreu da forma com foi prevista pelo narrador; ele desconfia que Tupra, de alguma forma, tenha interferido no acontecimento. Ele decide deixar o trabalho no Edifício sem nome e voltar para Madri. Antes, no entanto, vai à casa de Wheeler para despedir-se e o encontra bastante eloquente e disposto a falar do seu passado, inclusive, da morte de sua esposa Valerie. Deza recebe a notícia do falecimento do pai e antecipa seu regresso. Em Madri, retoma o relacionamento com Luisa, mas cada um vive em sua própria casa. Após seis meses da morte do pai, o narrador recebe a notícia da morte de Wheeler.

No terceiro e último tomo da trilogia, verifica-se a presença da tradução, da intertextualidade, das características que tipificam a autoficção e do diálogo com o leitor. Contudo, em relação à tradução, percebe-se uma mudança de enfoque, pois ela passa a ser um elemento da diegese e não o eixo, da mesma forma como foi observado no tomo dois; a ênfase, no último tomo, está na narrativa: no veneno, na sombra e no adeus.

Da mesma forma como no segundo tomo, são mais frequentes as traduções interlinguais, que aparecem, também, de forma bastante objetiva ao longo de toda a narrativa. Seguem alguns trechos exemplificativos, mas muitos outros poderiam ser acrescentados.

—A eso lo llamamos ‘vergüenza torera’. —Y dije tal cual las dos palabras, para a continuación traducírcelas—, ‘Bullfighter’s shame’, literalmente, o ‘sense of shame’. (MARÍAS, 2008, p. 24).
 (...) y por eso es tan vital a veces not to linger or delay, no esperar ni entretenerse, aunque eso pueda ser también lo que nos salve, (MARÍAS, 2008, p. 130).
 De hecho la llamó ‘my dear’, ‘querida mía’. (MARÍAS, 2008, p. 191).
 (...), sobre todo esa estrofa que termina rogando; ‘But please not one word of all this shall you mention, when others should ask my story to hear’. O lo que es lo mismo en mi lengua: ‘Pero ni una palabra de todo esto mencionarás, por favor, cuando otros te pidan escuchar mi historia’. (MARÍAS, 2008, p. 577).

Os outros dois tipos de tradução, intralingual e intersemiótica, aparecem de maneira esparsa, de forma bastante diversa do que ocorre no tomo inicial, cuja frequência é recorrente, principalmente em relação à segunda espécie. Nesse tomo, como já dito, a tradução é elemento acessório à narrativa, com predomínio dos acontecimentos que levam o narrador a abandonar suas atividades de intérprete de vidas. Seguem alguns exemplos para ilustrar a presença desses tipos de tradução; os quatro primeiros referem-se à tradução intralingual, os demais, à intersemiótica.

(...) o es ni siquiera pensarlo, un limbo, un hueco, un vacío, no me lo planteo ni se me ocurre ni tan siquiera ha cruzado mi mente’. (MARÍAS, 2008, p. 62).
 (...) y así no somos de fiar las personas que por él aún transitamos, tontas e insustanciales e inacabadas todas, sin saber de qué seremos capaces ni lo que al final nos aguarda, tonto yo, yo insustancial, yo inacabado, tampoco de mi debe nadie fiarse... (MARÍAS, 2008, p. 312).
 Tampoco el de la simple zozobra o el tormento o la angustia, sino el de quien está esforzándose por comprender, o por desentrañar. (MARÍAS, 2008, p. 322).
 Con eso ya está envuelto, si es que no enredado, si es que no anudado. (MARÍAS, 2008, p. 357).
 —Te afirmo cuanto te dije la otra vez, y sólo te hago esta matización: está tan preocupado por su posteridad que quién sabe, a lo mejor cometería un día una barbaridad para que al menos se lo recordase por ella. No cree que su música vaya a perdurar más que él. Así que en un momento de desesperación, lejos de evitarlo a toda costa, podría echarle un borrón a su vida, y darle por ingresar deliberadamente en los Kennedy-Mansfield, como los llamas tú. (MARÍAS, 2008, pp. 220-221).
 Tuve la desoladora sensación de que quería evitarme. Pero no podía fiarme, tal vez me había acostumbrado demasiado a interpretar a la gente, a toda, a la del trabajo y a la de fuera, a analizar cada inflexión de voz y cada gesto y a percibir algo oculto tras cada aceleración o demora. (MARÍAS, 2008, p. 259).
 (...), y con Custardoy estaba al cabo de la calle si no más allá todavía, no tenía certidumbre alguna pero sabía que no me engañaba: era un tipo peligroso y seductor y envolvente y violento, capaz de crear dependencia hasta de sus horrores y su falta de escrúpulos, de su despotismo y su desprecio, (...) (MARÍAS, 2008, p. 390).

No que tange à intertextualidade, o narrador menciona (ou não!) vários autores de livros e poemas, alguns já citados ou aludidos nos tomos anteriores, como T.S. Elliot,

Shakespeare, Cervantes, Benet, Lope de Vega, Rilke; outros aparecem, pela primeira vez, na trilogia, de forma direta ou não, como Arthur Rimbaud, Robert Louis Stevenson, Federico García Lorca, Jorge Manrique, Heinrich Heine, San Agustín, Sefton Demer, Bryan Rigg e Antonio Machado.

Em relação a Rimbaud, o narrador não o cita nominalmente, mas menciona algo que foi dito por um poeta francês: “*para que no nos pase colectivamente lo que dijo un poeta francés: ‘Par délicatesse j’ai perdu ma vie’*” . (MARÍAS, 2008, p. 54). O trecho em referência faz parte do poema *Chanson de la plus haute Tour* (RIMBAUD, 1960, p. 158-159). Stevenson é referido três vezes pelo narrador; na primeira delas, a citação é antecedida pelo nome da obra; nas demais, são dados indícios que permitem identificar as obras, de forma mais sutil em relação a uma delas (pois Deza apenas informa que os versos foram escritos no final da vida do autor nos Mares do Sul) e a outra mais óbvia (são citados os personagens Hyde e Jekyll). Em referência a Stevenson, o narrador diz que

*de él me llevé así mismo unos poemas y un librito sobre la ciudad, Picturesque Notes era el subtítulo, de 1879 nada menos. Hablaba allí de Greyfriars, y contaba cómo (...) vigilaba el ladrón de cadáveres Burke, que junto con su compinche Hare los sacaba de sus tumbas (...) ‘Burke, el hombre de las resurrecciones’, decía Stevenson con ironía, ‘infame por tantos asesinatos a cinco chelines por cabeza, solía sentarse acto seguido, con pipa y gorro de dormir, a ver pasar los entierros de camino hacia la hierba’.(...)
Y a Tupra le leí en voz alta, (...), unos versos que Stevenson había escrito hacia el final de su vida en los Mares de Sur, (MARÍAS, 2008, p. 205).*

O segundo trecho de Stevenson, reportado por Deza, pertence ao poema *To my old Familiars*, que faz parte do livro *Songs of Travel and other verses*, cuja versão em inglês também cito a seguir.

‘El viento vomitante del invierno, la arrojadiza lluvia, el infrecuente y bienvenido silencio de las nieves, la mañana tardía, el día macilento, la noche, el mugriento sortilegio de la ciudad nocturna, ¿os acordáis? Ah, si pudiera uno olvidarse’ (MARÍAS, 2008, p. 205).

*The belching winter wind, the missile rain,
The rare and welcome silence of the snows,
The laggard morn, the haggard day, the night,
The grimy spell of the nocturnal town,
Do you remember? — Ah, could one forget!
(STEVENSON, 2009, p. 14)*

A última menção a Stevenson não cita nenhum trecho da obra *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, mas a ela faz alusão comparando-a com a situação em que se encontra Dick Dearlove, cantor famoso que está sendo acusado de assassinato. Deza menciona que “*se estaría*

hablando del horrible crimen del Doctor Dearlove, antiguo odontólogo, convertido en un nuevo Hyde que no podría volver a ser Jekyll” (MARÍAS, 2008, p. 458).

Deza cita um trecho do “romance” de Torrijos que faz parte da peça teatral *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. Ressalte-se que, na citação, os versos não obedecem à sequência em que aparecem no original e há outros versos intercalados que foram omitidos pelo narrador.

(‘El viento mueve la mar y los barcos se retiran, con los remos presurosos y las velas extendidas. Entre el ruido de las olas sonó la fusilería... ¡Malhaia ya el corazón noble que de los malos se fia!... Sobre los barcos lloraba toda la marinería, y las más bellas mujeres, enlutadas y afligidas, lo van llorando también por el limonar arriba’. El romance de Torrijos se me quedó para siempre asociado a aquella tanda de escenas siniestras). (MARÍAS, 2008, p. 264).

*¡Malhaya el corazón noble
que de los malos se fia!
(...)
El viento mueve la mar
y los barcos se retiran
con los remos presurosos
y las velas extendidas.
Entre el ruido de las olas
sonó la fusilería,
(...)
Sobre los barcos lloraba
toda la marinería,
y las más bellas mujeres,
enlutadas y afligidas,
lo van llorando también
por el limonar arriba.
(GARCÍA LORCA, 2017)*

Esses são apenas alguns exemplos, dentre tantos outros, que compõem o mosaico intertextual que, harmonicamente, se mescla com a narrativa da trilogia, enriquecendo-a e abrindo um leque de outras possibilidades de leitura para aqueles que querem ir além das informações trazidas por Deza sobre tantos autores e obras.

A intertextualidade não se limita, contudo, a obras literárias, nesse terceiro e último tomo; Deza menciona, uma vez mais, a canção *The Streets of Laredo* (MARÍAS, 2008, p. 417), bem como uma canção de Bob Dylan, embora não haja referência explícita ao autor. O narrador escreve: “(‘*Sleep with one eye open, when you slumber*’, cantureo y cito a veces para mis adentros.)” (MARÍAS, 2008, p. 66). Trata-se da música *Billy I*, de autoria de Dylan, que faz parte do álbum *Pat Garrett & Billy the Kid*, lançado em 1973, conforme dados disponibilizados no sítio do autor.²¹

²¹ Disponível em: < <https://www.bobdylan.com/albums/pat-garrett-and-billy-the-kid/> >. Acesso em: 23/10/2018.

Obras de arte também compõem essa miscelânea, com a menção de pinturas de Gisbert, Parmigianino, Hans Baldung Grien, entre outros, além de retratos de Eric Henri Kennington. Nenhuma dessas obras é referenciada aleatoriamente; sempre há um contexto que faz com que o narrador se recorde delas. À medida que o narrador faz a descrição das obras, elas são reproduzidas em meio à narrativa; as interrupções por elas introduzidas correspondem a uma quebra da cronologia apenas na medida em que fazem o autor lembrar de épocas passadas, e que nem sempre têm relação com ele próprio, mas que são recordadas por terem relação com alguma situação que ele está vivenciando e que acabam como tema dos seus monólogos internos. Vale lembrar que tanto a presença de figuras como os monólogos são características da autoficção, cujo propósito é a quebra da linearidade temporal.

Com relação a Gisbert, Deza recorda-se do quadro “*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*” quando está assistindo a um vídeo na casa de Tupra e há imagens com cenas de sexo, subornos e execuções (MARÍAS, 2010, p. 158). Eric Henri Kennington é mencionado porque Tupra tem, em seu escritório, um retrato desse artista que desperta o interesse do narrador como forma de desviar sua atenção das imagens chocantes dos vídeos de Tupra, mostradas na televisão.

Me fijé unos instantes en la única imagen, quizá para descansar de las otras, de las de la televisión maldita y de la viva de Tupra: el retrato de un oficial británico con corbata y bigotes curvado y con su Military Cross, (...). Distinguí a duras penas la firma del dibujo, ‘E. Kennington. 17’, decía, (MARÍAS, 2010, p. 188-190).



*Figura 8 – Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*²²

Os demais autores são observados pelo narrador quando ele realiza uma visita ao Museu do Prado com o objetivo de seguir Custardoy, amante da esposa. De Parmigianino, cita e descreve as obras “*Camilla Gonzaga, Condesa de San Segundo, y sus hijos*” (MARÍAS, 2010, pp. 331-332) e “*Pedro Maria Rossi, conde de San Segundo*” (MARÍAS, 2010, pp. 334-335). De Hans Baldung Grien menciona duas vezes “*Las edades y la muerte*”; na primeira, ainda na visita ao Museu (MARÍAS, 2010, pp. 338-339); na segunda, quando está ameaçando Custardoy com uma arma: “*yo tenía la pistola, yo tenía el reloj, como la Muerte del cuadro*” (MARÍAS, 2010, p. 382). Todas as obras citadas podem ser visualizadas em detalhes no sítio do Museu do Prado²³, onde estão disponíveis, também, informações sobre as obras e seus autores.

São citados, também, filmes como *Grease* (MARÍAS, 2010, p. 217), musical produzido em 1978; Tom Mix (MARÍAS, 2010, p. 379), ator de cinema conhecido por protagonizar filmes do gênero *western*; *Rebeca*, filme produzido em 1970 e dirigido por Alfred Hitchcock (MARÍAS, 2010, p. 488); e séries de TV como a *Família Soprano* (MARÍAS, 2010, p. 362), cuja estreia ocorreu em 1999.

²² Disponível em: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fusilamiento-de-torrijos-y-sus-compaeros-en-las-cc128630-425b-4752-a805-008d26556bbb> >. Acesso em: 28/1/2019.

²³ <https://www.museodelprado.es/>

Já apontamos algumas das características da autoficção como os monólogos internos e a presença de figuras como estratégia anticronológica. Ressalte-se que, diferentemente dos demais tomos, este não tem início com um monólogo, mas com a conversa entre Deza e Tupra no apartamento deste, mas os monólogos permanecem como uma presença constante na história. Cabe observar que, nesse tomo, os monólogos não são tão extensos quanto nos anteriores.

Há, também, a mescla de situações reais à narrativa. São citadas, por exemplo, ao longo da diegese, pessoas que, de fato, existiram, não como personagens da trama, mas, apenas, para ilustrar situações. É o caso de Jayne Mansfield e John F. Kennedy, quando Tupra menciona “*el complejo K-M*” (MARÍAS, 2010, p. 33), criado em “homenagem” aos dois, para referir-se a casos de mortes precoces que são mais lembradas do que a história de vida dessas pessoas.

Nesse tomo, além de referir-se a Dick Dearlove como um cantor famoso, Deza também menciona a existência de Sir Richard Dearlove, o verdadeiro. Outro citado na narrativa é o Professor Francisco Rico que, diversamente do chefe do MI6, aparece como personagem que interage com Deza e Rafita e, portanto, é citado várias vezes. A seguir, transcrevemos o trecho em que consta a apresentação do Professor Rico, precedido daquele que se refere a Dearlove.

—Sí —me contestó—. Sir Richard Dearlove. Durante bastantes años, hasta hace no mucho, ha sido nuestro invisible jefe máximo, ¿no lo sabías? El jefe del MI6, ‘C’ o ‘Mr C’. —Esa inicial la pronunció a la inglesa, ‘Mr Si’, digamos—. Nunca se ha publicado una fotografía contemporánea de él, está prohibido, nadie lo ha visto ni conoce su aspecto; ni siquiera ahora, cuando ya no ocupa el cargo. (MARÍAS, 2010, p. 118).

Espera, no, ahora me acuerdo: hoy ha venido el Profesor Rico. Tiene una charla magistral esta tarde en el Cervantes. Lo mismo están ensayándola. —Y a continuación consideró necesario ilustrarme—: El Profesor Francisco Rico, nada menos. No sé si lo sabes, pero es una gran eminencia, un primer espada, y muy severo. Al parecer trata a patadas a la gente que le parece idiota o que lo importuna. Es muy temido, muy impertinente, muy cáustico. Ni loco debes interrumpirlos. Es académico de la Española. (MARÍAS, 2010, pp. 236-237).

Em relação ao Professor Rico, é curioso assinalar sua presença em outra obra de Marías, a saber, *Os Enamoramentos*, na qual também interage com os personagens. Segue um pequeno trecho da participação do professor.

A cara do professor Rico eu conhecia bem, apareceu várias vezes na tevê e na imprensa, com sua boca mole, sua careca limpa e muito bem cuidada, seus óculos um pouco grandes, sua elegância negligente — meio inglesa, meio italiana —, seu tom desdenhoso e sua atitude entre indolente e mordaz, (MARÍAS, 2012, p. 82).

A polifonia, também, aparece no tomo, mas de maneira esparsa; nos exemplos a seguir, temos o narrador se expressando como se fosse Rafita.

'A mí me dejaron mullido, sí, pero no sabéis la somanta de hostias que se llevaron ellos, los clapé de lo lindo', se habría pavoneado siempre mezclando lo zafio y lo rancio, como tantos de nuestros escritores pasados y presentes, qué plaga. (MARÍAS, 2010, p. 196).

'Me mató este hombre con una espada y de mí hizo dos trozos, y este otro estuvo presente, lo vio, no movió un dedo; y el que asistió y no hizo nada hablaba mi lengua y ambos éramos de la misma tierra, más al sur, no tan lejana, aunque hubiera mar por medio: se quedó ahí mirando como una estatua con cara de pasmo, un tío de Madrid, no te jode, un paisano, uno del foro, y ni siquiera intentó pararle el brazo'. (MARÍAS, 2010, pp. 212-213).

Há outros trechos em que Deza dá voz a outras pessoas: Luisa (ex-esposa); Mercedes (babá dos filhos); mulheres que se sentem salvadoras ou redentoras e que, por isso, aguentam maus tratos; a mulher idosa do quadro *Las edades y la Muerte*, de Hans Baldung Grien; entre outros, sejam personagens da narrativa, sejam pessoas em circunstâncias descritas por Deza.

Com relação ao leitor, nesse tomo, sob a óptica da tradução, ora ele é poupado, quando o narrador traduz as palavras e frases citadas em outras línguas que não o espanhol, ora se exige dele algum esforço, quando não há tradução. A respeito da intertextualidade, o narrador também oscila entre uma e outra posição, pois segue sendo explícito em algumas das citações que faz, enquanto em outras dá, apenas, indícios do autor ou obra, quando o faz. O diálogo com o leitor, no entanto, permanece, por meio das frequentes interrupções com propósito de acrescentar informações ou fazer comentários sobre o tema em relevo.

Rastreé rápida, mentalmente (algo era algo, aunque no mucho para mi recobrado enfado) el origen de la postal. (MARÍAS, 2010, p. 39).

En ese caso ella lo habría notado, y además desde muy pronto (miradas así alertan al observado). (MARÍAS, 2010, p. 71).

—La joven Pérez Nuix tomó aliento (pero sin aspaviento), descruzó las piernas, invirtiéndoles la posición (la de abajo arriba y la de arriba abajo, creí hasta oír el avance de la rasgadura, ojo no le perdía), (MARÍAS, 2010, p.91).

Miré la portada de The Guardian y mi vista se fue al instante— los nombres que conocemos nos llaman, captan a gran velocidad nuestra atención— (MARÍAS, 2010, p. 448).

Em muitos outros trechos, percebem-se essas pausas em que Deza parece dirigir-se ao leitor buscando sua atenção para explicar algo, adicionar um dado novo, emitir uma opinião, sem intenção de doutriná-lo e sim para chamá-lo a participar da narrativa, tornando-o, de certa forma, cúmplice do processo criativo. Os monólogos, de certo modo, também buscam estabelecer esse contato com o leitor, pois, na medida em que Deza apresenta seu modo de pensar sobre os fatos, o comportamento alheio, enfim, discorre sobre diversos temas nos monólogos, ele convida o leitor à reflexão.

Como nos demais tomos, neste também se interpõe o questionamento relativo a calar e salvar. Em diversos pontos da narrativa, novamente, Deza faz indagações sobre a melhor

postura: calar-se ou não? Calar-se levará à salvação sempre? Essa dúvida é um tema recorrente e permeia os pensamentos do narrador, como exemplificado a seguir.

Si tú también percibes eso, no debes contárselo a Bertie, haría falta que ahí mintieses, o que te lo callases, vamos. (MARÍAS, 2010, p. 108).

Pero en todas esas cosas no tendrías que mentir, ni que callar siquiera; (MARÍAS, 2010, p. 109).

'Que se haga a la idea de que no hay de qué pedir las, no existen razones para denuncias ni para protestas. Que no lo cuente, que se calle. Ni como aventura. Y que lo recuerde.' (MARÍAS, 2010, p. 246).

Es curioso cómo uno oculta instintivamente, o más bien calla —es distinto—, lo que desde el principio le parece algo turbio (MARÍAS, 2010, p. 298).

Aunque uno diga 'No sé' o 'No quiero oír' ya dice mucho, no hay escapatoria cabal cuando se le pregunta a alguien, ni siquiera con inhibirse ni con callar se salva, porque con su silencio está ya reprobando o desaconsejando, mucho más que otorgando, contrariamente a lo que afirma el dicho. (MARÍAS, 2010, p. 358).

(...), yo era el dueño del tiempo y lo encaminaba hacia arriba, él trataba de detener la arena hablando, o el agua, es así como tantos han intentado el aplazamiento y salvarse, en vez de estarse callados. (MARÍAS, 2010, p. 383).

No sé lo que lo salvó aquella vez, no fue callar, o es que fueron varias las cosas —pensamientos, recuerdos, y un reconocimiento—, agolpadas todas en seis segundos o tal vez fueron siete, o acaso algunas me vinieron más tarde y así tuvieron más tiempo para ser pensadas o recordadas, ya de vuelta en el hotel. (MARÍAS, 2010, p. 400).

(...); y de mí dirán: por qué habló o calló y guardó tantas ausencias, para qué aquel vértigo, tantas las dudas y tal tormento, para qué dio aquellos y tantos pasos. Y de los dos dirán: por qué se enfrentaron y para qué tanto esfuerzo, para qué guerrearon en lugar de mirar y de quedarse quietos, por qué no supieron verse o seguirse viendo, y a qué tanto sueño y aquel rasguño, mi dolor, mi palabra, tu fiebre, nuestro veneno y la sombra, y tantas las dudas, y tal tormento. (MARÍAS, 2010, p. 574).

Há, ao longo da história, muitas situações que demonstram que parece haver uma preferência por calar-se. Em relação a Deza, ele optou pelo silêncio quando: não saiu em defesa de Rafita, por temer a reação de Tupra caso o fizesse; preferiu não contar à irmã de Luisa o que fez para afastar Custardoy, tampouco a Luisa, e, assim, pôde reatar com a ex-esposa; desistiu de atuar como intérprete de vidas para não ter de compactuar com as consequências dos informes por ele realizados, como ele supõe que tenha acontecido no caso de Dick Dearlove, o cantor.

Ele não foi o único a calar-se, pois o pai também o fez quando guardou segredo sobre a atuação de alguns conhecidos, durante o período franquista, e que trariam constrangimentos caso fossem lembrados e trazidos a conhecimento público. No entanto, apesar dessa prevalência, seja do narrador ou de outros personagens, de fato, não se chega a uma conclusão e o tema, calar ou não, segue como objeto de reflexão, porque como nos diz Deza, apesar de que “no debería uno contar nunca nada”, também é certo que “contar es casi si un regalo, incluso cuando lleva e inyecta veneno el cuento” (MARÍAS, 2010, p. 21).

CAPÍTULO 4 – CONCLUSÃO

4.1. RETOMADA DAS PERGUNTAS INICIAIS DE PESQUISA

A tradução na construção da narrativa apresenta-se tanto como eixo quanto como estratégia criativa, principalmente, quando nos referimos ao primeiro tomo da trilogia. A atuação do narrador como intérprete de vidas permite o trânsito pela transposição não apenas como a define Genette, ou seja, como a passagem de uma língua a outra, como também de um tipo de linguagem a outro.

Na narrativa estão presentes os três tipos de tradução que nos apresenta Jakobson: interlingual, intralingual e intersemiótica. O primeiro tipo permeia toda a obra e tem função essencial no trânsito dialógico entre os personagens, uma vez que estes pertencem a distintos países e se comunicam em diferentes línguas; assim, as conversas se movem em torno de falares que nem sempre apresentam equivalências e, portanto, o narrador busca sanar essa diversidade semântica. O distinto uso que se faz de algumas palavras, como no caso de pátria e *country*, recebe, às vezes, um destaque na narrativa, conforme evidenciado no capítulo referente ao primeiro tomo; trata-se de questão pertinente ao contexto, mas que aponta para um uso metalinguístico da literatura. Nesse tipo de tradução, é possível verificar as características apontadas pelos estudiosos da tradução, tais como fidelidade, intraduzibilidade, aproximações entre línguas; além disso, evidenciam-se algumas das características que devem estar presentes no tradutor, a saber: conhecimento profundo das línguas de origem e de destino, capacidade de encontrar equivalências, intuição.

O segundo, no meu entendimento, constitui uma fonte de ampliação vocabular mais relacionada a um estilo ou recurso de escritura do que propriamente ao contexto narrativo. Vale destacar que, para o leitor, tanto nativo quanto estrangeiro, a presença frequente de diversas palavras de um mesmo campo semântico auxilia a compreensão do texto, pois o sentido das palavras desconhecidas é mais facilmente captável pela semelhança de sentido com as demais, além de aumentar sobremaneira o repertório lexical. Nesse aspecto, temos o narrador poupando o leitor do trabalho de consultar, com demasiada frequência, um dicionário.

Por fim, o terceiro tipo pode ser considerado a essência da atividade do narrador, ou seja, “interpretar vidas”. Nela está inserida, de forma mais acentuada, a criação e a transformação, pois Deza, com base em observações, percepções, de uma linguagem que está além das palavras e do óbvio, traduz o comportamento das pessoas, inclusive, elaborando

prognósticos de atuação futura. Na trilogia, esse tipo de tradução distancia-se, profundamente, dos aspectos citados em relação à tradução interlingual, e ganha contornos de criação, de transformação: é a tradução não apenas como “prolongamento inevitável da literatura”, como nos diz Meschonic, mas como literatura em si mesma.

Dessa forma, na perspectiva da tradução como criação, inclusive como fonte temática, pode-se observar que a transposição está presente na forma como o narrador/ personagem se expressa e é essencial ao desenrolar da narrativa. Isso se dá de diversas formas como foi exposto, seja no sentido estrito da palavra, seja de forma mais ampla, na qual o narrador tem total liberdade para criar e extrapolar o sentido de palavras, gestos, sinais para realizar o que dele se espera: interpretar vidas, prever o futuro.

A trilogia apresenta diversas características que permitem classificá-la como autoficção, ainda que não haja coincidência de nome entre autor e narrador. São observados monólogos internos, polifonia, situações reais que se mesclam à narrativa, pessoas reais atuando como personagens, ambiguidade. Ao longo da narrativa é patente, no entanto, que não apenas a profissão de tradutor está presente no contexto diegético, com a presença dos três tipos de tradução analisados, como também a de professor, contribuem, de forma contundente, para o desenvolvimento da perspectiva da tradução como criação.

A primeira profissão permite a inserção no argumento da história das três formas da tradução, conforme visto, partindo-se do pressuposto de que somente a experiência como tradutor poderia proporcionar as ferramentas necessárias para a construção do texto em que a tradução é tema e estratégia. A segunda aponta para a hipótese de que a riquíssima bagagem literária possibilita a criação de uma obra cuja miscelânea intertextual flui de modo harmonicamente contextualizado ao longo de toda a narrativa.

Assim, o fato de a trilogia ser considerada uma obra de autoficção é favorável não apenas ao desenvolvimento da perspectiva da tradução como criação, como também à presença da intertextualidade na trilogia. A intertextualidade é um recurso narrativo do qual o autor se utiliza com bastante frequência; não se restringe, apenas, a obras literárias, mas inclui músicas, filmes, obras de arte. Ao longo da trilogia, mais comumente, podem ser encontrados exemplos de citações; mas também é possível identificar alguns casos de alusão, em que a referência a um autor ou obra é menos explícita, com a presença de indícios que às vezes permitem a identificação da origem e outras não.

Quando a intertextualidade é clara, o leitor permanece numa situação cômoda, nada lhe é exigido; quando, ao contrário, há apenas indícios da presença de outro texto na narrativa,

buscar a origem da alusão exigirá mais desse leitor, mas apenas se ele tiver interesse ou curiosidade para pesquisar tal informação. Essas são lacunas deixadas ao leitor, embora não sejam as únicas. Quando o narrador se esmera nas traduções interlinguais e intralinguais, de certa forma, ele poupa o leitor, permitindo-lhe usufruir da leitura sem dificultadores; se não o faz, ou seja, se utiliza palavras em outras línguas, instiga-o a que faça, ele próprio, a transposição para a língua materna ou outra da qual tenha domínio.

Desse modo, a narrativa intercala momentos em que a compreensão do leitor é facilitada, com outros em que a ele cabe preencher lacunas, buscar informações. Além disso, são frequentes breves interrupções à narrativa em que Deza faz comentários, dá explicações, cuja intenção parece ser captar a atenção do leitor, como se estivesse com ele dialogando e quisesse assinalar ou realçar uma informação dada ou esclarecer um ponto que está sendo abordado. Os aspectos citados evidenciam que há estratégias ao longo da narrativa para a comunicação com o leitor, seja para facilitar a compreensão ou dar-lhe indícios para o preenchimento de lacunas do texto.

4.2. REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO

A análise da trilogia, tendo como eixo principal a tradução, mas alicerçada também no estudo da intertextualidade, da autoficção e da recepção, pareceu-me, a princípio, uma tarefa árdua e de difícil execução, na medida em que buscava uma inter-relação entre os quatro temas que pareciam estar bastante distanciados entre si. O estudo dos diversos teóricos da tradução possibilitou a abertura de horizontes não apenas em relação a como seria a abordagem desse tema na análise proposta, bem como em relação à perspectiva da recepção.

Os três tipos de tradução definidos por Jakobson ofereceram a óptica ideal para a compreensão da tradução como temática da narrativa e como estratégia. No primeiro aspecto, a tradução intersemiótica mostrou-se essencial na questão das interpretações de vida, atividade do narrador que foi objeto e argumento, principalmente, do primeiro tomo da trilogia. Quanto ao segundo, vimos que as traduções inter e intralingual marcaram presença significativa nos três volumes e se inseriram na narrativa de modo harmônico, contribuindo para a trama.

Do ponto de vista das teorias da tradução literária, embora várias das questões a ela relacionadas tenham sido mencionadas (fidelidade, intuição, conhecimento das línguas de origem e destino), não teria sido possível realizar a análise proposta, pois a pesquisa não envolvia o estudo de uma tradução, mas a verificação da presença da tradução (onipresença

temática), decorrente do fato de o autor da trilogia ser também tradutor. Desse modo, a contribuição de Jakobson foi essencial.

Quanto à recepção, por meio de estudos sobre tradução, chegou-se à visão de Schleiermacher sobre os caminhos de aproximação entre leitor e tradutor. Embora tenha sido Jauss, com a sua Teoria da Recepção, a valorizar a posição do leitor no contexto literário, ele não nos ofereceu ferramentas para o estudo intrínseco da recepção, ou seja, na própria obra. Contudo, não se pode desconsiderar que os três processos de leitura de Jauss, embora não sejam nem pretendam ser metodologias de análise, permitem uma aproximação ao texto, inicialmente, como percepção estética, abrindo horizontes para a interpretação retrospectiva, para, finalmente, situar a obra no contexto da leitura histórica. Numa perspectiva mais ampla, esses três processos podem relacionar-se à tipologia de Jakobson, na medida em que o trânsito dos três tipos de tradução ao longo da obra de Marías permite considerar a transposição no âmbito dos processos de compreensão, de interpretação e de aplicação, que compõem a tríade do processo hermenêutico, na qual se baseiam as três leituras.

Os estudos de Jauss inserem o leitor na esfera da recepção das obras literárias tanto sincrônica como diacronicamente, e tratam do horizonte de expectativa interna do texto; mas, metodologicamente, somente seria possível avaliar as atitudes receptivas do leitor, ou seja, verificar quais reações ou efeitos o texto provoca, numa análise do tipo sincrônica. Os livros de Marías são alvo de comentários na imprensa, sempre que lançados, mas esse é um ponto de vista da crítica e não do leitor comum. Este estudo, no entanto, representa uma reação à obra do autor, bem como os trabalhos de Gomes (2005) e Martirani (2011), no âmbito nacional; a fortuna crítica, apresentada nesta dissertação, embora de modo sucinto, também evoca o interesse pelo autor na esfera literária internacional.

A visão defendida por Schleiermacher em relação à postura do tradutor, que ora faz todo o trabalho, ora transfere o labor ao leitor, mostrou-se como alternativa para verificar se e como, ao longo da própria narrativa, há indícios que revelem que o autor busca estabelecer contato como o leitor, tornando-o partícipe do processo literário, seja de uma forma ou de outra. Essa opção não representa, de modo algum, um afastamento da Teoria da Recepção preconizada por Jauss, pois os estudos deste tanto quanto os de Schleiermacher se fundamentam na hermenêutica literária.

Com relação à intertextualidade, o próprio título da trilogia oferece os indícios da presença desse recurso na elaboração da narrativa. As expectativas, no entanto, foram superadas, pois, além de citar diversas obras literárias ou a elas aludir, o autor, também, inclui

obras de arte, filmes, músicas, séries de TV, no mosaico intertextual construído de modo primoroso ao longo da história. Vale ressaltar que, dentre as obras traduzidas por Marías, somente identificamos, na trilogia, a alusão à obra de Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*; ou seja, o leque intertextual é bastante amplo, abrangendo autores que vão muito além do universo do autor como tradutor.

A autoficção permite estabelecer um vínculo entre tradução e intertextualidade, na medida em que, nesse tipo de narrativa, podem ser incluídas as experiências do autor como tradutor, como professor, como periodista. Toda a bagagem profissional e o conhecimento literário do autor estão à disposição do escritor e podem fazer parte da história, basta que ele assim o queira.

Há coincidências entre fatos da vida do autor e do narrador com relação ao pai; inclusive, alguns textos atribuídos a Juan Deza, foram escritos, na verdade, por Julián Marías; esta é uma peculiaridade das autoficções. É de se esperar, então, que a vivência não apenas literária do autor, esteja, também, entranhada na narrativa; contudo, como se trata de autoficção, como leitores, podemos, apenas, especular sobre o que é real ou ficcional e, desse modo, identificamos mais um vínculo com a recepção.

Assim, quatro temas que me pareceram, inicialmente, bastante díspares, puderam ser correlacionados na análise da trilogia. O estudo teórico de cada um deles forneceu a base para que se pudesse encontrar esses elos e proceder à análise da obra de Marías e, por fim, responder às questões levantadas. Acredito, no entanto, que, como resultado dos estudos, não obtive, apenas, as respostas às perguntas iniciais, mas muitas outras perguntas e questionamentos surgiram e podem ser objeto de novas pesquisas.

Por fim, resta tecer alguns comentários sobre o título escolhido para a tese. Relembremos, primeiramente, que, segundo Marías, a tradução se caracteriza não pela existência do texto original, mas por sua ausência na língua destino. Pensado dessa forma, poder-se-ia dizer que os tradutores estariam calando-se quando deixam de traduzir uma obra.

O trabalho dos tradutores, conforme nos conta Rónai (2012a, pp. 25-28), desde os tempos mais remotos, tem estado às voltas com dificuldades; para Dryden “traduzir era como dançar na corda bamba de pés acorrentados”; para Cervantes “seria o avesso de uma tapeçaria”; para Heine “traduzir poesia era empalhar os raios de sol”; há ainda, segundo Rónai, quem veja o tradutor como um “autor frustrado” ou alguém que “pratica a única forma legítima de plágio”. Diante dessa visão tenebrosa da tradução, talvez fosse, de fato, mais cômodo calar-se diante de um texto em língua estrangeira. Felizmente, isso não ocorre.

Apesar desses reveses, conforme cita Rónai (RÓNAI, 2012b, p. 151), “cada ofício, mesmo o pior, tem suas compensações”. E as “boas traduções” advêm de um tradutor que “deve conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor”, bem como “precisa sobretudo de imaginação” (Rónai, 2012, b, pp. 24-25).

O tradutor é um artista e traduzir é uma arte; uma arte exigente que requer preparo, tempo, estudo, cultura. Como bem esclarece Rónai, “uma obra original pode às vezes nascer ao calor da inspiração, de um só jato, em poucas semanas ou dias, e se beneficiar disso; a tradução, porém, é sempre labor de filigrana e não deve ser executada em cima da perna” (RÓNAI, 2012a, p. 110).

O tradutor, de acordo com Britto (BRITTO, 2016, p. 19), já não é mais “necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis.” Lembrando que já citamos a valorização dada às traduções por Octávio Paz, colocando-as em idêntico patamar em relação aos originais, bem como a posição de Sergio Romanelli que considera inaceitável que traduções não sejam consideradas literaturas e que tradutores não sejam vistos como escritores.

É verdade que, em alguns casos, seria melhor o silêncio, pois, para Rónai (2012a, p. 109), “mesmo nos casos de livros medíocres, no entanto, é de desejar uma versão correta, pois a evolução do vernáculo sofre a influência tanto de obras originais quanto de traduções”. De toda forma, a tradução assumiu um papel que está muito além da passagem de um texto de um idioma a outro, ou seja, não tem, apenas, uma conotação prática; como nos diz Meschonnic (2010, p. XXI), ela, “desde sempre, tem um lugar maior como meio de contato entre culturas”, porque “um texto não se constitui somente de signos linguísticos, por sinal, nem facilmente transferíveis de um código para outro, mas também de signos literários, ou com valor literário, cultural, social” (ROMANELLI, 2013, p. 61).

Na trilogia, a presença da tradução está muito além da simples transposição de palavras de uma língua a outra e revela-se como fonte de conhecimento das peculiaridades, semelhanças, distinções, entre as Línguas Inglesa e Espanhola, no que se refere ao tipo interlingual; como afluente repositório vocabular, na intralingual; e, por fim, na intersemiótica, permite a livre criação, tanto do narrador, quanto do leitor que, constantemente, é chamado ao diálogo. De todas as formas, a tradução promove a aproximação do leitor com o texto e a recepção se dá de forma fluida e imediata, ou seja, sincronicamente.

4.3. MAIS PERSPECTIVAS PARA ESTUDOS SOBRE A TRILOGIA

A trilogia *Tu rostro mañana* é uma obra que oferece um vasto campo de estudo. Os tópicos abordados, tradução, intertextualidade, autoficção e recepção, constituem, apenas, algumas possibilidades que podem, inclusive, ser trabalhados de forma mais aprofundada.

Com relação à autoficção, por exemplo, fez-se, apenas, a identificação, na trilogia, das características que tipificam esse tipo de narrativa. É possível, no entanto, focar na análise dos monólogos, para verificar como eles são construídos, estabelecer o vínculo de cada um deles com a história, ou seja, como eles se entrelaçam com os eventos da narrativa. Outro aspecto seria a análise da polifonia, verificando qual a papel que ela exerce na narrativa. Enfim, pode-se proceder ao estudo individualizado de cada um desses traços que caracterizam a autoficção.

No que se refere à tradução, pode-se realizar um estudo comparativo entre a forma como o autor traduz e o modo como ele escreve, para verificar se há algum tipo de influência ou interferência do autor no tradutor e vice-versa.

Com relação à intertextualidade, pode-se realizar um estudo mais detalhado, inclusive, adentrando a seara da recepção, uma vez que são inúmeras as citações e alusões tanto a autores clássicos quanto a autores contemporâneos. A análise em termos de recepção já não seria mais dentro da própria obra, ou seja, extrapolaria o diálogo do autor com o leitor para atingir uma maior amplitude, numa análise com ênfase na dimensão diacrônica.

Ainda em relação à intertextualidade, a menção às obras de Cervantes, *Persiles* e *Dom Quixote*, suscita a possibilidade de realizar um estudo, talvez comparativo, em relação à primeira, se considerarmos que esse prólogo constitui uma autoficção do romancista espanhol sobre seus últimos dias de vida. Em relação à segunda, além de comparativo, também se pode realizar uma análise intertextual, pois a referência à obra *Mil e uma Noites* remete a um contexto árabe e traz certa semelhança com a história da moura convertida, descrita na Parte I, Capítulo XXXVII, da obra cervantina, no que se refere à questão de “calar e salvar-se”.

Outro aspecto que pode ser objeto de estudo é a própria estrutura da narrativa: o uso de parágrafos longos, a presença frequente de antônimos, a ironia do narrador. Os subtítulos da trilogia também oferecem uma hipótese de estudo, pois, ao longo dos três tomos, as palavras febre, lança, dança, sonho, veneno, sombra e adeus se repetem em diversas circunstâncias, o que, provalmente, não ocorre de forma desproposital. Além disso, pode-se buscar na narrativa qual o contexto a que cada uma delas se refere.

Os monólogos também fornecem possibilidades de análise do ponto de vista psicológico: o que eles dizem sobre o narrador; se existe alguma base teórica para as observações que o narrador faz acerca do comportamento humano; verificar se é possível estabelecer uma conexão entre as diversas faces que o narrador apresenta ao longo da história com as variações do seu nome, usadas pelos diversos personagens.

Outra hipótese de pesquisa refere-se ao estudo da relação entre o drama histórico de Shakespeare, que dá nome à trilogia, e o drama familiar e pessoal que envolve Javier Marías. Como nos explica Pitarello, no prólogo ao primeiro tomo da trilogia, a expressão “seu rosto amanhã” refere-se a uma cena em que Henrique IV condena ao desterro um amigo que o acompanhara desde antes de ele subir ao trono. Na história de Javier Marías, em parte ficcionalizada na trilogia, temos a situação pela qual passou o pai do autor que foi traído por um amigo.

Por fim, em relação à identidade do narrador da trilogia, percebe-se, em alguns momentos, uma certa ironia; outra proposta de estudo seria analisar esse aspecto da personalidade do narrador, bem como se essa é uma característica que aparece em outras obras de Marías.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2012, 174 p.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. (Ebook). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ÁLVAREZ MENDES, Natalia. *Elementos ensayísticos en la novela actual: Corazón tan Blanco*. In: ACTAS DEL VIII SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA – “Novela y ensayo”. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2000, pp. 15-23.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene; & CASAS, Ana (eds.). *Cuaderno de narrativa: Javier Marías*. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías. 10-12 de noviembre de 2003. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2005, 300 p.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução Samuel Titan Jr. E José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, 2ª ed., pp. 111-132.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, 476 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Metodologia das ciências humanas*. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, pp. 393-410.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016, 174 p.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, 81 p.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. II*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 475 p.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2013, 300 p.
- BASALLO, Alfonso. *Julián Marías, el intelectual en la sombra*. El Mundo. Edición de 16/6/2014. Disponível em: <
<https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/16/539e0fe922601d4a1e8b4578.html> >. Acesso em: 22/1/2019.

- BOUGUEN, Carmen. *Autor real y ficción en Todas las almas, Corazón tan blanco, Mañana en la batalla piensa en mí y Negra espalda del tiempo de Javier Marías*. In: STEENMEIJER, Maarten (dirección). *El pensamiento literario de Javier Marías – Foro Hispánico*. Rodopi, 2001, pp. 105-112.
- BRANAGAN, Mark & KNOX, Patrick. *Brothers in arms: secret documents reveal sinister new details of notorious Kray twins love-hate relationship – and how they shared an eerie ‘telepathic bond’ - Top secret report reveals a ‘very intense and close relationship’*. The Sun (online), 6th September 2017. Disponível em: < <https://www.thesun.co.uk/news/4408357/kray-twins-reggie-ronnie-broadmoor-prison-records/> >. Acesso em: 19/9/2018.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, 157 p.
- BURKE, Peter. *O melhor romance da década?* Folha de São Paulo (online), 16/5/2010. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1605201007.htm> >. Acesso em 10/2/2018.
- CANAVAGGIO, Jean (dir). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1995, Pp. 305-334.
- CANDELORO, Antonio. *El enigma del tiempo en Negra Espalda del tiempo de Javier Marías*. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, 9-13 de julio, 2007. Disponível em: < https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_148.pdf >. Acesso em: 23/8/2018.
- CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure: fundamentos e visão crítica*. Petrópolis: Vozes, 2010, 174 p.
- CASAS, Ana. *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*. In: CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: AEdit. Arco/Libros S.L., 2012, pp. 9-42.
- CASAS, Ana (ed.). *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Ebook). España: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- CASAS, Ana. *La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias*. In: TORO, Vera; SCHLICKERS, Sabine & LUENGO, Ana (eds.). *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; Vervuert, 2010, pp. 193-211.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2009, 1333 p.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-trabajos-de-persiles-y-sigismunda--0/html/ff31b96e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_33.html#I_5_ >. Acesso em: 8/8/2018.
- CHURCHILL, Winston. *Memórias da Segunda Guerra Mundial- Volume1 (1919-1941)*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017; 367 p. Disponível em: < https://teiahistorica.files.wordpress.com/2017/09/memorias-da-segunda-guerra-mundial-_vol-1_-winston-churchill.pdf >. Acesso em: 25/9/2018.
- COSTA LIMA, Luiz (sel., coord. e tradução). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, 201 p.
- DIAS, Ângela Maria. *Nuno Ramos e suas Torres de Babel: o criador como tradutor*. In: ALENCAR, Ana Maria Amorim de; LEAL, Izabela & MEIRA, Caio (org.). *Tradução literária: a vertigem do próximo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. 23-37.
- DIDEROT, Denis. *Jacques el fatalista*. (Ebook) Traducción de María Fortunata Prieto Barral. Islada Editores. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/0B1w50g89T-YoMmhaYUJtUXhCcDg/view> >. Acesso em; 30/8/2018.
- EAGLETON, Terry. *Teoria e literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, 387 p.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ECO, Umberto. *Experiences in translation*. (Trans. Alastair McEwen) (Ebook). Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão da tradução e texto final de Monica Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 184 p.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente*. (Ebook). Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- ECO, Umberto. *Leitura do texto literário*. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1993, 263 p.
- ECO, Umberto *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, 315 p.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, 305 p.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014, 282 p.

- ELLIOT, T.S. *Poesia. Obra Completa Volume I*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: ARX, 2004.
- FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão & CASTRO, Gilberto de (orgs); Beth Brait... (et al.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFRP, 2007, 307 p.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. Tradução Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2015, 287 p.
- FRUTOS DÁVALOS, Alberto de. *Breve historia de la Literatura Española*. (Ebook). Madrid: Ediciones Nowtilus, 2016, cap. 10, pp. 1-10.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Revisão da tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis – RJ: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015, 631 p.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv8k0> >. Acesso em: 27/11/2018.
- GARIBAY, Ricardo. *Un Hai-Kai y Javier Marías*. Revista proceso.com.mx. Edición de 10 de julio de 1993. Disponível em: < <https://www.proceso.com.mx/162089/un-hai-kai-y-javier-marias> >. Acesso em: 4/9/2018.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Lonrai: Éditions du Seuil, 2008, 344 p.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitecto*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, sem data, 109 p.
- GENETTE, Gérard; BARTHES, Roland; KRISTEVA, Júlia; TODOROV, Tzvetan; e BREMOND, Claude. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, 159 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, 519 p. Disponível em: < <http://www.mediafire.com/download/pnci9qxhrwqaudi/GGP.pdf> >. Acesso em: 6/9/2016.
- GOMES, S. M. (2005). *O incompreensível ruído que nos persuade: Imagens do passado e da mídia no romance contemporâneo 'Corazón tan blanco'*. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA. Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11449> >. Acesso em: 21/1/2019.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan. *Breve historia de la literatura española*. Barcelona: Ediciones OCTAEDRO, 2008, 159 p.

- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2016, 543 p.
- GROHMANN, Alexis & STEENMEIJER, Maarten. *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2009, 369 p.
- GULLÓN, Ricardo. *Nuevos narradores*. In: GULLÓN, Ricardo. *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1994, pp. 321-331.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Movimientos narrativos de postguerra y de nuestros días*. In: GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Movimientos y épocas literarias*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia – Librería UNED, 2002, pp. 255-278.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles & FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HURTADO BODELÓN, Jesús. *Historia de la literatura española (en español)*. Punto de Vista Editores, 2015 (ed. electrónica), cap. VIII.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, 191 p.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, 198 p.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, 423 p.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010, 207 p.
- JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (seleção, coordenação e tradução). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 67-84.
- JAUSS, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa. Barcelona: Ediciones 62, 1976, 211 p.
- JAUSS, Hans Robert. *O texto poético na mudança de horizonte da leitura*. Tradução de Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. In: LIMA, Luiz Costa (seleção, introdução e revisão técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 873-925.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012, 391 p.

- LOGIE, Ilse. *La traducción, emblema de la obra de Javier Marías*. In: STEENMEIJER, Maarten. *El pensamiento literario de Javier Marías – Foro Hispánico*. Rodopi, 2001, pp. 67-76.
- LÓPEZ, Óscar. *Marías, todas las almas*. El periódico – Suplemento Libros, 2002. Disponível em < <http://www.javiermarías.es/TUROSTROMANANA/reportajeelperiodico.html> >. Acesso em 2/7/2017.
- MARÍAS, Javier. *Literatura y fantasma: edición ampliada* (Ebook). Barcelona: Alfaguara, 2015, 5377 posições.
- MARÍAS, Javier. *Negra espalda del tiempo (spanish edition)* (Ebook). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U, 2015, 3854 posições.
- MARÍAS, Javier. *Os Enamoramentos*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 343 p.
- MARÍAS, Javier. *Todas las almas* (Ebook). Madrid: Alfaguara, 1989, 138 p.
- MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana 1: fiebre y lanza*. Barcelona: Debolsillo, 2010, 405 p.
- MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana 2: baile y sueño*. Barcelona: Debolsillo, 2010, 359 p.
- MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana 3: veneno y sombra y adiós*. Barcelona: Debolsillo, 2008, 600 p.
- MARTIRANI, M. (2011). *Elogio da tradução: uma leitura de Seu rosto amanhã, de Javier Marías*. Tradterm, 18, 142-154. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2011.36759> >. Acesso em: 13/11/2018.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010, 279 p.
- MILTON, John. *Milton's Poems*. London: Everyman's Library, 1956.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013, 533 p.
- MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. PDF edition by Matthew D. Stroud, 2002 Disponível em: < <http://www.comedias.org/tirso/bursev.pdf> >. Acesso em: 20/9/2018.
- MOLINA, Tirso de. *¿Tan largo me lo fiáis ...?* Edición Blanca de los Ríos. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tan-largo-me-lo-fiais--0/html/ff028c0c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html >. Acesso em: 20/9/2018.
- NIEVA, Michel Emiliano. *Javier Marías: Antinarraciones*. Argentina: Soles Digital, 2010. Disponível em: < <http://www.solesdigital.com.ar/libros/baile.html> >. Acesso em 27/6/2017.

- NIEVA, Michel. *Javier Marías: Sobre la traición*. Argentina: Soles Digital, 2009. Disponível em: < <http://www.solesdigital.com.ar/libros/rostro.html> >. Acesso em 27/6/2017.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, 245 p.
- OBSERVADOR. *Como viveram os gêmeos Kray depois presos: uma vida dedicada a luxos e caridade*. 10/9/2018. Disponível em: < <https://observador.pt/2015/09/10/viveram-os-gemeos-kray-presos-vida-dedicada-luxos-caridade/> >. Acesso em: 19/9/2018.
- OLIVEIRA, Rodrigo. *Crítica: Paixão dos Fortes (1946)*. Ovest: 24 de junho de 2017. Disponível em: < <https://www.ouest.com.br/2017/06/24/critica-paixao-dos-fortes-1946/> >. Acesso em 26/9/2018.
- OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, 174 p.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editoria Ática, 1990, 127 p.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete & CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005, 155 p.
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, 240 p.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015, 337 p.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004, 195 p.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013, 217 p.
- POZUELO YVANCOS, José María. *100 narradores españoles de hoy*. España: Menoscuarto Ediciones, 2010, pp. 240-252.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Colección Ensayos Literarios, 6. Cátedra Miguel Delibes. España: Editorial Universidad de Valladolid, 2010, 231 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, pp. 7-26.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Globo, 4ª ed., sem data.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Sommaire, biographique, introduction, notices, relevè de variantes et notes para Suzanne Bernard. Paris: Éditions Garnier Frères, 1960.
- ROMANELLI, Sérgio. *Gênese do processo tradutório*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013, 181 p.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 254 p.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 189 p.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a. *La relación textual entre «El burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*. Universidad de Ottawa. Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-relacin-textual-entre-el-burlador-de-sevilla-y-tan-largo-me-lo-fiis-0/html/021d0584-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_ >. Acesso em: 20/9/2018.
- SANCHO, Xavi. *La verdad sobre los gemelos Kray, los mafiosos que reinaron en Londres: La fascinante historia de los gánsters pop, donde hay crimen, drogas, sexo, el amor desafortado a una madre... y los Beatles y David Bowie de testigos*. El Pais (online), 19 Octubre 2015. Disponível em: < https://elpais.com/elpais/2015/10/13/icon/1444724411_983674.html >. Acesso em: 19/9/2018.
- SALLENAVE, Danièle. *Sobre o «Monólogo Interior»: leitura de uma teoria*. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976, pp. 113-137.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, 145 p.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação*. São Paulo: Paulus, 2017, 250 p.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2016, 186 p.
- SANTOS, Cristina dos & TORRES, Marie-Hélène C. *Antologia de escritoras francesas do século XVIII. Biografias. Madame du Deffand*. Disponível em: < https://mnemosineantologiasdotcom.files.wordpress.com/2016/09/dudeffand_bio-1.pdf >. Acesso em: 4/9/2018.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 101 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis-RJ; Vozes, 2015, 248 p.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Tradução de Celso Braida. Princípios, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun., 2007, p. 233-265. Disponível em: < <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/500/432> >. Acesso em: 26/3/2018.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2015, 213 p.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños / Universidad de Alcalá e Henares. Departamento de Filología; tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SERVÉN, Carmen. *Ensayo de autocrítica en la narrativa: de Luis Goytisolo a Javier Marías*. In: ACTAS DEL VIII SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA – “Novela y ensayo”. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2000, pp. 175-190.

SHAKESPEARE, William. *Henrique IV* (parte II). eBooksBrasil.org: 2001. Disponível em: < <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/henry4b.html#9> > Acesso em: 11/4/2018.

SHAKESPEARE, William. *Henry V*. Oxford: At The Clarendon Press, 1965, 192 p.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Disponível em: < <http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/820/1/TT01020.pdf> > Acesso em: 6/10/2016.

SHAKESPEARE, William. *La tragédia de Macbeth*. Traducción, prólogo y notas de Luis Astrana Marín. Biblioteca Virtual Universal; Editorial del Cardo, 2006. Disponível em: < http://esja.edu.ar/descargas/libros_s/shakespeare_macbeth.pdf > Acesso em: 29/9/2018.

SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos, sem data, 154 p.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: Literatura, política e tradução*. Campinas – SP: Autores Associados, 2012, 216 p.

SMITH, Dee. *How much do you really know about the crimes of the legendary Kray Twins? Life! Death! Prizes! (digital edition)*, August 19, 2017. Disponível em: < <https://www.lifedeathprizes.com/real-life-crime/the-crimes-of-the-kray-twins-68515> >. Acesso em: 19/9/2018.

SOMMERLAD, Joe. *The Krays: why do people still admire the notorious East End gangsters who murdered their way to wealth? London crime kingpins were arrested 50 years ago but their peculiar appeal endures*. The Independent (online): 7 may 2018. Disponível em: < <https://www.independent.co.uk/news/uk/crime/kray-twins-reggie-ronnie-murders-london-east-end-gangsters-frank-sinatra-judy-garland-a8339406.html> >. Acesso em: 19/9/2018.

STEENMEIJER, Maarten. *El pensamiento literario de Javier Marías* – Foro Hispánico. Rodopi, 2001, 163 p.

STERNE, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. (Ebook) Traducción y notas de Javier Marías. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, 15095 posições.

STEVENSON, Robert Louis. *Songs of travel and other verses*. (Ebook). London: Chatto & Windus, 2009. Disponível em: < http://www.gutenberg.org/cache/epub/487/pg487-images.epub?session_id=749c4745f55673eb2717ac898af3eeb94fcf5847 >. Acesso em 22/10/2018.

STIERLE, Karlheinz. *Que significa a recepção dos textos ficcionais?* Tradução de Heidrun Krieger, Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (seleção, coordenação e tradução). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 119-171.

THEODOR, Erwin. *Tradução – ofício e arte*. São Paulo: Cultrix – Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, 150 p.

TURPIN, Enrique. *Tentativa a los prólogos de Javier Marías: un ensayo de recepción*. In: ACTAS DEL VIII SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA – “Novela y ensayo”. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2000, pp. 225-249.

VEGA, Lope de. *El Cerco de Viena por Carlos V*. Santander: Ayuntamiento; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6q2j6> >. Acesso em: 28/8/2018.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru – SP: EDUSC, 2002, 394 p.

VON HOLDEFER, Camila. *‘Assim começa do Mal’ de Javier Marías é um dos livros do ano*. Folha de São Paulo – edição online, 1º/10/2015. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1688984-assim-comeca-o-mal-de-javier-marias-e-um-dos-livros-do-ano.shtml> > . Acesso em 20/11/2016.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 120 p.