**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURA
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA**

CAROLINA DUTRA CARRIJO

**O amante bilíngue
Tradução anotada e comentada**

Versão corrigida

São Paulo
2016

CAROLINA DUTRA CARRIJO

O amante bilíngue
Tradução anotada e comentada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Margareth dos Santos

Versão corrigida

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ca Carrijo, Carolina
 O amante bilíngue - Tradução anotada e comentada /
 Carolina Carrijo ; orientadora MARGARETH DOS SANTOS.
 - São Paulo, 2016.
 318 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
 e Hispano-Americana.

 1. Juan Marsé. 2. identidades culturais. 3.
 pluralidade linguística. 4. dialeto literário. I. DOS
 SANTOS, MARGARETH, orient. II. Título.

Nome: CARRIJO, Carolina Dutra

Título: O Amante Bilíngue – Tradução anotada e comentada

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

O presente trabalho propõe uma tradução anotada e comentada da obra *El amante bilingüe* (1990), de Juan Marsé. Escritor espanhol atuante até os dias de hoje, Marsé é pouco conhecido do leitor brasileiro, fato que parece reforçado pela escassa tradução de sua obra. Especificamente no que se refere a *El amante bilingüe*, Marsé oferece um olhar questionador sobre as incongruências que permeiam a transição democrática pós-franquismo e os anos subsequentes, agravadas pela divisão econômica, social, cultural e geográfica verificada em Barcelona, espaço narrativo da obra. Tais conteúdos estão ligados não somente ao desenvolvimento do enredo – centrado na cisão identitária sofrida pelo protagonista – como à estrutura da obra, revelando-se em sua linguagem e nos recursos estilísticos utilizados. Escrita predominantemente em castelhano, a obra traduz certa sensibilidade à cultura catalã, de natureza bilíngue e, além disso, traz um dialeto literário como recriação da variante dos imigrantes provenientes do sul da Espanha. Espelhando a multiplicidade cultural do contexto retratado, esta pluralidade de linguagens e representações constitui-se como fonte de problematização, tanto no nível da narrativa como em relação ao ato tradutório. Desta forma, entende-se que o texto traduzido deverá prever a contextualização de um panorama bastante complexo, que possa oferecer recursos iniciais de leitura e indicar caminhos de análise. Entretanto, para além do movimento contextual, a tradução do romance pretende sugerir a discussão sobre temas como as identidades culturais, sociais e históricas – espelhados na crise vivenciada pelo protagonista e na tensão provocada pela pluralidade linguística presente no texto. A busca por uma tradução ética procura assim responder aos recursos estéticos empregados pelo autor e à possível universalidade da obra.

ABSTRACT

The present work proposes an annotated translation and commentary of Juan Marsé's 1990 *El amante bilingüe*. Probably due to scarce translations of his work, Marsé, a Spanish writer still active nowadays, is little known to the Brazilian reader. With respect to *El amante bilingüe*, specifically, Marsé offers an inquiring look into the incongruities that permeate the post-Franco democratic transition, and subsequent years, which are aggravated by economic, social, geographical and cultural division in Barcelona, the work's narrative space. Such contents are connected not only to the development of the plot - centered on the identity split the protagonist undergoes – but also to the structure of the work, revealing themselves through the language and stylistic features employed. Predominantly written in Castilian, the work translates certain sensitivity to Catalan culture, bilingual in nature. In addition, it holds a literary dialect as a re-creation of the southern Spanish immigrants' variant. The plurality of languages and representations constitute a source for inquiries, both in terms of narrative and in relation to the translation process, mirroring the multiplicity of the cultural context it depicts. In this way, we understand that the translated text should provide for the contextualization of a fairly complex landscape that can offer initial reading resources and indicate paths for analysis. However, beyond the contextual movement, the translation of the novel means to suggest a discussion on topics such as the cultural, social and historical identities – mirrored in the crisis experienced by the protagonist and the tension caused by the multiple languages of the text. The search for an ethical translation seeks to respond to the aesthetic resources employed by the author and the possible universality of the work.

A Giulia, Bruno e Albert, pelo carinho com que acolheram as transformações, reviravoltas, longos devaneios sentimentais e geográficos, este árduo e contínuo trabalho de “quitarse la cara”.

AGRADECIMENTOS

A Bianca e Ana, inspiração e força, sempre. Adriano e Capi, impulso essencial e articulação prática para que esta pesquisa fosse possível. Juliano, presença amorosa que acompanha cada passo. Vanice, Danile, André, Carla, Maria Carol, Ju, Rocha, Rapha – e todas as crianças – a família do lado de cá; e também à família do lado de lá, especialmente Mauri, Leo, Raúl. Aos meus pais, que mesmo de longe, enviaram seu melhor apoio e carinho. A Gloria e Juan. A Mayra Moreira de Carvalho, Daniel Silva, Raphael Boccardo, companheiros de estudos, de ideias e de momentos inspiradores – colegas que se tornaram amigos.

À Profª Drª Margareth dos Santos, orientadora desta pesquisa, pelo acolhimento ao projeto com todos os seus desafios e dificuldades, por ser a leitora mais atenta, dedicada e criteriosa deste trabalho, pelas sugestões sempre inspiradas e acertadas, em todos os momentos, e por possibilitar a confluência e o encaminhamento de tantos pensamentos e experiências compartilhados durante este longo percurso. Toda a gratidão ao seu trabalho como orientadora, ao espaço de diálogo oferecido, aos desafios lançados e ao direcionamento profissional e generoso desta travessia.

A Neide Therezinha Maia González, pelas palavras de incentivo no momento preciso, e a Mario González, professor e orientador, do outro lado do espelho.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	JUAN MARSÉ	17
3	EL AMANTE BILINGÜE	31
3.1	CONTEXTO NARRATIVO DE EL AMANTE BILINGÜE.....	36
3.2	NORMA	58
4	CARNAVALIZANDO A NORMA – MÁSCARAS, ESPELHOS E POLIFONIA	66
4.1	CATALÃO	68
4.2	DIALETO LITERÁRIO	82
4.3	CASTELHANO	86
4.4	TESSITURA SONORA, CÊNICA E VISUAL	94
4.5	O CARNAVAL.....	101
5	O DESAFIO DA TRADUÇÃO	109
5.1	A PROCURA DE UMA ÉTICA DE TRADUÇÃO	112
5.2	A TRADUÇÃO DO DIALETO LITERÁRIO	116
5.3	O TRATAMENTO DO CATALÃO	123
5.4	PLURALIDADE LINGUÍSTICA.....	125
6	A ÉTICA E OS CAMINHOS, OU CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
7	TRADUÇÃO	132
8	APÊNDICE	292
9	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	305

1 INTRODUÇÃO

No curso desta pesquisa, conheci a história de um estudante que preparava sua tese de Doutorado em Física e que, em certo momento, constatou que o instrumental científico em que até então se apoiava, teoricamente definido pela objetividade e precisão, não era suficiente para quantificar as diferenças qualitativas das tonalidades da água do mar, seu objeto de estudo.

Tal percepção provoca um giro completo em sua pesquisa e também inaugura o processo para um *turning point* de maior alcance. Com a publicação de *Contribuição ao Estudo da Cor da Água* (BOAS, 1881), nos idos de 1881, o jovem Franz Boas assume o lugar problemático entre o olhar objetivo e a subjetividade, questionando a ciência a respeito do papel do observador/intermediador, e abrindo caminho para o nascimento da Antropologia contemporânea.

A história me chamou a atenção por vários motivos, entre os quais estavam os questionamentos que me fazia a respeito da pesquisa que pretendia desenvolver. Meu interesse poderia ser justificado de um ponto de vista “científico”? Por outro lado, de que lugar poderia conceber o papel de pesquisadora, tradutora, mediadora?

Boas permitiu-me assumir o merecido lugar da subjetividade, que atravessa toda a pesquisa, e se inicia por acolher o fato de que este trabalho partiu de um deslumbramento: assim foi a percepção de *La encisera*¹, Barcelona.

Ciudad mala la llama Maragall: mala, mala, y con el corazón ya entregado, añade en seguida: la gran hechicera. Hechicera, es cierto, con sus cien caras sucesivas y cambiantes – Esto no es una ciudad, esto es un gran monstruo femenino, devorador y risueño. Hay cien Barcelonas distintas. Hay cien rostros rápidos y contradictorios que giran incesantemente. Cada uno puede escoger a su gusto. Pero que nadie diga que ha captado el rostro único de la ciudad [...]. Barcelona es una ciudad mitológica, un antiguo animal mediterráneo. Un monstruo femenino, una sirena quizá. [...] Barcelona no se puede mirar de cerca. Nos engañaremos con cualquiera de sus rostros fugitivos. (GOMIS, 1953, n.p.)

¹ *La encisera* – a encantadora, feiticeira. Epíteto dado à cidade de Barcelona pelo poeta Joan Maragall, no poema “Oda nova a Barcelona” (1909). O apelido de Barcelona guarda duplo sentido. *Encisera* é aquela que encanta, mas também enfeitiça. O poeta dialoga com o poema de Jacint Verdaguer (“Oda a Barcelona”) e, nas dezesseis estrofes de sua “Oda nova a Barcelona”, constrói uma imagem personificada e contraditória da cidade, que reflete o impacto da Semana Trágica. Maragall questiona a imagem monumental da cidade e a visão idealizada dos novecentistas.

Nas ruas e espaços desta cidade, que passei recorrentemente a frequentar, os sentidos se inebriavam com a sobreposição de tempos, histórias, desenhos, sons, formas, diferentes culturas que se cruzam, se chocam, se encontram. Em cada narrativa – ouvida, lida, contada – inúmeras possibilidades de fazer-se, desfazer-se, reinventar-se. Esta Barcelona que pouco a pouco ia conhecendo – “real”, histórica, imaginal², ficcional? – impulsionava a aproximar-me, distanciar-me e reaproximar-me, buscando a dimensão e a expressão desse encanto: foram esses os gestos que me levaram à obra de Juan Marsé.

Percorrendo o universo de Marsé, pequenas portas vão se abrindo para dentro das casas e de lá para a cidade: as ladeiras do Carmelo, seus terrenos e barrancos, as antigas salas de cinema, o bairro de Gràcia, Guinardó, o “barrio chino”... Muitas Barcelonas vão se desenhando no entrelaçar dos movimentos de cada personagem – perspectivas que se aprofundam com o mergulho em suas fantasias, suas memórias, seus sonhos e a força sempre tão viva da imaginação.

Todos esses elementos vão criando uma segunda camada nesse encantamento, abrem uma ferida na epiderme deslumbrada, ao desvelar a história que deixou de ser contada. Nas palavras de Marsé (2009a, n.p.):

Hay una memoria compartida, que no debería arrogarse nadie, una memoria que fue durante años sojuzgada, esquilhada y manipulada. El lenguaje oficial había suplantado al lenguaje real. En la calle y en los papeles las palabras vivían bajo sospecha, muchas cosas parecían no tener nombre, porque nadie jamás se atrevía a nombrarlas, otras se habían vuelto decididamente equívocas y apenas podía uno reconocerlas. Las palabras acudían medrosas, emboscadas, traicionando el sentido al que se debían. Afectadas por el expolio y el descrédito, sometidas a la censura y al escarmiento, o destinadas a la impostura, de pronto perdían su referente, enmascaraban su verdadero sentido y cambiaban de significado. Entre las pomposas palabras que entonces nos caían desde los balcones y despachos oficiales, desde el cuartel y desde el púlpito, entre esas palabras fraudulentas y las palabras que la gente intercambiaba en la calle, en el trabajo y en casa – palabras de familia gastadas tibiamente, según testimonio del poeta – , había un abismo.³

² Empristo aqui o termo do ainda recente contato com alguns pensadores pós-junguianos e, especialmente, com a obra de James Hillman (1926-2011). “Imaginal”, em contraste com “imaginário”, parece-me sugerir maior dinamismo e legitimidade aos processos da imaginação, entre eles a ficção literária.

³ Marsé cita aqui Jaime Gil de Biedma, amigo do autor desde 1960, e certamente uma grande inspiração literária. Trata-se do poema “Arte Poética”, cito um trecho: “Es sin duda el momento de pensar/ que el hecho de estar vivo exige algo, / acaso heroicidades – o basta, simplemente, / alguna humilde cosa común / cuya corteza de materia terrestre / tratar entre los dedos, con un poco de fe? / Palabras, por ejemplo. / Palabras de familia gastadas tibiamente.” (GIL DE BIEDMA, 2009, p. 37)

Ecoando os versos de Jaime Gil de Biedma, Marsé evoca o sentido vital do fazer literário, a heroicidade humilde que se esconde nas palavras cotidianas, quando tratadas com fé – a fé na palavra. Vamos nos dando conta, então, de que a “História oficial”, “monumental”, registrada por meio de documentos e de textos supostamente objetivos e neutros, em realidade conta muito pouco do que vivem e viveram as pessoas: as histórias que formam a história. Talvez, os relatos transversais, aparentemente de pouca importância, sejam justamente o que dão conta de contar, de fazer presente as memórias e experiências que conformam um momento, um tempo, um lugar, um povo.

Sem que nos atenhamos apenas à talvez mais famosa obra de Marsé, *Últimas tardes con Teresa* (1966), mas buscando enveredar por outras narrativas, contos e demais romances, como *Si te dicen que caí* (1973), *Un día volveré* (1982), *El embrujo de Shanghai* (1993), *Rabos de Lagartija* (2000), *Caligrafía de los sueños* (2011), cada leitura nos revela, de maneiras distintas e no recorte da cotidianidade, essas camadas de memória, de palavras não ditas e ideologias subentendidas, que, curiosamente, tecem uma história mais real, na medida em que construída pela fantasia:

Pensamos sí. Decimos no. Pensamos esto no durará, aguantemos, esperemos un poco más. No volverán a oírse las sirenas de alarma, es cierto, no volverán a caer bombas. El himno nacional acompaña ahora la elevación de la hostia, la gente arrodillada se golpea el pecho. Ya no hay bocas de refugios vomitando a la noche aullidos de madre, ya no volverán por el cielo a matar niños: a partir de ahora, chavales, el peligro acechará en todas partes y en ninguna, la amenaza será invisible y constante...

Quien así habla es un muchacho del Carmelo. No hay mucho de verdad en sus historias mientras el tiempo no demuestre lo contrario, pues este chico cuenta aventis⁴ basándose no sólo en los sangrientos hechos pasados sino también en los terribles acontecimientos por venir. Habla de bombas agazapadas en la hierba y en los escombros de la ciudad que estallarán muchos años después, de venenosos escorpiones que sobrevivirán a estas ruinas y de imborrables tatuajes y cicatrices en la piel de la memoria. (MARSÉ, 1973, p.39)

Através da ficção e da fantasia, a memória individual e a memória coletiva, dialogando e negociando entre si, vão tecendo os enredos da história vivida. Assim, as histórias criadas por Marsé, e, nelas, as histórias inventadas pelos meninos do

⁴ *Aventis* é um neologismo muito presente na obra de Marsé, usado para referir-se às histórias de aventuras inventadas pelas crianças (veja-se *Rabos de Lagartija*, *Historias de Detectives*, *El fantasma del cine Roxy* e outras), conforme comentário mais adiante.

Carmelo ou tantos outros personagens, presentificam a cidade e suas lembranças, e vão dando a dimensão dessa Barcelona oculta a um olhar estrangeiro, ingênuo ou simplificador ⁵.

Afinal a pergunta continuava repercutindo, ressoando: como olhar, como desvelar e compreender o que a cidade encobre entre a multiplicidade de perspectivas possíveis, por trás desta primeira camada de encantamento? Outra questão faz-se mais e mais presente à medida que o viajante faz-se pesquisador e busca a tradução daquilo que observa: o inescapável tema da identidade catalã, tantas vezes aderido à imagem da cidade.

Em princípio, parece tratar-se de um tema demasiadamente rançoso, evocando ecos dos nacionalismos de séculos já (ultra)passados, mas sua prevalência parece sugerir certas peculiaridades intrigantes, ao verificar-se a atualização do debate sobre a identidade em um cenário em que, há pouco tempo atrás, a palavra de ordem era a “globalização”.

Esta provocativa dissonância leva a tentar buscar outras leituras, outras construções (e ficções) para a compreensão do “*hecho catalán*” e das problemáticas identidades, sejam elas entendidas desde um ponto de vista subjetivo, ou focadas a partir de uma perspectiva cultural, política, estética.

O mesmo interesse havia orientado uma pesquisa muito anterior sobre *Macunaíma*, o “herói sem nenhum caráter”, de Mario de Andrade (1928): já então buscava a compreensão desse impreciso “caráter”, entendido como “característica”, aquilo que define, delimita, conforma. Depois de tantos anos, outro personagem de esfacelada identidade percorre a polifônica Barcelona de Marsé, e faz com que me reaproxime novamente desta temática identitária, embora para, mais uma vez, virá-la pelo avesso.

Marsé cria diferentes painéis sociais e culturais de Barcelona, em um arco temporal em que se destaca o pós-guerra⁶ – o cenário privilegiado pelo escritor, como em *Encerrados con un solo juguete* (1961), *Si te dicen que caí* (1973), *Un día volveré*

⁵ Também neste aspecto, menciono a contribuição de Franz Boas (1974, 1940), que convida a buscar o “olhar da tradição”: a compreensão das particularidades de cada formação cultural e a observação do objeto de estudo com o intuito de entender suas particularidades, mais que de estabelecer universalizações. No mesmo sentido está orientada a importância que Boas confere à compreensão da cultura mediante as categorias linguísticas do povo estudado, fazendo girar o olhar etnocêntrico que dominava até então o estudo das culturas e das línguas.

⁶ Esclareço que as menções ao “pós-guerra”, feitas no decorrer deste trabalho, referem-se aos anos posteriores à Guerra Civil Espanhola, marcadamente, no caso de Marsé, os anos quarenta.

(1982), *Rabos de Lagartija* (2000), *Caligrafía de los sueños* (2011) – e chega até o final dos anos 80 (*Noticias Felices en Aviones de Papel*, 2014), ou, inclusive, o século XXI (*Canciones de amor en Lolita's Club*, 2005).

Ao percorrer a produção do escritor, percebe-se, entretanto, que as histórias de Marsé,

[...] en contra de lo que muchos creen, no pasan en Barcelona, en la Ronda del Guinardó, ni en los años de la postguerra, sino en ningún lugar y en ningún tiempo, porque suceden en esa extensa zona de esperanzas, en la que siempre es a la vez de día y de noche, hace calor y hace frío, todo es real y todo es inventado, nunca se sabe bien qué es lo que se busca ni qué es lo que se ha perdido. (PRADO, 2002, p. 185)

Nesta zona de esperanças e também de desencanto, pode-se observar a construção de personagens e espaços carregados de subjetividade, vozes e perspectivas narrativas múltiplas, que enlaçam a memória e a imaginação na formação de uma tessitura muito particular.

El amante bilingüe agrega a este sutil tecido um surpreendente toque iconoclasta, um tom excessivamente sarcástico, uma comicidade grotesca. Estamos diante de uma ópera bufa, de um bolero, de um espetáculo de *varietés*? Pela via da comédia carregada de ironia, abrem-se mais camadas nas histórias que compõem a história, nas máscaras que, sobrepostas, conformam as identidades, ao mesmo tempo que desconstroem uma visão achatada do mundo:

El amante bilingüe es una carcajada estrepitosa en la misma cara de lo políticamente correcto, y, acaso, una profecía ajustada a las circunstancias actuales, pero sobre todo se trata de un divertimento, de una broma del Marsé cínico y juguetón, del escritor perplejo o del ciudadano consciente, que observa el mundo con ojos escépticos y una media sonrisa de ironía. (GARCÍA, 2002, p. 63)

O exercício da tradução propõe-se então como uma questão e um desafio. Esta gargalhada irônica poderia reverberar para além de seus referentes imediatos, situados no contexto espanhol/catalão? Seria potente o suficiente para fazer sentido em outro “continente” histórico e linguístico e, com seu componente ácido, dissolver algumas camadas de certeza de novos e diferentes leitores?

Se o riso não pertence a nenhuma língua e por vezes remete a uma experiência primitiva, a ironia sarcástica pressentida na obra exige outro tipo de aproximação: chegar aos motores que impulsionam esse meio-sorriso cúmplice pressupõe um

trabalho de garimpo em um terreno em que os componentes linguísticos, culturais, contextuais se entrelaçam e coordenam. Como trasladar a outra língua e a outros referentes esse imbricado mecanismo?

O desenrolar do processo desencadeado por estas perguntas deu-se em uma trilha de sinuosos passos, vaivéns, bifurcações, com incursões modestas em vários campos de estudo.

No campo dos Estudos Literários, uma das vias de acesso foi o estudo da obra do escritor Juan Marsé, seu território linguístico, imaginal, sua concepção da memória como matéria prima essencial da ficção. Tais buscas e reflexões encontram-se sintetizadas no capítulo 2: “Juan Marsé”.

A partir da aproximação à obra de Marsé, ou paralelamente a este movimento, ao focar o romance *El amante bilingüe*, percebe-se a prevalência do debate sobre a questão identitária na leitura da obra pela crítica. Este mostrou-se um terreno de grande complexidade e acirradas polêmicas, que envolvem não só o contexto de produção da obra, mas se estende aos debates atuais referentes ao “fenômeno catalão” e à situação da língua catalã no contexto atual.

Para o dimensionamento dessas questões fundamentais ao romance – identidades, territórios culturais, linguísticos, políticos, e também aspectos como preconceito, marginalização, opressão – mostra-se extremamente rica a contribuição teórica de campos como a Antropologia, a História, a Sociologia, a Geografia e a Psicologia⁷.

Esses campos possibilitam a abertura a uma reflexão sobre as territorialidades, identidades e pertencimento a partir de imbricadas relações simbólicas, que desfazem a ideia de território como simples “posição num polígono” e inspiram a observá-lo a partir de uma perspectiva integradora de suas diversas dimensões, como uma rede: “seja entre o mundo material e ideal, seja entre natureza e cultura, em suas múltiplas esferas (econômica, política e cultural)” (HAESBAERT, 2004, p. 77).

Com o mesmo direcionamento, na área de Literatura Comparada, pode ser estudada a abordagem de tais problemas literariamente, em diversas culturas, em análise comparativa, e também por meio dos estudos de recepção. A incursão neste campo, embora não tenha sido explicitada no corpo do trabalho, fundamenta o percurso percorrido durante a pesquisa.

⁷ Além desses campos, a atualidade com que a temática identitária se apresenta tornou necessária a permanente atenção em relação às formas como tais aspectos se presentificam cotidianamente.

Tais discussões revelam-se relevantes tanto no que se refere à compreensão, por um hipotético leitor brasileiro, das polêmicas suscitadas pelo romance, como também à leitura crítica da obra. Os apontamentos decorrentes da incursão nestes debates estão sintetizados no capítulo 3: “El amante bilingüe”, embora também permeiem os demais capítulos e a própria tradução da obra.

Em decorrência da grande abrangência de temas contextuais, alguns apontamentos históricos estão dispostos no Apêndice, a fim de não sobrecarregar a leitura e desviar o foco dos aspectos mais diretamente relacionados à construção do romance.

Para além das questões contextuais relativas ao romance e da polemização da crítica, a construção do texto enquanto artefato literário ofereceu outras possibilidades analíticas e interpretativas, que puderam estabelecer um eixo para o processo tradutório. Neste sentido, a análise do romance como construção polifônica e o entendimento da pluralidade linguística como elemento estrutural – a linguagem como espelho e máscara – mostram-se como chaves de leitura que marcam todo o movimento da tradução. Tais considerações estão presentes no capítulo 4: “Carnavalizando a Norma – máscaras, espelhos e polifonia”.

Por fim, embora esta pesquisa não esteja focada no campo dos Estudos da Tradução, algumas discussões foram extremamente relevantes à proposta apresentada neste trabalho. Nesta área, o eixo foi o questionamento a respeito de uma ética de tradução, debate que se aproxima, quase sempre, das relações com a alteridade, do contato e da intermediação cultural, intrinsecamente ligadas ao processo tradutório e que, especificamente no caso do romance em estudo, tornam-se centrais. Também nesta área, e tangenciando a Sociolinguística, apresentam-se reflexões sobre a criação e o uso do dialeto literário.

As considerações relacionadas a estas discussões, centradas na busca de uma ética de tradução e de um plano de trabalho, encontram-se sintetizadas no capítulo 5: “O desafio da tradução”.

Após as considerações finais expostas no capítulo 6, apresenta-se a proposta de tradução da obra, decorrente de todo este percurso. Será uma, entre várias trilhas possíveis, com diferentes resultados, diversamente justificáveis. Para o exercício da tradução, não existe ponto final: desenham-se itinerários de intermináveis travessias.

Sem saber se o desafio se conclui, resta alguma expectativa. Oculta por vezes em um tímido “meio-sorriso”, talvez esta “*carcajada estrepitosa*” possa reverberar

em outras tessituras e dissolver mais algumas camadas de certezas. Talvez assim, embora sempre inconclusa, a experiência se justifique, como enfatiza Berman (1997, p. 18), citando Heidegger:

Fazer uma experiência, com o que quer que seja, uma coisa, um ser humano, um deus, isso quer dizer: deixá-lo vir sobre nós, que nos atinja, que nos caia em cima, nos deite ao chão e nos transforme noutro.

2 JUAN MARSÉ

Hay en los ojos harapientos, arrimados a la nariz tumultuosa, una incurable nostalgia del payaso de circo que siempre quiso ser. Enmascararse, disfrazarse, camuflarse, ser otro. El Coyote de Las ánimas. El jorobado del cine Delicias. El vampiro del cine Rovira. El monstruo del cine Verdi. El fantasma del cine Roxy. Nostalgia de no haber sido alguno de ellos. Es flácida la encarnadura facial, quizá porque la larga ensoñación detrás de las máscaras imposibles, el aburrimiento y el alcohol y la luctosa telaraña franquista de casi cuarenta años abofetearon y abotargaron las mejillas y las ilusiones.

Autorretrato (II) – Juan Marsé

Escritor de origem catalã nascido em 1933, Marsé traz em sua biografia marcas significativas de determinado contexto histórico da Espanha, especialmente no que se refere à Guerra Civil Espanhola, ao período da ditadura de Franco e à transição democrática – contextos que se desdobram em uma narrativa de grande vivacidade.

Com a morte da mãe dias após o parto, Joan Faneca Roca – como então se chamava o escritor – é adotado pelo casal Marsé Carbó. A história do autor inicia-se, assim, já diante de uma perspectiva ficcional – ao nome de origem, Faneca, sobrepõe-se o nome adotado, Marsé; aos pais biológicos vêm se somar os pais “do outro lado do espelho”, a quem dedica *El amante bilingüe* (“Y para mis padres y mi otra hermana, al otro lado del espejo” – MARSÉ, 1990).

Como destaca Josep Maria Cuenca (2015), na recentemente publicada biografia de Juan Marsé:

Con poco más de un mes de vida el pequeño Joan tenía ya cuatro apellidos y pertenecía a dos familias con sus respectivas ramificaciones. Aquel niño era ya algo así como uno y otro al mismo tiempo. (CUENCA, 2015, p.20)

Após o início da Guerra Civil Espanhola, em 1936, Marsé passa a residir entre o Penedès, região predominantemente dedicada ao cultivo de vinho, e Barcelona, em casas que variavam, até estabelecer-se em Gràcia, bairro barcelonês fronteiro às regiões que receberam novas levas de imigrantes, vindos maciçamente do Sul da Espanha, nos anos 50 e 60. Aí viverá em condições modestas, que o levam a trabalhar em uma joalheria desde os 13 anos, e que o afastam, em certa medida, da educação formal. Tais condições também marcam suas leituras iniciais e a constituição de um

imaginário próprio (RODRÍGUEZ, 2002), posteriormente, motivam uma primeira leitura de sua obra como a de um “escritor pertencente à classe operária”.

Neste pequeno recorte biográfico, destacam-se a experiência da Guerra Civil (sua família pertence ao grupo dos “derrotados” na Guerra) e a condição fronteiriça do autor, às margens da cultura formal, da classe intelectual, da burguesia catalã e em contato com a diversidade de culturas trazidas pelos imigrantes e com classes menos favorecidas financeiramente. Destaca-se também, como comentaremos mais adiante, que esta experiência do pós-guerra marcará profundamente a obra de Marsé, compondo o cenário predominante de suas obras.

Marsé vivencia também as incongruências da transição democrática na Catalunha, período que sucede à morte de Franco, em 1975, e retratado no romance *El amante bilingüe*. A respeito deste período, diz Marsé: “La desmemoria fue decretada en este país oficialmente a partir de la Transición y después macerada y propiciada por determinadas políticas culturales; nos robaron y adulteraron el pasado” (GELI, 2016).

Na Catalunha, trata-se também de um período em que se deseja reconstruir um “passado mítico”, afinado a ideologias que viam no restabelecimento da identidade linguística e na reconstrução de uma unidade nacional catalã a possibilidade de responder aos anseios sobre o futuro da Espanha pós-franquismo. Entretanto, impõe-se a necessidade premente de absorver outra realidade que se havia configurado, em que a presença do imigrante é elemento fundamental.

Todas estas experiências são trazidas à obra de Marsé por meio de uma visão crítica do momento histórico e dos distintos grupos sociais que o vivenciam. Neste sentido, o escritor destaca sua condição fronteiriça:

APM: En una entrevista concedida a Julia Ortero, (y ante una pregunta sobre ser escritor catalán que publica en castellano) dice usted ‘Yo soy fronterizo, para mí ése es el puesto del escritor’. Podría elaborar un poco más?

JM: Siempre me ha molestado un poco que me quieran encasillar. Soy bastante quisquilloso con lo de mantener una independencia en todos los sentidos: en el sentido político, en el social, incluso en el profesional. Y mi teoría es muy simple. Yo creo que el escritor debe mantener unas distancias con el poder... Primero con el poder político, eso por supuesto, y después también con sus propios halagadores. La mejor posición es la del francoatirador, que no pertenece a estos ni a los otros. No pertenezco a la cultura catalana, dicen, porque escribo en castellano. Evidentemente, pues sí.

Aunque vivo en Cataluña, vivo en la cultura catalana, pero no se admite muy bien. Pero tampoco del otro lado, porque soy un escritor catalán que escribe en castellano. Escribo en castellano, pero soy catalán.... Bueno, pues bien, esa posición que estoy entre medias es la más cómoda para mí: puedo disparar a un lado y a otro. Puedo criticar a unos y a otros, puedo ponerlo todo en solfa, que es una de las funciones del escritor. (MARSÉ, 2009b, p. 130)

De fato, a crítica muitas vezes parece concordar com a autodefinição de Marsé como um “franco-atirador” (RODRIGUEZ, 2002, p. 7), também no sentido de um escritor que não se enquadraria em nenhuma corrente literária. Ao se percorrer panoramicamente as três primeiras décadas de escrita de Juan Marsé, podem-se notar, entretanto, certos condicionantes que permeiam praticamente toda a produção literária espanhola do período⁸.

Depois de descoberto pela elite intelectual da chamada “*Escuela de Barcelona*”, por volta de 1957, Marsé vivencia o período da efervescência cultural e confluência artística deste grupo de escritores e críticos, entre os quais se incluem Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Gabriel Ferrater, José María Castellet. Embora assumindo uma posição crítica e por vezes sarcástica com relação à chamada “*Gauche Divine*”⁹, nota-se que o escritor circulou de forma significativa entre este grupo e sua obra também evolui com evidentes ressonâncias estéticas e recíprocas.

O primeiro período da escrita de Marsé, no esplendor do realismo social, ocorre durante o tempo em que residiu em Paris (entre 1961 e 1963), alternando entre

⁸ Por meio de comentários sobre as diversas obras de Marsé publicadas até o ano 2000, Rodríguez (2002) analisa a inserção do escritor no contexto da literatura espanhola contemporânea.

⁹ A expressão *Gauche Divine* foi cunhada pelo jornalista e crítico Juan de Sagarra em um artigo de 1969 do jornal *Tele-eXprés* que apresentava a Editora Tusquets, de Esther Tusquets, grande impulsora do grupo. A *Gauche Divine* designa uma “boêmia dourada” que floresceu em Barcelona do franquismo tardio, composta predominantemente pela burguesia das classes altas barcelonesas, com diversos tipos de profissionais ligados à área artística: arquitetos (Óscar Tusquets, Ricardo Bofill, Oriol Bohigas, Elsa Peretti), escritores (Félix de Azúa, José María Carandell, Ana María Moix, Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Rosa Regàs), fotógrafos (Colita, Xavier Miserachs, Oriol Maspons), editores (Jorge Herralde, Esther Tusquets, Beatriz de Moura), pessoas ligadas ao cinema (Gonzalo Herralde, Gonzalo Suárez, Román Gubern y Vicente Aranda), modelos (Teresa Gimpera, Isabel Gil Moreno de Mora) e outros. Reuniam-se frequentemente na famosa discoteca *Bocaccio*, aberta por Oriol Regàs em 1967. A partir de uma posição política de esquerda, exaltavam um espírito hedonista, cosmopolita e provocativo contra o franquismo, e graças a isso desempenharam um papel importante na introdução da contracultura, na repercussão dos movimentos estudantis de maio de 68, do feminismo, etc.

Entre 1970 e 1972, Marsé trabalha como editor-chefe na revista *Bocaccio*, uma espécie de extensão jornalística do espírito da *Gauche Divine*, que se reunia na discoteca de mesmo nome. Confirmando sua posição de franco-atirador, Marsé faz um crítica sarcástica à *Gauche Divine* no conto “Noites de Bocaccio”, que aparece na primeira edição de *Teniente Bravo* (MARSÉ, 1986) e, de certa forma, já em *Últimas tardes con Teresa* (1966). Para mais informações, consultar MOIX, 2002, MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, 2012, VILLAMANDOS, 2011.

o trabalho no Instituto Pasteur, traduções, aulas de espanhol e o exercício da escrita. Rodríguez (2002) destaca, neste período, tanto aspectos temáticos do que o autor denomina como neorrealismo (notadamente, elementos que remetem à luta de classes: as condições de trabalho dos oprimidos e marginalizados, ou a consciência burguesa), quanto aspectos formais, como as descrições introdutórias, o jogo entre os pontos de vista, a concentração temporal, elementos habituais no objetivismo, que adscreveriam o autor à estética neorrealista. Há que se fazer a ressalva de que o suposto objetivismo de uma obra como *Encerrados con un solo juguete* (1960), por exemplo, é bastante questionável, e está mais vinculado a uma forma de narrar que parece exteriorizada e à onisciência limitada do narrador (realismo objetivo)¹⁰. Entretanto o jogo de perspectivas que aparece já nesta produção inicial faz com que referido objetivismo seja pouco apreensível e, por vezes, despontem alguns dos elementos que conferem ao texto um ritmo narrativo quase impressionista.

De qualquer forma, a temática desta fase inicial filia-se a um comprometimento com o tempo presente e com a crítica antiburguesa, que aparecerá em muitas outras obras de Marsé, desde *Esta cara de la luna* (1962), obra atualmente rejeitada pelo autor, passando por *Últimas tardes con Teresa* (1966), *La oscura historia de la prima Montse* (1970) e *El amante bilingüe* (1990).

Outra característica comum a praticamente toda a obra de Marsé é que o enredo quase sempre é conduzido pelas histórias dos personagens “perdedores”. A respeito, o autor comenta, em entrevista com Samuel Amell (1988):

S. A.: Quisiera ir sobre algunos aspectos particulares de tus últimas obras y podemos empezar con algo que es constante en tus novelas: la ternura que muestras hacia los seres marginados. Esto obviamente no es nuevo, ya se veía en últimas tardes con Teresa con el Pijoaparte, pero en las últimas obras es una constante: Jan Julivert en *Un día volveré*, Rosita en *Ronda del Guinardó*, Vargas en ‘El fantasma del cine Roxy’. ¿A qué crees que se debe tu cariño hacia estos seres?

J. M.: Debe ser un componente emocional, síquico, de carácter quiero decir. Los personajes marginales, derrotados, ‘los perdedores’, por decirlo así, efectivamente me han interesado siempre más que los personajes triunfadores, los vencedores. Por qué, pues no lo sé. Me interesan más en el sentido estrictamente

¹⁰ Em entrevista a Bonet Mojica e Valls (2010, p. 4), Marsé confirma o comentado em entrevista anterior (de 1962). Na ocasião, Marsé havia afirmado que o objetivismo não lhe interessava e que, embora se identificasse com as propostas críticas da escola objetivista espanhola, o mesmo não ocorria com relação ao seu estilo formal. Marsé enfatiza ainda que sua primeira obra foi totalmente contrária ao objetivismo.

vital: como vidas, como trayectorias humanas. En estos aspectos me interesa más un derrotado que un vencedor. También entra lo que ya te he dicho antes, los perdedores me caen mejor, me parecen más simpáticos, hay una corriente simpática hacia ellos. Pero fundamentalmente es que me interesa más contar la historia de un tipo que pierde que la de un tipo que gana. (AMELL, 1988, p. 88-89)

Últimas tardes con Teresa (1966) constitui um marco tanto na trajetória de Marsé como no campo literário contemporâneo à obra. Um marco no sentido da popularidade, já que a partir desta obra, finalmente, o autor terá o reconhecimento que lhe possibilitará viver exclusivamente de literatura¹¹, mas também um marco estético. O relativo objetivismo anterior será substituído pela onisciência do narrador, que flui livremente entre uma visão crítica das ideologias de esquerda com materiais da narrativa de folhetim, do melodrama, do cinema, da cultura de massas – referenciais que fazem parte da formação do autor e que, como destaca Rodríguez (2002), a partir de então já não serão excluídos de sua obra.

Com relação à literatura do período, muitos críticos também apontam este romance como o marco do fim do realismo social.¹² Interessa a este estudo verificar que já neste romance Marsé explora ironicamente o esvaziamento dos tipos sociais, traço que nesta obra decanta-se de forma quase melancólica (ainda que por vezes também possa levar ao riso), enquanto em *El amante bilingüe* adquire um tom de assumido deboche e, em ambos os casos, carregado de ceticismo. Por outro lado, os procedimentos narrativos vão ganhando complexidade, como se nota na obra seguinte, *La oscura historia de la prima Montse* (1970) – em que os componentes da cultura de massas e a ironia diante dos tipos sociais se entrelaçam à multiplicidade de vozes narrativas – até chegar ao seu auge em *Si te dicen que caí* (1973), romance que se aproxima da corrente do experimentalismo, por cruzar polifonicamente focos narrativos e histórias, criando uma experiência de leitura marcada pela imprecisão e pelo fragmentarismo¹³.

¹¹ Marsé afirma, entretanto, que somente com *Si te dicen que caí* (1973) tem a percepção de que poderia viver exclusivamente de literatura.

¹² A respeito, ver GONZÁLEZ, 1980.

¹³ Rodríguez (2002) questiona o fato paradoxal de que o escritor, que sempre reivindicou sua posição de “contador de histórias”, construa romances tão experimentais como *Si te dicen que caí*, em que a história fica obscurecida diante da diversidade de histórias parciais, fragmentárias e contraditórias. Marsé justifica esta opção com o fato de que desejava contar exatamente esta multiplicidade de histórias e de perspectivas, o que marcará várias obras posteriores (embora não de forma tão radical quanto neste momento).

Marsé, entretanto, nega sua filiação a qualquer corrente estética¹⁴, uma vez que entende que os recursos técnicos estão sempre a serviço da história, e não o contrário, e que, portanto, cada história exige sua forma própria:

S. A.: En *Si te dicen que caí* hiciste una novela que muchos críticos, la mayoría, han calificado como experimental, pero a partir de ella volviste a escribir dentro de una tradición que puede considerarse realista. Quisiera saber qué te hizo pasar de la narrativa realista (si se puede usar este término) que habías usado en *Últimas tardes con Teresa* o *La oscura historia de la prima Montse* a *Si te dicen que caí*, y después volver al mismo tipo de narrativa realista con *La muchacha de las bragas de oro* o *Un día volveré*.

J. M.: En mi caso esto nunca es un planteamiento preconcebido. No me digo a mí mismo: ahora voy a hacer este tipo de novela y no voy a hacer ese otro. Simplemente yo tenía el material de *Si te dicen que caí* que es un material que desde el primer momento se me complicó estructuralmente, y me refiero a la fase de creación mental, todavía sin redactar. Me daba perfecta cuenta de que era un material que se me embrollaba porque había muchas historias que quería contar al mismo tiempo y tenía que buscar la forma de trenzarlas. Por ello, el estilo, las maneras, las estructuras de las anteriores novelas no me servían absolutamente para nada, habría salido un mamotreto de 800 páginas y habría matado de aburrimiento al lector. De manera que tenía que encontrar otra forma, otra manera de contarlo. [...] Todo ese entramado de niveles narrativos me pedía una estructura y una técnica distinta. El motivo del cambio fue simplemente que el material me lo exigió. No se me ocurre otra cosa, porque yo no soy un teórico, no manejo con facilidad o soltura teorías sobre cómo debe escribirse una novela. Suelo decir que afortunadamente, porque al menos en el momento de escribir, todo eso no me resulta farragoso. No me estorba la preocupación formal de cómo escribir una novela, que puede llegar a ser algo obsesivo. (MARSE, 1988, p. 84-86)

O autor recorrentemente enfatiza o que mais lhe interessa na escrita e o que entende como o valor mais importante de um texto ficcional: “el gusto por contar una historia y la habilidad en contarla simplemente” (SOTELO VÁZQUEZ, 1991, p. 144)¹⁵.

De fato, em consonância com este propósito, nota-se nos textos de Marsé o desejo de que o leitor possa *ver* a história e o seu desenrolar por meio das precisas e

¹⁴ Embora negue a filiação a correntes estéticas, Marsé, em muitas ocasiões, acata sua categorização como “escritor realista”. Entre os autores recorrentemente citados por Marsé como grandes referências estão Stendhal, Stevenson, Flaubert, Kafka, Rulfo, Faulkner, Scott Fitzgerald, Pío Baroja.

¹⁵ Ver também Geli, 2016: “Siempre he querido ser alguien que sólo quiere contar historias y que se las cuenten. En mi opinión, los fulgores del intelecto no benefician en nada a la novela”.

elaboradas descrições dos personagens – em que cada traço se mostra como construção visual e como revelador de traços subjetivos – e também dos espaços.

Diversas vezes o autor refere-se a esta característica visual, que associa ao seu vínculo com o cinema. Um dos recursos que conferem o efeito visual nas obras de Marsé é o uso do presente do indicativo como forma de atualizar o passado, visto, por exemplo, tanto em *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005) como em *La oscura historia de la prima Montse* (1970), *Si te dicen que caí* (1973), *Rabos de lagartija* (2000), e em contos como *El fantasma del cine Roxy* (1986) criando um efeito filmico, que se une a referências implícitas ou explícitas do mundo cinematográfico (KIM, 2010).

Lo estoy viendo como si ocurriera ahora mismo ante mis ojos. El hombre sigue plantado frente a la puerta de casa con su trinchera gris plegada al hombro, golpea calmosamente el extremo del cigarrillo sobre la uña del pulgar, y espera. Pero David percibe la combustión interna del rostro apagado, y, antes incluso de recibir la orden, ha visto reflejada fugazmente en sus ojos líquidos y pesarosos la imagen femenina que le conturba; así que ahora guarda silencio, mirándose hacia adentro sin decir lo que también él está viendo, y por un instante, ambos, niño y policía, evocan a mamá esperando el tranvía en el mismo lugar y en idéntica postura, apoyada en la misma farola de la Travesera con el libro abierto en las manos, el mismo ardiente sol en los cabellos y a misma ensoñación en los ojos. (MARSÉ, 2000a, p. 4)

Outro traço marcante é adjetivação particular de Marsé, que contribui para a produção de qualidades líricas a partir de um texto narrativo consistente, sólido: “esta textura lírica está al servicio de la transmisión de las historias, los personajes y las tramas que sus novelas nos proponen” (LÓPEZ-VÁZQUEZ, 2002, p. 193)¹⁶.

Técnicamente, la novelística de Marsé siempre fue sincrética, pijoapartesca, al margen de las recomendaciones de los tecnólogos novelescos en funciones. La técnica estaba pegada a la necesidad de contar una historia mediante un lenguaje rico; insisto en lo de lenguaje, que no tiene nada que ver con vocabulario. Marsé tiene el don de la adjetivación imprevisible, heterodoxa, incluso mestiza, así como la capacidad de describir un cuerpo humano y su conducta a partir de la hipérbole o de un gesto o rasgo físico. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2002, p. 277)

¹⁶ Para um estudo da adjetivação de Marsé, leia-se LÓPEZ-VÁZQUEZ (2002).

Destaco um exemplo desta descrição a partir de um traço físico ou um gesto, como comenta Vázquez Montában. O trecho está em *Un día volveré* (1982)¹⁷, mas tal característica poderia ser vista em quaisquer dos romances de Marsé:

Le abrochó la camisa hasta el cuello y alzó bruscamente su barbilla con un golpe enérgico del índice y pudimos observar, otra vez, aquella fulgurante reacción de la mano antes de ensimismarse de nuevo en la parsimonia, en la sangre fría de una antigua autoridad. Fue entonces que el tabernero intuyó su identidad y, quizá por zanjear el incidente [...] se adelantó a saludarle. (MARSE, 2009c, p. 51-52)

Assim como os personagens, os espaços são descritos com este meticuloso cuidado, a adjetivação elaborada e generosidade de metáforas. Tais imagens, além disso, mostram-se como motor implícito do movimento do enredo. Em sentido inverso, muitas vezes pontuam pausas, espaços para as digressões do narrador:

Garbanzos, lentejas, boniatos, farinetas. Puedo nombrar estas cosas y olerlas en la memoria con la misma gratitud y respeto con que lo haría mamá, acariciarlas con las manos y la voz de mamá. El bacalao en remojo. El viejo molinillo de café. La grasa de cerdo fundiéndose en la sartén, y tantas otras cosas con su extraña vocación de camuflaje, su terca propensión a estar donde no deben: los terrones de azúcar en la salsera desportillada, las lentejas en una caja de galletas, los boniatos en un barreño de zinc, los ajos en un bote de cacao. La pobreza, acuérdate, hermano, nuestra fiel compañera de estos años, la que asumió con tanto coraje la pelirroja y contra la que nunca despotricó, la pobreza que tiene mil caras y se manifiesta de mil maneras, también significa eso, acuérdate: que a pesar de la limpieza y el orden que ella impone a su alrededor con la mayor presteza y energía, las cosas nunca parecen estar en su sitio, andan siempre por ahí ocupando con una porfía insidiosa el lugar que un día correspondió a otras. Y sin embargo, en medio de su aparente extravío, así dispuestos en su mundo de precarias apariencias, ninguno de esos objetos ha sido despojado de su identidad, al contrario, parecen más próximos y necesarios y su trato más cordial [...] (MARSE, 2001, p. 100)

Cuenca (2015) destaca outra característica das obras de Marsé: o autor consegue obter uma representação vigorosa e penetrante por meio da “sonambulização” da matéria e da imaginação da criança, “lente de condensación esencializadora más aún que la memoria, un poco vaga, de un adulto” (CUENCA, 2015, p. 383). As chamadas *aventis* – termo que uma das crianças utiliza para as histórias de aventura que inventa –, fazem com que a História narrada possa alcançar

¹⁷ A primeira edição é de 1982, a edição consultada é a de 2009.

a dramaticidade original, reinterpretada e recomposta por meio da lógica da imaginação, mais coerente que a realidade¹⁸.

Este procedimento talvez seja um dos mais importantes na construção tão recorrente em Marsé da tensão entre verdade e fantasia, memória e imaginação, ou a memória oficial e a coletiva:

Es algo así como la historia que cuenta un niño que ha oído contarla a otro que a su vez miente en relación con esa misma historia que ha oído contar a otra persona. Digamos que estas diversas versiones que se dan de los hechos, algunas de ellas completamente falsas, llega un momento que simplemente por reiteración llegan a constituir una verdad. (MARSÉ, 1988, p. 85)

Entrelaçado a esta tensão, como comentado anteriormente, está o questionamento da predominância da “História” – oficial, monumental e muitas vezes falseada – em relação às histórias que correm na boca do povo.

Tal procedimento aparece também em *La muchacha de las bragas de oro* (1978), romance que retoma o uso técnicas narrativas mais simples e a incorporação de elementos da literatura popular. A estes componentes, soma-se o sarcasmo que percorre toda a narrativa, e que será retomado em *El amante bilingüe*.

A veia sarcástica do autor mostra-se também em outra vertente interessante e de muito sucesso. Trata-se da colaboração de Marsé na revista *Por Favor* (de 1974 a 1978) e, posteriormente, no jornal *El País* (1987). Na seção ‘Señoras y Señores’¹⁹, destacam-se as caricaturas literárias que Marsé de personalidades famosas, artistas de Hollywood, políticos nacionais ou internacionais, personagens de ficção ou da sociedade em geral. Nestes retratos, a habilidade descritiva de Marsé recobra intenso sarcasmo e ironia, resultando em caricaturas de uma comicidade refinada, que alcançaram grande popularidade entre os leitores das publicações.²⁰

Un día volveré (1982) retoma, com técnicas narrativas já não tão radicalmente experimentais quanto as observadas em *Si te dicen que caí* (1973), o cenário do pós-guerra. Por meio da visão de um adolescente, desprendendo-se já da fantasia das *aventis*, e de um ex-combatente anarquista desiludido, destila-se o desencanto com

¹⁸ Sobre o papel da *aventis* na narrativa de Marsé, ler Valls (2009).

¹⁹ A editora Tusquets publicou uma antologia destes retratos (MARSÉ, 1988b) e em 2013 a Alfabetia republicou a coletânea, com prólogo de Carmen Romero e dois retratos novos (Arthur Mas e María Dolores de Cospedal). Outra obra para consulta é uma antologia da atividade jornalística de Marsé (2012a). Para um estudo do Marsé cronista e de sua atividade em jornais e revistas, leia-se DOMÍNGUEZ SANTANA, F. (2012) e CUENCA (2015).

²⁰ Em *El País*, posteriormente, o escritor utiliza o mesmo modelo, mas a seção tem breve duração (entre março e dezembro de 1987).

relação ao período da transição democrática (período que volta a aparecer no romance em estudo):

La historia de Jan Julivert, el pistolero anarquista que ha enterrado su pistola bajo un rosal, ejemplifica ese desencanto, la creciente desconfianza en los proyectos colectivos y la búsqueda de soluciones individuales a los conflictos individuales. Forma, de ese modo, parte de un fenómeno general que ha provocado, entre otras cosas, lo que José-Carlos Mainer ha denominado la ‘reprivatización de la literatura’ y que se percibe, entre otros efectos, en la proliferación de los relatos puestos en boca de personajes que forman parte de la historia, aunque desconozcamos, como sucede en la novela de Marsé, su identidad. (RODRÍGUEZ, 2002, p. 13)

Seguindo a sequência de publicação dos romances, *Ronda del Guinardó*, romance breve, ou conto extenso, publicado em 1984, volta a utilizar a narração linear e um único narrador, procedimento que será quebrado em parte em *El amante bilingüe* (1990), do qual nos ocuparemos mais detalhadamente. O livro concentra o eixo narrativo em um fatídico dia – 8 de maio de 1945, data da capitulação da Alemanha na II Guerra – e no microcosmo do bairro de Guinardó, e constrói uma parábola da desilusão e do desencanto instaurados após uma brevíssima centelha de esperança.

Teniente Bravo (1986) reúne quatro contos que inauguram a obra contística de Marsé, que, talvez pela predominância do romance em sua produção e da sua pouca assiduidade ao gênero, não tenha sido muito analisada pela crítica. Conforme Mendoza Fillola:

[los cuentos de Marsé] aún necesitan de una evaluación más detallada, porque en el espacio hipertextual que sería el conjunto de su obra, sus relatos breves y sus cuentos son piezas del conjunto narrativo que ofrecen claves, en el discurso, en la misma acción y aún más en la intervención del narrador. (MENDOZA FILLOLA, 2005, p. 174)

Embora não possamos nos deter sobre o tema, poderemos ver repercutido em *El amante bilingüe* o jogo da intertextualidade com alguns contos de Marsé e esta característica caleidoscópica que se manifesta na reiteração de personagens, espaços, cenas, os quais, ao reaparecerem e se reorganizarem de maneira renovada, geram formas distintas de narrar (MENDOZA FILLOLA, 2005).²¹

²¹ Em 2002, foi publicada uma recopilação dos contos de Marsé (*Cuentos completos*, Ed. Espasa Calpe).

Em *El embrujo de Shangai* (1993) explora-se novamente o universo do cinema e constrói-se a perspectiva da narrativa como única possibilidade – e ao mesmo tempo, como impossibilidade – de reconstruir a realidade. Volta a aparecer o desalento característico do pós-guerra, agora na memória usurpada da menina cujo pai se ausentou, deixando-a sem elementos para reconstruir sua própria história. A tensão entre a história perdida e a história inventada constrói-se, formalmente, por meio da predominância de um discurso que se intui como memória fantasiosa, mas que se faz como único elo com o real.

A inovação com relação aos focos e vozes narrativas que havia marcado a obra mais experimental de Marsé aparece também em *Rabos de Lagartija* (2000), em que o autor escolhe a perspectiva das memórias de um feto, que dialoga com as percepções, lembranças, sonhos e fantasias do irmão, uma criança que perdeu o pai após o fim da Guerra Civil. Misturam-se a essas vozes também a do pai morto, compondo um interessante tecido a partir do qual o leitor pode compor os movimentos do enredo, o cenário, os personagens – novamente na tensão entre realidade, ficção, memória, imaginação:

No es que mientas para enterrar la verdad, ya lo sé, lo haces precisamente para desenterrarla, pero, en cualquier caso, mientes... Agarra de nuevo la botella y bebe a morro, y luego se queda mirando el vacío ante él con aire de resignada pesadumbre. Los hay que piensan que una cosa es la realidad y otra la verdad, y tú eres uno de esos. Eres un peligro, hijo mío... En fin, yo me largo. (MARSÉ, 2000a, p. 176)

Canciones de amor en Lolita's Club (2005), obra adaptada de um roteiro para cinema, traz como pano de fundo temático, no contexto contemporâneo, a questão da exploração sexual dos imigrantes, partindo de um esquema narrativo tradicional e linear – com apresentação, desenvolvimento do conflito e desfecho –, mas com uma estrutura cinematográfica (marca de seu formato original), por vezes impressionista, embora predomine um estilo direto e sóbrio. Marsé aponta que “fue una novela condicionada por su origen y nunca me la tomé demasiado en serio” (CUENCA, 2015, p. 607).

El presente se impone en la narración mediante el esbozo de algunos de sus rasgos sociales más característicos: las consecuencias del olvido ‘propuesto’ por la transición; la imbecilidad televisiva; el hedonismo vacuo, individualista e ignorante como único horizonte vital; la soledad y el aislamiento...

(CUENCA, 2015, p. 609)

Caligrafía de los sueños (2011) retoma o contexto dos anos quarenta e os bairros de infância de Marsé. Notam-se, além disso, vários elementos marcadamente autobiográficos (que também já estavam presentes em diversas obras anteriores) e múltiplas intertextualidades – frequentes em toda a obra do autor. O panorama de desencanto e pobreza é entrevisto em uma narrativa sutil, fugaz, que parece, de certa forma, a continuidade de *Si te dicen que caí*, mas, simultaneamente, supõe um outro olhar:

[...] los mundos de una y otra novela pueden parecer el mismo, están juntos y en contacto, se tocan, son lindantes entre sí, pero uno mira más hacia atrás (hacia el pasado inmediato, Guerra Civil incluida) y el otro camina hacia delante. (FISCHER, 2011)

O autor mais uma vez afasta-se do panorama do pós-guerra em uma obra curta, a recente *Noticias felices en aviones de papel* (2014), que tem como cenário o final dos anos oitenta. Acompanhamos o olhar de um adolescente, cujo pai é meio hippie e ausente, e a história de uma vizinha mais velha, uma senhora refugiada que perdeu a família em campos de extermínio na Segunda Guerra Mundial. O argumento conduz à reflexão sobre a repercussão e persistência do passado trágico na memória dos sobreviventes, além da crítica social à realidade espanhola do período, cenário em que se torna difícil encontrar “notícias felizes”. Tais problemas constarão de uma narrativa leve e com toques de humor, quase um conto infantil, terno e irônico.

Assim como em *Caligrafía de los sueños* (2011), Marsé redesenha o tema da ficção como estratégia de viver mais digna que o esquecimento. Ao falar sobre seu último romance até agora, *Esta puta tan desvalida* (2016), Marsé enfatiza a diferença entre o esquecimento e a desmemória:

El olvido es una estrategia del vivir: uno olvida ciertas cosas por voluntad propia aunque quizá no lo reconozca, es el ‘Vamos al olvidar eso’. La desmemoria es otra cosa: puede estar, y así ha ocurrido aquí, manipulada por los poderes políticos; la memoria del franquismo ha sido y sigue siendo manipulada, reordenada, recosida... Eso está en esta obra, pero no le voy a decir al lector cómo interpretar lo que hay. (GELI, 2016)

A “puta tan desvalida” poderia ser, como diz o autor, a própria memória, base de toda a narrativa de Marsé. Ecoando as palavras de Octavio Paz (1997) – “La

memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda. La memoria es un presente que nunca acaba de pasar” – diz Marsé: “el escritor o es memoria o no es nada; el pasado no acaba de pasar nunca” (GELI, 2016).

Una flor venenosa crece en tus oídos, muchacho. No hay remedio conocido para esos ruidos y zumbidos, debes aprender a convivir con ellos y a domeñarlos, a manejarlos, a trampearlos. Debes engañarles y confundirles, o ellos acabarán contigo. Haz como que no oyes. Atiende a otras voces y llamadas, recoge otros vientos, otros ecos. Ahoga el silbido de la serpiente con otro ruido más soportable. Porque ya para siempre, hasta que mueras y el plomo de la nada se funda en tus oídos y te regale una eternidad de silencio, esos ruidos irán contigo y perforarán tus días y tus noches como los gusanos barrenan la tierra bajo el verde césped. Habrás de defenderte con uñas y dientes, muchacho. Recuérдалo siempre que mires mi oreja colgada en esta pared. Buenas noches. (MARSÉ, 2000a, p. 60)

Para finalizar estas breves pinceladas panorâmicas sobre a obra de Marsé, cito as adaptações para o cinema, inevitavelmente criticadas pelo escritor: *La oscura historia de la prima Montse* (CADENA, 1977), *La muchacha de las bragas de oro* (ARANDA, 1980), *Últimas tardes con Teresa* (HERRALDE, 1984), *Si te dicen que caí* (ARANDA, 1989), *Domenica*, adaptação de *Ronda del Guinardó* (LABATE, 2001), *El embrujo de Shanghai* (TRUEBA, 2002), *Canciones de amor en Lolita's Club* (ARANDA, 2007). *Un día volveré* (BETRIU, 1991) foi adaptado ao formato de série, em quatro capítulos. *El amante bilingüe* foi adaptada ao cinema por Vicente Aranda, em 1993.

Como roteirista, o autor também participou, além das adaptações de alguns de seus romances, como *Últimas Tardes con Teresa*, dos roteiros de: *Donde tú no estés* (1964); *La vida es magnífica* (1965); *Mi profesora particular* (1973), em colaboração com Jaime Camino e Jaime Gil de Biedma; *Libertad provisional* (1976); *El largo invierno* (1991); *Pareja de baile* (1985), em colaboração com Manuel Vázquez Montalbán e ainda inédito. Sobre a arte do cinema, o autor escreveu *Un paseo por las estrellas* (2001) e *Momentos inolvidables del cine* (2004).²²

Com relação às traduções, apesar da grande repercussão de obras como *Últimas tardes con Teresa* (1966) e da reconhecida importância desse autor no contexto literário espanhol, Marsé teve poucas obras traduzidas ao português: *O feitiço de Xangai* (2011), *Canções de Amor em Lolitas's Club* (2006), *Rabos de*

²² Sobre Marsé e o cinema, ver Romea Castro (2002 e 2005) e Seguin (2010).

lagartixa (2011) – todas traduzidas e editadas em Portugal – e *Últimas tardes com Teresa* (2015), *Caligrafia dos sonhos* (2011), traduzidas e editadas no Brasil. *El amante bilingüe* foi recentemente traduzido em Portugal (MARSÉ, 2013c), porém, com opções de tradução radicalmente diferentes da proposta deste trabalho, conforme comentaremos brevemente mais adiante.

3 EL AMANTE BILINGÜE

Publicado em 1990, o romance em estudo situa-se num momento intermediário da produção do autor. Já no título da obra, aponta-se um de seus temas fundamentais: o bilinguismo, entendido aqui metaforicamente, pois se desdobra em questionamentos sobre identidade cultural, subjetiva e também linguística.

A imagem do “amante”, também já no título da obra, mostra-se igualmente significativa. Conforme destaca Williams (2006), Marsé desloca o foco da figura pública tradicional – o marido – e inverte os papéis, fazendo com que o outro – o “amante” – torne-se central, enquanto as figuras do marido e da esposa assumem papéis secundários. A divisão idiomática (relativa ao bilinguismo aludido no título) reverbera assim em um segundo desdobramento (entre marido e amante), e ecoa o processo de cisão sofrido pelo protagonista.

Tal processo de fragmentação e desconstrução é o eixo narrativo do romance: a crise e a transformação do protagonista, Joan Marés (trocadilho com o nome do autor, Juan Marsé), catalão de origem humilde criado na Calle Verdi, entre Gràcia e o Parque Güell, onde convive com vários “charnegos” e “murcianos”²³, como são chamados pejorativamente as pessoas de fala não catalã – no caso, a grande massa de imigrantes vinda principalmente do Sul da Espanha, em particular andaluzes.

Na abertura do romance, Marés surpreende sua esposa, Norma, mulher da classe alta catalã, na cama com um engraxate *charnego*, fato ao qual se sucede o abandono de Marés pela mulher e sua queda em uma profunda crise de identidade: por mais de quinze anos não consegue superar o rompimento da relação.

Una tarde lluviosa del mes de noviembre de 1975, al regresar a casa de forma imprevista, encontré a mi mujer en la cama con otro hombre. Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra del que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi

²³ Proveniente de Murcia, *Comunidad Autónoma* no Sudeste da Espanha. Entretanto, o termo é usado não para referir-se à origem geográfica, mas de forma pejorativa, para designar genericamente os imigrantes. A figura do charnego será melhor comentada ao longo deste trabalho. Embora o termo tenha sido usado historicamente de forma pejorativa, opto por, na maioria dos casos, não colocá-lo entre aspas, já que a construção da figura do charnego, na obra de Marsé, partirá de um elemento histórico e social para convertê-lo em um conceito estético.

ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su inmediata destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima. (p. 5)²⁴

Torna-se, então, um músico de rua, assumindo distintos papéis, conforme a conveniência – filho natural de Pau Casals; *charnego* pedinte desempregado; aposentado, reumático e murciano; catalão expulso da televisão madrilenha, com doze filhos e sem trabalho; ex-secretário surdo-mudo de Pompeu Fabra; “torero enmascarado”, artista de um grupo de teatro catalão, agente de pesquisas do governo e vários outros. Como observado por King (1999), tais papéis multiplicam-se ao longo da narrativa, e remontam já à sua infância, quando, sendo catalão, é confundido com um “*charneguillo de los muchos que entonces infectaban el barrio*” (p. 64).

Além da mistura entre referentes culturais, vista nos papéis desempenhados pelo protagonista, em muitas passagens, Marsé satiriza até o limite do grotesco os símbolos catalães, levando-os ao mesmo nível da precariedade com que o personagem compõe os papéis que decide representar, na rua e em outros espaços.

[...] Ya éramos novios. Estábamos hablando del patriotismo de mis padres, de cómo me habían educado en el amor a Cataluña y a la *senyera*, y de repente me besó en la boca. Fue un beso larguísimo, y mientras duró, sin despegar en ningún momento su boca de la mía, me recitó el *Cant espiritual* de Maragall. Era capaz de recitar las obras completas de mossén Cinto mientras besaba.
—¡Hija, qué asco! —dijo Mireia.
—Babas y poesía patriótica —dijo Ribas—. A Norma siempre le gustó ese cóctel.²⁵

Do mesmo modo, por meio da criação de um dialeto literário, Marsé destaca traços do falar *charnego* e explora os preconceitos a partir dos quais se ouve o falar imigrante, conforme pode ser observado abaixo:

El hombre no sabe qué hacer ni qué decir. Masculla con acento *charnego*:
—Pues ya lo ve uzté...
[...]

²⁴ A partir deste momento, para facilitar a leitura, usarei somente o número de página quando a citação referir-se ao romance em estudo (MARSÉ, 1990).

²⁵ Conforme comento mais adiante, alguns símbolos culturais registrados em catalão no original (*senyera*, *Cant dels ocells*, *Cant espiritual*) aparecem em itálico. Essas referências serão comentadas ao longo deste trabalho, ou nas notas da tradução, motivo pelo qual não prolongo aqui os comentários a respeito.

Senyera – bandeira da Catalunha; *Cant Espiritual* – um dos mais famosos poemas de Joan Maragall (1860-1911), poeta, escritor e tradutor catalão; Mossén Cinto – Jacint Verdaguer i Santaló (1845-1902), poeta qualificado como “príncipe dos poetas catalães”.

No me sorprende que sea un vulgar limpiabotas, probablemente analfabeto, reclutado en algún bar de las Ramblas y con pinta de cabrero. [...] no tardé en descubrir que su debilidad eran los murcianos de piel oscura y sólida dentadura. Charnegos de todas clases. Taxistas, camareros, cantaores y tocaores de uñas largas y ojos felinos. Murcianos que huelen a sobaco, a sudor, a calcetín sucio y a vinazo. [...] Un charnego rematado que no se atreve a mirarme a los ojos. (p. 5-7)

A presença do dialeto literário e de suas implicações sociolinguísticas coexiste com referências do universo linguístico e cultural catalão, que possivelmente se tornam opacas ao leitor “externo”, e remetem a um contexto pouco apreensível em uma leitura superficial: esta profundidade está apenas sugerida, por meio da ironia e do humor.

A narrativa não se restringe, desta forma, a uma contraposição quase caricatural de símbolos culturais, mas antes faz com que esta construção abra caminho a outros questionamentos, que se presentificam por meio da dramaticidade cômica do enredo e dos personagens.

Neste cenário de tensões e ambivalências, acompanhamos o processo de desintegração de Marés, que vai se acentuando quando começa a receber “visitas” de Juan Faneca, uma espécie de alter ego murciano, que, em sonhos ou alucinações, pouco a pouco vai convencendo o decadente Marés de que somente conseguiria aproximar-se de Norma se se fizesse passar por charnego.

A presença de Faneca vai aos poucos invadindo a de Marés, que começa, quase brincando, a fantasiar-se de charnego, o que inclui, entre outras transformações, a de sua própria linguagem, pois passa a falar com um sotaque que recria a variante dos imigrantes. A identidade do protagonista vai se esfacelando até compor uma espécie de puzzle cultural, caricatural e grotesco: paulatinamente, o disfarce vai se tornando “realidade”, e a realidade se torna delírio.

Realidade e ficção podem então pertencer a uma mesma região “fronteiriça”, expondo os limites de definição e identificação do sujeito – indefinição que se desdobra em perspectivas sociais, culturais e linguísticas.

A força dos componentes históricos e culturais em tensão, metaforizados na problematização do processo identitário do protagonista do enredo, é um dos eixos narrativos do romance.

Entretanto, para que se compreenda o humor irônico da narrativa e a densidade das questões que permeiam esta obra, é necessário caminharmos brevemente sobre o tempo/espaço narrativo e sua contextualização histórica.

Por meio da história de mais um perdedor – e sob os signos da ironia e da sátira – *El amante bilingüe* aponta para várias incongruências que constituem a sociedade de Barcelona da transição democrática pós-franquismo e assim apresenta o oposto de uma imagem única ou “totalizante” da cidade e da cultura catalã.

No enredo, acompanhamos um complexo processo de questionamento existencial e de transformação vivido pelo protagonista: trata-se de um longo e sofrido “despir-se da cara” – como consta na epígrafe inicial de Antonio Machado, porta de entrada para o romance: “Lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara”.

Com esta “frase guia”, Juan Marsé estabelece uma das vias de acesso ao romance: entre o rosto e a máscara, desponta a questão das identidades, sejam elas entendidas desde um ponto de vista subjetivo, ou focadas a partir de uma perspectiva cultural, política, estética.

O processo de desintegração de um sujeito e de todos os clichês que formam sua imagem enquanto paradigma de determinada cultura poderia ser também lido como um espelho da “esquizofrenia cultural e linguística de Barcelona”, nas palavras do próprio Marsé, em entrevista a Ana Pérez Manrique:

APM: Por qué surge o de donde surge la idea de *El amante bilingüe*?

JM: La idea surge de una conversación que tuve con una amiga mía que es psiquiatra. Un día, conversando de casos curiosos que ella había experimentado, habló de un paciente suyo que era un catalán, un muchacho catalán, hijo de muy buena familia, muy arraigada en la tradición catalana de la ciudad, sus padres... toda su familia... y que un día empezó a dar muestras de un comportamiento muy extraño: se vestía y se comportaba como un andaluz, como un charnego. Vamos, vestía como un señorito andaluz, desde dejarse patillas largas, ceñirse una chaquetilla, ponerse un sombrero cordobés... En fin, y pasó a hablar no solamente castellano, sino que pasó a hablar andaluz, bien marcado. Primero con gran sorpresa y después con gran espanto por parte de la familia, porque pensó que se había vuelto loco.

[...]

La idea de la novela surgió de ahí un poco. Surgió de la esquizofrenia de ese individuo. Yo traslado esa esquizofrenia a la esquizofrenia cultural y lingüística de Barcelona, de Cataluña. Y de ahí salió todo un poco. (MARSÉ, 2009b, p.124-130)

Para uma análise da obra, mais que discutir a exatidão conceitual utilizada por Marsé, interessa entender em que sentido o autor evoca o termo esquizofrenia. Cunhado em 1911 por Eugene Bleuler para designar certos tipos de transtornos mentais (ROUDINESCO, 1998), o termo tem como etimologia “*skhizein*” – cindir, fender, rasgar, dividir, separar – e “*phrén*”, “*phrénos*” – diafragma, ou a parte em que o corpo se liga à alma (depois traduzido por pensamento, espírito, mente)²⁶:

[O termo foi cunhado] para designar uma forma de loucura a que Emil Kraepelin dera o nome de “demência precoce”, e cujos sintomas fundamentais são a incoerência do pensamento, da afetividade e da ação (chamada Spaltung ou clivagem), o ensimesmamento (ou autismo) e uma atividade delirante.

[...]

Bleuler inventou, ao mesmo tempo, a noção de Spaltung (clivagem, dissociação, discordância) e a palavra esquizofrenia: ‘Chamo a demência precoce de esquizofrenia porque, como espero mostrar, a cisão das mais diversas funções psíquicas é um de seus traços mais importantes’. (ROUDINESCO, 1998, p.189)

Bleuler destacava assim o aspecto da dissociação, da divisão entre o pensamento, a emoção e o comportamento, o que coincide com uma das conotações geralmente atribuídas à palavra pelo público leigo, que parece ser também o sentido utilizado por Marsé: dissociação, divisão de personalidade, ou simplesmente loucura.

Resta discutir a aplicabilidade do termo, usado neste sentido, ou seja, o que seria tal esquizofrenia cultural e linguística de Barcelona, ou da Catalunha? Estaria ela restrita a esta região, ou o que tem de específico ao contexto catalão?

²⁶“A palavra φρήν [phrén], na literatura poética e filosófica do período arcaico, de grande riqueza polissêmica, relacionava-se com tudo o que dizia respeito às coisas do coração, da alma. Articulada intimamente à palavra psyché, que significa 'alma', φρήν era usado para se referir igualmente às profundezas da interioridade humana, onde estão as raízes do intelecto e do afetivo. Psyché, como princípio de vida, de inteligibilidade e de afetividade, é o próprio conceito que os gregos criaram para alma. Mais tarde, o termo foi traduzido por 'mente'. Portanto, a alma, psyché, enquanto princípio vital de inteligibilidade, não pode ser entendida somente por inteligência intuitiva, racional e cognitiva, mas também em sua dimensão afetiva, próprio da palavra φρήν, phrén. A palavra alma abrange tudo que é da ordem do querer e do desejar, tudo que é da ordem do coração.” (ROCHA, 2001, p. 76).

3.1 CONTEXTO NARRATIVO DE EL AMANTE BILINGÜE

Quién conçertará al vizcayno con el catalan, que son de tan diferentes provincias y lenguas? Cómo se avernán el andaluz con el valençiano y el de Perpiñan con el cordobes, y el aragones con el guipuzcoano y el gallego con el castellano (sospechando que es portugues) y el asturiano é montañés con el navarro? etc. E assi desta manera, no todos los vasallos de la corona real de España son de conformes costumbres ni semejantes lenguajes. (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 54)

Para compreender o uso que Marsé faz do termo “esquizofrenia”, ao referir-se à questão da identidade cultural e linguística catalã/espanhola, é necessário ter presente séculos de história.

A fim de reduzir nossa volta no tempo, já que não é este o escopo deste trabalho, e tentando avançar na compreensão de tal “hecho” e do “fenómeno catalán”, alguns aspectos históricos são comentados no apêndice “Breves apontamentos históricos”, em que pincelo questões focadas na permanente tensão entre centralização e autonomia política, que constitui um longo período da história catalã. Ali também menciono o aspecto linguístico, breves observações sobre a formação de preconceitos mútuos entre as nações e regiões espanholas, bem como alguns fatos que permanecem arraigados na simbologia catalã – muitos deles presentes no texto de Marsé sob a chave irônica.²⁷

Atendo-nos ao contexto mais diretamente relacionado à obra, destaca-se aqui um arco temporal que vai desde o pós-guerra civil até o período da transição democrática, após a morte de Franco.

Isto posto, vale voltar a destacar que o pós-guerra é um dos períodos privilegiados por Marsé na construção dos cenários de suas narrativas, em que o desencanto e a desesperança destilam-se nas vozes dos personagens, nas *aventis* inventadas pelas crianças, na descrição de espaços plenos de impossibilidades. É neste tempo-espaço que podemos encontrar a base de sua ficção.

²⁷ Entendo que talvez estes apontamentos fossem desnecessários ao leitor que já tem certo conhecimento da história da Espanha ou da Catalunha e enfatizo que se trata de um recorte bastante sintético, sem pretensões de uma discussão histórica mais aprofundada. Entretanto, penso que o objetivo deste trabalho é também fornecer alguns elementos para que o leitor brasileiro possa compreender o tratamento de certos elementos contextuais no romance em estudo.

Nesse enquadramento também se desenham, sutilmente, as tensões entre a política centralista de Franco e a prevalência, embora fortemente reprimida, da cultura e da língua catalã.

Marsé reconta, por exemplo, a purga de livros em catalão no conto ‘El fantasma del cine Roxy’, em *Teniente Bravo* (1986), e em várias narrativas esta problemática é mencionada, às vezes mais explicitamente, outras menos, embora o autor nunca mostre uma atitude panfletária: normalmente a crítica desponha dos elementos narrativos que se integram de forma coesa, a serviço da história que se conta.

Também na entrega do Prêmio Cervantes o autor relembra o episódio de sua infância, em que seu pai promove a queima preventiva de livros:

Debo hacer constar que en casa de mis padres, en la postguerra, apenas había una docena de libros. Antes hubo muchos en lengua catalana, según mi madre, pero, después de una purga preventiva por razones de seguridad, sólo quedaron dos. La purga la efectuó mi padre, que había estado preso por rojo separatista y republicano. [...] Los demás libros habían sido sacrificados en una hoguera nocturna, en el jardín de una convecina, junto con un montón de revistas gráficas, agendas y carnets, fotografías, cartas y documentos diversos, cuya posesión, por aquellos días, debía resultar comprometedora. Acudieron otros vecinos, todos traían algo que pensaban debía ser quemado.

Era poco después de acabada la guerra, yo debía de tener siete años, pero recuerdo muy bien la fogata en medio del pequeño y sombrío jardín, los libros abriéndose al calor como flores rojas, las páginas desprendidas arrugándose y bailando sobre la cresta de las llamas, revoloteando un instante como grandes mariposas negras. Recuerdo la constelación de chispas y pavesas subiendo hacia la noche estrellada, la ceniza fugaz de las palabras y de las ilustraciones, sobre todo porque acabé pillando un gran berrinche al ver allí de pronto, devorado por el fuego, mi primer ejemplar de las hazañas del piloto Bill Barnes, el Aventurero del Aire, una novelita de quiosco de 60 céntimos, de la colección *Hombres Audaces*. Mi padre la había cogido por descuido junto con otros libros. Entre los que quedaron en la pequeña librería casera, salvados porque eran en lengua castellana, y que pude leer a su debido tiempo, recuerdo cuatro o cinco títulos: *El libro de la selva*, *Genoveva de Brabante*, *Tarzán de los monos*, *Humillados y ofendidos* y *La historia de San Michele*. (MARSÉ, 2009a, n.p.)

Neste pequeno relato, vê-se também a forma particular com que o autor busca, cuidadosamente, seguindo o fio da memória, as imagens que irão compor um quadro próprio, um modo único de narrar as sutilezas do momento histórico e a forma como

este é vivenciado, por meio do olhar da criança. Para Marsé, a memória é a base de um mundo criado, que entretanto tem suas próprias leis internas:

Cuando uno se dedica a la literatura de ficción se supone que es para crear un mundo. También un mundo que tenga algo que ver con éste, naturalmente. Pero un mundo con sus propias leyes internas, de armonía, de estructura, de ecos y de resonancias. En el trasfondo hay algo personal. (MARSE, 2008, n.p.)

Desta forma, embora o contexto nos ofereça uma base importantíssima para a compreensão da obra, interessa-nos também entendê-la como estrutura única, como artefato literário que é.

Feitas estas ressalvas, devemos, entretanto, deter-nos ainda um pouco sobre questões contextuais mais específicas à obra em estudo. Como veremos, algumas destas questões mostram-se relevantes para um primeiro nível de leitura da obra, já que imbricam-se profundamente à narrativa e constituem parte de seu efeito irônico e de sua comicidade sarcástica.

O romance se estrutura em duas partes, cada uma delas com vinte capítulos. O primeiro capítulo narra o episódio do abandono do protagonista Marés por sua então esposa Norma, em novembro de 1975, justamente o mês e ano da morte de Franco.

Como já apontado por Resina (2001), ao retomar o momento da morte de Franco (“*El día que murió Franco*” – “*El día que Norma me abandonó*”), o diálogo inicial do romance traz a pergunta: “*Y ahora, qué?*”, a qual traduz a ansiedade de parte da sociedade espanhola com relação ao futuro do país: e agora? O que fazer, no presente, para a construção do futuro?²⁸

For most Catalans the answer was easy: political autonomy, untrammelled cultural development, national reconstruction, and, as a precondition for these goals, a re-established linguistic identity, with Catalan as the social bond. For Marés the answer is not that easy. He is the product of culturally ambiguous times: subjectively detached from official discourses and withdrawn into the mirage of private freedom, he is still objectively conditioned by the Francoist limitations on that freedom. (RESINA, 2001, n.p.)

Economicamente, o país havia experimentado, em décadas anteriores, um momento de crescimento, ainda que de maneira desigual e sobre bases mais que

²⁸ Esta angústia nacional, que percorre o subsolo do texto, será extremamente importante para a construção do romance, que se desenvolve no jogo permanente entre o individual e o coletivo.

questionáveis, e que convenientemente foi chamado de “milagre”. A outra face do desenvolvimentismo foi a fratura social.

A respeito, García de Cortázar e González Vesga (1994) comentam que, no começo dos anos 60, o país continua sendo predominante agrícola, embora as estruturas agrárias ressessem cada vez mais com a ineficácia da iniciativa empresarial, a insuficiência de capitais e o menosprezo do Estado. O setor agrícola mantém as condições de exploração, a estrutura de desigualdade social, e a mecanização precária, o que, somado a condições naturais adversas, faz com que o setor caia em um estado de verdadeira indigência

Como decorrência desta desigualdade e do desenvolvimento industrial/urbano frente à deterioração vertiginosa das economias rurais, intensificam-se os fluxos migratórios. Durante os anos do chamado desenvolvimentismo, mais de quatro milhões de pessoas dirigem-se às cidades de Madri, Barcelona, Bilbao e Valência.

Na década de setenta, há o apogeu do modelo migratório que leva emigrantes rurais ao então potente setor industrial das cidades (RODRÍGUEZ, 2010). Esses deslocamentos desenfreados provocariam uma precarização da condição laboral, além de uma onda de assentamentos marginais nos grandes centros urbanos espanhóis, como aponta Carmen Martín Gaité:

El mercado de trabajo presentaba unos perfiles tan caóticos como la misma geografía del extrarradio, fenómenos ambos que, al no haber sido abordados a su debido tiempo por el Estado, se volvían contra él.

En 1956, el chabolismo se estima que alcanza ya en Madrid el 20% de la población. El éxodo rural se había disparado (MARTÍN GAITE, 1994, p. 107)

Tais movimentos, em lugar de minimizar as condições de desigualdade, trazem-na também para as cidades, produzindo outras formas de divisão social, cultural, econômica, espacial.

Entre os vários estudos feitos sobre o impacto na Catalunha da imigração interior no período, cito mais especificamente os de Candel (2010)²⁹ e Carlota Solé (1979, 2000), menos por conta de uma questão de rigor científico (uma vez que este impacto não é essencialmente o objeto desta pesquisa), mas devido à

²⁹ A edição original, de 1964, havia sido censurada. Em 2008, foi publicada a edição com o conteúdo integral. A edição utilizada neste trabalho é a de 2010 (formato ebook).

contemporaneidade com o período narrado: trata-se antes de buscar a percepção do fato da imigração à época.

Francesc Candel explorou o tema da integração por meio da imersão na realidade dos imigrantes (ele próprio um deles), e publicou, em 1964, um texto em que a experiência vivida serve de fio condutor para a reflexão. O aspecto cultural vem assim ao primeiro plano, a partir da narrativa da vida dos imigrantes, dos casos contados por eles, da observação de seu cotidiano, suas aspirações, percepções. Candel estabelece distinções entre as correntes migratórias à Catalunha, desde os anos vinte e trinta, que se agudizam nos anos quarenta e assumem um caráter alarmante nos anos sessenta:

Quan es produí aquesta segona immigració – anomenem-la així – el barraquisme ja existia a la ciutat de Barcelona. L'any 1929, en unes estadístiques publicades pel Patronat de l'Habitatge, s'indicava que hi havia a Barcelona 6.478 barraques escampades per Montjuïc, Hostafrancs, Barceloneta, Horta i Sant Andreu. [...] Els immigrants dels anys quaranta es van trobar amb aquestes barraques. Van començar a ampliar els escanyolits grups existents, com Somorrostro, Bogatell, Camp de la Bóta, Pequín, vessants de Montjuïc, perllongant-se, van ampliar els dos Valero, el Gran i el Petit, i van a formar Les Banderes. [...] L'explosió-allau del 29 va ésser motivada per l'Exposició. Aquesta segona per la fam. La gent que arribava era peonatge: jornalers, bracers, camperols, miners, peons de les foenries de mineral. [...] Davant aquesta manca de feina, molts es dedicaven a la venda ambulant de 'pirulins', caramels, cacauets, o a obrir portes de cotxe, a portar maletes a l'estació o a vendre tabac de puntes de cigarreta, o a demanar caritat, etcètera. (CANDEL, 2010, p. 130-133)

Já com relação aos imigrantes chegados à Catalunha entre 1960 e 1975, Solé (1979) destaca a queda da taxa de mobilidade ocupacional da população de imigrantes em comparação aos que chegaram na década de cinquenta. Procedentes na maior parte de regiões com baixo nível de escolarização na Andaluzia e em Extremadura, esses imigrantes vivenciam uma situação de pouca mobilidade sócio-profissional, a partir de 1966-1968:

Teniendo en cuenta, que los inmigrantes de reciente llegada a Cataluña (1960 a 1975, aproximadamente) ocupan en su gran mayoría trabajos manuales (un 80 % de trabajadores manuales no cualificados son de origen no catalán), la situación actual de la población inmigrante en relación a su posición dentro de la estructura ocupacional ha empeorado, por cuanto se han acrecentado los empleos manuales y los rangos bajos de los no

manuales, en consonancia con una relativamente retardada mecanización y automatización de la producción. (SOLÉ, 1979, p. 85-86)

Além das várias mudanças implicadas na vida dos emigrantes, que saem de um contexto agrícola para o ambiente urbano, enfrenta-se o problema da moradia, que somente foi abordado pelo governo tardiamente:

En este freno de resignación forzosa confió durante muchos años la política del Régimen, especialmente cruel y miope para las cuestiones agrarias, que intentó remediar cuando ya no tenían remedio. Por ejemplo, aunque en el Plan de Urbanismo de 1941 se abordara ya el “problema de los suburbios”, se hacía desde un planteamiento más ideológico que práctico y, sobre todo, nada alarmista. Aquellos núcleos satélites, cuya unidad tomó en Madrid el nombre de ‘chabola’ y en Barcelona el de ‘barraca’, no parecieron preocupar demasiado a las autoridades – en el sentido de verse amenazadas por su expansión – hasta que más adelante fueron uniendo sus tentáculos y empezaron a construir el cinturón periférico que, a mediados de los cincuenta, cercaba a la ciudad como un batallón torvo y sombrío. (MARTÍN GAITE, 1994, p. 92)

Sob certo aspecto, a concentração de pessoas vivendo em condições precárias poderia ser perigosa para o regime, no sentido de facilitar a tendência ao conflito e “la semilla de odio que pudiera germinar en el corazón de tantos ‘rojos’ en potencia” (MARTÍN GAITE, 1994, p. 105). Entretanto, a marginalização das pessoas que chegaram à cidade de Barcelona em sucessivas ondas migratórias parecia não preocupar o regime de Franco: a periferia abrigava pessoas de mesma origem, o que, por um lado, favorecia a castelhanização da cidade, a partir das camadas mais pobres – movimento que interessa ao projeto centralista de Franco –, mas por outro lado, aumentava a divisão social entre catalães e imigrantes.

No caso de Barcelona, espaço narrativo de Marsé, temos que, no começo dos anos sessenta, a capital se compunha de uma proporção quase igual de “catalães de origem” e imigrantes de outras regiões espanholas e seus descendentes, divisão que estabelece também diferentes estratos socioeconômicos – a classe urbana, identificada à sociedade catalã, e a classe operária, periférica, de origem imigrante. Tal divisão constela-se ainda em distintas identidades culturais, e marca-se no corpo da cidade, produzindo espaços de segregação: ao centro beneficiado pelo desenvolvimentismo

urbano contrapõe-se a precária periferia imigrante³⁰, como bem marcado no romance em estudo:

Yo me crié en lo alto de la calle Verdi, le expliqué, con los golfos sin escuela que merodeaban por el parque Güell y el Guinardó, en los duros años de la posguerra. Norma era hija única del difunto Víctor Valentí, fabricante de cinturones de cuero y artículos de piel que en los años cuarenta hizo una fortuna al obtener contratos en exclusiva del ejército. La chica se crió entre algodones en una fantástica torre del Guinardó rodeada por un inmenso parque. (MARSÉ, 1990, p. 7)

Marsé já havia abordado a questão da marginalização em outras obras, entre as quais se destaca *Últimas Tardes con Teresa*, em que o autor traça um espaço narrativo em que a divisão territorial da cidade revela a restrita mobilidade social e a marginalização da população operária e imigrante – os charnegos, entre os quais se encontra o famoso *Pijoaparte*.³¹

—¿Sigues con tu idea de ir al Carmelo? —le preguntó su madre.
[...] al saber donde vivía, su actitud cambió radicalmente.
—¡El Monte Carmelo! Yo soy responsable de Maruja ante su padre
—dijo—, y tú debías haberme advertido de sus relaciones con ese tipo.
—Es su novio, mamá.
—¡Su novio! Uno de esos desvergonzados que se aprovechan de las criadas, eso es lo que debe ser. Además, vive en el Carmelo. Anda, anda, hija, olvídale. En aquel barrio nunca se sabe lo que puede pasar...
Para la señora Serrat, el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo. [...] Y recordaba también, de los primeros años de la postguerra, las tumultuosas y sucias manadas de chiquillos que de vez en cuando se descolgaban del Carmelo, del Guinardó y de Casa Baró e invadían como una espesa lava los apacibles barrios altos de la ciudad con sus carritos de cojinetes a bolas, sus explosiones de carburo y sus guerras de piedras: auténticas bandas. Eran hijos de refugiados de la guerra, golfos armados con “tiradores” de goma y hondas de cuero, y rompían faroles y se colgaban detrás de los tranvías. Pensando en ello, ahora le dijo a su hija:
—Tú ya no te acordarás, pero cuando eras una niña, un salvaje del Carmelo estuvo a punto de matarte... (MARSÉ, 1975a, p. 88)

³⁰ Cabe destacar que é marcante em toda a obra de Marsé a divisão entre as áreas mais humildes dos bairros do Carmelo, Horta, La Salut e Guinardó, no alto, e a “cidade”, abaixo, que se iniciaria a partir do Eixample. A respeito da história desses bairros, consultar: Fabre, J.; Huertas Claveria, J. M., 1976.

³¹ O charnego, figura fundamental na obra de Marsé, já foi objeto de vários estudos. Comentaremos um pouco mais este personagem ao longo do trabalho. A respeito, consultar Gabikagojeaskoa, 2011.

No trecho, observa-se a divisão social da cidade, marcada em sua geografia: o Carmelo, bairro no alto da cidade, na perspectiva da mãe da personagem Teresa, é descrito como uma espécie de “Congo”, “un otro mundo”. Mostra-se também o olhar preconceituoso com relação aos *charnegos*, que habitam esse território “infrahumano” e são descritos como “tumultuosas e sucias manadas”, “espesas lavas”.

A respeito, é oportuno voltar a comentar aqui o uso da palavra “charnego” (tão presente na obra de Marsé), cuja própria definição é atravessada por questões socioculturais.

La palabra *xarnego* es definida por el *Diccionari de la llengua catalana de L'Institut d'Estudis Catalans* (p.1748) con dos acepciones ‘1. Hijo de una persona catalana y de una de no catalana, especialmente francesa, dicho despectivamente. 2. Inmigrante castellanohablante residente en Cataluña, dicho despectivamente’. La presunta asepsia terminológica oculta que la primera acepción ha caído en desuso y que de la segunda puede deducirse que resulta bastante insólito encontrar a catalanes castellanohablantes. O, dicho de otro modo, que es sencillamente complicado ser considerado catalán sin hablar la lengua catalana. También los diccionarios pueden contener prejuicios ideológicos. (CUENCA, 2105, p. 640)

Candel (2010) comenta a ambivalência semântica do termo, e dificuldade em atribuir-lhe um sentido preciso (itálicos no original):

Matisem sobre la paraula *xarnec*, *xarnego* o *charnego*. Ningú no està d'acord sobre el seu significat. Per al meu amic Jordi Deprat, *xarnego* és tot aquell qui viu a Catalunya i no és català ni parla l'idioma català. Segons ell, de seguida que aprenen la llengua, deixen de ser *xarnegos*.

Com veurem, aquesta definició, si la comparem amb altres, és d'una gran amplitud de mires, perquè segons ell ofereix la possibilitat d'ésser admès com a català mitjançant l'aprenentatge de la llengua.

Hi ha qui diu que *xarnego* és tot aquell que viu a Catalunya sense ésser català. D'altres, que és el fill d'immigrant nascut aquí, la qual cosa ve a significar que en el fons ho és tothom, que no hi ha escapatòria. És l'antic ‘murcià’ o ‘coreà’; el ‘pa i ceba’, el ‘no heu bufat mai cullera’, etc.

Cuenca (2015) destaca que ainda hoje uma imensa maioria de cidadãos que têm como língua materna o castelhano e que vivem há décadas na Catalunha não são considerados catalães, mas “residentes”, e que o termo *charnego*, cujo uso público é desaprovado por ser politicamente incorreto, continua sendo utilizado em âmbito

privado para designar uma condição social, mais que geográfica ou linguística³² – condição esta que despertaria a simpatia de Marsé, como se vê em várias obras.

Maruja no contestó. Lanzaba rápidas y llorosas miradas al muchacho, miradas temerosas, somnolientas, llenas de una especial simpatía cuya naturaleza proponía algo, sugería algo profundo y sórdido que él conocía muy bien y que identificó en seguida: la aceptación de la pobreza; era esa dulce mirada fraterna que implora la unión en la desventura, el mutuo consuelo entre seres caídos en la misma desdicha, en la misma miseria y en el mismo olvido; era esa ráfaga de atroz solidaridad que se abate sobre las multitudes unidas por la desgracia, como en los campos de concentración, o sobre destinos idénticos, como en los prostíbulos: un vasto sentimiento de renuncia y de resignación que al Pijoaparte le aterraba desde niño y contra el cual habría de luchar durante toda su vida. (MARSÉ, 1975a, p. 28)

Comentaremos mais detidamente este aspecto contextual da integração ou não do charnego, que aparece como conceito estético em tantas obras de Marsé. Outro aspecto criticado por Marsé já em *Últimas Tardes con Teresa*, e que de certa forma volta a aparecer em *El amante bilingüe*, é o ressurgir de ideologias de esquerda entre a classe intelectual abastada, e a inconsistência desses ideais no sentido de promover uma verdadeira transformação social.³³ Tal perspectiva está presente, por exemplo, na construção metafórica e debochada do edifício Walden 7.

Criado pelo arquiteto Ricardo Bofill, fundador do famoso *Taller de Arquitectura* – estúdio que contava em 1963 com uma equipe multidisciplinar de arquitetos, engenheiros, urbanistas, sociólogos, escritores, diretores de cinema, filósofos –, o design do edifício propunha um novo conceito de coletividade e de convívio entre os moradores e foi visto como uma resposta alternativa aos blocos de apartamentos populares construídos na onda da especulação imobiliária³⁴.

³² Marsé comenta em mais de uma entrevista que os *charnegos* de hoje são os magrebinos e que hoje o termo praticamente não se usa mais. Durante o tempo em que estive em Barcelona, pareceu-me que o termo *charnego* está realmente em desuso. Dada a nova configuração social, outros termos o substituíram, como *paqui* (referindo-se aos imigrantes paquistaneses, mas, genericamente aos imigrantes provenientes do Oriente Médio estendido), ou *chino*. Entretanto, a questão da integração desses novos imigrantes é tema complexo, que mereceria pesquisa específica.

³³ Em contraposição a esta visão de Marsé, cito a reflexão de Gracia e Ruiz Carnicer (2004, p. 343): “Las imágenes que los escritores y los cineastas, los músicos y los pintores, los arquitectos y los editores empiezan a transmitir de y sobre su propio país son ya para otro tiempo y miran hacia otro lugar, que no existe todavía, pero que están fabricando con una seguridad cada vez más rotunda, aunque todo siga siendo muy incierto y nada parece cambiar en el fondo de las cosas (cuando es ahí donde cambian verdaderamente. [...]) No importa desde el punto de vista de la transformación de la mentalidad y el cambio de hábitos tanto morales como culturales porque su valor es simbólico.”

³⁴ García de Cortázar e González Vesga (1994, p. 602) apontam que: “Muchas empresas hubieron de renovar tradiciones anteriores y promocionar la construcción de barriadas obreras y casas baratas en las

O *Taller d'Arquitectura* era um exemplo de como a burguesia catalã se articulava em torno de um projeto com propostas grandiosas e supostamente democráticas, vinculadas ao poder criativo e de execução, entendidos como marca da cultura catalã, em uma perspectiva que propunha o cruzamento de classes e saberes.

José Agustín Goytisolo também participou *Taller d'Arquitectura* de Barcelona, ao qual contribuía com o conhecimento artístico, a capacidade imaginativa e sobretudo a sensibilidade social, a serviço da construção de um urbanismo mais humano e voltado às necessidades comunitárias. O escritor mantinha um diário de trabalho onde registrou:

Una ciudad vacía
Es una pesadilla apasionante igual que un rostro
Sin persona detrás o máscara en desuso
Porque calles y plazas y anuncios luminosos
Y edificios y ruidos
Son aspectos son signos que expresan la ciudad
La auténtica colmena del hombre.
[...]

Todo cobra sentido: ropa tendida o flores
hablan de la rutina de tal o cual familia
de inmigrantes alegres en construcciones fúnebres
mientras el poderío del dinero
brilla en los centelleantes edificios metálicos
y el tedio hunde sus manos en el sueño
de los infortunados barrios-jardín. (GOYTISOLO, 1977)

A respeito do Walden 7, Goytisolo comenta que “Ricardo Bofill ha sabido convertir una imagen de horror, de silicosis, de polvo y suciedad, como es una fábrica de cemento, en una magnífica fábrica de ideas.” (MUNNE, 1977, p.45). Emilio Bofill assim define o projeto:

Walden 7 es un modelo inicial de un núcleo social urbano N.S.U. formalizado a través de una concepción dinámica del espacio arquitectónico concebido como único, polimórfico, indiferenciado y afuncional, en el que únicamente se diferencia la parte del espacio destinado a preservar la soledad del individuo [...]. Walden 7 surge como una enorme catedral viva, donde sus muros exteriores y los arbotantes están destinados a habitáculos individuales de acuerdo

que alojar con algún decoro a sus trabajadores. Así y todo, el chabolismo formó parte durante largos años de los cinturones industriales [...] Aunque dejara tras de sí secuelas graves [...], el sistema mientras funcionó trajo grandes beneficios a los principales implicados: la banca y la gran industria, junto a los merodeadores del contrabando y la corrupción administrativa. Fue un periodo floreciente para el aventurerismo social, la venalidad y la degradación amplia de las condiciones humanas de supervivencia.”

con una metodología de crecimiento en el espacio. Los interiores de las naves laterales serán lugares públicos cubiertos destinados a receptáculos de nuevos usos colectivos, y la nave central contiene reliquias de la fábrica, transformadas en centros de investigación. Este espacio central, compuesto de lleno y vacío, se mantiene desierto y mágico, y únicamente por voluntad colectiva se convertirá en marco del propis espectáculos de Walden 7.

Es en resumen la formalización concreta de unas ideas alucinantes, pero tratadas con el rigor mental de un científico, donde se borran los límites que separan la locura de la normalidad, la utopía de la concreción.

Walden 7 es una propuesta de futuro coordinada con rigor científico. (BOFILL BENESSAT, 1970, n.p.)

Entretanto, logo depois de inaugurado, o edifício apresentou diversos problemas de encanamento, eletricidade, vazamentos, falhas nos elevadores e, como retratado por Marsé, a camada de lajotas começou a desprender-se da superfície do edifício, ameaçando a segurança dos moradores.

Llegando al portal, las redes sobre su cabeza paran las losetas y otros objetos a menudo no identificables que caen desde lo alto. A saber lo que arrojan por las ventanas a estas horas de la noche. Vecinos desesperados. En las redes hay botellas de cava, recipientes de plástico, medias y calcetines, condones y pájaros muertos. El viento silba en los húmedos vestíbulos y en los oscuros pasadizos del maldito edificio, un laberinto de corrientes de aire ideal para pillar pulmonías. Hay que sortear los charcos de agua. (p. 33-34)

Segundo Resina (2001), o Walden 7 era o produto da radicalização (ou pseudoradicalização) de setores das elites, cujo verniz de idealismo começa a se esfacular logo após a morte de Franco. O edifício poderia ser visto, no romance de Marsé, como um símbolo do naufrágio das expectativas utópicas em confronto com a evolução política da Espanha. Paralelamente, assim como o projeto do edifício, o sonho de felicidade conjugal de Marés – o casamento entre a mulher da classe alta e o marido da classe baixa – revelaria sua insubstancialidade rapidamente: Norma volta à “fantástica torre” familiar e Marés cai na mendicância – “El mundo le parecía una trampa y también su habitáculo en Walden 7: esas losetas del revestimiento que caen en la noche se desprenden de mi cerebro, se dijo, esas redes de ahí abajo me esperan a mí...” (p. 58).

Resina (2001) aponta que tal tema é familiar, presente tanto na obra de Marsé, como em muitos romances e filmes que retratam o “desencanto” do final dos anos 70 e 80 (Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Millás e Basilio Martín Patino, entre outros). Entretanto, na obra de Marsé, essa perspectiva aparece sob outra chave: “This

is in part because disenchantment always ran deep in his work, corroding the myths of oppositional culture, and in the process killing the roots of political action” (RESINA, 2001, n.p).

Na visão deste autor, a partir da ilusão de um movimento revolucionário, as classes altas e jovens dos anos sessenta e setenta teriam efetivamente conseguido renovar a cultura hegemônica e garantir dentro dela suas posições de liderança, o que não se deu com as classes mais baixas.

However, for a lucky opportunist such as Mares, the comfortable lack of definition of those years proves as unstable as the building in which he lives: a failed experiment of the superficial socialism of the 1960s and 70s in which Barcelona's upper-class youth, the so-called divine left, participated on account of their guilty conscience and susceptibility to cultural fashions. (RESINA, 2001, n. p.)

Problematizando ainda mais a divisão social referente ao contexto narrativo de *El amante bilingüe*, depois da forte repressão decorrente da perspectiva centralista de Franco, emergem novamente os chamados nacionalismos, interessados em estabelecer definições de identidade e espaços culturais e políticos demarcados. No caso da Catalunha, a transformação esperada passava pela questão autonômica, o desenvolvimento cultural e a reconstrução nacional, tendo como condição prévia o restabelecimento da identidade linguística e o fortalecimento do catalão como laço social (RESINA, 2001). Tais componentes aparecem de forma expressa em algumas passagens do romance, mas permeiam de forma subjacente toda a obra.

Com a morte de Franco, buscam-se viabilizar medidas autonômicas e de restabelecimento da cultura e da língua catalã. A Constituição de 1978 reconhece a existência de Comunidades Autônomas na Espanha, abrindo espaço para a formulação dos diversos Estatutos de Autonomia (o da Catalunha data de 1979, precedido pelo restabelecimento, em 1977, da *Generalitat*). No novo Estatuto de Autonomia, a Catalunha é definida como nacionalidade e estabelece-se a cooficialidade do catalão, declarado “língua própria”.

Ainda que a Constituição houvesse conferido relativa representatividade aos anseios de alguma autonomia, tal representatividade permanece em constante questionamento, já que não corresponde à resolução dos conflitos identitários e ideológicos vividos na Espanha. Neste panorama, evidencia-se o embate entre uma perspectiva “unitarista” da Espanha e as diversas “nações” que a compõem – de maneira mais ou menos consistente, já que tais definições são sempre escorregadias –

e que permanecem reforçando-se ou enfraquecendo-se no impulso de distintas conjunturas econômicas e políticas.

A tensão entre os movimentos de afirmação e repressão persiste em toda a história da Catalunha, e alinha-se, assim, a uma questão identitária traduzida por Vicent i Vives da seguinte maneira:

[...] no podem dir que la història de Catalunya sigui un perpetu condicional. No. La vida dels catalans és un acte d'afirmació continuada: és el sí, no el si. A Catalunya el mòbil primari és la voluntat d'ésser. (VICENS VIVES, 1982, p. 225).

Essa questão identitária é também tema central do romance em pauta. Tendo em conta que a noção de identidade pode ser entendida como bidimensional – possui tanto uma dimensão pessoal (ou individual) como uma social (ou coletiva), a compreensão das reviravoltas identitárias de Marés podem também ser lidas como espelho de um controvertido cenário sociocultural e, neste sentido, como metáfora das identificações coletivas e contrastantes que conformam as identidades culturais.

Tal processo inclui tanto a compreensão do que é ser catalão, em contraste com ser castelhano, como a do que é ser “charnego”, em contraste com ser catalão, que presentifica relações de poder, em tensão e permanente mudança³⁵. Este pode ser um ponto bastante relevante na leitura da obra de Juan Marsé, já que se trata de uma identidade em permanente dissolução, justamente em um momento histórico em que se pretende reafirmar a unidade identitária do povo catalão.

A respeito da questão identitária, Cardoso de Oliveira (2000) comenta o pensamento do antropólogo Claudio Esteva Fabregat (1984), que se refere a Barcelona como uma cidade que, enquanto sociedade pluricultural e poliétnica, apresenta uma complexidade socioeconômica que se soma a uma complexidade etnocultural. Desta forma, as interações sociais – dentro de uma estrutura comum e um sistema político administrativo subordinado ao Estado espanhol – revelam subconjuntos étnicos com culturas específicas, diferenciando-se quanto à língua, o folclore, um modo de ser e uma consciência histórica.

Mas se toda a relação social é uma via de mão dupla, o etnicismo vivido pelos catalães não deixa de igualmente envolvê-los quando são levados a se assumirem como identidade étnica — portanto,

³⁵ Confronta-se, assim, a concepção de uma identidade cultural ou étnica “dada”, ideia por vezes subjacente a alguns discursos de caráter nacionalista, como herança do pensamento predominante no século XIX.

sociologicamente minoritária — diante dos castelhanos emigrados de Madri e possuidores de certa respeitabilidade, particularmente quando são funcionários do Estado espanhol. É quando a Catalunha, mesmo desfrutando o regime autonômico, passa a se relacionar nos termos da opressiva dependência secular que caracteriza sua interação com os castelhanos. Como procurei mostrar algures, essa interação catalã/castelhana é uma verdadeira antinomia que, por sua vez, fundamenta a ideologia da *catalanidad*. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p. 12)³⁶

Para Cardoso de Oliveira (2000, p. 13), a identidade catalã enfrentaria o desafio duplo de, por um lado, como sociedade anfitriã, “sustentar o seu domínio sobre os grupos imigrantes ingressados no território catalão” e, por outro, como, “povo hóspede do Estado espanhol”, “marcar sua soberania perante os castelhanos, representantes reais ou simbólicos do Estado espanhol”.

Existiria assim a condição simultânea de uma identidade que busca afirmar-se, em uma relação de poder espacialmente mediada, a um tempo em que se sente usurpada de sua condição mínima de existência – tendo em vista a repressão tanto com relação à autonomia política como na forma primeira em que se daria a afirmação de uma cultura – a língua.

De fato, muitas vezes a percepção de uma territorialidade e uma identidade “usurpada” – talvez ainda embebidas em formas tradicionais de se pensar o território³⁷ – traduzem-se no permanente questionamento acerca do fato de existir uma nação, porém não um Estado que a represente, o que se traduz em um amplo leque de reivindicações, que vão desde a luta pela preservação da língua e da cultura até as posturas políticas separatistas, bastante fortes no período atual.

Poderia se pensar que se trata do sentimento de um território – em todas as dimensões, inclusive a linguística – sempre na eminência de ser perdido:

On appartient à un territoire, on ne le possède pas, on le garde, on l'habite, on s'en imprègne. Les vivants ne sont d'ailleurs pas les seuls à occuper le territoire, la présence des morts le marque à tout jamais du signe du sacré. En bref, le territoire ne ressortit pas

³⁶ Cardoso de Oliveira (2000, p. 12) destaca: As representações negativas vão colhê-los com o mesmo caráter de desconsideração moral que vitimaram galegos, bascos e outros imigrantes regionais. Tanto estes quanto os castelhanos chegam, em determinadas situações, a tratar os catalães com as mais variadas formas de descortesia: quando irritados com a língua catalã, assim se expressam: ‘*A mim, fale-me como cristão!*’ ou ‘*Os catalães falam como cães!*’; e quando politicamente indignados, interpelam: ‘*Vocês não querem ser espanhóis!*’, ou ‘*Vocês são uns separatistas!*’. E parecem buscar explicações que, de algum modo, possam levá-los a melhor compreender os donos do lugar, dizendo: ‘Os catalães são muito egoístas e fechados!’, ou ‘Falam em catalão para não podermos entendê-los!’.

³⁷ A respeito da discussão sobre diferentes perspectivas para pensar o conceito de território, ver HAESBAERT, R. 2004, p. 35-98.

simplement à la fonction de l'*avoir*, mais de l'*être*. Oublier ce principe spirituel et non pas matériel, c'est s'exposer à ne pas comprendre la violence tragique de bien des luttes et des conflits qui déchirent le monde d'aujourd'hui: perdre son territoire, c'est disparaître. (BONNEMAISON E CAMBREZY, 1996, p. 13-14. In: HAESBAERT, 2004. p. 73)

Especificamente neste momento da transição democrática, conforme comentamos anteriormente, o rastro da política franquista com relação aos dois grupos – catalães e imigrantes – era bastante presente: assim como a cultura catalã havia sido soterrada sob a repressão franquista, o destino dos imigrantes e da classe operária pouco havia interessado ao regime. Ambos os grupos encontravam-se, de certa forma, desterritorializados, já que seus referenciais simbólicos e materiais haviam sido desarticulados.

By the mid-sixties, the first waves of post-War "immigrants" were consciously and unconsciously molded by a cultural space that was no longer that of their origin; and Catalans were, in turn, obliged to define their identity vis-à-vis an Other that they would increasingly have to recognize as part of the Self. In that context "Dominant" and "Other" were highly ambiguous and reversible terms. Being at the receiving end, Catalans would normally have been expected to fulfill the role of the "dominant," yet their cultural specificity was curbed or frankly suppressed by every state apparatus. In its place, a government-promoted "immigrant culture" rose to "dominance" by default. The same culture that provided Catalonia with the patina of "Spanishness" that met the tourist's eye also sustained the sentimental patriotism which the Spanish government cultivated among emigrants to Central Europe to ensure the repatriation of their hard-earned savings. (RESINA, 2000, n.p.)

Ilustro este comentário com duas passagens de outra obra de Marsé (2012c)³⁸. Em uma delas, um personagem, ao ser achincalhado por falar em catalão, cede ao discurso do outro, mas, como forma de resistência e transgressão, acaba por reverter esse discurso contra o agressor (pois indica a ele um caminho errado e ainda rouba sua carteira):

Entonces un coche frenó bruscamente a nuestro lado, el conductor asomó la cabeza por la ventanilla y, después de reparar, bastante sorprendido, en el aspecto estafalario del capitán, de preguntó si la calle Legalidad quedaba cerca. [...]

³⁸ A 1ª edição é de 1993, entretanto a passagem foi acrescentada na revisão feita pelo autor em 1997. A edição consultada é a de 2012.

El capitán le contestó que precisamente nos encontrábamos en la calle que buscaba, y me sorprendió que lo hiciera en catalán. Primera vez que le oía hablar en su propia lengua:

— Justament ens trobem en el carrer que busca, senyor, és aquest...

El hombre lo atajó secamente:

— No entiendo el lenguaje de los perros, tú. A mí me hablas en cristiano.

— Què diu, senyor?

— ¡Contesta en español, cuando te pregunten! —y observó el brazo en cabestrillo del capitán, el raído pijama y la gabardina, el vendaje y las gafas, y añadió burlonamente —: ¿De dónde demonios sales con esta facha? ¿Te has escapado de un quirófano o de un manicomio?

— No n’has de fotre res, gamarús.

El capitán había comprendido, y yo también, que se las tenía con alguien que no sabía ni quería saber una palabra de catalán. El hombre echó el freno de mano y con gesto enérgico acabó de bajar el cristal de la ventanilla, insistiendo:

— ¡Me hables en español, te digo! ¡O te juro que te vas a enterar! ¡A ver ¿dónde para esa maldita calle de la Legalidad?! [...]

— Sí, señor, usted perdone – entonó el capitán en el tono más servicial –. Es que lo hablo tan mal. Y no es por el acento, no, que uno tampoco pretende compararse con un señor de Madriz. Es por la sintaxis, ¿sabe? La natural fluidez de la lengua... ¡Qué soy burro! ¡No me haga caso....! [...]

— ¿Lo ves, como sabéis hablar como Dios manda? — sonrió burlón el hombre girando la llave del contacto —. Lo que pasa es que no queréis, de mal nacidos que sois, coño. [...]

Por la noche se lo conté a mi madre y ella se compadeció del capitán [...] y que no estaba bien lo que habíamos hecho. Enviar aquel pobre hombre tan lejos, qué barbaridad. Pero las pesetas bien que se las quedó (MARSE, 2012c, p. 172-174).

Por outro lado, na mesma obra, vemos o olhar preconceituoso em direção aos imigrantes e o choque entre as diferenças culturais:

[...] una vez más opinó que la madre de Susana era una charnega ignorante: ‘Tantos años viviendo aquí y aún no ha aprendido a hablar catalán, ni ella ni su hija’, y añadió que lo peor de la taquillera no eran sus líos amorosos, sino su afición al vino, sus faldas tan ceñidas y su manera de andar, su mal gusto, vaya, esos aires de fulana que ya nunca se quitará de encima, qué lástima. (MARSE, 2012c, p. 92-93)

Neste contexto, portanto, impõe-se mais um desafio ao processo da transição democrática na Catalunha: reconstruir a identidade catalã e integrar a presença econômica e cultural imigrante. A respeito, Cardoso de Oliveira (1995) comenta um outro conceito usado por Fabregat (1984), que refere-se a uma “identidade bifurcada”,

ao comentar o processo por meio do qual os imigrantes acabam por adotar a identidade catalã:

[...] em sua tentativa de equacionar a relação entre a etnia catalã e a nacionalidade espanhola, [Esteve Fabregat] recorre à noção de “identidade bifurcada”, entendendo-a [...] em termos de processo, a saber: considera essa identidade bifurcada como a expressão de mecanismos geracionais e históricos, graças aos quais o imigrante de língua castelhana, imbuído da identidade espanhola (por meio da qual afirma sua nacionalidade e sua lealdade ao Estado espanhol), acaba por adotar, ele próprio ou sua descendência – a identidade catalã. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, p. 11)

Para Fabregat (1984), a identidade bifurcada estaria configurada nesta segunda adscrição identitária, processo de identificação que não será definitivo, uma vez que o imigrante conserva muitos dos elementos da cultura de origem. Ainda que Fabregat se refira aos imigrantes que chegam à Catalunha, parece-nos que a imagem de uma identidade bifurcada pode servir também aos catalães, pois também esta identidade só pode ser compreendida equacionando tanto a questão a questão da polarização étnica (catalã/castelhana) que a constitui desde tempos remotos, quanto a questão da imigração, que integra o processo histórico catalão.

Neste sentido, antecipando-se ao novo olhar que se desenvolvia com relação aos estudos culturais, o título de Candel, *Els altres catalans*³⁹, é revelador da reformulação do conceito de identidade assumido, já que os “outros catalães”, os imigrantes, compõem esta identidade, que se forma portanto, também de alteridade.

I hom es pregunta: serà aquesta la Catalunya de l'any 2000 segons ens asseguruen els homes de les estadístiques, que tot ho saben? I hom segueix preguntant-se: qui són els veritables catalans? En Tal, amb seu avi gallec? En Tal altre, amb pare alemany i mare madrilenya? Aquest, amb mare andalusa? El de més enllà amb pare murcià? Aquell altre, que no va néixer a Catalunya però hi viu des del tres anys? (CANDEL, 2010, p. 302)

Por outro lado, ao analisar retrospectivamente as imigrações interiores e exteriores, Solé (2000, p. 218-219) comenta que a integração⁴⁰ foi dificultada não por uma atitude defensiva dos imigrados diante do “hecho catalán”, mas por fatores

³⁹ Candel continuou a explorar o tema em *Encara més sobre els altres catalans* (1973), *Els altres catalans vint anys després* (1985) i *Els altres catalans del segle XXI* (2001).

⁴⁰ Solé destaca que a “integração” não deve ser vista como sinônimo de “assimilação” de uma cultura pela outra (normalmente, assimilação da cultura da classe dominante), mas como possibilidade de interação total dos diversos elementos, o que envolve a constituição de uma identidade coletiva em que estão implicados tanto autóctones como imigrantes e em que os elementos socioculturais podem ser assumidos por todos (SOLÉ, 1979, p. 84)

concretos, entre os quais a autora destaca a grande quantidade de imigrantes e sua concentração geográfica, o isolamento dos bairros. O contato escasso com os catalães e a comunicação com a Administração pública somente em castelhano (até 1978) também teriam impedido a conscientização dos imigrantes sobre a utilidade de aprender o idioma catalão, uma vez que não seriam pressionados por uma necessidade comunicativa. Como deficiências estruturais, a autora comenta a falta de escolas e a impermeabilidade à língua catalã por parte dos meios de comunicação, controlados pelo Estado, especialmente na época franquista. Todo este conjunto de precariedades repercute no desenraizamento da língua e da cultura experimentado pela população autóctone e na não-identificação com elas por parte da população imigrante.

Candel (2010) havia se posicionado no mesmo sentido:

Ara fiquem-nos d'un cop a la discutida qüestió de la integració, aquesta pregunta que, sobretot els catalans, i angoixosament, es fan: s'integra o no s'integra a Catalunya el contingent immigrant? (CANDEL, 2010, p. 302)

Formen un món a part els immigrants?

Jo crec que no formen un món a part, sinó que els obliguen a formar-lo. Tampoc no gaire intencionadament; més aviat és cosa de les actuals circumstàncies d'immigració en massa, el creixement a pegots de les ciutats i el desenvolupament imprevist de com sigui i per on es pugui. I d'altres coses. Però el resultat és que formen grups a part. O se'ls obliga a formar-los. (CANDEL, 2010, p. 255)⁴¹

Essa questão da integração é bastante controversa e pode-se dizer que, de alguma forma, estende-se até os dias atuais, embora o cenário social tenha sido bastante alterado. O aspecto linguístico assume preponderância nos dois sentidos: no que se refere à integração da população imigrante e seus descendentes⁴² – hoje em dia, predominantemente internacional e menos isolada geograficamente que no período em questão –, e também com relação à afirmação da cultura catalã – que naquele momento buscava rearticular as forças determinantes de uma realidade

⁴¹ Curioso observar o eco de Candel nas palavras finais de *El amante bilingüe*: “que menda s'integra en la Gran Encisera hata onde le dejan” (p. 112)

⁴² Um estudo publicado em 2001 pelo *Centre d'Estudis Sociològics* da *Generalitat de Catalunya* aborda, por meio de questionários, os aspectos da valorização do fenômeno migratório pelos catalães (em que se incluem os “outros catalães”, imigrantes e seus descendentes), os sentimentos identitários, a avaliação a respeito de: questões linguísticas, organização do Estado e atitudes com relação ao nacionalismo. A integração é definida, no estudo, da seguinte forma: “en sentido amplio, refiriéndonos a la capacidad de adaptación a las normas comunes de la sociedad receptora sin que esta suponga un trauma para el sujeto y/o colectividad inmigrante. Por tanto, en ningún caso se ha entendido la integración como la eliminación o substitución de las tradiciones culturales o las raíces de origen de estas personas” (GENERALITAT DE CATALUNYA, 2001, p.1)

linguística diglósica, após a opressão ao uso da língua durante séculos e que, no momento presente, recobra outras reivindicações.⁴³

Em 1979, Solé apresentava a ideia de que, se o catalão pudesse coexistir com o castelhano, seria neutralizada a preponderância da língua dominante, e o catalão acabaria sendo adotado naturalmente: “La lengua como vehículo esencial de transmisión de cultura, en su contenido y forma, se transformaría así en un medio seguro de integración sociocultural” (SOLÉ, 1979, p. 88). Candel segue por um caminho parecido, embora reforce sobretudo a questão da disseminação da cultura (em trecho que havia sido censurado na edição de 1964):

Tornaríem a insistir i fer-nos pesats amb la cultura. Actualment encara existeix una cultura catalana i, millor encara, una lluita per sostenir-la, una cultura que no ha decaigut tot i els paranys que li han posat. I encara que hagi de ser en castellà hi ha una obligació d'introduir aquesta cultura catalana en els barris baixos i extrems de les classes migratòries (CANDEL, 2010, p. 309).

Embora tenha sido estabelecida a cooficialidade do idioma catalão, ainda hoje se discute a questão da escolarização e também as formas de proteção e disseminação da língua, tema de acalorados debates e controvérsias que não cabem neste estudo. Entretanto, o pensamento exposto pelos autores vai ao encontro da então instituída Política de Normalização Linguística, esta sim verdadeiro personagem do romance de Marsé, conforme veremos.

No preâmbulo da Lei nº 7, publicada em 18 de abril de 1983, que institui a Política de Normalização Linguística, lê-se:

Iniciada una etapa de convivencia democrática y de reconocimiento de la personalidad de los pueblos que integran ‘el Estado español, la Constitución, en el artículo 3, después de haber establecido que del castellano es la lengua española oficial del Estado’, la cual ‘todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho de usarla’, añade que ‘las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos’, y afirma que ‘la riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección’.

[...]

Por lo tanto, establece la distinción según la cual el catalán es la lengua propia de Catalunya y al mismo tiempo es lengua oficial y el castellano también es lengua oficial puesto que lo es en todo el Estado español. En Catalunya, pues, bajo el régimen del Estatuto de Autonomía hay una lengua propia y dos lenguas oficiales; y la

⁴³ Solé (2000) volta a analisar o aspecto linguístico no que se refere à imigração interior e exterior.

Generalitat debe promover y garantizar la igualdad plena de ambas. También corresponde a la Generalitat la competencia exclusiva en materia de cultura en general (art. 9.4) y la competencia plena sobre la enseñanza (art. 15). La normalización lingüística en Catalunya, pues queda, no sólo definida, sino encomendada a una acción de la Generalitat que aplique todo el impulso político para adoptar las medidas y crear las condiciones que garanticen dicha normalización.

O simples preâmbulo da lei também traz alguns conceitos polêmicos. Primeiramente, cabe fazer destacar a distinção, usada pela sociolingüística catalã dos anos setenta, entre “normalização” e “normatização” (*normalització* e *normativització*). A tendência é ler um termo como se fosse o outro, e norma como regra, ou seja, a política estaria se referindo à *normatização* da língua catalã.

Essencialmente, a ideia da normalização, sob certa perspectiva, é a de criar uma situação de igualdade, de “normalidade”, em que o catalão seria a língua própria da nação, em convivência com o castelhano. Por trás da ideia de *normalização*, está o entendimento de que existe algo “anormal”, no caso, o uso da língua catalã depois de anos de repressão. Deste entendimento decorre que a lei invoque o dever de “promover y garantizar la igualdad plena de ambas” (a língua chamada própria – o catalão – e as duas línguas oficiais – castelhano e catalão) e determine uma ação de “impulso político para adoptar medidas y crear las condiciones que garanticen dicha normalización”) ⁴⁴.

Ainda assim, a própria ideia de “normalidade linguística” pode ser questionada:

Por un lado, se suele hablar de la ‘normalidad’ lingüística equiparándola con la normalidad democrática en oposición a la anormalidad de la dictadura franquista, una normalidad que permita el desarrollo libre de las lenguas en todos los ámbitos, sin restricciones impuestas. De ahí la denominación general de las comunidades plurilingües de leyes de ‘Normalización Lingüística’. [...]

Ahora bien, la repartición de las funciones sociales de diferentes lenguas en sociedades plurilingües no es algo dado por naturaleza ni de por sí ‘normal’ o ‘anormal’ ni corresponde a una necesidad

⁴⁴ Embora a Constituição seja de 1978 e a lei de Normalização Linguística de 1983, observa-se que, desde o começo dos anos sessenta, foram criados alguns instrumentos de normalização cultural, ainda que bastante incipientes. Em 1959, aparece a primeira revista catalã de longa duração, uma série de revistas infantis. Em 1961, surge o *Omnium Cultural*, sociedade civil de mecenato da cultura catalã. Ainda assim, várias palavras e conceitos continuam proibidos nos livros catalães, como *nacional*, *nacionalidade* (em referência à Catalunha) e *Països Catalans*. Somente em 1975, com a *Ley del Libro*, foi estabelecido “un régimen especial encaminado a promover el libro español, en sus diversas expresiones lingüísticas, y a fomentar su producción y difusión” (MORENO CANTANO, 2008, p. 157).

histórica que tenga como finalidad teleológica la llegada a una especie de equilibrio, sino que deriva, cuando las diferentes lenguas son asociables a grupos, de las relaciones poblacionales y de poder dadas en la historia y en la actualidad. Cuando partes de la sociedad postulan cambios de la situación vigente, sus posibilidades de éxito aumentan conforme haya cambiado a su favor la relación de poder y cuando ésta les permite exigir reajustes de la situación dada. (KABATEK, 2007, p. 806-807)

Kabatek (2007) critica o uso da palavra “normalização” no contexto do que, para ele, constitui um debate bipolar. De um lado, um grupo utilizaria o recurso retórico de se expor o que se deseja (uma nova situação para o futuro da língua) como “o normal”: trata-se de dizer que “normalizar” é voltar a uma situação anteriormente dada, da qual unicamente se desviou por forças anormais. Para o autor, se trata de um *terme de combat* que inclui a ideia de *lengua propia* como “língua tradicionalmente predominante em um território e um momento dado”, da qual deveria necessariamente decorrer a projeção a uma normalidade futura (KABATEK, 2007, p. 807).

No polo oposto, estaria o pensamento que igualmente defende a “normalidade” futura decorrente de um estado passado, mas usando ideias como “bom senso”, “pensamento moderno”, “realismo linguístico”, “espírito de compreensão mútua” – ideia estas apoiadas no suposto universalismo da segunda língua mais utilizada no mundo e mais utilizada na Espanha, na “força inerente” do castelhano e no domínio que, portanto, projetaria esta língua em direção ao futuro.

O autor aponta que o problema linguístico é extremamente complexo na conjuntura atual da Espanha ao relacionar-se com a integridade de um Estado em que convivem posturas fundamentalmente opostas, e em que a separação dos grupos em jogo demonstra “la casi total o total falta de comunicación entre ellos y una visión a veces bastante monolítica” (KABATEK, 2007, p. 813).

Por outro lado, no que se refere ao tratamento do tema na obra, Resina (2000) faz uma crítica aos autores que teriam visto na personagem Norma uma sátira a certa forma exagerada de catalanismo e à própria política de Normalização e questiona qual seria então a política linguística considerada legítima para tais autores:

But what form should compromise take between a language brought to the brink of social extinction and the claims of those speakers of the dominant language who wish to maintain the pressure on the vernacular? A bastardized language, already audible in the substandard Catalan used by most speakers and which has not

furthered its social presence in the least? Maintenance of Barcelona's relentless castilianization? (RESINA, 2000)

Resina aponta ainda que, em uma pesquisa realizada em 1997, detectou-se que o número de pessoas que falam o catalão como língua materna caiu de 32% a 26%, na área metropolitana de Barcelona, onde os monolíngues em espanhol representariam 54% dos jovens⁴⁵. Para o autor, tal tendência corroboraria as expectativas fascistas de que imigração intensiva e a diferença entre taxas de natalidade garantissem a extinção da língua que as medidas repressivas por si só não poderiam garantir. O autor termina este ponto da argumentação de modo enfático:

Today's situation bears out this gleeful prediction. Catalans are still compelled, through all kinds of discouraging measures, to use Spanish when addressing state functionaries, police officers, judges, and a good number of university professors. In addition, they have seen their language fall to a meager 20% of media space, with a negligible presence in areas like film, commercial products, and public services, all the while coming up against a strengthened Spanish monolingualism in everyday life. In Barcelona Catalan is now a minority language, despite or perhaps because of the ineffective language policy attacked by Marsé and deemed exaggerated by Heinemann, hypocritical by Sherzer, and uncompromising by Azevedo. In contrast to these views, the Language Normalization Law of 1983 has been more accurately described by Josep Murgades as "reservationist." It reinforces the existence of endogamous spaces of communication for Catalan, without procuring its diffusion throughout the social space. (RESINA, 2000, n.p.)

Na linha dessa discussão, talvez a crítica a uma visão monolítica da cultura, da língua, e inclusive das identidades, seja uma das discussões mais evidentes no

⁴⁵ A data da pesquisa citada coincide com o momento em que há a alteração na Lei de Normalização Linguística, o que provoca diversas reações, como as expressas no Foro Babel, que acusa o partido Convergència i Unió de promover uma política nacionalista exclusivista. Os manifestos do movimento são assinados por diversos intelectuais e escritores, incluindo Marsé, e encontram-se disponíveis em: <http://www.tolerancia.org/upimages/Manifestos/maniForoBabel0.htm>; <http://www.tolerancia.org/upimages/Manifestos/maniForoBabel1.htm>; <http://www.tolerancia.org/upimages/Manifestos/maniForoBabel2.htm>; acessados em 02/05/2016; Veja-se também o *Manifiesto por la lengua común*, de 2008, assinado por outro grupo de intelectuais, disponível em <http://estaticos.elmundo.es/documentos/2008/06/22/manifiesto.pdf>; acessado em 02/05/2016.

Dados mais recentes sobre os usos linguísticos da população na Catalunha podem ser obtidos em <http://www.idescat.cat/cat/idescat/publicacions/catalogue/pdfdocs/eulp2013.pdf>; acessado em 12/05/2016. Trata-se de uma pesquisa realizada pelo *Departament de Cultura da Generalitat de Catalunya* e pelo *Institut d'Estadística de Catalunya (Idescat)* em 2013, e publicada em março de 2015. Alguns dados: da população da Catalunha, 94,3% entende o catalão, 80,4% sabe falar essa língua, 82,4% sabe ler e 60,4% sabe escrever em catalão (p. 27). O catalão é o idioma habitual de 36,3% da população da Catalunha, o castelhano de 50,7%, 6,8% consideram os dois idiomas como língua habitual e 5,9% da população tem outras línguas como idioma habitual (p. 29-30)

romance de Marsé, e também, paradoxalmente, o motivo dos mais diversos ataques à obra. Como comenta Vilas (1998), a problemática recepção do romance – motivada em geral pela crítica à política linguística e ao tratamento irônico de certo setor da sociedade catalã – é sugestiva com relação ao gênero textual. A autora observa, neste sentido, que o público levou a sério um texto de ficção, desrespeitando o pacto narrativo, a lei primeira da ficção.

Para entender os problemas relacionados à recepção da obra, devemos nos aproximar de uma das personagens mais importantes do romance: Norma.

3.2 NORMA

Como apontado por quase toda a crítica, o nome da ex-mulher do protagonista remete diretamente a “norma” (regra, lei) e faz referência a outra Norma – personagem criada pelo governo autonômico para divulgar a política de Normalização Linguística.

A caracterização de Norma durante o romance é feita tanto pela voz do narrador em primeira pessoa Marés (nos ‘Cuadernos’), como pelo narrador em terceira pessoa, que predomina no restante do texto. Ambos os narradores destacam a elegância, a sensualidade, certa frieza e a miopia da personagem (“gafas de gruesos cristales”, imagem recorrente na p. 6, 7, 12, 27, 49, 52, 55, 73, 75, 76).

Las gafas de cegata le daban un aire de puta desvalida, sin recursos, pero esa apariencia era desmentida por la tensión del cuerpo, el poder mayestático de los huesos” (p. 53)

Las gafas habían resbalado un poco sobre la nariz de Norma y ella las empujó hacia la frente con el dedo corazón, mediante un gesto frío y aséptico, como si la gente derrotada no tuviera nada que ver con ella.

[...]

Parpadeó tras los círculos concéntricos que agobiaban los cristales de sus gafas, admiró secretamente la orgullosa cabeza rizada del murciano y su mirada de serpiente, pero mantuvo su actitud hierática (p. 75)

Sus ojos medio cegatos, amodorrados tras los cristales como culos de vaso, pueden tardar en identificarme, pero su sensible nariz

montserratina es capaz de olfatear la impostura y el serrín del falso charnego a varios kilómetros de distancia. (p. 77)

O contraste entre o apurado “nariz montserratino” – especialista em detectar charnegos – e a miopia de Norma são interessantes elementos para pensar na personagem. Por um lado, a imprecisão do olhar, por outro, sentidos aguçados, como o olfato e a língua sensual:

Sabemos lo que a ella le gusta, una lengua charnega lamiendo su cuerpo catalanufo, una lengua caliente, áspera y parsimoniosa como la de un gato, eso es lo que ella secretamente desea, la conocemos bien... (p. 94)

Esta espécie de contradição interna dos sentidos reflete-se nas atitudes de Norma, como veremos mais adiante. Sua miopia e as “grossas lentes” de seus óculos reverberam a questão do olhar, tema que percorre toda a obra, seja por meio das insistentes imagens com o tapa-olhos, as máscaras, como também pela recorrência dos espelhos⁴⁶.

A personagem pertence à classe alta catalã e “se criou entre algodones en una fantástica torre del Guinardó” (p. 7). Em sua juventude, aproxima-se dos movimentos progressistas (como o episódio da greve de fome na sede da Unesco, descrito no primeiro capítulo), cujos ideais se refletem no famoso edifício em que vai residir depois que se casa com Marés – o Walden 7, comentado anteriormente.

Seu idioma preferencial é o catalão, que usa no âmbito familiar, social e profissional, embora por vezes use o castelhano (quando se dirige aos imigrantes, ou “falsos imigrantes”, como Marés-Faneca, ou quando algum falante do castelhano encontra-se entre seus amigos “Como siempre que Totón Fontán estaba con ellos, hablaban casi todo el rato en castellano con esa pronunciación gangosa y enfática tan característica de las familias rancias del Eixample”, p. 50).

A menção à Norma está constantemente ligada a imagens que remetem à cultura catalã: vive em uma “fantástica torre” de arquitetura modernista – “una torre modernista de cúpulas doradas”, p. 63; “los azulejos componiendo en el amplio vestíbulo la imagen de sant Jordi y, sobre todo, el techo de un salón cubierto mediante

⁴⁶ A respeito da função do espelho no romance, consultar LÓPEZ BERNASOCCHI, A. (2002).

un fantástico *trencadís* de cerámica blanca”, (p. 65) –, onde seu pai dirigia “*vetllades patriòtiques*”⁴⁷ em nome da preservação da língua e da identidade nacionais:

En una época en que la lengua y la cultura de Cataluña están siendo fuertemente represaliadas por el franquismo, y el teatro catalán está prohibido, en Villa Valentí, lo mismo que en algunos pisos del Eixample pertenecientes a la burguesía barcelonesa ilustrada, se dan representaciones clandestinas de aficionados. Son veladas poéticas organizadas por cuatro entusiastas patriotas letraheridos, destacados nacionalistas catalanes que también luchan en el campo de las finanzas, la enseñanza, la industria y el comercio, y en las que colaboran la familia y los amigos. Es gente afable y transmite una extraña beatitud —eso al menos es lo que yo percibo a los diez años—, hay como un ritual de catacumbas elaborado con mucha fe y escasos medios, una forma de mantener el fuego sagrado de la lengua y la identidad nacionales. Tertulias teatrales y poéticas que son en realidad *vetllades patriòtiques* en las que reina un ambiente de fiesta familiar, floral y victimista. Víctor Valentí, el señor de la casa, ejerce de autor y director de escena, reservándose un pequeño papel en la obra. (p. 66)

Junto à imagem de Norma, a menção a símbolos catalães ou de Barcelona (parque Güell, *la senyera*, *Cant Espiritual*, *mossén Cinto*, *nariz montserratin*) aparece revestida de um olhar irônico e debochado (p. 52).

Norma torna-se sociolinguista e trabalha no Departamento de Assessoria Linguística da *Generalitat*. Seu “selecto círculo de amistades” está repleto de “señoritos guaperas” (p. 6), pessoas bem posicionadas, funcionários do governo autonômico.

A personagem tem um caso Jordi Valls Verdú, personagem que nitidamente faz uma referência caricaturizada a Francesc Vallverdú, importante sociolinguista catalão com quem o autor teve um conhecido desentendimento.

A resposta de Marsé à Vallverdú – que havia criticado o fato de Marsé não retratar elementos específicos da realidade catalã em uma de suas obras – aparece no romance em tom irônico: o narrador utiliza a fraseologia franquista para definir o amante de Norma, Jordi Valls Verdú, como “peligroso activista cultural” (p. 15). O personagem Marés – ao qual o discurso do narrador muitas vezes se mistura – demonstra profunda aversão a este “papanatas monolingüe” (p. 85), de “dicción

⁴⁷ *Trencadís* – mosaico, técnica muito usada durante o modernismo catalão. *Vetllades patriòtiques* – saraus poéticos patrióticos. Os dois termos são destacados em itálico no original.

ortodoxa y nasal” e “alta y campanuda condición de centinela lingüístico” – um “un catalanufu monolingüe y celoso” (p. 110).⁴⁸

O segundo sobrenome de Norma é Soley, que poderia ser também uma referência a Jordi Pujol i Soley, fundador do partido Convergència Democràtica de Catalunya, em 1974, e presidente da Generalitat de 1980 a 2003. Em 1975, o então banqueiro Jordi Pujol compra a revista *Destino* e, desde então, foi alvo do sarcasmo de Marsé em vários textos, principalmente no que se refere a suas concepções políticas e, na visão de Marsé, interesses escusos ⁴⁹.

No hay nada lustroso en su honorable figura, decíamos ayer, a no ser las uñas rosadas y el forro de los bolsillos. He aquí un señor que confunde Catalunya con su persona. Y, sin embargo, no hay nada en esta fisonomía que recuerde a una nación. [...] En fin, una cara que expresa *sentiments i centimets*. (MARSÉ, 1988, p. 43-54, itálico no original)⁵⁰

Dados esses elementos que circundam e integram a caracterização de Norma, remetendo inclusive ao aspecto intertextual e extratextual do romance, é importante perceber que a chave sob a qual a personagem é lida determina fortemente a interpretação da obra, como aponta Resina (2000, n.p.):

In a novel dealing with identity, it seems necessary to determine, first of all, who or what Norma is. Is she a prudish, nymphomaniac upper-class woman? A pastiche of Catalanism? An emblem for the Catalan language or for a campaign to extend its social use? Is she all of these things at once? And if so, what message does she convey? And how well does it stand empirical scrutiny? Deciding this point is crucial.

Por conta da combinação entre caracterização caricaturesca e estereotipada de Norma e dos personagens que a rodeiam e da ironia com que os símbolos catalães são

⁴⁸ Em uma resenha de *Un día volveré*, no jornal El Món, Vallverdú (1982) havia criticado o fato de que, embora Marsé retratasse o bairro de Gràcia em 1959, a palavra “catalão” não aparecia nenhuma vez no texto e que – diferentemente de outros autores catalães que escrevem em castelhano, como Paco Candel, Manolo Vázquez Montalbán ou Luis Goytisolo – Marsé teria descuidado de fazer referência à *nacionalidade* do país (destaque no texto de Vallverdú) e que tampouco apresentou referências étnicas ou ao conflito linguístico, sem sequer insinuar a repressão à língua e à cultura catalãs. Comentarei mais adiante a construção irônica relacionada a este personagem.

⁴⁹ Mais exemplos em *Por Favor, Señoras y señores* e ‘El fantasma del cine Roxy’ “El peinado es inenarrable, y su política unitaria un evidente peligro. Se trata de un peinado que propone una aparente convergencia pero en realidad se mueve en direcciones dispares y hacia objetivos diversos [...]. Si la futura y convergente democracia ha de peinar así, mejor un calvo” (MARSÉ, 1975b, p. 21).

⁵⁰ Na recopilación da Editora Tusquets (*Señoras y señores*, publicado em 1988), Marsé altera consideravelmente o texto para incluir a menção a um escândalo ocorrido em 1982, relativo à Banca Catalana, em que Jordi Pujol, como conselheiro, foi investigado. Sobre a menção a *sentiments i centimets*, falaremos mais adiante.

tratados no texto, geralmente a personagem é interpretada como um símbolo do catalanismo, e este apareceria então associado à classe à qual Norma pertence (a “burguesia catalã”, que aparece em inúmeros textos críticos).

Alinhando-se a essas leituras, a Política de Normalização representaria então uma intervenção linguística movida por um nacionalismo que na verdade defenderia os próprios interesses das classes altas, catalãs “de origem”.

Sem discutir ainda a validade ou não desta leitura, deve-se destacar que Marsé explora de maneira sarcástica e irônica algumas das incoerências do processo de “normalização” frente à pluralidade linguística dos sujeitos, cujas vozes se fazem presentes na obra. Além de reverberar a ideia de norma (regra, regulamentação), o nome da personagem traz também a tensão entre normalização e normativização:

— Es bastante complicado, ¿sabes? Norma se ocupa de las encuestas públicas y experimenta con... la lengua. Estudia los contactos conflictivos de las dos lenguas, el catalán y el castellano, tanto en lo individual como en lo social. Ese punto en que las dos lenguas se friccionan.
 — O sea — intervino Ribas —, las dos lenguas en contacto vivo y caliente con el individuo.
 — Idiota eres — dijo riendo Norma.
 — Puedes reírte lo que quieras — dijo Totón Fontán —. Pero yo empiezo a estar hasta el gorro del normativismo badulaque en el que ha caído el idioma catalán. (p. 55)

Nesta passagem, ao utilizar o termo “normativismo”, o autor explicita nas palavras de um personagem de fala castelhana (*Totón Fontán*) a crítica a certa artificialidade do processo de normalização, como também se percebe na ironia vista na passagem abaixo:

Pero, si fuera uzté tan amable, ¿cómo se dice ‘tubos de escape’ en catalán? ¿Oiga...? ¿M'escucha, zeñora sociolingüista?
 —Sí, tomo nota. Espere un momento.
 —No sé qué está pasando, su voz me llega de muy lejos... ¿Me oye uzté? ¿Cómo se escribe eso en catalán, me hace el favor? Oía el tecleto de máquinas de escribir. Norma no contestaba, había apartado la boca del aparato y él la oyó preguntar a alguien de la oficina si le parecía correcto traducir ‘tubs d'escapament’ por tubos de escape. “Collons, maca —dijo al fondo una voz de hombre, tal vez la del mismísimo Valls Verdú —, ara sí que m'has fotut”, y en seguida la risa de Norma. Su voz volvió al teléfono:
 —Pues mire usted, buen hombre, acaba de ponernos en un aprieto... En este momento no sabríamos decirle con exactitud. Podría ser ‘tubs d'escapament’, ¿sabe? Con apóstrofe.
 —¿Tubs d'escapament? Suena fenomenal, zeñora Norma. ¿Y con apóstrofe? ¿Y ezo qué es...? (p. 31-32)

De fato, o sarcasmo com que Marsé apresenta o tema da Normalização e a forma caricaturesca do romance fez com que a obra fosse alvo de muitas críticas. Moreno Hernández (2010) aponta que o romance gerou uma controvérsia em nível internacional, que afeta as relações entre língua e nacionalismo no contexto europeu.

La parte acusadora es, en general, la que defiende posiciones catalanistas, basadas más o menos abiertamente en la asimilación entre lengua, nación y estado – juntas, las tres, o de dos en dos – idea que tuvo su origen en Alemania durante el siglo XVIII y que está en la base de cualquier nacionalismo, incluido el español, hoy más bien vergonzante o en retirada. Por el otro lado, más bien defensor de la obra, estará el punto de vista cosmopolita de inspiración francesa, también dieciochesca, que en la actualidad propende a intentar armonizar lo nacional y lo supranacional, en detrimento del Estado nación tal como fue articulado en el siglo XIX. (MORENO HERNÁNDEZ, 2010, p. 235-6)

Resina (2000) entende que alguns críticos do romance, como Sherzer (1994), Heinemann (1994) e Azevedo (1991), identificaram antiquadamente o nacionalismo (e em decorrência a Normalização) à classe burguesa catalã – que estaria representada, na visão desses autores, por Norma, sua família e seu círculo de amizades. O autor critica a falta de utilização de dados empíricos e da apropriação de uma bibliografia sobre um tema notoriamente complexo, o que gera um enquadramento impróprio do conflito sociocultural.

Nestas leituras, nem mesmo o uso do termo “burguesia” – que admite muitas nuances ao longo do tempo e no contexto político catalão – teria sido esclarecido pelos autores. Por outro lado, a chamada “burguesia” jamais poderia, segundo o autor, oferecer uma base consistente para o sentimento nacional catalão e, no mesmo sentido, tampouco seria válida a identificação entre divisão de classes e divisão linguística e identitária.

If language is considered the decisive criterium of identity, this respondent's opinion is born out by the recent survey on language use among the young. In 1995, in Barcelona, the majority of Catalan speakers were middle class, followed by the lower and upper classes in a descending order that correlates with that of bilingual speakers. In other words, the sociolinguistic picture is exactly inverse to Marsé's. Monolingualism is indeed the pattern in the haute bourgeoisie, but it is Spanish. On the other hand, the likes of Marés are statistically the least likely to feel alienated by a Catalan normalization campaign and, paradoxically, the most willing to exercise a genuine bilingualism. (RESINA, 2000)

Além da crítica do que Resina vê como uma inversão na representação da situação linguística, o autor reprova o uso de critérios verticais de classe para lidar com fenômenos horizontais, como a disseminação linguística, que apresenta ramificações complexas e uma penetração distinta entre os estratos sociais. Desta forma, o uso dos critérios de classe deveriam estar inseridos, para o autor, em um quadro analítico que compreendesse a comunidade nacional como um deslocamento, uma formação instável.

Toda essa argumentação também aponta para outro problema, que seria a falta de percepção por parte desses críticos de questões importantes da obra, como a questão da instabilidade da identidade e da autenticidade em uma sociedade dividida, aspecto que Resina analisa em outro texto (RESINA, 2001).

A questão dos estereótipos, bastante evidente, parece ter sido o principal motivo pelo qual alguns autores inclinaram-se por uma leitura da obra como pastiche. Embora a crítica muitas vezes esteja direcionada a uma leitura do caráter extratextual da obra, talvez fosse interessante não se ater somente a ele, mas observar o romance enquanto construção literária. Neste sentido, um aspecto que parece ter passado despercebido é que não somente Norma e seu “selecto círculos de amistades” são tratados por meio de lentes estereotipadas, mas praticamente todos os personagens do romance (charnegos, mendigos, transeuntes, os companheiros de rua de Marés, a senhora Griselda, e o próprio Marés).

Este fato, por si só, já diria algo importante sobre a obra, pois, de forma geral, nas obras de Marsé, enquanto os intelectuais e políticos costumam ser tratados com sarcasmo, os personagens perdedores inspiram a simpatia do escritor e são tratados com certa ternura. No caso deste romance, diferentemente, o olhar sarcástico dirige-se a todas as camadas, constituindo um modo de construção dos personagens.

Pérez-Manrique (2006) destaca, no mesmo sentido, que o autor constrói um efeito polifônico justamente na abordagem dos estereótipos, uma vez que podemos acompanhar tanto o olhar estereotipado do catalão a respeito do charnego como o olhar charnego a respeito do catalão:

No me sorprende que sea un vulgar limpiabotas, probablemente analfabeto, reclutado en algún bar de las Ramblas y con pinta de cabrero. [...] no tardé en descubrir que su debilidad eran los murcianos de piel oscura y sólida dentadura. Charnegos de todas clases. Taxistas, camareros, cantaores y tocaores de uñas largas y ojos felinos. Murcianos que huelen a sobaco, a sudor, a calcetín

sucio y a vinazo. [...] Un charnego rematado que no se atreve a mirarme a los ojos. (p. 5-7)

—La verdad es que no me sé el teléfono de memoria. —Decidió rápidamente—: M'alojo en una fonda, ¿zabusté? Dispongo de unos ahorrillos y pienso quedarme algún tiempo en Barcelona, esa gran ciudad del seny catalán y las mujeres inteligentes y emprendedoras y libres... (p. 77)⁵¹

A exceção a este olhar estereotipado que estrutura os personagens do romance talvez seja observada em Carmen, justamente a menina cega (cujo olhar se dirige, poderia se pensar, para o interior). De fato, a história entre Marés e Carmen desenrola-se de forma sutil, repleta de ressonâncias com o mundo do cinema, e escapa da estrutura satírica – e por isso mesmo, protagonizada por personagens estigmatizados – de todo o romance:

La muchacha suspiró y dijo:

—A mí se me están olvidando los colores. Sé que el mar es azul y el árbol es verde y la sangre es roja, pero esos colores ya casi no los recuerdo... A veces me confundo y me imagino el mar de color negro. Y es horrible.

—Bueno, qué más da —dijo Faneca queriendo animarla—. Figúrate una paloma de color rosa. ¡Qué bonita!...

—Dentro de poco olvidaré el color de las flores. —Pensativa, añadió—: Olvidaré el arco iris, señor Faneca.

Él la miró con tristeza, pero reaccionó en seguida:

—Bien, en tal caso también olvidarás la sangre y las banderas... No hay mal que por bien no venga, niña. (p. 95)

No cruzamento destas visões estereotipadas, para além do questionamento de uma política linguística ou dos clichês culturais, é possível pensar que a crítica de Marsé dirige-se a uma visão monológica da cultura, da língua e da própria identidade. Assim, mais que discutir a questão da vinculação entre língua e classe ou a adequação ou não de uma política de normalização linguística – elementos que, embora sejam pertinentes, deslocam-nos para fora da construção narrativa – interessa entender a construção polifônica que ocorre no entrelaçamento de línguas e registros linguísticos do romance, um possível caminho para uma leitura mais aberta.

⁵¹ *Seny* - palavra de difícil tradução, já que, segundo Cardoso de Oliveira (1995, p. 35-36) o termo é um dos mais expressivos para referir-se ao *Volkgeist* catalão. O autor remete aos termos usados por Ferrater Mora (1986) para definir o *seny*: *prudència, enteniment, discreció, circumspècció*, sabedoria, prudência.

4 CARNAVALIZANDO A NORMA – MÁSCARAS, ESPELHOS E POLIFONIA

Para tentar encontrar uma via de abordagem do romance que possa oferecer um itinerário de tradução, uma estratégia possível seria a de verificar a construção e os efeitos da pluralidade linguística presente no texto e que também, de certa forma, é característica intrínseca ao universo da língua, conforme destaca Bakhtin:

A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior, destas diferentes perspectivas. (BAKHTIN, 2002, p. 96)

Em *El amante* bilingüe, Marsé explora esta característica plural da língua como recurso narrativo fundamental. Escrita predominantemente em castelhano – em distintos registros linguísticos, como veremos adiante – a obra traz o catalão em diversas passagens – diálogos entre os personagens, interjeições, indicações topográficas, menção a símbolos nacionais, citações de poemas, músicas –, todas elas sem nenhuma nota de rodapé no original. Além disso, destaca-se a construção do dialeto literário – criação literária de uma fala charnega, com efeitos importantíssimos no texto.

A proposta desta leitura é a de verificar como esta construção plurilinguística articula-se à questão estrutura polifônica do romance e à compreensão do processo identitário/“esquizofrênico” do personagem, e, desta forma, dá também suporte a um possível itinerário de tradução.⁵²

Para uma abordagem inicial, partimos do conceito de polifonia na música. De modo sintético, poderia se dizer que as composições polifônicas são aquelas em que vários segmentos melódicos desenvolvem-se de forma simultânea e interdependente, gerando um efeito de verticalidade sonora, em oposição à horizontalidade própria do

⁵² Embora o conceito de polifonia para análise de textos literários tenha sido introduzido e amplamente explorado por Bakhtin (2010), este trabalho não está diretamente atrelado à leitura bakhtineana, ainda que por vezes possa haver convergências.

repertório monódico, homofônico, cujo exemplo seria o cantochão ou canto gregoriano.

A superposição polifônica de vozes melódicas com seus encaixes e desencaixes implica também a regulação, em cada ponto do percurso, dos acordes e desacordos entre os intervalos, a trama das consonâncias e dissonâncias, o que equivale a dizer o acerto “vertical” das notas simultâneas com vistas à produção de tensões e repousos que definem seu valor harmônico.

[...]

Trata-se enfim de um longo processo, em que uma forma de música monódica sucessiva e ‘horizontal’, a melodia do cantochão desacompanhado (que significa justamente canto ‘plano’), se converte, através das melodias simultaneizadas da polifonia, numa nova forma de sucessividade simultânea. (WISNIK, 1999, p. 118-119)

Deslizando metonimicamente para o plano literário, a polifonia será aqui entendida como uma construção a partir da simultaneidade de vozes, que pressupõe uma concepção plural da linguagem e sua articulação de forma a reverberar as suas diversas dimensões: no espaço, no tempo e no discurso. Tal articulação prevê, assim como na música, “encaixes e desencaixes”, uma “trama das consonâncias e dissonâncias”, “tensões e repousos”.

Tentaremos buscar, assim, a construção desta trama – tecido de vozes – no romance de Marsé. Tal movimento está assentado no entrelaçamento de diversas línguas e registros, na perspectiva dupla e irônica dos dois narradores, no cruzamento de linguagens (como o cinema, o teatro e os diversos gêneros musicais), e ainda no recurso da intertextualidade e da mistura de gêneros narrativos.

A fim de criar um eixo mínimo por onde trilhar nosso caminho de leitura, divido esta multiplicidade de recursos em três campos básicos – o catalão, o dialeto literário, o castelhano – aos quais se integram as referências a outras linguagens, como a música, o cinema e o teatro. Embora a análise tenha sido dividida desta forma, cada tópico destacado abriga reflexões que não se atém ao aspecto linguístico, repercutindo em questões como a intertextualidade, o cruzamento de gêneros, o desdobramento do narrador e o componente irônico que permeia toda a obra.

4.1 CATALÃO

Abordamos, primeiramente, a presença do catalão no romance. O primeiro momento em que o idioma aparece é no ‘Cuaderno 1’, primeiro capítulo do romance, em que Marés narra o início de sua experiência, descrita como trágica:

Una tarde lluviosa del mes de noviembre de 1975, al regresar a casa de forma imprevista, encontré a mi mujer en la cama con otro hombre. Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra del que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su inmediata destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima. (p. 5)

Poderíamos pensar que a cena condensa, neste reconhecimento – revelação de fatos ocultos sobre a vida ou a identidade do personagem –, o momento que abre sua crise catastrófica. A figura do *sparagmós* refere-se a um dilaceramento, imagem interessante para pensar na identidade esfacelada de Marés.

O *sparagmós*, ou senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo, é o tema arquetípico da ironia e da sátira. (FRYE, 1973, p. 190)

No diálogo com o engraxate charnego, pego de surpresa no quarto do casal, o catalão aparece na voz do desconjuntado Marés: “Y yo sigo sin saber qué hacer. — Hosti, tú — susurro pensativo en catalán, mirando al suelo—. I ara qué?” (p. 6).

Assim, apesar da maioria das análises indicar a associação, na obra, entre o catalão e alta burguesia, verifica-se que o primeiro momento em que o idioma aparece não é no núcleo de Norma e sua “fantástica torre”, mas sim na boca de um personagem de origem humilde, no famoso Walden 7, “camaleónico edificio” que “mostraba los muros descarnados, el cemento leproso de la falacia” (p. 100) e, além disso, em um diálogo totalmente improvável – e cômico – com outro personagem socialmente marginalizado, o charnego.

É precisamente o momento em que se inicia a descida vertiginosa do protagonista em sua crise pessoal. A presença do idioma e a estranha dissonância que

causa, juntamente com a fala do charnego, é um primeiro índice de sua fissura interna.

Significativo notar também que o primeiro movimento de Marés é o de recordar – e contar ao charnego – seu passado, a infância “con los golfos sin escuela que merodeaban por el parque Güell y el Guinardó, en los duros años de la posguerra” (p. 7), e o momento em que conhece Norma, durante a greve de fome na sede dos Amigos da Unesco⁵³, situando o leitor com relação à diferença entre os universos dos dois personagens: enquanto Norma pertence ao grupo da juventude “*progres*”, classe alta, Marés está ali por acidente e aproveita-se da situação para desfrutar daquele momento.

Toda a situação descrita na cena inicial – a do diálogo entre o marido e o engraxate – é bastante estapafúrdia e já nos situa no modo ficcional irônico, em que o herói, inferior em poder e inteligência ao leitor, traz a ideia de *pathos*, típica à tragédia imitativa baixa: “apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência” (FRYE, 1973, p. 44):

A idéia essencial do patos é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer. Por isso a tradição fundamental do patos exigente é o estudo da mente isolada, a história de como alguém identificável com nós mesmos é dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social.

Podemos designar o tipo de personagem implicada aqui com a palavra grega *alazón*, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é. (FRYE, 1973, p. 44-45, *itálicos no original, grafia de patos conforme original*)

Como o próprio Frye aponta, “estamos muito acostumados com tais personagens na comédia, onde são vistos de fora, de modo que enxergamos apenas a máscara social” (FRYE, 1973, p. 45).

No modo cômico, dentro da teoria de Frye, o tema é integração na sociedade, normalmente na forma da incorporação de um herói que em si mesmo raramente é muito interessante: “em conformidade com o decoro imitativo baixo, é medíocre em suas virtudes, mas socialmente atrativo.” (FRYE, 1973, p. 49). A catarse será então de emoções cômicas: a simpatia e o ridículo.

⁵³ Marsé conta a vivência pessoal deste episódio da greve de fome na sede da Unesco. Mais uma vez o autor dispara sua ironia de franco-atirador, uma vez que ele mesmo participou do protesto. A respeito, ver Cuenca (2015, p. 350-351).

Esta é exatamente a forma como é apresentado Marés: desde o princípio, o drama deste herói degradado não inspira lágrimas, mas risadas. Estamos no modo da ficção cômica irônica, como bem destaca o narrador:

Marés era un hombre de cincuenta y dos años, pero aparentaba menos debido a la caricia del fuego, desde que un grupo de exaltados nacionalistas catalanes que recorría las Ramblas en manifestación, tres años atrás, hallándose él sentado en esa misma esquina de Sant Pau, lanzó un cóctel Molotov-Tío Pepe con tan mala fortuna que se estrelló en la acera delante de él y le dejó el rostro y las manos de seda. El fuego diseñó en la piel de las mejillas una sonrisa perenne y burlona, una soñadora ironía. (p. 10)

O narrador nos oferece, nesta passagem e em outras, uma das chaves de leitura da obra: a ironia debochada.

Desconsolado, Marés golpeó la cara contra la esquina hasta que sangró el pómulo. Acto seguido recuperó el acordeón y volvió a sentarse, y empezó a tocar con la cara ensangrentada. Se paró más gente y le miraba con curiosidad, pero fueron pocos los que arrojaron monedas. Creían que todo era una comedia. (p. 29)

É oportuno destacar também aqui a questão da máscara, alinhada ao exposto por Frye, que se refere ao herói cômico como máscara social. Imagem recorrente em todo o romance e chave para esta leitura da obra (bem como das escolhas de tradução), a máscara joga também com duas importantes figuras disseminadas por toda o romance: o espelho e o *mise en abyme* – narração em abismo.

Assim como havíamos comentado com relação a Norma, Marés também é movido por uma contradição interna (lembremos também a etimologia de esquizofrenia, que carrega a ideia de cisão). Esta contradição dispara o processo de crise que o leva a olhar-se refletido nos espelhos, cindido, e a multiplicar-se sob as máscaras:

Entraba en los lavabos para mirarse en los espejos: en una ciudad esquizofrénica, de duplicidades diversas, pensaba, lo que el ciudadano indefenso debe hacer es mirarse en el espejo con frecuencia para evitar sorpresas desagradables... Alguien, no sabía quién, le seguía a todas partes (p. 42)

Debajo del antifaz, el parche de terciopelo negro seguía ocultando su ojo derecho y media visión de un mundo al que ya no pertenecía y del que se estaba desentendiendo cada vez más. (p. 112)

É a partir deste jogo entre máscaras e espelhos, e da narrativa em abismo construída pelos dois narradores, que este herói patético desfaz seus elos de identificação e os reconstrói a partir de peças soltas, “preguntándose si será capaz de montarlas otra vez y qué especie de artefacto saldrá” (p. 57).

O romance se abre com a voz de Marés, o narrador personagem dos cadernos, o primeiro deles escrito “Para guardar memoria de esa desdicha, para hurgar en una herida que aún no se ha cerrado” (p. 5). A própria presença dos cadernos constitui uma narração dentro da narração, participando da construção da estrutura em abismo, que reverbera entre a memória, o sonho e a ficção:

Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y se sentaba con su antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso que empezaría así: hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y me sentaba con mi antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, soñaba que un día escribiría un libro maravilloso que empezaría así... (p. 10)

“Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio” (p. 6)⁵⁴: essa lembrança do eu desdobrado – imagem que vê a si mesma, reflexo e reflexão – marca o início da crise do personagem⁵⁵. A primeira porta que se fecha é a de Norma, seguida pela porta fechada por seu amante. Em seguida, abre-se a porta a este desesperado mergulho interior:

Se va el paciente y amable limpiabotas y oigo la puerta del piso cerrándose por segunda vez, ahora con sigilo. Al mismo tiempo, otra puerta se abre ante mí: la que ha de dar paso a la miseria y al fracaso de mi vida, a mi caída vertiginosa en la soledad y la desesperación. (p. 9)

A queda vertiginosa é ecoada por meio das imagens que constroem uma perspectiva de mergulho infinito, como os espelhos que se repetem indefinidamente:

⁵⁴ Esta imagem, logo no começo do romance, guarda interessante intertextualidade com um trecho de *Solaris*, de Stanislaw Lem (1961), recolhido em texto de Bellón Aguilera (2009, p.7): “Un espejo estrecho, empotrado en la puerta de un armario, reflejaba una parte del cuarto; por el rabillo del ojo, sorprendí una forma que se movía; pero no era otra cosa que mi propia imagen”.

⁵⁵ A estrutura da imagem em abismo se repete, por exemplo, na p. 34: “Entró en el dormitorio en busca de un pañuelo limpio y se vio a sí mismo entrando en el dormitorio en busca de un pañuelo limpio y de su vieja desdicha: su imagen reflejada en la luna del armario seguía siendo un calco de aquella otra imagen deplorable que le salió al paso diez años atrás.”

Marés consiguió hacerse un sitio en el extremo de la barra, junto a Ribas y Norma, y se miró en el espejo modernista que lo repetía en otro espejo frontal hasta el infinito: un tipo rastrero, agazapado junto a Norma, alentando la mentira con su aire de charnego esquinado y pestañón, un poco canalla (p. 50)

Assim como os espelhos repetem as imagens e rompem com a visão linear, bidimensional, os cadernos rompem com a linearidade cronológica ao introduzir o tempo da memória, e também da auto-ficção. Ao mesmo tempo, apresentam-se como resumos temáticos (SOTELO, 1994) e espaço de intertextualidades.⁵⁶

Conforme Sotelo (1994, p. 206), o relato autobiográfico, de modo geral, confere a impressão da autenticidade da experiência vivida, dissipando a desconfiança do leitor a respeito da ficção narrativa.

Entretanto, em outra leitura, os cadernos também podem aproximar o texto da tradição picaresca: “a contrapartida cômica do alazón parece ser o pícaro esperto, amável, inescrupuloso, do romance picaresco.” (FRYE, 1973, p. 51). Williams (2006) aponta, neste sentido, que, para o pícaro, o processo de escrita é paralelo ao desenvolvimento da história, que tradicionalmente, começa na adolescência marginalizada, no setor socioeconômico mais baixo:

Al contar sus vidas, los narradores procuran conseguir la simpatía de los lectores. Estos, a su vez, serán manipulados aún más por los autores implícitos, quienes revelan la ironía escondida bajo las intenciones de los narradores. (WILLIAMS, 2006, p. 66)

A autora destaca que fica evidente, em *El amante bilingüe*, a tentativa do narrador de buscar a simpatia em relação à história narrada, com o fim de justificar suas ações e sua história, colocando-se na posição de vítima dos acontecimentos: “Tal como el pícaro, estas ineptitudes, o faltas de carácter personal, se presentan como ligadas a su propia situación, empezando con su nacimiento y presentadas por medio de retrospectivas durante el cuento” (WILLIAMS, 2006, p. 70)⁵⁷.

⁵⁶ Sotelo (1994) observa que o segundo caderno estabelece forte intertextualidade com ‘Historia de detectives’, conto de *Teniente Bravo* (MARSÉ, 1987). Outros elementos intertextuais são os amigos Faneca, David e Jaime, a descrição da mãe cantora e sua trupe, o pai alcoólatra, ausente e ilusionista.

⁵⁷ Outros elementos picarescos apontados pela autora são: a ausência do pai, as origens em classes socioeconômicas baixas, os pais “con morales y profesiones dudables”, a situação de marginalização, o uso da ironia e da comicidade como forma de dissipar o sentido de perdição, o aprendizado da arte da ilusão (com o pai Fu-Manchu: “Vendré a devolverte el duro y te enseñaré un truco nuevo... Si me acuerdo. ¿Conforme? - p. 22), a ruína do casamento como parte de uma série de fracassos, a multiplicidade de tarefas desempenhadas para ganhar a vida, o uso das máscaras e as representações, a vida nas ruas e seus aprendizados, entre outros (WILLIAMS, 2006, p. 69-77). Marés/Faneca termina

Coincide com este efeito picaresco o uso da linguagem “empolada” que aparece no primeiro caderno e também no terceiro. Tal efeito enfatizará a construção deste narrador desdobrado, que duplica o processo irônico e repercute o aspecto polifônico do texto, conforme comentaremos mais adiante.

Após observar estas pistas iniciais suscitadas pelo primeiro momento em que o idioma catalão aparece no texto – o “*I ara qué?*” do primeiro caderno – retomemos a análise de como o romance articula a presença do idioma e das referências catalãs.

De modo geral, o componente catalão aparece na obra sob a chave irônica. No trecho abaixo, por exemplo, misturam-se referências às nobres linhagens e à ancestralidade catalã com a imagem grotesca da aranha murciana-andaluza e o sotaque meridional, resultando em uma comicidade evidente:

Mi actuación como araña maligna y andaluza es muy breve y asombra al público. Transportado en volandas sobre la gran bandeja de plata, imagino mi aspecto: una alimaña negra con el culo sobre la cabeza y moviendo cuatro extremidades como patas de crustáceo. Soy depositado junto con la bandeja en el centro de la mesa y los ilustres comensales, caballeros feudales pertenecientes a los más claros linajes de la nobleza de Cataluña, entre los que se halla el de Valentí, ancestros del anfitrión, se levantan de sus asientos comentando con admiración y recelo la arrogancia de la bestia cautiva, capaz de caminar de lado por entre los platos y los candelabros. Entonces, obedeciendo a una señal del señor Valentí, despliego brazos y piernas deshaciendo el monstruoso enredo y me incorporo lentamente sobre la mesa, me cruzo de brazos y, con voz clara y fuerte y un suave acento del sur que sé controlar muy bien, recito los versos de Sagarra que han de estremecer al auditorio, y que todavía hoy recuerdo de memoria. (p. 67)

Logo após o trecho acima, citam-se os versos do poeta Josep Maria de Sagarra, importante escritor catalão, proclamado “*mestre en gai saber*” nos Jogos Florais de 1931⁵⁸:

Sant Jordi duu una rosa mig desclosa
pintada de vermell i de neguit.
Catalunya és el nom d'aquesta rosa
i Sant Jordi la porta sobre el pit.
La rosa li ha donat gaudis i penes
i ell se l'estima fins qui sap a on;

acompanhando uma cega, como o primeiro amo de Lazarillo. Os aprendizados dos dois personagens com os cegos, porém, serão totalmente distintos.

⁵⁸ Como comentado anteriormente, algumas das referências da cultura catalã que aparecem no texto de Marsé são comentadas novamente em notas de rodapé na tradução. Por este motivo, não prolongo aqui os comentários a tais referências.

i amb ella té mes sang a dins les venes
per poder vèncer tots els dracs del món. (p. 68)

O poema é “Sant Jordi Gloriós”, texto de evidente apelo nacionalista. Nele se compara Catalunha a uma rosa pintada de vermelho e de “inquiétude”. Levada por Sant Jordi no peito e partilhando com ele seus sofrimentos e alegrias, a rosa faz com que o santo tenha mais sangue nas veias para enfrentar todos os dragões do mundo. O cruzamento de vozes fica evidente no confronto entre o tom de exaltação do poema – em catalão – e a imagem grotesca da aranha murciana com seu sotaque charnego, representada por Marés quando ainda criança. Tal cruzamento provoca assim a inversão da metáfora do glorioso Sant Jordi em uma imagem cômica: um efeito carnavalesco, na medida em que subverte a ordem estabelecida e cria a experiência de um “mundo às avessas”⁵⁹.

O mesmo efeito é observado nas referências a outro artista catalão destacado no romance: Pau Casals, músico reconhecido internacionalmente e em cujo nome ecoa o discurso em homenagem à Catalunha – “*I’m a Catalan*”, pronunciado em 1971, na sede das Nações Unidas. Na ocasião, Casals refere-se à Catalunha como sede do primeiro Parlamento democrático, primeiras “nações unidas”, que desde o século XI se opunham à guerra. Logo após, interpreta *El cant dels ocells*, canção tradicional catalã que se torna uma espécie de hino pela liberdade e adquire forte apelo político.

O *Cant dels Ocells* aparece três vezes no texto. Na primeira delas, Marés está tocando na rua com um cartaz pendurado no peito em que a hibridização linguística joga com o nivelamento – por baixo – de imagens importantes da cultura catalã:

Se trasladó al centro de las Ramblas, junto a la boca del metro Liceo, se sentó en el suelo, extendió la hoja de periódico, le dio la vuelta al cartón colgado sobre el pecho y empezó a tocar el *Cant dels ocells* con mucho sentimiento. En el rótulo que ahora exhibía podía leerse:

FILL NATURAL DE
PAU CASALS
BUSCA UNA OPORTUNIDAD

La famosa melodia casalsiana le deprimía. Algunos transeúntes se

⁵⁹ Bakhtin (2010, p. 140-141) refere-se à categoria carnavalesca da profanação, os “sacrilégios carnavalescos”: “Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.”

paraban a mirarle y leían el rótulo con recelo. Uno de ellos se acercó, rechoncho y pulcro, con brillantes zapatos que chirriaban, la mano derecha en el bolsillo del pantalón. Pero no sacó ninguna moneda.

— Escolti, perdoni — dijo con una sonrisa de conejo —. Aquest rètol está mal escrit.

— ¿Cómo dice, buen hombre?

— ¡Oh! — exclamó muy sorprendido el transeúnte de lustrosos zapatos —. Ésta sí que es buena: ¿hijo de Pau Casals y no habla catalán? ¡Vaya, vaya! (p. 10)

A mistura linguística do cartaz (“*Fill*” – filho, em catalão; “*oportunidad*” – oportunidade, em castelhano) desarticula a leitura e a compreensão a respeito da identidade deste mendigo, produzindo a reação do transeunte, que se sente despeitado, menos pela mentira em si – pois se nota que o transeunte em princípio só quer corrigir o cartaz –, que pela junção impossível entre “ser filho natural” de Pau Casals e não falar catalão.⁶⁰

Os locais escolhidos para a cena são referências importantes da cidade (Ramblas, Liceo). A ironia desarticula as referências culturais, situando-as todas ao rés do chão, como Marés: Pau Casals, aparece agora “rebaixado”, mencionado em um cartaz de um mendigo que, sentado na rua, apresenta-se como filho do “mestre”. Nesta imagem mostra-se o jogo entre altivez e rebaixamento que percorrerá o romance.

A passagem abaixo opera também o cruzamento de referências culturais, outro elemento fundamental à construção da obra: a roupa de toureiro⁶¹, combinada com sardanas⁶², produz uma imagem excêntrica⁶³:

Había adquirido un maltrecho traje de torero esmeralda y oro en una tienda de disfraces del Raval y decidió tomar prestado el acordeón de Marés y ganarse la vida más cerca de la pensión. Tocaba de pie vibrantes sardanas y el *Cant dels ocells* con un cartel en el pecho que decía:

⁶⁰ Outro detalhe que satiriza os estereótipos culturais é o fato de que o transeunte não jogou nenhuma moeda a Marés, o que poderia ser lido como uma referência ao estereótipo do catalão sovina, comentado mais adiante.

⁶¹ Muitos dos movimentos de afirmação da identidade catalã costumam desvincular a cultura catalã das touradas. Na Catalunha, as touradas foram abolidas em 2010, com 68 votos a favor, 55 contra e 9 abstenções, divisão que gerou polêmica na arena política, em que a proibição foi vinculada ao clima de desencontro entre Catalunha e Espanha.

⁶² Músicas tocadas para a dança típica catalã, também chamada *sardana*.

⁶³ Bakthin (2010, p. 140) sinaliza o componente excêntrico do carnaval e o relaciona à eliminação das distâncias, conforme comentaremos mais adiante.

EL TORERO ENMASCARADO
AGRADECE A LOS CATALANES
SU PROVERBIAL HOSPITALIDAD

Contra todo pronóstico, la combinación traje de luces/música catalana, el contraste entre la torería y la sardana atrajo la atención y las simpatías de los viandantes y la recaudación era buena, aunque no tanto como antes. (p. 100)

Outro trecho interessante em que aparece o catalão, novamente sob chave irônica, é a passagem em que o personagem compra um dicionário castelhano-catalão e o romance *Sentiments i centimets*⁶⁴:

Fue en busca de Cuxot para compartir la botella, pero no le encontró. En la calle Ferran se detuvo ante el escaparate de la librería Arrels atraído por el título de una voluminosa novela en catalán: *Sentiments i centimets*. Entró y compró el libro juntamente con un diccionario catalán-castellano. (p. 60)

Este romance fictício é mencionado em algumas obras de Marsé e também em algumas entrevistas, em que o autor diz ter a ideia de escrever um romance com este título, que em catalão teria um conteúdo especial (MARSÉ, 2013b, n.p.).⁶⁵

O narrador joga com a sonoridade do título, *sentiments i centimets*, e explora a reverberação recíproca entre os sentimentos (mundo afetivo) e os centavos (mundo material). Também reverbera nesta passagem o estereótipo associado aos catalães, de que seriam avaros e muito ligados aos aspectos materiais, imagem que aparece em outras partes do romance (como na cena do cartaz de “Fill natural de Pau Casals”, em que o transeunte “no sacó ninguna moneda”, comentada anteriormente, e na cena final: “echusté una moneíta, joé, no sigui tan garrapo ni tan roñica”, p. 112).

Pérez-Manrique (2006, p. 50) comenta que alguns termos em catalão estão destacados em *itálico* na obra, na maioria dos casos quando se referem a símbolos culturais muito significativos com relação à identidade catalã, como “*la senyera*”, o

⁶⁴ *Centimets* é diminutivo de *cèntims*. Com a desvalorização da peseta, os *cèntims* foram perdendo seu valor até o ponto de serem quase insignificantes. A expressão “No tinc cèntims”, equivalente a algo como “não tenho nenhum centavo”.

⁶⁵ Em 2012, a declaração de que Marsé escreveria *Sentiments i centimets* gerou uma interpretação equivocada de que se trataria de um romance em catalão sobre a independência: “Aquest títol defineix bastant bé la problemàtica i el que hi ha al darrera de qualsevol procés independentista. En aquests processos són importants els sentiments però també l'economia”, ha afegit seguint la broma. [...] Marsé ha hagut de precisar, hores després de les seves declaracions, que ‘seria d’un oportunisme vergonyós escriure ara en català sobre la independència’. L’autor ha lamentat la ironia llançada aquest migdia: ‘És una broma que faig fa anys. Sempre dic que em ronda pel cap i que no ho aconseguixo’, ha assegurat Marsé. [...] ‘Ho lamento’, ha reiterat i, també, en to irònic ha afegit: ‘En realitat no escriuré en català, sinó en esperanto’”. (MARSÉ, 2012b, n.p.)

“*Cant espiritual*”, o “*Cant dels ocells*”, o “*mestre*” Pau Casals, embora em geral o autor não faça distinção tipográfica dos termos em catalão e não os trate como estrangeirismos (como, por exemplo, os termos em inglês “*spray*”, p. 31, e “*party*”, p. 37, que aparecem em itálico)⁶⁶.

A autora também aponta que o catalão aparece predominantemente na fala dos personagens bilíngues e no discurso do narrador para referir-se a topônimos. Citando o estudo de Heinemann (1996) pontua, ainda, alguns recursos utilizados por Marsé para que o catalão apareça na obra de forma natural e clara, e por outro lado, o fato de que os personagens catalães expressem-se em castelhano não cause estranhamento. Os principais recursos seriam: a introdução de um personagem que fala castelhano no grupo de personagens catalães; a presença de um interlocutor que não entende o catalão, motivo pelo qual o falante do catalão repete a fala em castelhano; o narrador comenta que o personagem falou em catalão ou indica algum traço fonético da língua, como a nasalidade.

Embora o catalão apareça predominantemente na fala do núcleo de Norma, é interessante observar que o autor utiliza o catalão novamente em algumas falas de Marés, normalmente relacionadas a aspectos mais viscerais, como a sexualidade e a raiva, como quando tenta chamar a atenção de Norma na rua:

Y allí, sonriendo por un lado de la boca, el cuerpo retorcido, de poseso, le susurró al pasar, con la voz ensalivada y abyecta y el acento charnego, imposible de reconocer, un rosario de obscenidades de calculado efecto. Coño loco, niña pijo, mala puta; y deseos inconfesables, confusos recuerdos, elogios a su culo respingón, a su ardiente clitoris, a sus soñolientos orgasmos de miope. Repentinamente intercaló una misteriosa y gutural parrafada en catalán:

— Cigrony, capdecony, recony i codony.⁶⁷ (p. 16)

Também é o catalão que aparece no “grito de guerra” de Marés e Faneca quando crianças: “Hi ha cap peeeeeeeell de coniiiiiiiill...!” (p. 63)⁶⁸, o pregão dos catadores, que volta a aparecer no momento da desilusão – a perda do peixe dourado – no “Cuaderno 3”:

⁶⁶ Aguilar González e Jiménez Ramírez (2002, p. 20) destacam os substantivos estrangeiros como marca da caracterização da Catalunha como “país moderno e internacionalista”, embora, por vezes, apareça nitidamente em tom cômico: “—¡Oh, llámeme Grise! Mis amigos me llaman Grise y a mí me gusta, tiene un aire extranjero.” (MARSE, 1990, p. 37)

⁶⁷ Jogo de palavras com *cony* (catalão), em castelhano, *coño*, em português, vulva, boceta.

⁶⁸ O grito dos catadores aparece aqui desvinculado de referencialidade. Seu significado literal seria algo como: “Não tem pele de coelho!”

Es inútil, no volveré a verlo jamás, y alzo la cabeza, que me estalla de rabia, y lanzo al aire un grito desgarrador y desesperado, el grito de guerra de Faneca que todos los de la pandilla habíamos adoptado como contraseña:

— Hi ha cap peeeeeeell de coniiiiill...!

Al oír ese grito, el imprudente chaval huye despavorido. Paralizado por la rabia, lleno de desconsuelo, permanezco allí imaginando al pez de oro que nada en el fondo sombrío del estanque, entre líquenes putrefactos y algas cimbreadas. En esas aguas verdosas y pútridas, pienso con tristeza, el pez está condenado a morir... (p.69)⁶⁹

Este mesmo grito visceral aparece no clímax do encontro sexual entre Faneca e Norma, e marca a cisão definitiva entre Marés e Faneca, bem como o desenlace do conflito, que será comentada mais adiante.

Por vezes, o catalão “escapa” na fala de Marés, no momento intermediário de sua transformação em Faneca. Revela-se assim – na pluralidade do discurso – a cisão do personagem, conforme o próprio narrador explicita:

— ¡Un ilusionista! ¡Qué bonito!

— De bonito, res, maca — se le escapó. ¡Cuidado, imbécil!, se dijo con la voz neutra, y de pronto no supo a quién pertenecía esa voz y se desconcertó, sufrió un amago de vértigo: la memoria del yo se le quedó escindida, en tierra de nadie, durante unos segundos angustiosos. (p. 90)

Outras vezes, a mudança de língua para o catalão é usada como parte de algum dos disfarces de Marés, como nos cartazes que Marés usa na rua ou quando, ainda criança, responde ao senhor Valentí:

[el señor Víctor Valentí] Saca del bolsillo una hoja de papel doblada y escrita a máquina —. Esto es una poesía en catalán, quiero que para mañana te la tengas aprendida de memoria. Parles una mica de català, supongo...

—Una mica pero malamente —simulo aviesamente mi torpeza. (p. 65)

Em outra passagem, cria-se um interessante diálogo bilíngue entre Norma e Faneca, em que cada um deles fala sua língua e ambos – unidos por uma recíproca atração – entendem-se perfeitamente, contrariando o momento em que Norma havia

⁶⁹ Resina (2001, n.p.) destaca: “However, the cry itself deserves some attention. Although adopted by the children without regard to its meaning, it is nonetheless linguistically coded. It consists of Catalan words turned nonsensical by the new social context, but still emblematic of an underclass that has been pushed to the social and narrative periphery. The rag picker's cry is the narrative trace of a reality on whose suppression the novel's ideology rests. Concealment of the Catalan working class (which was the substance of Vallverdu's critique of *Un dia volveré*) leads paradoxically to national misrecognition along class lines.”

dito ao charnego: “— Entonces procure hablar sin ese acento, porque no le entiendo” (p. 31)⁷⁰.

- Quién sabe — Norma sonrió abiertamente, y de pronto pasó a hablar en catalán — : Vostè què opina?
- Zervió está aquí para lo que mande la zeñora.
- Així m'agrada. Té alguna cosa per beure a la seva habitació?
- Tengo una botella de Tío Pepe enterita.
- Doncs a què esperem? (p. 106)

A partir desses fragmentos, podemos ver que o uso da língua catalã por Marés, ao mesmo tempo em que é indicador de seu processo de cisão, também revela as máscaras usadas pelo protagonista, segundo a conveniência de cada momento.

Em outra passagem em que o idioma catalão é usado, o recurso polifônico é mais intenso, criando-se um interessante jogo de vozes: ironicamente, o catalão será a língua escolhida para insultar um defensor do idioma, Valls Verdú (referência a Francesc Vallverdú, como comentado anteriormente):

Marés también se paró, dolido, y recordó la voz lenta y lubricada de Valls Verdú, su dicción ortodoxa y nasal y su alta y campanuda condición de centinela lingüístico en prensa y radio, en el doblaje de películas y en los programas de TV3, la televisión autonómica. Llepaculs i filiprim, lo insultó Marés en voz baja. Torracollons. (p. 16)⁷¹

Do outro lado, os insultos em catalão aparecem também no discurso de Valls Verdú ao referir-se ao charnego Faneca⁷²:

—¡No le tenga tanta lástima, hombre! —entonó Valls Verdú sin mirarle, mientras pagaba las copas—. Lo pasó muy bien, cuando lo

⁷⁰ Pérez-Manrique (2006, p. 63) destaca: “El hecho de que los distintos interlocutores se expresen en lenguas distintas sin que ello suponga trabas para la comunicación del mensaje puede ser otro indicador de una comunidad bilingüe: ambos participantes son conocedores activos de los dos sistemas lingüísticos, y cada uno se expresa en aquel de su preferencia. Otro indicador de las comunidades bilingües sería el cambio de código (*code switching*) durante el transcurso de una conversación determinada (apreciable en algunos parlamentos de Norma).”

Azevedo (1991) comenta que a passagem evoca, ironicamente, o que alguns linguistas denominam “passive bilingualism”. O autor aponta que, embora Marés seja catalão, sempre dialoga com Faneca em castelhano, o que, por um lado, ilustraria o fato de que muitos catalães passem rapidamente ao castelhano quando interpelados neste idioma e, por outro, demonstraria uma relação de dominação de Marés por Faneca. Por sua vez, no diálogo citado acima, o fato de Norma passar ao catalão demonstraria que seu interesse por Faneca estaria condicionado: “she accepts him on her own terms” (AZEVEDO, 1991, p. 128).

⁷¹ *Llepaculs i filiprim* – puxa-saco e melindroso. *Torracollons* – algo como “pentelho”, “pedante”, “pé no saco” (*torra* se refere a queimar e *collons* a testículos).

⁷² Sotelo Vázquez (1991, p. 147) assinala também a intertextualidade de Valls Verdú com o sociolinguista Vallverdú de *Noches de Bocaccio* (1986 e 2003): “[...]‘Me llamó la atención’, dicen que dijo el infatigable sociolingüista, ‘que se refiriera a nuestra cultura como una cultura extranjera: esto le delataba como murciano que es.’ (MARSÉ, 2002, p. 151).

mantenia esta pánfila. I ara, anem-s'en, tu — añadió dirigiéndose a Norma—. No l'agunto, aquest xarnego llefiscós. Apa, anem. (p. 105)⁷³

O jogo reverbera novamente na voz de Marés, que usa o termo *torracollons* de forma ambígua. Logo após o encontro com Norma, o já metamorfoseado charnego Faneca depara-se com Marés e ocorre o insólito diálogo entre as duas personas do protagonista. Insólito não somente por juntar na mesma cena os dois lados cindidos Marés/Faneca, mas também porque transmite a sensação de que, de fato, não há diálogo. Com o termo *torracollons*, Marés estaria insultando o monolíngue Valls Verdú (que estava com Norma momentos antes) ou o próprio Faneca, esse “compañero loco que hace lo que tú no te atreves, el amigo que se la juega por ti” (p. 41)?:

—¿Todavía estás aquí? —le dijo con la voz triste—. ¿Qué esperas, pobre amigo?
El borracho sufría arcadas que le doblaban la espalda.
—Malparit —masculló entre dientes.
—Vete, ya acabó todo —dijo Faneca—. Hazme caso.
—Eggrrr...
La sombra se balanceó hacia adelante y pareció que iba a decir algo, pero finalmente escupió al suelo.
—¿Por qué te torturas así, Marés? —se lamentó Faneca—. Estás buscando tu perdición. Vete a casa, anda, vete.
—Torracollons. Malparit —insistió el otro con ronca voz. (p. 110)

O diálogo citado vem antecedido pelos comentários do narrador, que, em discurso indireto livre, traz a voz de Faneca:

Ahora que todo había terminado, Faneca sintió que le invadía un sentimiento de alivio y culpabilidad. ¿Por qué se había embarcado en esa aventura tardía y un poco decepcionante? ¿Qué tenía de especial esa mujer, con sus treinta y ocho años, funcionaría de la Generalitat, separada y liada con otro hombre, un catalanufo monolingüe y celoso? ¿Qué tenía él que ver con toda esa gente?

As perguntas continuam, pois, se quem fala agora é Faneca, cabe perguntar quem é monolíngue. Faneca – como cisão de Marés – vê a si mesmo como bilíngue ou monolíngue? Por outro lado, se nos diálogos com Faneca Valls Verdú já havia expressado seu bilinguismo, o fato de que Faneca use o termo “monolíngue” como insulto é significativo.

⁷³ *Llefiscós* – pegajoso. (Trad: “E agora, vamos embora – acrescentou dirigindo-se a Norma – Não aguento este charnego pegajoso.”)

Camarero (1996) faz uma interessante observação a respeito. O autor entende que esta ressignificação do termo monolíngue e seu uso como insulto indicaria tanto a discriminação existente entre duas culturas como a reivindicação implícita de hegemonia por parte de uma delas. Neste caso, o mais interessante é que Marsé coloca o insulto na boca do Faneca já transformado em charnego (que seria, portanto, monolíngue).

La puntilla la da Marsé, porque quien todo esto dice es el charnego, para mayor estupefacción del lector –, estupefacción que habrá aumentado si el lector está familiarizado con la problemática lingüística actual y la capitalización política que algunas determinadas culturas están ejerciendo desde los poderes periféricos. Una vez más, la genialidad de Marsé, al invertir los parámetros impuestos por la realidad, pasa por encima de una toma de postura. (CAMARERO, 1996, p. 453)

Pérez-Manrique (2006), pelo contrário, entende que Marsé está tomando a posição de escritor fronteiriço, “capaz de abrir la perspectiva, descentrar la mirada unidireccional y ofrecer así una serie de matices intermedios obtenidos al considerar la visión a ambos lados de la frontera” (PÉREZ-MANRIQUE, 2006, p. 50).

Neste sentido, entendo que é possível insistir na construção polifônica enquanto diálogo de linguagens e discursos que evidenciam as fissuras, aderências e o fragmentarismo dos processos identitários, para além do evidente efeito de pastiche. Até aqui, vimos que o catalão estabelece uma dissonância irônica e carnavalizadora, que terá ressonância nas outras linguagens e recursos empregados pelo autor.

4.2 DIALETO LITERÁRIO

Em relação à pluralidade linguística que compõe esta polifonia ficcional, além da presença do catalão, outro traço bastante evidente é o dialeto literário, muitas vezes também definido como *dialect eye*, dado seu caráter visual. A presença do dialeto literário é um dos aspectos fundamentais da obra, bem como dos problemas de tradução que ela apresenta. Para uma primeira aproximação do assunto, usamos a definição de Sumner Ives (1950):

A literary dialect is an author's attempt to represent in writing a speech that is restricted regionally, socially, or both. His representation may consist merely in the use of an occasional spelling change [...]; or he may attempt to approach scientific accuracy by representing all the grammatical, lexical, and phonetic peculiarities that he has observed. (IVES, 1950, p.137)⁷⁴

Caberia aqui marcar inicialmente que, ainda que o autor fale em “representar”, talvez o termo mais apropriado fosse “recriar”. O próprio autor, com o qual se alinha Milton Azevedo (2002), irá desenvolver esta ideia, na medida em que enfatiza, primeiramente, a relativização entre o que é a variedade “standard” e a “dialetoal” e a conclusão de que qualquer dialeto literário é, também, construção e representação, através de determinada perspectiva escolhida pelo autor, ele também falante de determinado dialeto, considerado então como variante “standard”.

The actual choice of features depends largely on each author's decision: some use only a few features to achieve a stylized picture, whereas others aim for greater detail. Thus it is not surprising that contemporary depictions of the same speech can be strikingly different [...] even though they may be equally valid esthetically. (AZEVEDO, 2002, p. 510)

Assim, muitas vezes, determinados traços são exagerados, ou observados com maior ênfase, e o dialeto literário nunca será a expressão “fiel” de qualquer variação linguística. Normalmente, os aspectos escolhidos para a construção do dialeto literário tendem a ser mais regulares que a forma como aparecem na fala: “Hence, the literary dialect may justifiably contain more socially disapproved, old-fashioned or local

⁷⁴ SUMNER, Ives. A theory of literary dialect. *Tulane Studies in English*, New Orleans, 2, p. 137–182, 1950.

pronunciations than are present in the speech of any member of the actual group.” (SUMNER, 1971, p. 146-7)

Ao evidenciar aspectos geralmente “desaprovados”, “antiquados” ou locais, o dialeto literário recobra ainda uma outra função, que não a meramente representativa. Azevedo (2002) destaca que, ao modular a linguagem, enfatizando certas características marcantes, omitindo outras, o dialeto literário promove a desfamiliarização com relação ao significado referencial da linguagem, ao qual se soma um simbolismo que passa a ser uma chave interpretativa das relações sociais entre os personagens. A presença do dialeto literário adquire assim um caráter provocativo, ao conduzir a uma interpretação de conotações sociolinguísticas que a linguagem padrão tende a mascarar (AZEVEDO, 2002, p. 510-511).

O texto de Marsé alinha-se a estas observações, na medida em que não procura representar um estudo filológico da fala dos imigrantes provenientes do Sul da Espanha, mas antes configura-se como um recurso estilístico importantíssimo na construção da polifonia da obra.

Importante observar que, entre todos os aspectos fonéticos usados por Marsé na criação do dialeto literário, o que mais se destaca (por mais utilizado), é o *ceceo*⁷⁵, realização fonética carregada de conotações sociais, historicamente associada à fala das classes baixas (ALVAR, 1974), de origem rural.⁷⁶

No contexto de *El amante bilingüe*, a discussão a respeito da Normalização Linguística ganha corpo em um espaço em que as línguas e variações dialetais, a um tempo em que afirmam a pluralidade, são também portadoras simbólicas de tensões históricas. Para o imigrante proveniente de outras regiões da Espanha, a marca da variação dialetal denota origem espacial e estrato social, traduzindo-se facilmente como preconceito, como se nota também em *Últimas tardes con Teresa* e outras obras de Marsé:

⁷⁵ Sinteticamente, pode-se definir o *ceceo* como a não distinção entre o fonema /Ø/ e o fonema /s/, ambos pronunciados como /Ø/

⁷⁶ “Frente al campo, ceceante siempre, Sevilla capital es seseante [...] Se cumple así – una más – el prestigio social que el seseo tiene frente al ceceo. Aquel normal en las clases instruidas, incluso en zonas ceceantes; éste relegado a los estratos más bajos de la población. [...] Sevilla debió existir un ceceo, pero no general, ni siquiera plenamente urbano: producto acaso de un intercambio con gentes que esporádicamente llegaban a la ciudad o se asentaban en ella después de su peregrinación. Tal sería el caso de los gitanos: podrían cecear, pero no por ser sevillanos, sino porque su condición gitana los ponía en contacto con zonas rurales ceceantes de las que tomaron la pronunciación, repudiada siempre por las gentes urbanas de lengua seseante. Se explicaría entonces [...] la generalización de la especie del ceceo sevillano, por ser rasgo de unos gitanos que vivían en Sevilla, pero la peculiaridad local y ahora sí que interviene la condición social repudiaría un rasgo no sólo vulgar, sino de un grupo marginado.” (ALVAR, 1974, online)

No podía oír lo que decían, pero sabía que hablaban en catalán (lo deducía por los graciosos morritos que ponía ahora Teresa, había aprendido a leer en ellos) y eso y las risas, cada vez más desatadas, bastaba para inquietarle.

Confirmando sus sospechas, el viento le trajo la terrible palabra (*xarnego*) pronunciada por la amiga de Teresa, y luego su risa: aquel temible y sesudo sarcasmo catalán estaba de nuevo aquí, recelando, encarnado en esta chica alegre (qué misterio su sonrisa), como una amenaza. (MARSÉ, 1975a, p. 147)

Neste sentido, a figura do charnego e sua linguagem interessam mais como condição de marginalização que como origem geográfica. Conforme bem observado por Echevarría, o charnego torna-se, sobretudo, um conceito estético:

Este [el charnego] adquiere con Marsé el carácter de ‘todo un concepto estético’, que se organiza dramáticamente en torno al fracaso y cierto romanticismo del fracaso que, si bien está en la base de la novela como género moderno, en Marsé alcanza una intensidad y una emoción propias, a las que cabe endosar la impresionante consistencia de su mundo narrativo. (ECHEVARRÍA, 2008, p. 377).

Em *El amante bilingüe*, Marsé explora o recurso do dialeto literário para criar uma fala charnega, que carregará o texto com muitas das dissonâncias implicadas neste confronto entre línguas e dialetos, conforme pode ser observado abaixo:

— Llamo para una conzulla, ¿sabuzté? — enmascaró la voz en un tono varonil y caliente, una dicción rápida agraciada con un deje andaluz que tenía muy ensayado en sueños e insomnios —. M'han dicho qu'hable con la zeñora Valentí, la sosoli....sosolingüi...

— Sociolingüista.

— Eso.

— Jo mateixa. Diguim el seu nom.

Silencio. Marés le ofreció un carraspeo, luego un suspiro y jadeos. Sentía un nudo en la garganta. Se me parte el alma — se dijo —. Ella pensará: vaya, otro charnego analfabeto y tímido que no se atreve a preguntar.

— Perdone la molestia — dijo por fin —. Quería preguntarle un par de cositas, ¿sabuzté? Verá, tengo un problemita de escritura y me he dicho: voy a llamar a la Xeneralitá...

— Parli cátala, si us plau. En catalán, por favor.

— Lo parlo mu malamente, zeñora.

— Entonces procure hablar sin ese acento, porque no le entiendo. ¿Su nombre y dirección?

Azevedo (2002) afirma que o dialeto literário subverte as normas gramaticais e os usos considerados apropriados, questionando implicitamente o purismo

linguístico. Além disso, ao evocar a oralidade, gera mimeticamente um discurso heteroglóssico (que abriga diversas realidades sociais).

Desta forma, ao salientar as diferenças de linguagem entre os distintos estratos sociais, Marsé dá voz à fala charnega e às dissonâncias que ela provoca no discurso da norma (ou “Norma”) – seja ela catalã, castelhana, ou identificada a qualquer outra nacionalidade –, criando assim um efeito paródico e carnavalesco.

Coincidindo com o efeito carnavalesco, nota-se que em todo o romance o dialeto é usado por Marés como parte de sua fantasia de charnego⁷⁷: o dialeto é assim mais uma das máscaras usada pelo protagonista.

Enmascaró la voz y preguntó:
 — ¿Zeñora de Marés, por favo?...
 — ¿Por quién pregunta el señor? — dijo la voz femenina con acento exótico, seguramente la doncella.
 — Quiero hablar con la zeñora Norma Valentí.
 — ¿De parte de quién, señor?
 — No me conoce. Dígale que tengo un recado de su marío.
 — Espere un momento, por favor.
 Pasaron casi dos minutos. Marés carraspeó, modulando mentalmente la voz impostada del charnego.
 — Digui!... (p. 61)

— No z’apure uzté por mí. Encantao de zaludarla — dijo el charnego con la voz impostada, una voz de oruga mecánica que ni él mismo se acababa de creer. (p. 74)

Mais adiante, a máscara de charnego vai ficando cada vez mais convincente, inclusive para o próprio Marés/Faneca, que, conforme observa Pérez-Manrique (2006) chega até mesmo a comprar um dicionário castelhano-catalão.

— A ver zi azin aprendo a lee catalán d'una puñetera vez — explicó a la dueña de la librería —. Aquí onde me ve, zoi un anarfabeto perdío, zeñora. (p. 60)

Desta forma, a construção e apresentação do dialeto literário compõem também as máscaras linguísticas que articulam o efeito polifônico e carnavalesco do romance, evidenciando o processo de descentralização e dissolução de um discurso único e hierarquizado. Trata-se de outro recurso que confere a pluralidade de

⁷⁷ No capítulo inicial, o dialeto literário está na voz do engraxate pego de surpresa, não na fala de Marés. Entretanto, também se nota o efeito carnavalesco na inversão de papéis vista no insólito diálogo, em que o marido pede que o amante não vá embora, ouça a sua versão dos fatos etc.

linguagens e discursos na obra, da qual decorre a interpretação que será o eixo da tradução.

4.3 CASTELHANO

Por fim, junto com a reverberação do dialeto literário, a obra traz também distintos registros para o chamado *castelhano standard*⁷⁸. Embora o castelhano seja a língua predominante na voz do narrador em terceira pessoa e também na do narrador personagem dos cadernos, é interessante observar a diferença na dicção destes dois narradores: o Marés narrador, ao recriar sua história, usa um registro linguístico que claramente se diferencia de sua fala cotidiana (observada nos diálogos com os demais personagens) e inclusive do narrador principal, em terceira pessoa.

O narrador protagonista do primeiro caderno narra retrospectivamente sua própria fala e suas lembranças de acordo com padrões gramaticais normativos, e explora um registro linguístico revestido de uma formalidade um pouco artificial (ex. uso de “Usted”, tendência à anteposição dos adjetivos), como se procurasse conferir um status superior a sua narração, em que aparecem também os traços de uma elaboração narrativa. Por outro lado, este procedimento evidencia ainda mais o contraste entre sua fala e a do charnego (em **negrito** meu, alguns traços de formalidade e elaboração comentados):

—Se preguntará **usted** —digo sin hacerle caso, sin apartar los ojos de la puerta por donde se ha ido Norma—cómo una mujer de su clase pudo casarse con un don nadie como yo...

—No, zeñó, yo no me pregunto na.

—También yo me lo pregunto a veces.

—Miruzté, cada cual se sabe lo suyo... Ya va siendo hora de que me vaya.

—Calma. Quisiera contarle algo. Acerca mí y de esta señora que acaba de irse. Norma Valentí. Nos conocimos hace cuatro años. Yo

⁷⁸ Qualquer discussão que considere a multiplicidade de linguagens e registros questionará o significado do que é, afinal, a língua standard, ou o registro médio. Entendo que no decorrer da análise comenta-se a pluralidade possível dentro do que seria considerado standard, e a relativização deste conceito, dentro da discussão sobre o dialeto literário.

tenía treinta y siete y ella veintitrés. Fue un milagro lo que nos juntó...

Yo me crié en lo alto de la calle Verdi, le expliqué, con los golfos sin escuela que **merodeaban**⁷⁹ por el parque Güell y el Guinardó, en los **duros** años de la posguerra. [...] La chica se crió entre algodones en una **fantástica** torre del Guinardó rodeada por un **inmenso** parque. Vivía con sus padres y dos tías solteronas. Cuando tenía quince años, sus padres murieron en Montserrat en un **desgraciado** accidente de automóvil. Habían parado el coche en una cuesta para admirar el paisaje. No se apearon. Estaban contemplando el Cavall Bernat y el coche se desfrenó y *retrocedió lentamente*, sin que ellos se dieran cuenta, y *se precipitó montaña santa abajo*...

[...]

—¿Quiere **usted** saber por qué **dichoso** azar o **extraña** casualidad **llegaron a conocerse y enamorarse** una muchacha rica y un pelanas como yo, hijo de una ex cantante lírica alcohólica y del Mago Fu-Ching, un pobre artista de varietés? Se lo contaré... (p.7-8)

A linguagem aparece, assim, como uma camada criada por Marés para conferir-lhe o status de protagonista de uma importante história: trata-se de mais uma de suas máscaras, sob a qual aparece não o rosto, mas outra máscara:

Mi cara con antifaz se asoma a la galería y mi madre sufre un sobresalto que le paraliza los pies y la máquina.

[...]

—Tú —dice mi madre, refiriéndose a mí—, quítate esta porquería de la cara, mocosito. Habráse visto, entrar así en las casas... Arrccc... Eructa. Mi madre eructa. Dos veces. Cuando vuelve a mirarme, yo me quito el antifaz de la cara. Debajo llevo otro idéntico. (p. 19-20)

As máscaras da linguagem revelam também o desdobramento do narrador e as incoerências em seu discurso. Os recursos retóricos empregados revelam o texto como artifício, remetendo novamente ao gênero picaresco:

[La existencia anterior del pícaro] como una figura marginada entre el sector socioeconómico más bajo de la sociedad permite pocas posibilidades de una educación formal. El servicio del pícaro se centra en estudios en las artes universales de sobrevivencia y astucia, en un mundo donde la palabra hablada reemplaza las artes de leer y escribir. Las escrituras de los pícaros hacen preguntar cómo estos escritores semi-analfabetos pueden producir unas obras

⁷⁹ Seco (2011) traz, no verbete *merodear*, a seguinte definição: “2. Vagar [por un sitio] o moverse [por los alrededores de alguien o algo] buscando o curioseando. [...] **B tr 3** (semiculto) Merodear [2] [por los alrededores de alguien o algo]” (SECO et al., 2007, p. 3012). Para “semiculto”, Seco traz a seguinte definição: “*adj.* [Pers] que tiene un ligero barniz cultural, pero cuya formación es deficiente o descuidada. **b)** Propio de la pers. semiculta. || * Este uso puede calificarse de semiculto” (SECO et al., 2007, p. 4046). Este uso “semiculto” de *merodear* parece coincidir com as observações a respeito da construção do discurso do personagem Marés, enquanto narrador: aquele com um leve verniz cultural. Neste movimento, parece possível interpretar o uso do termo como mais uma marca de ironia.

tan literarias, obras que parecen corresponder en lenguaje y técnica a autores quienes bien conocen los textos tradicionales del oficio. La relación entre sus narradores y protagonistas muestra gran entendimiento entre estos dos elementos retóricos. (WILLIAMS, 2006, p. 65)

Por outro lado, tais elementos, dentro de uma estrutura irônica, provocarão o efeito de comicidade, abrindo espaço para o papel do leitor, que, ao afastar-se do ponto de vista do narrador, reconstrói o sentido irônico do texto, conforme destaca González (2010):

Esse é a forma de expor a cisão do indivíduo, desse “eu” que pomposamente abre a narrativa e que, de fato, não existe senão como aparência. É o ponto de vista do protagonista-narrador, ao qual se contrapõe o ponto de vista do leitor, pela primeira vez explicitamente chamado a definir o sentido do que lê. (GONZÁLEZ, 2010, p. 302)

O segundo caderno, mais distante temporalmente dos fatos narrados no primeiro caderno, aborda a infância de Marés, a mãe bêbada e sua trupe, o pai ausente. “Fu-Ching, el gran ilusionista” tem um tom menos “empolado” e mais poético, com metáforas preciosas presentes na descrição de espaços, aproximando-se do estilo do Marsé de outras obras.

El chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941, sin ruedas ni motor, yace en medio del descampado rodeado de hierba alta que peina el viento. Es el esqueleto calcinado de un sueño. Nadie en el barrio recuerda cómo ni cuándo llegó el fantástico automóvil hasta aquí arriba, quién lo abandonó sobre esta pequeña loma al noroeste de la ciudad, condenándole a morir como chatarra. Está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas: pedazos de estufas de hierro, una butaca desventrada, niños de cabeza rapada fumando en cuclillas, pilas de neumáticos, mi madre borracha caminando contra el viento, somieres oxidados y colchonetas mugrientas y desgarradas.

[...]

Veo a mi madre trabajando. La trepidante aguja de la máquina taladra una pieza de ropa estampada larguísima, que cuelga a un costado de la Singer. Mi madre ya tendría cincuenta años por esa época, gorda, astrosa, con bata, bufanda y un pitillo humeante en los labios. Mi querida madre. Está sentada pedaleando furiosamente la Singer. Tiene la cara abotargada y los ojos resacosos. A su lado hay una mesa camilla abarrotada de piezas de costura, un maniquí sin cabeza y cajas de cartón que contienen más ropa. Sobre la mesa, una botella de vino peleón y un vaso. Hay también un viejo piano arrimado a la pared desconchada, llena de fotos amarillentas clavadas con chinchetas. (p. 19)

Talvez o uso desta linguagem mais poética, apesar de toda a comicidade presente neste capítulo, possibilite pequenos momentos de aproximação do leitor com relação ao drama vivido pela criança que, afinal, em mais uma inversão de papéis, acaba emprestando dinheiro ao pai ilusionista, alcoólatra e ausente.

No último caderno – *El pez de oro* – o narrador Marés adquire novamente um tom mais pomposo, artificial, explicado pelo fato de que neste caderno o narrador se dirige a Norma. Marés explora mais uma vez os artifícios retóricos de convencimento e estilo (marco em negrito), que, contudo, coexistem com o tom coloquial na forma como descreve a si mesmo e sua “pandilla” (sublinho):

En la Avinguda Mare de Déu de Montserrat hay una torre modernista de cúpulas doradas, agazapada tras una fronda de abetos y pinos y separada de la calle por una verja interminable. Estamos en 1943, **tú aún no has nacido, amor mío**, en los **lentos atardeceres de ese verano remoto las cúpulas relucen como el oro** y la desastrada pandilla del barrio, Faneca y yo a la cabeza, **merodeamos** alrededor de la **fantástica torre** soñando aventuras. Estoy hablando de Villa Valentí, **el paraíso que me estaba destinado**, perdona la pretensión, y en el que tú nacerías cuatro años después. Hoy sigue la Villa espejeando igual que ayer, en mi memoria y en el barrio. En la **imponente puerta** de hierro forjado **campea un dragón alado hollando lirios negros**. (p. 63)

Por outro lado, em certos momentos, predomina a linguagem mais relaxada que a lembrança da criança parece determinar, pontuada de traços de oralidade (negritos meus):

Conduzco el bólido temerariamente, no sentado, sino **trabado conmigo mismo**, contorsionado, hecho un **lío de brazos y piernas** y convertido en la Araña-Que-Fuma para asombro de viandantes. Faneca viaja de pie a mi espalda, **agarrándose donde puede**, los ojos cerrados al viento, y lanza nuestro grito de guerra: «**Hi ha cap peeeeeeeell de coniiiiiiiill...!**», el **grito-reclamo** de los traperos que recorrían el barrio comprando papeles, trapos, botellas y pieles de conejo. Durante mucho tiempo, el trayecto habitual de la pandilla deslizándose con el patín había sido monte Carmelo-Sagrada Familia, **bajando a tumba abierta** por Sardenya; pero este verano descubrimos la avinguda Mare de Déu de Montserrat dirección Horta. **Tiene más curvas y es más emocionante**. (p. 63)

Vemos então que a linguagem dos cadernos explora diferentes registros, dentro de uma estrutura irônica. Como vimos, o próprio desdobramento do narrador ao falar de si próprio dispara o sentido irônico, que fica lançado ao leitor.⁸⁰

Se Sotelo (1994) referia-se à narrativa dos cadernos como “relato autobiográfico” em que se introduz o tempo da memória, ou como resumos temáticos – destacando a evocação de um efeito de autenticidade – por outro lado, este narrador desdobrado é também a desestruturação da autenticidade de um discurso único:

El texto de la novela – nutrido por estos cuadernos – deviene en un ámbito en el que resuenan varias voces (la confesional de Marés narrador, la esquizofrénica de Marés protagonista y la sarcástica del narrador del relato); la palabra de Marsé no es monologal, existe la pluralidad de voces, existe la polifonía, expresión sincrética de la conciencia dialéctica de una época. (SOTELO, 1994, p. 206)

No mesmo sentido, ao evocar outros gêneros (a picaresca, o relato autobiográfico, o gênero epistolar) e a intertextualidade, os cadernos fazem reverberar outras vozes simultaneamente ao discurso do narrador em terceira pessoa.

A sensação de proximidade dos cadernos, comentada por Sotelo (1994), será portanto dissipada pela pluralidade de vozes e pela perspectiva irônica que deles decorre, percebida também no uso desta linguagem pomposa ao referir-se a imagens estapafúrdias e no tratamento de símbolos e referências culturais.

O jogo entre proximidade e distanciamento inclui também o narrador em terceira pessoa, que, assim como Norma, por vezes parece ter um olhar um pouco míope, ao aproximar-se demasiadamente da perspectiva do protagonista Marés (grifos meus):

—¿Os dais cuenta? —dijo Norma apoyándose de espaldas a la barra. Meneó tristemente la cabeza y sus medias lunas de quincalla tintinearón en **sus orejas adorables**—. Todas nuestras amigas del colegio han sido desgraciadas en el matrimonio. Isabel, Paulina, Ita... (p. 50)

El sociolingüista pareció darse momentáneamente por vencido y asomó un componente de animalidad doméstica y apaleada en su cara, cierta resignación perruna. **Daban ganas de darle una galleta o un terrón de azúcar**, pero el charnego fulero optó por no hacerle caso y habló dirigiéndose a Norma: (p. 105)

⁸⁰ Conforme comentamos anteriormente, esta estrutura irônica aparece de forma mais evidente na descrição do espaço da família Valentí e das *vetllades patriòtiques*, em que sobressai o feito de cruzamento e inversão de referências provocado pelas imagens grotescas (como a aranha murciana).

“[...] tal vez los charnegos irredentos ya no la enloquecían como antes y se conformaba con su actual amante, **ese papanatas monolingüe** — (p. 85)”

A narração em terceira pessoa joga, assim, com o contraste entre a linguagem irônica – que supõe um distanciamento, a não aderência ao discurso da personagem ou à da própria narração – e a proximidade entre o narrador onisciente e o protagonista – pontuada pela alternância entre o discurso direto e o discurso indireto livre (grifos meus):

El universo es un jodido caos en expansión que no tiene sentido, pensó Marés esta noche, subiendo por las Ramblas en busca del autobús que había de devolverle a casa. Caminaba cabizbajo y vio en el suelo una piel de plátano y en vez de esquivarla tentó la suerte y la pisó, resbaló y se cayó de culo. Después de lo cual, para celebrarlo —**no todo lo que me ocurre carece de sentido**—, entró en el bar Boadas y pidió un cóctel de champán y luego otro. (p. 18)

Ese tipejo, no sabía cómo llamarle, se paró en el umbral del dormitorio y dijo su nombre dos veces: Marés, Marés. **Difícil saber si entraba o salía del sueño**. Llevaba el sombrero garbosamente ladeado y su mano izquierda enguantada sostenía el otro guante de piel gris con suma delicadeza, como si fuera un pájaro muerto. Apoyó el hombro en el quicio de la puerta y gastaba un aire de guaperas antiguo, flamenco y socarrón. (p. 24)

O ponto de conexão entre os dois narradores será então o procedimento irônico e o permanente movimento do discurso, que não se estabelece em um alicerce fixo, mas antes se abre ao contínuo questionamento.

Nos trechos acima percebe-se também que o registro torna-se ainda mais próximo à oralidade coloquial, quando comparado ao registro utilizado pelo narrador Marés. Entretanto, muitas vezes o narrador em terceira pessoa abandona o registro coloquial e abre espaço para metáforas mais elaboradas, como a série de imagens que descrevem o Walden 7:

Bajó del autobús y, echándose el acordeón a la espalda, se dirigió tambaleándose hacia Walden 7, la maltrecha fortaleza de formas cambiantes, roja, misteriosa y sideral como un crustáceo gigantesco bañado por la luna. Marés iba esta noche tan agobiado por la soledad y la desdicha que no oyó las losetas que se desprendían de la fachada estrellándose contra el suelo.

Os diálogos – tanto de Marés com seus amigos da rua, Cuxot e Serafin, como entre Marés/Faneca e Griselda, entre Faneca, Dona Lola e Carmen, e ainda dentro do

núcleo catalão de Norma e seus amigos – registram sempre a oralidade, com o uso de gírias e expressões populares, cacoetes, “muletas linguísticas” (destaques meus):

— Cuxot, anoche tuve otra pesadilla —dijo Marés—. Soñé que entraba en mi cuarto y me llamaba a mí mismo por mi nombre. Era yo, pero **casi no me reconozco**. Yo estaba en la cama y al mismo tiempo estaba de pie en el umbral del dormitorio, vestido de **chuloputas**. **Una pinta de charnego de caerse de espaldas**. Pelo negro ensalivado, ojos verdes, patillas. Un moreno de verde oliva, **oye**. **Un tipo de película**, Cuxot. Me llamó **cornudo**. Dijo que se presentaría a Norma haciéndose pasar por un antiguo amigo mío del barrio... Pero era yo mismo disfrazado de murciano **chuleta** y estaba allí de pie **dándome la tabarra** otra vez, proponiéndome una especie de broma, un plan para presentarse a mi ex mujer y **ligársela** de nuevo.

—**¡Qué tío más pesado!** —se lamentó Cuxot, sin precisar a quién se refería. (p. 25)

—¿Cómo pudo esa **pulga de barrio** subirse a la grupa de una rica heredera?

—Digamos que me enamoré —dijo Norma desdeñosamente—. No ha vuelto a ocurrirme nunca, por cierto.

—Eso no lo explica todo.

—Fue el clásico **braguetazo** —dijo Tassis—. No hay nada que explicar. (p. 50)

Assim também com os personagens marginais com quem Marés cruza na rua:

Como una sombra sin rostro, volátil, un joven **camello** se le acercó por la espalda, **compañero**, **¿quieres un poco de felicidad?** Algunos pedigüños le salieron al paso, **hermano**, **¿me pagas un bocadillo?** Detrás de un quiosco, una muchacha aterida de frío sobre altos tacones le llamó **guapo**, **¿no te gustaría metérmela hasta el alma?** (p. 17)

Vemos assim que, dentro do castelhano standard, persiste o efeito de pluralidade de linguagens e registros, coincidindo com a observação de Bakhtin sobre o que o autor denomina gêneros sério-cômicos:

A terceira peculiaridade [dos gêneros sério-cômicos] são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística [...] Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente

com o discurso de representação, surge o discurso *representado*.
(BAKHTIN, 2010, p. 124, itálico no original)

Verificamos, portanto, uma variedade de registros que, entre outros elementos, confere a multiplicidade de discursos à estrutura do romance. A língua revela-se, também, como discurso representado: novamente, máscaras que participam desta construção em abismo, a qual reflete os processos de identificação e desidentificação – contrariando, a cada momento, a sedimentação em uma identidade coesa e definitiva.

4.4 TESSITURA SONORA, CÊNICA E VISUAL

Até aqui, observamos o plurilinguismo que percorre o texto – deslizando entre o catalão e o castelhano, e deste ao dialeto literário – e que se revela como parte da estrutura polifônica do romance, por sua vez composto dentro de uma tonalidade irônica. Outro recurso que confere polifonia ao texto – neste caso, não somente linguística – são as múltiplas referências musicais, e o valor que adquirem na estrutura da narração ou mesmo diante dos personagens que dela participam.

Marés toca diversos tipos de canções na rua e o valor que recebe dos transeuntes é certamente representativo: quando toca *pasodobles*, arrecada quatrocentas pesetas em meia hora (p. 10), toca *Suspiros de España*, “trufada de acordes y florituras de dudoso gusto”, entre suas pernas “brillaban seis monedas de cincuenta y cuatro de cien” (p. 15). Quando toca o *Cant dels ocells*, arrecada três mil pesetas em menos de duas horas (p.11) e quando toca *sardanas* em frente à Catedral, “chovem moedas” (p. 28). Quando interpreta *Caminemos*, uma senhora deixa-lhe vinte *duros* (ou seja cem pesetas)⁸¹.

Por vezes, Marés tenta escapar de seu sofrimento amoroso, por meio da imaginação que o leva a outros referentes musicais e culturais:

Con la cabeza recostada sobre el acordeón y los ojos cerrados, interpretó *C'est à Hambourg*, evocando las sirenas de los buques y la bruma en los muelles envolviendo a la melancólica prostituta que llama a los marineros apoyada en una farola, y esa evocación portuaria y canalla le trajo el punzante recuerdo de su ex mujer (p. 12)

É interessante observar que a transformação de Marés é acompanhada por alterações de seu repertório, como se não mais pudesse apropriar-se da escolha de suas canções: “pero en seguida, como una fatalidad, se sorprendió atacando Lisboa antigua y después Caminemos.” (p. 28)

Su repertorio habitual en esta zona urbana, alrededor de la plaza del Rey, la catedral y la plaza de Sant Jaume, siempre fue a base de Mozart y Rachmaninov y algo de Pau Casals, pero últimamente los viejos y románticos boleros le obsesionaban. El acordeón empezaba

⁸¹ O repertório vai dos clichês da “hispanidad”, como os *pasodobles* (ex: *Suspiros de España*), aos clichês da “catalanidad” como o “*Cant dels ocells*” e as *sardanas*, sempre entremeados pelos dramáticos boleros (ex: *Caminemos*).

a tener demasiados años, pero sonaba bien, era un Hohner ligero y más sentimental de lo conveniente. Norma, Norma... Dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esa razón. (p. 27)

Os boleros são um pano de fundo sonoro – entre o brega e o cômico – de vários momentos da obra⁸². A canção *Perfidia*, por exemplo, é cantada pela trupe da mãe de Marés, no capítulo 7, e depois evocada no capítulo 9, sempre unindo a comicidade e o drama por meio da ironia.

Los ruiseñores de la nostalgia terminan a coro la canción y ríen y aplauden, abrazándose. Algunos se acercan a la mesa a por más vino; el pianista le cede el sitio a mi madre y ella da un traspie y se cae arrastrando una silla. Se parte de la risa. La ayudan a levantarse y entonces una de las vicetiples ataca melancólicamente la canción Perfidia. Mujer, si puedes tú con Dios hablar, pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar. Mi madre se entenece aún más y busca al Mago Fu-Ching con la mirada. Y el mar, espejo de mi corazón, las veces que te he visto llorar... (p. 21)

A Marés no podía escapársele ese detalle porque el nácar de la nalga respingona — u mujer girando desnuda junto a la lámpara de la mesilla de noche, echándose un valium a la boca y mirándole con furor, en la confortable alcoba de Villa Valentí, diez años atrás — se había instalado entre sus recuerdos como el primer compás de Perfidia. Estas últimas semanas, por otra parte, sentía su loca pasión por ella con tal intensidad que a menudo se despertaba en la cama a medianoche gritando su nombre con desesperación: ‘¡Norma! ¡Norma!’
— ¡Qué música empalagosa y boba! — gruñó Cuxot —. ¿No puedes tocar otra cosa? (p. 27)

Quando, mais adiante, Marés tenta voltar a tocar sardanas, como *La Santa Espina*, cuja letra tem marcado caráter nacionalista, começa “a sentir un desasosiego y una angustia que le agarrotaron las manos y le impedían tocar” (p. 88), evidenciando a evolução de Marés a Faneca.

As sardanas e as poesias em catalão também propiciam o fracasso de sua primeira atuação como *Torero Enmascarado*, quando criança. Entretanto, o leitor pode duvidar um pouco desta versão dos fatos, uma vez que quem a conta é o impostor Faneca em sua visita a Norma.

Aparecía en los carteles como El Torero Enmascarado y ocultaba su identidad bajo el antifaz, pero en seguida supimos que era él, dijo Faneca. En escena lucía un traje de luces y tocaba el acordeón y recitaba poesías y letras de pasodobles. El chaval gustó mucho, pero

⁸² Vários boleros são citados, como *Noche de ronda*, *Solamente una vez*, *Siempre en mi corazón*, *Recuérdame*, *Tu vida y mi vida* e outros.

hizo una carrera efímera: su madre y el jotero tuvieron la peregrina idea de incluir en su repertorio poesías en catalán y sardanas, y eso propició el fracaso. (p. 92)

Na casa dos Valentí, o repertório é outro: canções populares catalãs, como *Rosó*, canção catalã com letra sentimental, cuja menção debochada no *Manifest Groc*, de 1928 repercute sua popularidade de forma sarcástica.⁸³ Também em outras canções soam ecos da nostalgia nacionalista:

De pronto se encienden todas las luces de la villa como si fuese un castillo de fuegos artificiales, y hasta mí llegan canciones tristes, apenas susurradas, desde la pérgola y la rosaleda al otro lado del estanque donde pasean los mayores y corretean los niños, voces melancólicas que hablan de una dulce patria perdida y añorada, de rosas encendidas y de amores muertos, (p. 68)

Mesmo na classe menos abastada, a que pertence Griselda, a referência nacionalista aparece sob chave cômico-irônica, pois a viúva tem a ideia de dublar óperas, um gênero musical que, precisamente, não é dublado:

Entonces recordó que la señora Griselda era muy catalanufa.
—Ésta es la pregunta, zeñora —añadió Marés—. ¿Apoyaría uzte una iniciativa del Parlament cáta que estudiara urgentemente la forma de que el tenor Josep Carreras no sea considerado en el extranjero como una gloria de España, sino como un catalán universal?
La señora Griselda ni pestañeó.
—Piénselo bien antes de contestar —sugirió el falso encuestador ajustándose el parche sobre el ojo.
—No necesito pensarlo. Mi respuesta es sí. Y más aún. Lo que deberían hacer el Carreras y la Caballé es cantar ópera en catalán. ¿No doblan las películas al catalán? Pues que doblen también las óperas. ¿No le parece que sería muy bonito? (p.37)

Na parte final, já transformado (novamente) em *Torero Enmascarado*, o protagonista volta às sardanas diante da *Sagrada Família*.⁸⁴ Entretanto, destaca-se o cruzamento total de referências que compõem a esperpêntica figura final, com o tapa-

⁸³ O *Manifest Groc*, assinado por Salvador Dalí, Sebastià Gasch e Lluís Montanyà, debochava da canção mencionada.

⁸⁴ Resina (2000) destaca que “Since construction picked up again in the late 1970s, the Sagrada Família has become an emblem of urban division. No one knows how the building would have looked if Gaudi had completed it. He left no comprehensive blueprints behind, and his models, sketches, and calculations were destroyed during the anarchist revolution of 1936[...]. If for Catalans under Franco the Sagrada Família's snail's pace progress symbolized resilience and determination against the regime, which, despite its official Catholicism, refused to fund this symbol of Catalan devotion, post-Franco sponsorship (much of it due to Japanese enthusiasm for Gaudi) has made people aware of the ever wider departure from the imaginary 'original', which existed only in Gaudi's mind. Indeed, construction is turning the Sagrada Família into a bad copy of itself.” (RESINA, 2000, p. 101)

olho debaixo da máscara e meia visão do mundo, que revelam toda sua autoconsciência irônica⁸⁵:

Tres años después, en el verano de 1989, El Torero Enmascarado se trasladó con su acordeón a la plaza de la Sagrada Familia y todas las mañanas tocaba sardanas para los viandantes y los turistas plantado delante del pórtico del templo inacabado. Los primeros días fue objeto de mofa, pero él no se inmutó y su figura espigada y animosa no tardó en hacerse popular. Contrastando con la mascarada fraudulenta de las nuevas esculturas de la fachada de la Pasión, una fantasmagoría deplorable de piedra inanimada, el charnego fulero se erguía vivo y auténtico con su traje de luces verde y oro y su acordeón sentimental. Su estilo se había depurado, su repertorio de sardanas y de canciones populares catalanas era infinito. Debajo del antifaz, el parche de terciopelo negro seguía ocultando su ojo derecho y media visión de un mundo al que ya no pertenecía y del que se estaba desentendiendo cada vez más. (p. 113)

Toda essa multiplicidade de referências musicais articula um tecido sonoro e estético ao eixo narrativo do romance. Além disso, o valor dado às referências musicais, tanto pelos personagens como pelo irônico narrador, certamente é revelador de traços ideológicos, cujo processo de decifração fica incumbido ao leitor, assim como a ele caberá a leitura final da também esperpêntica linguagem que fecha a obra.

O mesmo processo se dá com relação às referências do universo audiovisual, embora de forma bem mais discreta. Com relação a este outro pano de fundo, destaca-se a presença da TV3, a televisão autonômica catalã, em que Valls Verdú, com “su dicción ortodoxa y nasal y su alta y campanuda condición de centinela lingüístico” apresenta-se em programas e dubla filmes. A TV-3 também aparece como a imagem de uma falácia.

De pie ante la ventana, contemplaba en medio de la noche la doble serpiente de luces en la autopista A-2 y el rótulo de neón de los estudios de TV-3 lanzando a las estrellas un polvillo luminoso y falaz, una querencia artificiosa. El mundo le parecía una trampa. (p. 58)

Outra emissora aparece na mistura linguística e identitária dos cartazes de Marés: a TVE, televisão espanhola (“MÚSIC CATALÀ / EXPULSADO DE TVE EN

⁸⁵ Resina faz uma leitura da identificação conflituosa de Marés como internalização do conflito pela hegemonia linguística/identitária e entende esta “autoconsciência irônica” como vestígio da castração do ego, por sua vez, mais um dos processos auto-ficcionais.

MADRID / AMB 12 FILLS I SENSE FEINA” p. 88). A expulsão do catalão da televisão da Espanha, que aparece no cartaz, joga novamente com o conflito político.

Os programas da televisão aparecem com outro sentido quando relacionados à personagem Carmen: “La soledad se inventa espejos, pensó él al verla sentada nuevamente frente al televisor (p. 99)”. Ao não poder ver os programas “vomitados pela televisão”, as vozes e risadas falsas, dubladas, (p. 108), Carmen interioriza seu olhar, e recria as histórias a partir da narração de terceiros. A televisão serve então como disparador da imaginação, primeiro pulso da ficção.

No plano cinematográfico, destacam-se os filmes assistidos pela menina cega, com uma referência explícita a *Notorius* (1946), dirigido por Alfred Hitchcock, com Ingrid Bergman no elenco. O filme é definido como “una intriga de nazis envenenadores y amores contrariados” (p. 104).⁸⁶

Outra cena de filme descrita reverbera – em mútuo espelhamento – outras linguagens, outras encenações (como a dos cabarés), aprofundando o jogo entre as várias ficções representadas: “Era una película antigua, una familiar sinfonía de grises: mujeres con ceñidos vestidos de lame rodeaban a un hombre con smoking, elegante y parlanchín, en un cabaret fúlgido y espejeante” (p. 85).

É interessante o jogo entre a linguagem cinematográfica e o ato narrativo, que, conforme verificamos antes, muitos identificam com uma marca de Marsé. Faneca irá narrar os filmes para Carmen, agregando às imagens um colorido linguístico e à narração um caráter visual:

Aquel mundo atrafagado y artificioso lleno de voces y melodías sugestivas, aquella otra vida en colores de la que ella sólo podía captar su rumor, intuir su pálida fugacidad, le llegaba a través de la voz impostada y persuasiva de Faneca, que se lucía especialmente con las películas: a Carmen era lo que más le gustaba que le explicaran, y, según ella, el señor Faneca sabía contárselas maravillosamente; le hacía *ver* la película, porque no se limitaba a explicar las imágenes, no sólo describía para ella los decorados y los personajes, narrando lo que hacían en todo momento y cómo vestían, también comentaba sus emociones y sus pensamientos más ocultos. (p. 98, *italico no original*)

Por fim, destaca-se outra linguagem que se soma ao efeito polifônico do

⁸⁶ Talvez seja possível a alguns leitores a evocação do filme *Casablanca* (1942), dirigido por Michael Curtiz e protagonizado por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman – já que em uma das cenas do filme o casal dança ao som de *Perfidia*, que aparece outras vezes no romance. Curiosamente, na trama do filme também aparecem personagens nazistas.

romance: a representação teatral. O aspecto representativo de *El amante* já foi objeto de vários estudos⁸⁷. Aguilar González, F.B; Jiménez, Ramírez, F. (2002) destacam a fusão entre os elementos narrativos e dramatúrgicos:

El lector sumergido por la narración en el mundo cotidiano de la vida barcelonesa es sutilmente invitado a una representación que recuerda las obras dramatúrgicas clásicas en las que los personajes estereotipados se veían arrastrados por las características de su figura y por una serie de fuerzas hacia un destino inevitable, unos madurando o evolucionando en ese proceso, otros siendo incapaces de alterar su papel y permaneciendo invariables cual tipos eternos. (AGUILAR GONZÁLEZ, F.B; JIMÉNEZ, RAMÍREZ, F., 2002, p. 11)

Na construção desta tragicomédia humana, os autores destacam a menção a personagens explicitamente teatrais, como Fu-Ching, pai de Joan Marés – artista de varietés e ilusionista chinês, “reforzando o carácter por sí teatral y ficticio del artista con el más aún teatral y ficticio del ilusionista” (AGUILAR GONZÁLEZ, F.B; JIMÉNEZ, RAMÍREZ, F., 2002, p. 12). Também a mãe de Joan Marés era artista, cantora lírica, acompanhada da sua trupe de amigos, cantores e vedetes. Cantava canções de zazuelas, gênero que mistura teatro e música.

Marés tem uma trajetória repleta de referências teatrais:

Envuelto en el humo de su cigarrillo, distante y sarcástico, el charnego evocó el barrio y la casa de Marés, la madre alcohólica y sus amigos de la farándula, el padre desconocido que al parecer no era otro que el Mago Fu-Ching, la niñez rapiñosa y ventrílocua y contorsionista y las actuaciones de El Torero Enmascarado en las varietés del cine Selecto en los años cuarenta, un número de rapsoda que hacía Marés de niño y que consistía en recitar pasodobles y cuplés vestido de torero y con antifaz, tuvo bastante éxito. Y también evocó las fantasías de niños [...] la Araña-Que-Fuma y el pequeño teatro de la parroquia, luego las agrupaciones de aficionados de Gràcia, el Orfeo Gracienc y La Violeta, los primeros papeles de galán (p. 91)

Aguilar González e Jiménez Ramírez, F. (2002) destacam, com relação ao aspecto teatral presente na construção do romance, vários elementos, como a já comentada presença dos personagens estereotipados: o charnego – cigano, *bon vivant*, sensual; o catalão conservador – Víctor Valentí; o político linguista – Jordi Valls Verdú, homem da ciência, manipulador, “catalanufo” e “monolíngue”. Acrescente-se também a personagem Norma, que poderia ser vista como a mulher emancipada,

⁸⁷ Destaco King (1999) e Aguilar González, F.B; Jiménez Ramírez, F. (2002).

“progressista” (embora este não seja o único traço relevante da personagem). Também a personificação de elementos contribuiria para o aspecto teatral: Norma como a Política de Normalização e a “esquizofrenia linguística e cultural de Cataluña” personificada na crise do protagonista.

As máscaras, presentes em todo o romance, remetem também ao aspecto teatral, que também é visto nas diferentes representações realizadas por Marés/Faneca ao longo do romance, conforme já havia pontuado King (1999). Também a construção dos espaços evoca por vezes uma cenografia, como por vezes explicita o narrador⁸⁸:

Esa encrucijada de callejuelas que subían y bajaban en varias direcciones conservaba su atmósfera peculiar y artificiosa, algo tenía aún de cuento de hadas o de cartón piedra por lo abrupto del terreno y por la tenue luz algodonosa de las farolas, que alumbraban las esquinas como en un decorado teatral. (p. 81)

Se somarmos esta possível leitura teatral ao romance, o efeito polifônico é então potencializado, já que dialogam diferentes gêneros narrativos e linguagens dentro da obra – mais explicitamente, o romance (em suas várias possíveis estratificações), o diário, a tragicomédia teatral e os espetáculos de varietés.

A multiplicação do aspecto narrativo-representativo pode ainda ser vista no desdobramento de Joan Faneca/Juan Marsé em Marés/Faneca, e de Marés personagem em Marés narrador dos cadernos: provoca-se novamente a construção em abismo, ou circular, em que realidade e ficção comunicam-se indefinidamente, sem que seja possível – ou necessário – precisar os limites entre ambas.

⁸⁸ Aguilar González e Jiménez, Ramírez (2002) sugerem uma possível leitura dos espaços como cenários teatrais, repletos de simbologia: o Walden 7, como símbolo do modernismo e internacionalismo, em decomposição; a Catedral, símbolo do religioso; o Raval, símbolo da sordidez existencial do protagonista; o Palau de la Generalitat, em que, do lado de fora, estariam a manifestação do povo, do lado de dentro, o “auto político”; o bar, lugar de encontro, a Catalunha multifacetada; a calle Verdi, local de encontro do protagonista consigo mesmo; a pensão Ynes, local de contato com o estrangeiro, o imigrante, “último refugio de artistas envejecidos”; a Villa Valentí, “escenario representativo y de representación de la burguesía y de la Iglesia” (AGUILAR GONZÁLEZ, F.B; JIMÉNEZ, RAMÍREZ, F., 2002, p. 16-17)

4.5 O CARNAVAL

Por meio deste percurso, observamos a pluralidade linguística e as várias linguagens e gêneros que reverberam na construção do romance. Esta pluralidade corrobora a simultaneidade de vozes que constitui o efeito polifônico: coexistência em um mesmo plano de uma multiplicidade de vozes, todas entendidas como centrais. Destas considerações, decorre uma leitura desses recursos – as línguas e registros linguísticos, o dialeto literário, a intertextualidade e a pluralidade de gêneros, bem como a narração dentro da narração – como *máscaras* utilizadas pelo narrador e pelo personagem na decomposição e recomposição de suas personas fragmentárias e dissolutas.

Não sem motivo, o aspecto carnavalesco e as máscaras constam já da epígrafe inicial do romance, que aqui retomamos: “Lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara.”

Interessante observar que o carnaval é um importante “ponto de viragem” no enredo de *El amante bilingüe*. Com efeito, a passagem, situada no meio do livro (capítulos 19 e 20 da primeira parte), marca o momento da descida final no processo de crise identitária sofrida pelo protagonista e antecede o término de sua transformação em Faneca (já não mais como “experiência” ou brincadeira, como na ocasião do encontro com Griselda).

A fim de tecer alguns comentários sobre o aspecto carnavalizado e o uso das máscaras e fantasias, tomo as palavras de Roberto da Mata (1973), que analisa o uso das máscaras no carnaval brasileiro.

Em termos sociológicos, pode-se dizer que uma fantasia é uma máscara social conscientemente assumida e marcada por um sinal exterior visível, com frequência delimitado culturalmente e, de modo consequente, estereotipado. (MATTA, 1973, p. 144)

Nada mais apropriado à descrição que vemos dos personagens representados pelo protagonista Joan Marés/Juan Faneca, que reproduz de forma estilizada aspectos estereotipados do charnego, não sem um alerta ao traço irônico, que aparece no rosto do personagem (grifos meus):

Poco a poco, detrás de la bruma herrumbrosa del espejo, apareció la cara del charnego soñado mirándole primero con recelo, después con una mueca irónica: un tipo **agitanado** y parsimonioso, **arrogante**, con un ojo tapado por el parche negro, el otro verde y

pinturero. Era el mismo **chulesco** personaje que tan inesperadamente sedujo a la viuda Griselda, pero mucho más estilizado, más convincente. (p.72)

No carnaval, Marés utiliza a fantasia do amigo que havia dormido, bêbado e desiludido. É o traje de um engraxate corcunda, pobre, imigrante, caolho, de falar carregado e pouca habilidade. Por uma casualidade, Marés encontra-se com a ex-mulher, que está entre amigos catalães de classe mais abastada, funcionários da *Generalitat*, fantasiada de prostituta. Também a fantasia de Norma, durante o carnaval, remete a este aspecto estereotipado:

Debajo de las pieles y abrigos, echados con descuido sobre los hombros, lucían disfraces caros. Junto a las copas, en la barra, habían dejado las caretas y los antifaces. Una de las mujeres iba de puta portuaria, de esas que en las viejas películas francesas se apoyan en una farola con la falda de satín negro abierta en el costado y susurran chéri con la voz venérea y los ojos entornados por el humo del cigarrillo. Llevaba unos pendientes de bisutería barata en forma de media luna, medias negras y zapatos verdes de tacón alto (p. 49)

Mesmo o ambiente é descrito de forma a repetir estereótipos, como um cenário carnavalesco, em que se presentificam imagens alegóricas e clichês culturais (como a *senyera*, a barreja, o cava...):

Cuando se abría la puerta de la calle entraba la algarabía de las Ramblas con su incesante desfile de antifaces y máscaras. Delante del Liceo, una muchacha con trenzas y falda agitanada tocaba el violín con una *senyera* sobre los hombros, y un borracho con una botella en la mano daba vueltas en torno a ella. (p. 53, itálico no original)

Un agitado mar de cabezas pintarrajeadas, con los adornos más insólitos, se extendía desde la entrada hasta el fondo del Café. Marés se abrió paso hasta el extremo de la barra y pidió una *barreja*, pero el camarero no le oyó. De pie a su lado había un grupo muy animado bebiendo cava en copas altas. (p. 49, itálico no original)

Disfarçado, engraxando sapatos, Marés – refletido nos espelhos – ouve a história de si mesmo, contada pelos outros com sarcasmo.

Marés consiguió hacerse un sitio en el extremo de la barra, junto a Ribas y Norma, y se miró en el espejo modernista que lo repetía en otro espejo frontal hasta el infinito: un tipo rastrero, agazapado junto a Norma, alentando la mentira con su aire de charnego esquinado y pestañón, un poco canalla. Bebió su barreja subrepticamente, como si se sintiera espiado y en precario

equilibrio, ni sentado ni de pie, escindido y paradójico. Estaba allí y se sentía lejos. (p. 49-50)

Na cena desse curioso encontro sob as fantasias de carnaval, damo-nos conta das sutilezas relativas à permeabilidade de classes sociais e estereótipos identitários. Os amigos de Norma, ex-mulher de Marés, contam sua história como a de um homem que se aproveitou das circunstâncias para ascender socialmente. Norma despreza o ex-marido, mas começa a sentir uma inexplicável ternura pelo engraxate que, ali a seus pés, “balbuciando” um dialeto quase incompreensível, tenta inabilmente lustrar seus sapatos. Não por acaso, Norma está fantasiada de prostituta portuária, aquela que oferece “amores” aos que chegam ao porto de Barcelona.

Parece-nos, então, que essa incômoda alteridade – travestida de charnego – é a um tempo, estigmatizada, indesejável, e portadora de uma ambígua atração: um “subuniverso de significação problemático” diante de uma identidade social/étnica já em princípio bifurcada, cindida – caráter desvelado pela fantasia:

[...] as fantasias remetem sempre às áreas ambíguas ou limites da nossa sociedade [...] pode-se dizer que tais vestimentas e caracterizações se endereçam aos subuniversos de significação considerados como problemáticos: seja porque gostaríamos de tê-los incorporados a nós mesmos; seja porque estão nos limites de nossa percepção, ação e conhecimento; seja porque estão tão dentro de nós que passam despercebidos na existência cotidiana, sendo preciso um momento especial para que sejam reconhecidos. (MATTA, 1973, p.145)

A aproximação a esta alteridade, por meio da máscara e da fantasia, promove, no plano do enredo, um momento único, pois Norma e Marés poderão se relacionar, ainda que sob o disfarce:

El limpiabotas parecía que se iba a desmoronar de un momento a otro. Su espalda doblada se agitaba con los sollozos, había rendido los brazos y soltado el cepillo y la gamuza, y sus manos se movían extraviadas y yertas en torno a los tobillos de Norma sucios de betún. Durante un buen rato, y sin acabar de comprender el porqué, Norma no reaccionó y cerró los ojos reteniendo entre los párpados la imagen de aquella cabeza ensortijada y compungida porfiando sobre su rodilla encendida. Por fin abrió los ojos y rozó con las yemas de los dedos los ásperos rizos.(p. 55)

Depois desta passagem, Marés vai para a rua. Este momento inaugura uma fase mais cinzenta do protagonista, e abre a segunda parte do romance, que se inicia

com a epígrafe de Eliot e remete ao processo de reconstrução de uma identidade esfacelada:

Hay épocas en que uno siente que se ha caído a pedazos y a la vez se ve a sí mismo en mitad de la carretera estudiando las piezas sueltas, preguntándose si será capaz de montarlas otra vez y qué especie de artefacto saldrá. T. S. ELIOT (p. 57)

O primeiro capítulo da segunda parte ilustra os “dias desesperados” que sucederam ao que o narrador chama de “paródia” do *Café de la Ópera*⁸⁹. Marés vive uma semana cinzenta, depois de devolver a fantasia de engraxate a Serafín. Seu processo de crise se intensifica: volta a se fantasiar de Faneca para visitar Griselda, embora “Poco después, agobiado por la máscara, sintiéndose tironeado cada vez más por los hilos invisibles de una marioneta que empezaba a no controlar, estuvo tentado de descubrir su juego” (p. 59). Entretanto, o capítulo encerra-se com a conclusão do destino ao qual o personagem é impelido, e à falácia como única possibilidade:

Se sintió inesperadamente reconfortado, conformado a la propia falacia y al artificio electrónico y musical que manejaba, mientras una mano invisible palmeaba amistosamente su espalda, animándole: Si te conviertes en otro sin dejar de ser tú, ya nunca te sentirás solo. (p. 59)

A partir daí, a transformação de Marés em Faneca evolui cada vez mais rápido.

Experimentaba la creciente sensación de que alguien que no era él le suplantaba y decidía sus actos. Sentía a veces un descontrol físico, una tendencia muscular al envaramiento y a la chulería, una conformidad nerviosa con otro ritmo mental y con ciertos tics que nunca habían sido suyos. (p. 60)

O personagem passa a não reconhecer a si mesmo e a suas atitudes, ao mesmo tempo em que aperfeiçoa suas máscaras (as máscaras linguísticas e a fantasia de Faneca). O movimento do texto acompanha a transformação do personagem, com uma aproximação e contaminação dos registros: a linguagem empolada e artificial do Marés narrador vai perdendo espaço para o discurso do charnego e a presença dos diálogos diretos.

Por fim, ocorre o segundo encontro de Faneca com Norma, novamente no bar, desta vez o bar *El Farol*, presente no bairro de Marés desde a infância, e ao qual Valls

⁸⁹ Recupera-se aqui a sobreposição de gêneros e linguagens, uma vez que a releitura da cena do carnaval no bar reverbera simultaneamente a paródia e a ópera.

Verdú chega contrariado: “El activista cultural había venido aquí a disgusto y maldecía en voz baja.” (p. 105).

Quando Faneca por fim está a sós com Norma, sua personalidade cindida oscila entre as duas máscaras:

Entonces, durante unos segundos que le parecieron eternos, no supo quién era: el suyo era un beso de nadie en tierra de nadie, a medio camino entre el deseo loco de Marés y la conciencia intermitente de Faneca. Finalmente el deseo se impuso y de pronto, mientras aún duraba el beso en la calle, Marés temió ser reconocido: tuvo entonces, quizá por última vez, conciencia fugaz de quién era y de lo que estaba haciendo, un enmascarado loco de amor que había tramado una falacia disparatada para reconquistar a su mujer. Ese largo beso había trascendido la máscara y rescataba por un breve instante al desdichado músico callejero, que ahora se sentía indefenso y vulnerable y se preguntaba si el beso no le iba a delatar. [...]

Pero esa percepción del otro iba a resultar pasajera, eran los últimos coletazos de una personalidad desahuciada y repudiada, y el murciano fulero recuperó su afán y volvió a imponer sus barrocas maneras en el beso y en la mente, sofocando cualquier temor. Poco a poco, Faneca sintió que se le remansaba el pulso, y supo que ése era nuevamente su pulso. (p. 107)

Segue-se então o caos de máscaras e adereços que determina o ritmo do encontro sexual (“a punto estuvo de desbaratar la peluca, el disfraz y la falacia”, “Se le despegó una patilla y no la pudo recuperar hasta pasado un buen rato, camuflada en el pubis impetuoso de Norma.” “El parche del ojo también corrió peligro y un par de veces se lo encontró en la boca” p. 107) ⁹⁰.

Tal encontro, entretanto, tem seu clímax entre o intolerável e o desconcertante. Trata-se do momento em que, novamente, soa o pregão dos catadores de rua, grito de guerra dos meninos do bairro, quando Faneca e Marés, ainda crianças, não compunham uma personalidade cindida. O grito soa na voz de Faneca, no momento do orgasmo:

La primera oleada del orgasmo los pilló a los dos por sorpresa, y en la culminación del éxtasis el murciano exclamó: «Hi ha cap peeeeeeell de cu-niiiiiiiill...!», sumiendo a la sociolingüista en el mayor desconcierto.

⁹⁰ Podemos recuperar aqui o sentido da polifonia na música, que parece adequar-se a este ponto do enredo: “Como dois (ou mais) grupos (‘de personagens’) que se perseguem e se escapam, que se alcançam e se distanciam, as vozes se confundem e se diferenciam continuamente até se encontrarem, ‘por uma última vez’, no fim do percurso. As vozes em fuga, opostas e espelhadas, ‘encarnam’ o movimento desencontrado das identidades e alteridades.” (WISNIK, 1999, p. 167)

Esse grito, repercutindo vozes antigas, reverbera o “estranho-familiar”⁹¹, sinistro outro-eu, revelado por meio das máscaras. No grito ilógico e visceral, desprovido de um sentido, desvelam-se as ambiguidades e alteridades que permeiam as identidades, desconcertando o discurso monológico.

Uma máscara não existe em si [...], não é aquilo que representa mas aquilo que transforma, isto é, que escolhe representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma; não é feita somente daquilo que diz ou julga dizer, mas daquilo que exclui.” (LEVI-STRAUSS, 1982, p. 124)

Em consonância com esta observação sobre o caráter revelador das máscaras, Bakhtin (2010, p. 140) sinaliza o componente excêntrico do carnaval e o relaciona à eliminação das distâncias, em que “entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens”:

O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco. A excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana.

Vemos então, em permanente tensão neste carnaval, a pluralidade de elementos que se encontram por trás das máscaras, das fantasias e dos papéis sociais: o discurso monológico é desconstruído pela ambivalência e pela incerteza reveladas no encontro desconcertante com a alteridade. A pluralidade linguística do romance e a construção da linguagem como máscara fazem parte deste polifônico carnaval, que chega ao seu fim sem produzir um sentido definitivo.

O *Torero Enmascarado*, última máscara do romance, agrega as múltiplas referências em um esperpêntico quebra-cabeças, cuja tradução é um desafio sempre em aberto:

⁹¹ El doble se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones. [...] si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “Heimlich” a su contrario, lo “Unheimlich”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. (FREUD, 1979, p. 2494-5)

—Pué mirizté, en pimé ugá me'n fotu e menda yaluego de to y de toos i així finson vostè vulgui poque nozotro lo mataore catalane volem toro catalane, digo, que menda s'integra en la Gran Encisera hata onde le dejan y hago con mi jeta lo que buenamente puedo, ora con la barretina ora con la montera, o zea que a mí me guta el mestizaje, zeñó, la barreja el combinao, en fin, s'acabat l'explicació i el bròquil, echusté una moneíta, joé, no sigui tan garrapo ni tan roñica, una pezetita, cony, azi me guta, rumbozo, vaya uzté con Dio i passiu-ho bé, senyor...”

Por meio desse caleidoscópio linguístico, Marsé entrega ao leitor uma identidade fragmentada, imprecisa, escorregadia, irreduzível a definições. Se muitos críticos já entenderam este final como um elogio ao hibridismo cultural e à mestiçagem, entendo que a obra pode reverberar outras leituras possíveis.

Voltamos então ao conceito de ironia, em Frye:

O termo ironia, portanto, indica uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido. (FRYE, 1973, p. 47)⁹²

Podemos pensar que, num primeiro plano, a ironia de *El amante bilingüe* é evidente, em uma leitura do romance estritamente aderida às referências contextuais. Entretanto, para além desta primeira leitura, este esfacelamento identitário e esse jogo polifônico e caleidoscópico de vozes podem reverberar outros questionamentos, que ultrapassam o contexto catalão.

Poder-se-ia aqui falar em sincretismos e hibridizações, compreendendo-os como uma metodologia, indicando um plano diferente daquele que se engaja em uma verdade essencial, espécie de identidade eleata, garantidora de uma origem. O sincretismo é um outro logos – que atesta a crise das aculturações violentas e corsárias, aparentando-se ao oximoro: uma loucura (oxy) da linguagem que põe em desordem as fronteiras das palavras para dar novos sentidos às coisas. Oximoros, sincretismos, heterologos provêm de lógicas “ilegítimas” e sem “coerência” transitando em assimetrias, contagiando significações permanentes, desviando-se de universalismos intolerantes, indigenizando-se em mutações culturais.

[...]

Nesse sentido, o Outro não é nosso limite externo, mas o que nos pluraliza e através de quem podemos nos totalizar. Restritos a uma

⁹² Frye (1973) diferencia a ironia exigente da ironia ingênua: enquanto no último caso o “ironista” evidencia que está sendo irônico, a ironia exigente deixa ao leitor a tarefa de acrescentar o tom e desvelar o sentido irônico.

única identidade de origem, diminuímos em realidade, em humanidade. (MATOS, 2008, p. 14)

O discurso caótico e híbrido poderia levar, então, a um processo de “descolonização da experiência”, para além das definições homogeneizadas e das instituições, que corre por debaixo, às margens das identidades nacionais e dos conceitos universalizantes, ao corroer e dissolver o discurso único e a uniformização do olhar.⁹³ A leitura do romance pode desta forma extrapolar um contorno estritamente satírico⁹⁴ para reverberar ainda mais intensamente seu caráter irônico, “contínua alternância entre autocriação e autoaniquilação”, que se desdobra em todas as direções.

Recuperamos as palavras de Lúkacs, (2009, p. 96), para quem a ironia, como “autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus.” Neste mundo, como diria Marsé, “la auténtica patria del escritor no es la lengua, sino el lenguaje” (MARSÉ, 2013a).

⁹³ Estas observações de Olgária Matos vão também ao encontro do que Garcés (2015) denomina “descolonización de la filosofía”, recorrendo à análise crítica de Homi Bhabha sobre o espaço literário-cultural na modernidade tardia: “Nos lleva a los márgenes, a los límites, a las zonas de tránsito, a las fronteras reales y simbólicas, a los campos de refugiados y a las hibridaciones lingüísticas, a los desplazados, a los migrantes y a las vidas sin hogar. [...] Sólo desde ahí la alteridad deja de ser un fantasma que invocan los intelectuales críticos, cómodamente instalados en sus centros de operaciones” (GARCÉS, 2015, p. 58).

⁹⁴ Lukács distingue a ironia da sátira, que seria a ironia restrita ao seu aspecto subjetivo. Ao alçar um elemento à categoria de verdade, a sátira estaria mais próxima de uma atitude moralista: “Assim, tudo aqui tem de ser negado, pois cada afirmação suprime o equilíbrio oscilante das formas: a afirmação do mundo daria vazão ao filisteísmo vazio das ideias, à obtusa capacidade de acomodação a esta realidade, e permitiria surgir uma sátira fácil e barata” (LUKÁCS, 2009, p. 124-125). Nesta definição de ironia como “contínua alternância entre autocriação e autoaniquilação”, Lúkacs (2009, p. 74) retoma o conceito de Schlegel (1967).

5 O DESAFIO DA TRADUÇÃO

Por el mismo acto por el que el ser humano hila desde su interior el hilo de la lengua se hace él mismo hebra de aquélla, y cada lengua traza en torno al pueblo al que pertenece un círculo del que no se puede salir si no es entrando al mismo tiempo en el círculo de otra. (HUMBOLDT, 1990, p. 83)

Feito este longo percurso, a leitura da obra não se fecha, mas antes se abre a múltiplas perguntas. Ao tempo em que se busca explorar as dimensões conferidas pelo exercício da pluralidade de linguagens como liberdade criadora irônica, o exercício da interpretação não pode, entretanto, abstrair a primeira camada de leitura – em que os referentes contextuais são indicativos do procedimento irônico. Por um lado, ao fazer referência a problemáticas compreensíveis a partir de um controvertido contexto cultural, o romance coloca-nos diante de uma questão: a quem afinal se dirige a obra? O leitor falante do castelhano que não tem conhecimento da língua catalã poderia apreender tais referências? E quanto aos leitores situados fora do contexto espanhol? Por outro lado, a intenção de que a obra pudesse ser lida para além das fronteiras culturais e linguísticas em que foi engendrada leva-nos a outros problemas, pois o componente irônico está fortemente imbricado a este contexto específico.

A esse respeito, destaco as observações de Steward King (1999, n.p., grifei):

Puesto que la aparición del catalán en el texto no va acompañada de notas a pie de página que expliquen o traduzcan el catalán del texto [...] ¿significa esto que la novela fue escrita para el público catalán o para un público del área lingüística catalana? Preguntado esto, es significativo que el libro ganara el ‘Premio Ateneo de Sevilla’ de 1990, lo cual quiere decir que el libro resuena más allá de las fronteras del área lingüística catalana. Estas ambigüedades sirven para que la estructura del libro refleje su contenido; es decir, que la novela juega con su propia identidad cultural de la misma manera que juega Marés/Faneca. Sin duda, la obra es un producto de la cultura catalana, pero no de la cultura monolingüe representada en el libro por [algunos personajes]; es el producto de una cultura catalana heterogénea, o quizá sería mejor describirlo como un producto de culturas catalanas. (KING, 1999, n.p.)

A hipótese de tradução da obra provocava várias perguntas. A primeira delas era sobre como a obra poderia ser lida em um contexto brasileiro, ou seja, se refere à universalidade do tema, para além da cenografia catalã/espanhola. Outra pergunta

seria sobre quais os recursos imprescindíveis para que o leitor pudesse se aprofundar em outros níveis de leitura, que não o de um simples enredo folhetinesco, ou um bolero piegas, e assim pudesse desvelar o conteúdo irônico do texto. E o terceiro problema, ligado às perguntas anteriores, seria o da tradução da pluralidade linguística do romance.

Sobre o primeiro problema, ainda que a cenografia da obra seja a de Barcelona e existam claras referências ao contexto especificamente catalão, a análise da obra levou a um entendimento de que sua temática não se restringe a esse universo, a essa história. Acompanhando os movimentos de Marés por esta Barcelona ficcional, testemunhamos o processo de desintegração da representação de uma identidade coesa, única, definida e circunscrita em um território determinado. Tal processo de desintegração sofrido pelo personagem está em sintonia com a problematização da definição de lugar, entendido como refúgio coerente, integrado, autêntico, com certo grau de fechamento – noção usada por discursos que claramente não se restringem ao contexto catalão (MASSEY, 2008). Por outro lado, a Barcelona de *El amante bilingüe* – território dividido entre os bairros dos imigrantes, os bairros das classes altas, o centro – é também uma rede de conexões culturais, históricas, as quais se mostram como motores de determinados processos vividos pelos personagens. Tais perspectivas podem conferir universalidade à temática da obra, contemplando a discussão da formação dos “territórios linguísticos” e identitários, bem como a ênfase ao questionamento proporcionado por este movimento de desintegração, para além da especificidade local.

Com relação à segunda pergunta, sobre os recursos imprescindíveis de leitura, uma primeira verificação é a da importância da contextualização da questão identitária catalã, discussão que atravessa séculos de história e que se intensifica nos últimos anos, com o debate independentista. Como traduzir este conflito ao leitor brasileiro, que pode acompanhar superficialmente este debate por meio de notícias breves em jornais, televisão, internet etc.? Para o leitor que tem mais conhecimento do problema abordado, quais seriam os pontos da obra que oferecem a oportunidade de uma discussão mais aprofundada?

Tendo em vista a complexidade deste assunto, um dos primeiros movimentos deste trabalho foi em direção à pesquisa referente ao chamado “hecho catalán”, tema que por motivos óbvios não pode ser esgotado e sequer visto em profundidade neste trabalho. A tentativa aqui foi a de situar brevemente o leitor diante de um complexo

cenário: trata-se de apontar as tensões históricas que permeiam a construção do romance e introduzir o texto traduzido com elementos que possam fornecer ao leitor alguns recursos para a leitura e interpretação da obra.

A fim de não carregar o texto com questões abrangidas por um extenso arco histórico, parte dos apontamentos contextuais foram alocados em um apêndice, ainda que extremamente breve para a densidade dos temas ali apenas mencionados. Outros apontamentos contextuais constam do corpo do texto traduzido, por meio de notas, nas passagens em que referências fazem-se mais nítidas e estruturam parte do enredo, da construção dos personagens, do espaço, etc.

O terceiro problema refere-se à pluralidade linguística presente na obra. Conforme procurei demonstrar, trata-se de uma questão estrutural, e não meramente ilustrativa, uma vez que as línguas e variantes conformam o conflito vivido pelo personagem e referem-se a um dos problemas centrais do romance.

Essa tensão entre pluralidade e desintegração linguística/cultural, que estrutura o conflito do romance, deveria então, encontrar uma forma de transladar-se à linguagem/cultura de chegada, no caso, a brasileira. Tal caminho implica uma discussão ética acerca das relações com a alteridade, o contato e a mediação entre culturas, intrinsecamente ligadas à tradução. Afinal, como traduzir a pluralidade identitária refletida nas linguagens assumidas pelo protagonista? É possível encontrar correspondente na cultura brasileira? E será que é mesmo o caso de buscar correspondências?

Qual seria uma ética, que pudesse dar conta de uma re-tradução dessas “identidades traduzidas”, “simultaneamente plurais e parciais” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000) e, ainda, não perder de vista questões políticas, particulares ao “contexto-fonte” catalão/espanhol, que estão tão fortemente implicadas no eixo narrativo?

5.1 A PROCURA DE UMA ÉTICA DE TRADUÇÃO

Para abordar a questão da ética de tradução, primeiramente, teríamos que lançar alguma luz a respeito de quais horizontes éticos teríamos em vista, tendo em conta que este é um vasto terreno.

Não caberia aqui prolongarmo-nos muito na reflexão sobre o que é ética – análise que demandaria um estudo mais profundo –, mas talvez esclarecer qual conceito de ética balizou as escolhas de tradução⁹⁵. Aqui nos alinhamos às palavras da Prof^{ra}. Dr^a. Lenita Maria Rimoli Esteves, em sua tese sobre Atos de Tradução (ESTEVES, 2012, p. 2):

[...] um vocábulo recorrente é ética, em geral num sentido individualizado, como singular de ‘éticas’. [...] Em termos simples, o termo é usado no sentido de “escolha de um modo de agir”. [...] é possível colocar algumas balizas. A distinção entre moral e ética é bastante útil: a moral é o conjunto de costumes, regras e tabus que regem um determinado grupo social; a ética seria o estudo e a discussão desses valores. A ética é o “estudo filosófico da moral” (DEIGH 1999, p. 284). Numa formulação um pouco diferente, podemos dizer que a moral é um fenômeno social, e a ética é uma reflexão filosófica ou científica sobre esse fenômeno (LA TAILLE, 2006, p. 26).

A autora propõe pensar os “atos de tradução” como ação, ou seja, atos “realizados no mundo real”, “unidades de análise irreduzivelmente culturais” (ESTEVES, 2012), e divide-os em grupos: famílias de atos que realizam a ação da tradução como difusão do conhecimento, como imersão na textualidade, como enriquecimento, ou como intervenção política. A partir disso, propõe uma análise de questões éticas envolvidas em tais atos tradutórios. Para cada um desses grupos de atos, apresentam-se éticas possíveis, e, assim, a depender do ato de tradução realizado/a realizar, perspectivas éticas podem entrar em acordo.

Para imaginar que tipo de ética estaria envolvida neste ato tradutório, primeiramente, poderíamos pensar nas palavras de Gouanvic (2001):

⁹⁵ Muitas reflexões a respeito de ética ou éticas de tradução poderíamos citar a divisão de Chesterman, citada por Anthony Pym (2001), entre ética de representação, ética de serviço, de comunicação (mediação) e éticas das normas. Esse tipo de abordagem, digamos, um pouco mais “pragmática”, muito mais próxima das questões do “serviço” do tradutor, podem ser relevantes sempre que estejam em pauta as indagações que Pym (2001) propõe: qual representação? Em que medida se pode delimitar o “serviço” apenas dentro de um “contrato”, de maneira ética? A serviço de quem se traduz? O que é enfim, mediar eticamente uma comunicação? De que conjunto de normas estamos tratando? Serão normas universalmente válidas? Empiricamente, justificam-se?

[...] first, the literary translator's ethics cannot be expressed through a logic other than that of the literary field. Further, the ethics of translation can only be viewed in its relationship to the source text: the ethics of the target text is submitted to the future that the source text offers. In order for the translation to present an ethical image of itself, the source and the target texts must be in a relationship that can be described as a 'community of destinies'." (GOAUNVIC, J. M. 2001, p. 209)

Pensando em uma comunidade de destinos, saímos de um texto literário para chegar – pretende-se – a uma tradução que respeite os recursos literários empregados por Marsé, um dos quais foi o mais destacado neste trabalho: a pluralidade de vozes. Se o texto de Marsé tem determinados conteúdos políticos, entendo que não se caracteriza como um texto panfletário. Pelo contrário, o romance dissolve literariamente conceitos rígidos e monológicos, mostrando o que as identidades têm de precariedade e hibridismo e como, enquanto discurso, também são formadas pela voz do outro.

Pode-se pensar, então, que a tradução da obra não perseguirá “denunciar” questões referentes ao problema catalão e não terá, predominantemente, caráter de “intervenção política”⁹⁶. Embora o aspecto referencial não deva ser apagado, deve aparecer no ato tradutório como um viés de “difusão de conhecimento” (ESTEVES, 2012)⁹⁷ e também com o fim de oferecer ao leitor recursos para a interpretação da obra. Este aspecto fundamenta parte da introdução deste trabalho e dos comentários presentes nas notas explicativas.

Por outro lado a hipótese de priorizar o aspecto *literário* do romance parece afinar-se à “reverberação do texto para além das fronteiras catalãs”, mesmo antes de qualquer tradução, conforme apontava King (1999). A própria iniciativa de traduzir poderia, assim, evidenciar potencialidades do texto que poderiam não ser notadas.

Em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em

⁹⁶ Esteves (2012, p. 231) refere-se aos atos de tradução em que predomina o caráter de “intervenção política”: “Às vezes para instigar um comportamento, às vezes, para evitar que um conflito maior se deflagre, às vezes, para alimentar ideias nacionalistas ou promover a autoafirmação política e cultural de uma determinada nação, a tradução pode, de muitas formas, ser um instrumento de ação política”.

⁹⁷ Esteves (2012, p. 45) assinala como uma obviedade o fato de que o sentido primordial de uma tradução é trazer para uma língua uma informação que está registrada em outra e que toda a difusão do conhecimento depende em certa medida, da tradução. “Mas justamente esta obviedade funciona como um manto que encobre os detalhes dessas viagens e intercâmbios culturais. Isso porque nem a prática da tradução, nem o que, em termos um tanto vagos, estou aqui chamando de ‘conhecimento’ têm a mesma configuração para diferentes culturas e épocas.”

que alguma coisa do original aparece e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra vertente. (BERMAN, 2002, p. 21)

Ainda que definida essa margem ética, permanecem muitas questões, relacionadas às discussões sobre a alteridade, o contato e a mediação entre culturas. Berman (2002) e Venuti (2005), cada um a seu modo, e sob perspectivas um pouco distintas, defendem que uma ética de tradução – seja para libertar-se do etnocentrismo e da hipertextualidade⁹⁸ (Berman), seja para marcar o texto de chegada como traduzido e evidenciar o papel do tradutor (Venuti) –, deve deixar no texto as marcas do estrangeiro.

O comentário de Venuti (2005, p. 187), que cita Schleiermacher (2012), ilustra bem as diferenças entre os tipos de abordagens possíveis da tradução, relacionando essa questão às ideologias a respeito de identidades nacionais. O autor comenta o método estrangeirizante, descrito por Schleiermacher como aquele em que “the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him” (SCHLEIERMACHER, 2012, p. 49), trazendo ao texto, por meio de um literarismo mais evidente, o estranhamento do estrangeiro. No polo oposto, estaria a estratégia domesticadora, em que o tradutor “leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (SCHLEIERMACHER, 2012, p. 49), resultando em uma reescrita mais livre, que corresponderia à inteligibilidade e aos interesses da cultura receptora.

Caberia pensar, talvez, que o próprio texto de Marsé já se mova entre as duas estratégias: estrangeirização/domesticação, uma vez que a obra, por um lado, está escrita em castelhano, mas por outro, traz o catalão e o dialeto como elementos que reverberam o estranhamento.

Las dos lenguas dirigidas a un lector, a su vez, nos hacen pensar en las contradicciones o, mejor dicho, partes enigmáticas del libro. Por ejemplo, según la actitud catalanista, Marsé pertenece a la tradición española por escribir en castellano, pero el libro cuenta una realidad, a la vez tan barcelonesa y tan catalana, que no se podría haber descrito sin la presencia de estos dos idiomas. (KING, 1999, n.p.)

⁹⁸ Berman (2007) assim refere-se ao conceito de hipertextualidade: “Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto *já* existente” (BERMAN, 2007, p. 28, *itálico no original*).

As marcas linguístico-culturais do romance, colocadas em um mesmo plano ao leitor, impulsionam-no a um tipo de deslocamento, uma vez que não é possível acomodar-se em uma única leitura, um único universo de (re)conhecimento. O leitor pode ser atravessado então por um componente de desdobramento e dissolução que reverberam o processo vivenciado pelo personagem: é forçado, por meio da estrutura irônica, a deslocar-se de um sistema simbólico a outro, de uma língua a outra, de um estrato social a outro, de uma persona a outra.

A partir desta observação, podemos pensar que uma estratégia ou ética de tradução poderia estar mais afinada ao método da estrangeirização, tendo em vista que este comporta, em princípio, este componente de estranhamento, presente já no original.

No extremo da estratégia oposta, “domesticar” o texto equivaleria a, por exemplo, traduzir indiferentemente o castelhano e o catalão para o português, ou transformar ícones culturais catalães/espanhóis em elementos conhecidos na cultura brasileira ou ainda neutralizar a presença do dialeto literário. Tais opções, dada a interpretação da obra exposta neste trabalho, parecem não responder à compreensão do ato de tradução como imersão na textualidade e ao compartilhamento de uma “comunidade de destinos” entre o original e a tradução.

Da mesma forma, em relação à “tradução contextual”, ou seja, o caminho entre o “contexto-fonte” e o “contexto de chegada”, percurso que se reflete na escolha formal, observa-se, por exemplo, que seria possível encontrar certo paralelismo entre a história brasileira e espanhola no que se refere às diferenças entre um espaço mais rural e outro mais urbano/industrial, as migrações internas, a questão da marginalização e as dificuldades do processo de integração sociocultural. Em uma estratégia domesticadora, poderia ser traçado um paralelo entre um contexto migratório brasileiro e a migração das regiões mais agrárias da Espanha à Catalunha. Entretanto, a opção de marcar demasiadamente este paralelismo poderia ser arriscada, mesmo porque ele não se dá, obviamente, como uma correspondência.

Embora seja inevitável que a tradução tenha que constantemente mover-se entre as duas estratégias, entendo que assumir uma atitude “domesticadora” ao extremo não somente anularia as questões contextuais específicas – dificultando assim ao leitor brasileiro a possibilidade de um aprofundamento em suas particularidades – como, no que se refere à neutralização da pluralidade linguística, promoveria o apagamento dos contrastes e do estranhamento, fundamentais à

estrutura da obra. O mesmo efeito poderia ocorrer ao marcar demasiadamente o paralelismo contextual entre as migrações no Brasil e na Espanha, provocando uma leitura cruzada, como poderia ser a de um “charnego nordestino”, “um charnego caipira” ou qualquer outra tradução muito marcada de estereótipos facilmente reconhecíveis pelo leitor brasileiro.

Restam, porém, ainda vários problemas éticos e práticos.

5.2 A TRADUÇÃO DO DIALETO LITERÁRIO

Uma questão complexa é a presença do dialeto literário. Como já apontamos, a fala “charnega” traz marcas sociais e contextuais importantes e desvela questões como o preconceito e as tensões sociais que reverberam entre as diversas variantes e registros linguísticos. Assim, as línguas e as variantes, que se constituem praticamente como personagens da obra, integram uma de suas problemáticas centrais, evocadas já no título do romance.

A presença do dialeto literário faz com que as perguntas relativas à tradução sejam duplicadas. Em um primeiro nível, estão os problemas comuns à tradução de uma língua à outra: uma vez que não haverá uma correspondência unívoca entre o contexto-fonte e o contexto de chegada – e, obviamente, entre a língua-fonte e a língua de chegada –, qualquer ato tradutório pressupõe escolhas e perdas, que podem ou não se embasar em uma reflexão ética.

Em um segundo nível, verifica-se que a escolha de determinada representação dialetal no original, dentro de um território linguístico mais amplo, revela a intenção do autor de promover desfamiliarização do leitor com relação à sua própria língua e fala, e, deste modo, provocar o debate sobre questões sociais específicas a certo contexto, reveladas por meio do atrito entre a variação standard e o dialeto (AZEVEDO, 2002).

Se de fato na construção do dialeto literário há esta intenção, pergunta-se, então, quais traços poderão ser representados e, principalmente, como, na língua/variante de chegada? Como encontrar as correspondências fonológicas,

gramaticais, semânticas, que possam refletir aspectos sociológicos, geográficos, históricos...?

Diante disso, coloca-se uma encruzilhada: se apontamos a ética da estrangeirização como possível caminho para a tradução, como resolver a questão do dialeto literário? Ou seja, como é possível “estrangeirizar”, se o que temos como base para a tradução do dialeto literário são as variantes da cultura de chegada, também elas marcadas social e culturalmente?

Este ponto é bastante delicado, e diferentes soluções já foram abordadas. Alfonsina de Benedetto (2008), comenta, por exemplo, o caso da tradução italiana, que acabou, segundo ela, por neutralizar a representação da variação diatópica e diastrática⁹⁹. Tal solução parece, a nosso ver, empobrecer de maneira inaceitável o texto, tendo em vista a importância que adquire na obra a construção do dialeto literário.

A autora propõe, como solução, uma maior aproximação do tradutor ao registro oral. Entretanto, a pergunta persiste: qual registro oral, entre a infinidade de registros possíveis?

Dieter Messner (2010), comenta que, no caso da tradução francesa, a opção foi a criação de um “ceceo” em francês no texto traduzido. Posteriormente, foi feito um teste de leitura com falantes de francês para saber como os leitores percebiam o recurso assim empregado. Constatou-se que, para os leitores, no lugar de recriar uma variação diastrática, retratava-se um personagem fanho ou com problemas fonológicos que o impediam de pronunciar corretamente o fonema. Parece que, neste caso, a mistura entre domesticação e estrangeirização – adaptar o texto e, ao mesmo tempo, reproduzir a dissonância – não obteve um resultado satisfatório.

O mesmo procedimento foi aplicado na tradução portuguesa (MARSÉ, 2013c), em que se lê: “– É como o zenhor vê...” [...] “– Zabe, é que sou graxa. Um seu criado.” (p. 14); “– Zim zenhor.” (MARSÉ, 2013c, p. 16)

No caso da tradução alemã, que optou, de certa forma, por “traduzir” o dialeto literário de Marsé diretamente para dialetos alemães, Messner (2010) aponta que a tradução usou dialetos sem uniformidade, e ademais, incompreensíveis para leitores

⁹⁹Diatópico: aspecto da variante que se distribui geograficamente; de caráter espacial, regional, horizontal.

Diastrático: aspecto da variante que se distribui na escala social; de caráter vertical.

de certas regiões alemãs. Além disto, resultou cômico o uso de dialeto alemão em contraste com ícones culturais espanhóis/catalães.

Para traduzir a variação dialetal/socioletal recriada por meio do dialeto literário de *El amante bilingüe*, deparamo-nos, então, com mais algumas questões. A representação literária do dialeto também é fonte de intenso trabalho de “tradução”, envolvendo escolhas éticas: por um lado, a escolha da representação de uma variante existente na cultura de chegada implica trazer ao texto traduzido questões regionais e sociais de diferente ordem contextual. Os efeitos e o resultado dessa escolha podem ser mais ou menos satisfatórios, a depender de uma avaliação de tais acréscimos e das inevitáveis perdas.

Por outro lado, a escolha de estratégia estrangeirizadora resta prejudicada diante da necessidade de recorrer a dialetos/socioletos¹⁰⁰ da cultura de chegada como base mínima para a “recriação” do dialeto literário. Em uma estratégia extrema, a criação de um dialeto literário sem qualquer inspiração nas variantes da cultura de chegada poderia resultar em um estranhamento excessivo, alheio aos propósitos e à estética da obra.

De fato, se analisamos o romance em questão, verificamos, de um lado, a escolha de determinados traços do falar charnego em detrimento de outros. Por outro lado, Marsé parece não ter se preocupado extremamente com a coerência, ou seja, consciente de que a representação do dialeto literário é uma convenção baseada na ênfase a determinadas características da fala, o autor não cansa o leitor com a repetição de um mesmo traço exaustivamente, o que tornaria a leitura pouco fluente.

Aguiar González e Jiménez Ramírez (2002) observam que o dialeto literário é utilizado em *El amante bilingüe* somente para caracterizar certos personagens, poucas vezes ocorrendo na voz do narrador ou no corpo da narração. Apontam ainda, na mesma linha do comentado anteriormente, que existe um distanciamento no que se refere ao aspecto representativo do dialeto: não há homogeneidade na representação fonética/oral, e sequer na escrita de uma mesma palavra. Os autores evidenciam que esta representação dialetal é uma construção do autor, impossível de ser categorizada por meio de regras e padrões de repetição, e elencam os traços dialetais destacados por Marsé na criação do dialeto literário presente no romance (AGUILAR GONZÁLEZ; JIMÉNEZ RAMÍREZ 2002, p. 18-19).

¹⁰⁰ Enquanto com o termo “dialeto” destaca-se o componente regional da variação linguística, o termo “socioleto” ressalta seu aspecto social, como classe social, profissão, idade etc.

O fenômeno mais representado na obra, com apelo visual evidente e facilidade de compreensão na leitura, é o *ceceo*¹⁰¹. Exemplos: *zeñora*, *zervirle*, *zangre*, *zoñar*, *zeñor* etc. Também ocorre o *pseudo ceceo implosivo* (ou aspiração) em *uzté*, *miruzté*.

O *seseo* é usado somente no caso personagem Joan Marés atuando como Faneca, em diálogo com Griselda ou com Norma (na *Villa Valentí*). Ainda assim, sempre aparece alternado com o *ceceo*. Exemplos: *grasia*, *agradesío*, *parese*, *traisionero*.

Outros traços elencados pelos autores:

- Elisión vocálica: *m'aburría*, *m'alegro*
 - Pérdida de –d final: *uzté*, *casualidá*, *realidá*, *verdá*
 - Pérdida do –r final: *mujé*, *zeñó*, *favó*, *zalı*, *perdé*, *leé*, *zervió*
 - Pérdida de –d– : *mario*, *sentío*, *dao*, *to*, *pué*, *estao*, *mandao*, *dedicá* etc.
 - Pérdida de –r–: *pa*, que es forma coloquial en español
 - Rotacismo: en el artículo *er* ‘el’, *anarfabeto*
 - La pérdida de –s final: *e* ‘es’ *Jezú*, *musha gracia* ‘muchas gracias’.
 - Relajación de ch [ʃ]: *disho*, *musha*
- (AGUILAR GONZÁLEZ; JIMÉNEZ RAMÍREZ 2002, p. 18-19)

Como ocorrências isoladas, sinalizam a perda de –i final (*mu* – *muy*), a representação de “y” como “i” (*zoi* – *soy*) e a perda de –d inicial (*onde*). Azevedo (1991, p. 130) lista alguns outros traços, como a perda do –s pós-vocálico (*guta*, *hata*), o desvio da morfologia verbal normativa (*semos* – *somos*) e a inversão na posição dos pronomes (*me s'ha hecho un poco tarde*).

Aguilar González e Jiménez Ramírez (2002) apontam que Marsé não inclui na caracterização da variante meridional o *yeísmo* ou a aspiração de /x/ e /s/, traços típicos dessa variante. Entendem que isso pode ser devido a uma dificuldade maior na decodificação por parte do leitor. Destacam também a presença de um vocabulário básico, coloquial, com expressões típicas da oralidade, como “*miruzté*”, “*zabusté?*”.

Azevedo (1991) comenta ainda que a composição eficiente do dialeto literário faz com que as sugestões dialetais sejam alcançadas usando minimamente os desvios da norma.

Nota-se, também, conforme mencionamos antes, que há sutis diferenças de estilos de fala “charnega”, a depender do personagem do romance (Marés como Juan

¹⁰¹ Conforme comentado anteriormente, o *ceceo* é a não distinção entre o fonema /Ø/ e o fonema /s/, ambos pronunciados como /Ø/. Por sua vez, o *seseo* é também a não distinção entre o fonema /Ø/ e o fonema /s/, mas neste caso ambos são pronunciados como /s/.

Tena Amores, como Faneca, ou como chamego não identificado, ao ligar para Norma), ou da situação em que ocorre o diálogo (por exemplo, a fala de Faneca ao comunicar-se com Norma difere da que usa com Carmen).

Acompanhando as reflexões expostas anteriormente, no que se refere à tradução do dialeto literário, a partir de uma perspectiva ética, o entendimento foi o de que a escolha de uma variante dialetal marcada, específica a uma das falas regionais brasileiras, poderia levar a uma leitura cruzada, ou mesmo equivocada, da obra.

A opção, portanto, foi marcar exclusivamente o traço da oralidade e da variação socioletal, sem identificá-la *especificamente* a nenhuma região. Obviamente, esta escolha implica assumir que algumas marcas de pronúncia recriadas na tradução do dialeto literário serão verificadas em falantes de uma ou outra região brasileira, em um ou outro grupo social específico, mas a coerência entre fala e origem geográfica não foi buscada (poderia se dizer, inclusive, que foi de certo modo evitada).

A linguagem da tradução dialetal estaria, assim, situada no âmbito do que Dino Preti (1994) denomina “dialeto social popular”, ou seja, prevalecem as representações do aspecto diastrático da variante, mais que seu aspecto diatópico. No caso brasileiro, alguns traços comuns da variante “social popular”, conforme indicado por Preti, são:

- economia nas marcas de gênero, número e pessoa [...];
- redução das pessoas gramaticais do verbo [...]
- uso intenso da expressão de tratamento “a gente” [...];
- redução dos tempos da conjugação verbal [...];
- falta de correlação verbal entre os tempos [...];
- redução do processo subordinativo em benefício da frase simples e da coordenação [...];
- maior emprego da voz ativa, em lugar da passiva [...];
- predomínio das regências diretas dos verbos [...];
- simplificação gramatical da frase, emprego de bordões [...];
- emprego dos pronomes pessoais retos como objetos (PRETI, 2003, p. 32)

Com relação ao léxico do *dialeto social popular*, Preti (2003, p. 32) destaca “um vocabulário restrito, de uso muito amplo nos mais diversos sentidos, muitas vezes abusivo de gíria e de recursos enfáticos, como termos obscenos”, mas entende que neste campo as distinções entre a variante culta e popular são mais precárias.

No campo fonológico, abre-se um grande universo de possibilidades (que incluem variações diatópicas). Exemplos: intercalação de vogal na pronúncia de encontros consonantais (como /pinew/, /adivogadu/, /obitê/), perda do -r final na

pronúncia de infinitivos (*comê, fazê* etc.), perda de –u na pronúncia de pretérito perfeito (*falô, contô*), alterações em encontros consonantais (*pobrema, vrido*).

Exemplifico abaixo uma proposta de tradução do dialeto literário presente em *El amante bilingüe*:

Original:

El hombre no sabe qué hacer ni qué decir. Masculla con acento charnego:
 — Pues ya lo ve uzté...
 (...)
 — M'aburría y me he disho: vamos a entretenernos un ratillo lustrando zapatos...
 — Ya lo veo.
 — E que zoi limpia, ¿zabusté? Pa zervile.
 — Ya.
 — Bueno, me voy.
 — No, no se vaya. Por mí puede quedarse.
 — No se haga uzté mala zangre — me aconseja en tono de condolencia —. Porque uzté es el mario de la zeñora Norma, supongo... (p. 5)

Traços do dialeto representados por Marsé:

- *Ceceo*: *zoi, zervirle, zabusté, zervile, zangre, zeñora*.
- *Pseudo ceceo* implosivo (ou aspiração): *uzté, e (es)*
- Relaxamento de –ch: *disho*
- Elisão vocálica: *m'aburría*
- Perda do -d final ou intermediário: *uzté, mario*
- Representação de y por i: *zoi (soy)*
- Perda de –r: *pa*, forma coloquial em espanhol

Proposta de tradução:

O homem não sabe o que fazer nem o que dizer. Grunhe com sotaque charnego:

- Bom, o que o senhô tá vendo...
- [...]
- Tava intediado, daí falei: vô ali matá o tempo dand'um brio nos sapato...
- Estou vendo.
- É qu'eu sô ingraxate, sabe? Às ordi.
- Sei

- Bom, já vô indo.
- Não, não vá embora. Por mim pode ficar.
- Num isquenta muito, não – aconselha-me em tom de condolência –
Qui o senhô é o marid’da dona Norma, deve di sê...

Traços do dialeto social popular representados na tradução:

Fonológicos:

- Pronúncia de vogais *-e* e *-o* como *-i* e *-u*: *intendiado*, *ingraxate*, *isquenta*.

Neste caso, optou-se, na maioria dos casos, por não representar visualmente duas alterações de pronúncia em uma mesma palavra (como poderia ser *ingraxati*, *intediadu*), para não causar excesso de informação visual e tornar a leitura pesada, causando efeitos distintos do que entendo ser o pretendido pelo uso do dialeto literário. Pelo mesmo motivo, também não há uniformidade na representação do traço de pronúncia e optou-se por não representar o artigo “o” como *-u*. Em outros casos, o *-o* não tônico poderá ser representado com *-u*.

- Pronúncia de *-ão* como *-um*: *num* [não].

– Elisão de sílaba *-do -da -de* final quando seguida de preposição *de* (com ou sem artigo): *marid’da* [marido da].

– Perda do *-r* final na pronúncia de infinitivos e palavras oxítonas terminadas em *r*: *matá*, *dispô*, *senhô*.

– Perda do *-u* final na 1ª e 3ª pessoa, em alguns tempos verbais (presente e pretérito perfeito): *sô* [sou], *vô* [vou].

Em um primeiro momento, havia sido considerada a hipótese de representar a nasalização e perda do *-d* do gerúndio, somada à pronúncia do *-o* final como *-u*: *vênu* [vendo], *dânu* / *dan’um* [dando um], *sabênu* [sabendo], *ínu* [indo]. Neste caso, a representação da pronúncia se tornaria problemática, uma vez que, com as alterações, os “novos” gerúndios teriam que ser acentuados, uma vez que se tornam paroxítonas terminadas em *-u*. A leitura se tornaria, assim, mais artificial e visualmente pesada, motivo pelo qual foi descartada a opção. Em outros trechos, esta foi a opção de transcrição da fala do gerúndio (por exemplo, “*tô ligânu*”, no capítulo 11).

Gramaticais:

- Economia nas marcas de número: *os sapato*
- Simplificação das formas do verbo estar: *tá*, *tava*
- Emprego de preposição na locução verbal “deve ser”: *deve di sê*.

Léxico:

– Uso de expressões populares: *matar o tempo, bora, dar um brilho, esquentar, daí*.

Verifica-se, portanto, que o dialeto literário traduzido é também uma invenção, que, em lugar de almejar um aspecto “representativo” da linguagem ou de certa fala, procura alinhar-se ao aspecto provocativo suscitado pelo texto de Marsé, evidenciando que a reprodução da expressão linguística – seja ela a da norma gramatical, seja a da pura oralidade – é também uma construção. A falta de uniformidade do dialeto literário, portanto, mostra-se como ruído que, por um lado, choca-se com a pretendida uniformidade da norma gramatical e, por outro, vai ao encontro do entendimento de que nem mesmo a oralidade pode ser reproduzida fielmente, em toda a sua insubmissão, espontaneidade, heterogeneidade e dissonância.

5.3 O TRATAMENTO DO CATALÃO

Outra questão importante é o tratamento do catalão: somado aos ícones da cultura catalã, o idioma provoca o efeito de uma dissonância e o estranhamento no leitor “estrangeiro” (ou seja, de fala não catalã, ainda que espanhol). Vale lembrar que o autor não deixou “notas de tradução” das passagens em catalão, ou seja, o grau de estranhamento dependerá da familiaridade do leitor com o idioma ou mesmo com outras línguas românicas (que podem provocar algumas associações). Recorde-se ainda que o público leitor espanhol que não fala o catalão, ao ler o original, provavelmente sente, ao menos em parte, esta dificuldade que poderá sentir o leitor brasileiro.

Como tratar tais reverberações na língua de chegada?

Com relação ao catalão e aos catalanismos¹⁰², entendemos que ao alinhar-se à estratégia da estrangeirização, parte da questão se responde: ainda que se perca em

¹⁰² “Catalanismos” referem-se a palavras ou construções linguísticas em catalão que se “castelhanizaram”, ou seja, foram introduzidas no castelhano falado na Catalunha. Diz a esse respeito Marsé: “És un fet normal, perquè el castellà de Catalunya està contaminat pel català i a l’inrevés. A la meua primera novel·la, *Encerrados con un solo juguete*, per exemple, un dels personatges deia ‘¡Qué eres burro!’ en lloc d’exclamar ‘¡Qué burro eres!’, perquè traduïa directament del català el ‘Que n’ets

fluência na compreensão do texto, manter as palavras e trechos em catalão responde aos propósitos estéticos do texto original.

Outro ponto a assinalar com relação à presença do catalão é que, conforme a interpretação decorrente do presente trabalho, a língua catalã mantém-se como um corpo consistente, em oposição ao processo de esfacelamento experimentado pelo personagem. É possível imaginar que a língua catalã movimenta-se, no texto, em sentido oposto ao de Marés: enquanto este vivencia a fragmentação e a dissolução, a língua passa pelo processo de ir ao encontro da “normalidade” (Norma ou a Normalização, que trará, na perspectiva do personagem Eudald Ribas, “autênticos prodígios”, p. 55). O catalão aparece como a inteireza discursiva que busca ser mantida em sua integridade – leitura que justifica sua manutenção na tradução ao português – e que se mostra como alvo de ridicularização e precarização, tal como ocorre com a personagem Norma, ao serem evidenciadas as incoerências que a estruturam. A própria língua reveste-se, neste entendimento, de um caráter metafórico e sua presença na obra não é lida de forma estritamente aderida às questões contextuais que permeiam a construção do romance.

Com relação às problemáticas específicas ao contexto, como forma de aproximar o leitor, optou-se por deixar no texto marcas do “estrangeirismo”: palavras como “charnego”, “murciano”, e símbolos da cultura catalã mencionados na obra. Entretanto, diferentemente de Marsé, uma vez que esta tradução é entendida também como “difusão de conhecimento”, optou-se por traduzir em notas a maior parte das expressões catalãs, bem como apontar as questões contextuais ou interpretativas mais relevantes, conforme mencionado anteriormente.

Cabe destacar também que, embora a leitura se torne menos fluente e se perca parte da leveza do original, os objetivos do presente trabalho fazem com que as notas sejam a oportunidade de destacar certos aspectos do texto que exigem maior reflexão e discussão, ainda que muitos desses aspectos tenham sido comentados na introdução.

Exemplifico novamente com um trecho traduzido:

Original:

Son veladas poéticas organizadas por cuatro entusiastas patriotas letraheridos, destacados nacionalistas catalanes que también luchan en el campo de las finanzas, la enseñanza, la industria y el

de burro!’. Deixo alguns catalanisms en els diàlegs perquè, en definitiva, són el testimoni d’una parla, del castellà que realment es fa servir a Catalunya. Jo no puc escriure en el castellà de Valladolid. No puc escriure com Delibes: ni ho intento, ni m’interessa.” (MARSE, 2000b, n.p.)

comercio, y en las que colaboran la familia y los amigos. (...). Tertulias teatrales y poéticas que son en realidad *vetllades patriòtiques* en las que reina un ambiente de fiesta familiar, floral y victimista. (p. 66)

Proposta de tradução:

São saraus poéticos organizados por meia dúzia de entusiastas letramentados¹⁰³, destacados nacionalistas catalães que também lutam no campo das finanças, do ensino, da indústria e do comércio, e nos quais colaboram a família e os amigos. São pessoas afáveis que transmitem uma estranha beatitude – pelo menos é isso o que eu percebo aos meus dez anos –, há como um ritual de catacumbas elaborado com muita fé e escassos meios, uma forma de manter aceso o fogo sagrado da língua e da identidade nacionais. Tertúlias teatrais e poéticas que são na realidade *vetllades patriòtiques* em que impera um ambiente de festa familiar, floral e victimista.¹⁰⁴

5.4 PLURALIDADE LINGUÍSTICA

Por último, buscou-se preservar as variações de registro observadas no uso do castelhano, bem como o aspecto da pluralidade linguística que analisamos anteriormente.

¹⁰³ Original: “*letraheridos*”. Não consta a entrada no dicionário da Real Academia Española. Provavelmente, trata-se de um “catalanismo”. SECO et al. (2011) registram o termo como regionalismo: “- adj (lit, reg) Aficionado a las letras o a la lectura.” Citam exatamente o exemplo do uso em *El amante bilingüe* neste fragmento. O *Diccionari Institut d'Estudis Catalans* (online) traz a entrada “*lletraferit*”, com a definição: “*adj. [LC] Amant de conrear les lletres*” (amante do cultivo das letras). O *Diccionari català-valencià-balear* (online) traz a mesma entrada como: “*adj. Instruït, que ha llegit molt (mall., men.); cast. letrado, leído.*”

Enrique Badosa (2006) comenta que o termo é um galicismo e que em francês foi um neologismo criado por Montaigne, em seu ensaio *Du Pedantisme*, em que critica e nomeia os “*letteferits*”, aqueles a quem as letras deram uma “pancada”, que sofrem o vício de ler e que leem indiscriminadamente tudo o que cai em suas mãos, entendendo-o ou não. Barbosa afirma que o termo entrou na Espanha via Catalunha e passou a ser muito usado nos anos 50, primeiramente com sentido pejorativo e depois com sentido mais amplo de “homem de letras”, escritor ou simples leitor. Comenta que “con este último sentido pasó al castellano, y en ambas lenguas, lo mismo en castellano que en catalán se usa con una cierta sonrisa, aunque no con poca seriedad.” (BADOSA, 2006, n.p.)

Assim, optou-se por criar um neologismo, “letramentado”, que visa a contemplar essas duas facetas do termo, sugestão que agradeço à Prof^a Margareth dos Santos.

¹⁰⁴ Esse trecho, inicialmente quase “didático”, é um dos únicos em que o narrador comenta explicitamente a questão da repressão ao idioma e à língua catalã, cuja preservação dificilmente se sustenta para além do âmbito familiar. Ao mesmo tempo, o narrador é extremamente irônico com relação às ações no sentido desta preservação, apontando nelas um caráter prevalentemente “vítimista” e ridicularizando as ações e os personagens que se movem neste cenário.

Como exemplo, temos, logo no início do texto, o distanciamento entre o registros utilizados pelo narrador Marés (no primeiro caderno) e o engraxate charnego. A tradução procura respeitar essa diferença entre os registros e inclusive a assinalar ao leitor que se trata, aparentemente, de um recurso utilizado originalmente pelo autor.

Em outras passagens, o original traz a mistura entre o castelhano standard, o dialeto literário e o catalão. Nestes casos, a escolha é por manter viva, dentro do possível, a consciência da mistura linguística também no texto traduzido. Exemplifico.

Original:

NORMA VALENTÍ al teléfono:

— Assessorament lingüístic, digui?

— ¿Oiga? ¿Dirección General de Política Lingüística?

— Sí, digui.

— Llamo para una konzulla, ¿sabuzté? — enmascaró la voz en un tono varonil y caliente, una dicción rápida agraciada con un deje andaluz que tenía muy ensayado en sueños e insomnios —. M'han dicho qu'hable con la zeñora Valentí, la sosoli....sosolingüi...

— Sociolingüista.

— Eso.

— Jo mateixa. Diguim el seu nom.

Silencio. Marés le ofreció un carraspeo, luego un suspiro y jadeos. Sentía un nudo en la garganta. Se me parte el alma — se dijo —. Ella pensará: vaya, otro charnego analfabeto y tímido que no se atreve a preguntar.

Proposta de tradução:

NORMA VALENTÍ ao telefone:

– Assessorament lingüístic, digui?

– Alô? Direção Geral de Política Linguística?

– Sí, digui.

– Tô ligânu pra fazê uma consuta, sabe? — disfarçou a voz com um tom varonil e cálido, uma dicção rápida agraciada com um toque andaluz que já havia ensaiado muito em sonhos e insônias —. Mi disseram pra falá co'a senhora Valentí, a sossoli....sossolingui...

—Sociolinguista.

—Isso.

—Jo mateixa. Diguim el seu nom.

Silencio. Marés ofereceu-lhe um pigarro, depois um suspiro e arquejos. Sentia um nó na garganta. É de cortar o coração — disse a si mesmo—. Ela pensará: Aff, outro charnego analfabeto e tímido que não se atreve a perguntar.

Em trechos como o citado acima, opta-se por manter a “dissonância” ou o estranhamento, promovidos pela presença do idioma catalão, do dialeto literário e do

castelhano. Entendo que o escritor, no original, já havia trabalhado com recursos que pudessem conferir inteligibilidade ao texto. Nestes exemplos, como se trata de um diálogo, o próprio andamento da conversa faz com que o leitor intua o significado das frases em catalão, mantendo, entretanto, a tensão trazida pela pluralidade linguística representada.

6 A ÉTICA E OS CAMINHOS, OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura do romance *El amante bilingüe* proporcionou questionamentos que conduziram esta pesquisa em direção a um percurso interdisciplinar, a partir de interseções e disjunções entre uma perspectiva subjetiva, social, cultural e espacial, no que se refere à construção de identidades/ identificações, aos estudos culturais, à concepção de territorialidades – inclusive linguísticas – à imaginação do espaço e da história – abordagens que se imbricaram à análise e interpretação do romance. Por outro lado, a tradução da obra fez com que os estudos se estendessem a reflexões relativas ao ato tradutório, que por si já constituiria um terreno de amplas investigações.

Esta abertura de itinerário ofereceu-se em sua face positiva e em seu aspecto problemático: por um lado, como riqueza de perspectivas, por outro, como risco de superficialidade. Embora este problema não possa ser ignorado, a opção de enfrentar o desafio da tradução baseou-se na convicção de que as reflexões provocadas e o processo tradutório poderiam, por si, mostrar-se mais interessantes e proveitosos que as perdas e as falhas.

Neste percurso, o estudo da produção literária de Marsé foi importante no sentido de formar um entendimento mais amplo de aspectos fundamentais de seu universo literário, contrastando-os também, com os observados na obra em estudo. Buscou-se condensar neste trabalho algumas das características mais relevantes do autor, como a imagem do “franco-atirador”, sua posição fronteiriça, desencaixado de correntes literárias ou de posições ideológicas estanques, sua preferência pelos perdedores, a ironia e o sarcasmo apurados, a marca da experiência do pós-guerra, a sonambulização da matéria narrada, a importância dos relatos transversais diante da história oficial, a ficção na linha de tensão entre realidade, fantasia, memória, imaginação – estratégia mais digna que o esquecimento.

Além disso, destacam-se alguns elementos formais de sua produção, como a incorporação de elementos da cultura de massas, do folhetim, do cinema; as inovações com relação aos focos e vozes narrativas; a característica visual/cinematográfica; o descritivismo denso e revelador; a adjetivação imprevisível e a generosidade de metáforas; as imagens como motores implícitos do enredo; o jogo com a intertextualidade, entre outros.

Com relação à obra em estudo, a primeira aproximação exposta neste trabalho remete a um intrincado contexto que abrange séculos de história e envolve temas políticos, sociais, culturais e identitários referentes às dinâmicas de poder entre Catalunha e Espanha. Por razões óbvias, não houve a pretensão de esgotar a discussão sobre tais temas, mas simplesmente uma modesta intenção de iluminar alguns pontos que poderiam mostrar-se obscuros ao leitor brasileiro, e, quem sabe, impulsionar os mais interessados a dar continuidade à pesquisa.

Diante de tema tão complexo, centrei-me nos aspectos contextuais mais diretamente relacionados a *El amante bilingüe*, como a fratura social decorrente do chamado “milagre econômico”, a questão da imigração, a divisão social e geográfica observada na Barcelona dos anos 60 a 90, o ressurgimento do catalanismo, as esperanças e o crepúsculo das ideologias de esquerda, a desterritorialização simbólica tanto da cultura imigrante como da catalã. Também se incluem breves comentários a respeito das questões identitárias e da integração dos imigrantes.

Deste recorte, provém a discussão relativa à Normalização Linguística e, na mesma linha, ao tratamento da personagem Norma pela crítica – movimento que leva a questionar a problemática recepção do romance, em geral extremamente aderida a aspectos contextuais. O impulso foi, portanto, o de voltar-se para o romance enquanto construção literária e buscar na análise de seus elementos as chaves interpretativas que levassem a um itinerário de tradução.

Neste sentido, a análise centrou-se na construção polifônica do romance, no que se refere à pluralidade de linguagens e discursos, às máscaras e representações que permeiam a constituição de personas linguísticas e estereótipos identitários, apontando para sua dissolução por meio do humor e da estrutura irônica que fundamentam o romance.

A comparação com a polifonia musical mostrou-se pertinente no sentido de evocar uma estrutura em que se fazem presentes várias vozes, simultâneas e interdependentes, reverberando uma concepção plural da linguagem em suas diversas dimensões – tempo, espaço, discurso – que descentraliza um discurso único e hierarquizado.

A fim de estabelecer um eixo para a análise, em cada um dos tópicos – catalão, dialeto literário, castelhano, tessitura sonora, cênica e visual – procuro demonstrar os efeitos das variedades de registros linguísticos empregados, os jogos

intertextuais, a hibridização linguística, o processo de desfamiliarização e de relativização da linguagem standard promovido pelo uso do dialeto literário, bem como seu direcionamento a conotações sociolinguísticas, o jogo entre proximidade e distanciamento lançado pelos narradores, as referências a outros gêneros narrativos, imbricados a um variado tecido sonoro, cênico e visual – todos esses recursos dentro de uma estrutura irônica.

Corroboram ainda com este efeito polifônico as inversões metafóricas determinadas por uma cosmovisão carnavalesca (da exaltação ao rebaixamento), à qual se alinham perfeitamente as imagens recorrentes das máscaras, dos espelhos e a construção literária em abismo (*mise en abyme*). Desta leitura do texto decorre a interpretação do carnaval como conceito-chave para o romance, tanto no que se refere à desconstrução da hierarquia e do discurso monológico como no que revela sobre a ambivalência e a incerteza no permanente encontro com a alteridade – um processo de descolonização da experiência e do olhar.

A partir dessas considerações, surge o itinerário de tradução, decorrente também da reflexão a respeito de uma possível ética de tradução. A percepção de que a obra poderia reverberar para além das suas fronteiras iniciais e revelar ainda novas vertentes fez com que se buscasse resgatar no ato tradutório – entendido como imersão na textualidade – as consonâncias e dissonâncias da polifônica construção de Marsé, traçando entre ela e a obra traduzida uma “comunidade de destinos”.

No que se refere às questões relativas à mediação entre culturas e linguagens, bem como aos intuitos de uma tradução, esta proposta arrisca-se a tender a uma estratégia *estrangeirizadora*, embora seja inevitável transitar entre esta e a atitude *domesticadora* – balanceio inerente a quase todo ato tradutório. Em todo caso, buscou-se manter a pluralidade de línguas, linguagens, registros, vozes – que entendo ser um recurso fundamental do texto original.

Neste sentido, o catalão foi mantido integralmente, embora em muitos casos tenha sido acompanhado de notas de tradução. Na mesma linha, embora surjam ressonâncias, evitou-se forçar paralelismos entre o contexto-fonte e o de chegada.

Por outro lado, foram marcados e comentados aspectos específicos ao contexto original, no sentido de dar também a esta pesquisa um direcionamento de difusão de conhecimento.

Com relação ao dialeto literário, talvez um dos maiores desafios desta tradução, o caminho encontrado foi o da recriação, baseada na oralidade, na variação

socioletal e procurando não marcar excessivamente a variação dialetal. Buscou-se recriar um dialeto literário que, como o de Marsé, não se constituísse um estudo filológico ou sociolinguístico, mas que pudesse repercutir os efeitos da desfamiliarização, do estranhamento e do questionamento da linguagem padrão – com outros possíveis efeitos relativos à caracterização dos personagens e ao desenvolvimento do enredo.

As contribuições teóricas dos diversos campos de estudo – Antropologia, Sociologia, Geografia, História, Psicologia, Estudos da Tradução, Teoria e Crítica Literária, Literatura Comparada, Literatura Espanhola – reforçaram a importância da compreensão da questão identitária presente no romance e de sua construção enquanto artefato literário, a serem traduzidas, na medida do possível, a partir de um “encontro etnográfico” entre iguais (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988). Neste sentido, o esforço foi o de perceber a disjunção, as diferenças entre “idiomas culturais” e de criar um contexto de verdadeira interação e diálogo, ponto de partida para uma tradução ética que pudesse contemplar a transcendência da obra.

7 TRADUÇÃO

Juan Marsé

O Amante bilíngue

Para Berta.

E para meus outros pais
e minha outra irmã, do
outro lado do espelho

Primeira parte

O essencialmente carnavalesco não é pôr
a máscara, mas desmascarar a cara.
ANTONIO MACHADO

CADERNO 1

O DIA EM QUE NORMA ME ABANDONOU

Em uma tarde chuvosa do mês de novembro de 1975, ao voltar para casa de forma imprevista, encontrei minha mulher na cama com outro homem. Lembro que, ao abrir a porta do quarto, a primeira coisa que vi foi eu mesmo abrindo a porta do quarto; ainda hoje, dez anos depois do ocorrido, quando já não passo de uma sombra do que fui, cada vez que entro desprevenido neste quarto, o espelho do armário me devolve precisamente aquela trêmula imagem da desolação, aquele velho fantasma que cavou minha ruína: um homem encharcado pela chuva no umbral de sua imediata destruição, aturdido pelo ciúme e pela certeza de ter perdido tudo, inclusive a autoestima.

Para preservar a memória dessa desgraça, para cutucar uma ferida que ainda não cicatrizou, vou transcrever neste caderno o que aconteceu naquela tarde. Um quarto pequeno, íntimo. Cama baixa com os lençóis revoltos. Já falei de mim mesmo, refletido no espelho, ao entrar. Norma se refugiou no banheiro, trancando a porta por dentro. A segunda coisa que vejo é a caixa de graxa em cima do carpete cinza e o sujeito quase nu sentado na beira da cama e escovando habilmente um par dos meus melhores sapatos. Sua única peça de roupa é um surrado colete preto de engraxate. Suas pernas são peludas e poderosas. Sulcos profundos marcam sua cara.

– Que é que está fazendo com meus sapatos? – pergunto estupidamente.

O sujeito não sabe o que fazer nem o que dizer. Grunhe com sotaque charnego¹:

– Bom, o que o senhô tá vendo...²

Na verdade, também não sei como enfrentar a situação.

– Olha, isso é indecente! É o fim da picada³.

¹ Conforme comentado nos capítulos introdutórios, o termo *charnego* era a forma pejorativa como eram denominados na Catalunha os imigrantes de outras regiões espanholas. A fim de reportar diretamente ao contexto-fonte, esta palavra será mantida como no original, sem destaque.

² Aqui começa o uso do dialeto literário para expressar a fala charnega. A discussão sobre o dialeto literário usado por Marsé e sua respectiva tradução constam dos capítulos 4.2 e 5.2 da primeira parte deste trabalho.

– É, eu sei...

– É absurdo, é idiota.

Parado ao pé da cama, enquanto uma pocinha de água se forma em volta dos meus pés, observo o desconhecido que continua lustrando meus sapatos e digo:

– E agora, José?⁴

– Tava intediado, daí falei: vô ali matá o tempo dand’um brio nos sapato...

– Estou vendo.

– É qu’eu sô ingraxate, sabe? Às ordi.

– Sei.

– Bom, já vô indo.

– Não, não vá embora. Por mim pode ficar.

– Num isquenta muito, não – aconselha-me em tom de condolência – . Qui o senhô é o marid’da dona Norma, deve di sê...

Só para fazer alguma coisa, continua lustrando o sapato, com gestos mecânicos. Mas emprega na sua absurda incumbência uma atenção incabível⁵.

– Estou tranquilo – digo a mim mesmo – Estou bem.⁶

– É melhó assim.

– Será que você pode parar de esfregar este sapato?

³ Orig.: “Es la hostia”. Trata-se de uma expressão “polivalente”, com sentido de “extraordinário”, assumindo tanto conotação positiva, como negativa.

⁴ Orig.: “Y ahora qué.” Conforme apontado por Resina (2001), na cena inicial do romance, situada exatamente no ano da morte de Franco, a pergunta de Marés ao amante de sua esposa traduz a ansiedade de parte da sociedade espanhola e catalã com relação ao futuro do país. Mais adiante, o personagem repetirá a pergunta, em catalão. A respeito, ver capítulo introdutório 3.1.

Agradeço a Mayra Moreira Carvalho a sugestão do antológico verso de Carlos Drummond de Andrade, do poema “José” (DRUMMOND, 1942), que reverbera este sentimento de dúvidas, desencanto e desesperança. O entrelaçamento entre a vivência individual e coletiva é um aspecto fundamental do romance em estudo, visto também na poética do poeta brasileiro: “[Drummond] Aproximou, com o choque da revelação, que às vezes traz um mero substantivo no lugar certo, as grandes questões que abalaram o século XX e nossa desprotegida intimidade individual. [...] O conteúdo de verdade histórica, profundamente integrado à tessitura mesma do texto, se mostra como a história imanente à obra, lavrada em forma poética, como marca do mundo no sentimento, de que o poema é a expressão. A experiência histórica, sentida e refletida, vem, portanto, sedimentada no mais íntimo da forma poética.” (ARRIGUCCI, 2002, p. 20; 99)

⁵ Orig.: “Pero emplea en su absurdo cometido una atención desmedida.” Para manter o jogo sonoro do original (“cometido” x “desmedida”), optou-se por “incumbência” / “incabível”.

⁶ Cabe observar que, neste momento da narrativa, Marés quase não registra a oralidade de sua própria linguagem, em contraste com o registro da oralidade do engraxate, o qual é tratado por Marés por *Usted* (mais formal que *tú*). Além disso, usa uma linguagem bastante “empolada”, quase artificial em um diálogo. Por isso, a tradução mantém formas pouco comuns no registro oral mais informal, como “estou” (em vez de “tô”) e o uso do imperativo de acordo com a gramática normativa (“não vá embora”, “Espere”), além de preservar a tendência à anteposição dos adjetivos, conforme original.

– É que o meu negócio é deixá os sapato briando, sabe? Mas é melhó eu i'indo, si o senhô num s'importa.

Repentinamente, ficar sozinho com Norma me apavora. Sei que vou perdê-la.

– Espera um pouco – digo – Está chovendo muito.

Ele já está pondo a cueca, meio atrapalhado. Vejo fugazmente seu sexo oscilando entre as pernas. É escuro, notável. Apressadamente veste a calça e depois procura as meias no chão. Na cara um pouco animalesca, o susto ainda não se esvaneceu, ele parece constrangido com seu papel de amante ocasional da senhora da casa pego in fraganti pelo marido. Não me surpreende que ele seja um reles engraxate, provavelmente analfabeto, recrutado em algum bar das Ramblas e com jeito de pastor de cabras. Quando comecei a suspeitar que Norma estava me enganando, pensei em Eudald Ribas ou qualquer outro riquinho metido a besta do seu selete círculo de amizades, mas não demorei para descobrir que seu fraco eram os murcianos⁷ de pele escura e dentes fortes. Charnegos de todas as espécies. Taxistas, garçons, cantaores y tocaores⁸ de unhas compridas e olhos felinos. Murcianos que cheiram a sovaco, a suor, a chulé e a vinho passado⁹. Bonitões, isso eles são. Embora este não pareça tão jovem nem tão irresistível¹⁰. Um sujeito de uns quarenta anos, moreno, de nariz adunco, cabelo enrolado e costeletas compridas. Um charnego rematado que não se atreve a me olhar nos olhos.

E eu continuo sem saber o que fazer.

– Hosti, tú – sussurro pensativo em catalão, olhando para o chão. – I ara qué?¹¹

– Isquenta muito não – insiste – Putz grila!...¹²

⁷ Literalmente, refere-se aos naturais de Murcia, no sul da Espanha. Entretanto, a expressão também é usada com o mesmo sentido de charnego, ou seja, refere-se aos imigrantes, de modo geral, acrescentando à palavra um matiz pejorativo. A respeito, ver capítulo 3.1 e apêndice.

⁸ “Cantadores y tocaores” – Típicos personagens do Sul da Espanha, onde há forte presença do flamenco. Marsé os denomina marcando um traço da pronúncia (elisão do *-d* intermediário)

⁹ Orig.: *vinazo*. Conf. Real Academia Española: (2014) “vino muy espeso y fuerte”. Conf. Seco et al. (2011), significa “vinho”, mas com sentido pejorativo.

¹⁰ Já na cena inicial, verifica-se a caracterização preconceituosa dos “charnegos/murcianos” por parte do personagem Marés. Com pernas peludas, o colete surrado, o personagem “grunhe” (orig. “masculla”). Marés descreve seu rosto como “animalesco” e caracteriza os charnegos (“de todas as espécies”) com traços como “pele escura”, “unhas compridas”, “dentes fortes”, “olhos felinos”, cheiro desagradável. Entretanto, também se nota desde o princípio a ambivalência do mesmo Marés com relação aos charnegos em geral e ao personagem em particular: “Bonitos... Embora este não seja tão jovem, nem tão irresistível”, suas pernas são peludas, mas também poderosas, seu sexo é descrito como “escuro e notável”.

¹¹ Conforme introdução, as passagens em catalão serão mantidas no original. Trad.: “Hosti, tú” - Caramba! / “I ara qué?” – E agora?

Sinto que vou explodir. Abro o armário e tiro meus outros sapatos, mais de meia dúzia de pares, e também os de Norma, e vou jogando todos em cima da cama com uma fúria compulsiva.

– Toma, olha aí mais sapatos. O senhor não é engraxate? Não foi isso que me disse, que é engraxate? Então esfrega bem! – grito para que Norma me escute – Manda ver a escova!

– Sim senhô.

Apressa-se em organizar os sapatos em cima da cama, alinhando-os, pega um e começa a esfregá-lo com a escova.

– Isso. Esfrega, esfrega...

Olho para a porta do banheiro esperando ver Norma sair. Mas ela não sai. Vejo sobre o criado-mudo seus óculos de grossas lentes. Ela está se vestindo às cegas, digo a mim mesmo, sem se ver no espelho. Eu sim a vejo, a ouço, sinto seu cheiro. Nosso apartamento no Walden ⁷¹³ é pequeno e tem paredes finas, posso escutar Norma se vestindo no banheiro, agora está pondo a meia-calça, sinto o roçar da seda em suas pernas, ouço o estalo da cinta-liga em sua pele.

Sinto-me sem forças. Tiro o casaco molhado e sento do outro lado da cama. A chuva continua batendo no vidro da janela. Uma tarde do cão.

– É a primeira vez? – pergunto, e o tom tranquilo da minha voz me surpreende –. Responde. É a primeira?

– Sim senhô.

– Não mente para mim.

– Juro pela Virge.

– Mas faz tempo que você conhece a senhora.

– Mas nem... Faz nem dois mês qu'ingraxeí os sapato dela pela primera veiz, foi assim por acaso... Bom, já vô indo.

– Calma.

¹² Orig: “Mecachis en la mar...”. “Mecachis” é um eufemismo para “Me cago”. Trata-se de expressão coloquial que expressa desgosto ou surpresa, atualmente de uso pouco frequente, e que também marca a origem do personagem.

¹³ Walden 7 - Edifício projetado em 1970 por um grupo interdisciplinar (que unia ciências como Engenharia, Psicologia, Filosofia, e Arquitetura) do *Taller d'Arquitectura*, dirigido pelo arquiteto Ricardo Bofill. O projeto originalmente denominou-se *Ciudad del Espacio* e consistia na construção de vários apartamentos baseados em um sistema de autogestão, para simular uma cidade vertical. Para mais comentários, consultar capítulo 3.1.

O engraxate afunda a cabeça no peito e suspira como se lhe doesse no fundo da alma:

– Ai, meu Jesus Cristim!

– Onde o senhor trabalha?

– Nas Rambla.

– Como vocês se conheceram?

– No bar do hotel Manila. Passo as tarde por ali. O senhô não fica muito brabo c’a sua senhora e, si mi dá licença, eu vô m’imbora.

– Quietos aí. Quem vai embora sou eu.

Mas nem um nem outro. Será Norma quem partirá, e além disso para sempre. Sai do banheiro vestida com uma saia cinza justa e um suéter azul de gola alta, tranquila e distante, ajeitando o cabelo com os dedos, e, sem dirigir nem sequer um olhar a nenhum dos dois, pega seus óculos de grossas lentes no criado mudo e os coloca, depois tira do armário sua jaqueta de couro e um pequeno guarda-chuva, abre a porta do quarto e vai embora, batendo a porta.

Até hoje essa porta ressoa nos meus ouvidos. Até hoje não reagi. Vejo minha coleção de sapatos enfileirados sobre a cama. Norma adorava comprar sapatos para mim, os melhores sapatos. Estão reluzentes, impecáveis, olhando para mim com sua risonha e banal simetria. Empunhando um deles, o engraxate o esfrega suavemente com a escova.

– O senhô tem uns sapato muito chique...

– Você deve estar se perguntando – digo, ignorando-o, sem tirar os olhos da porta por onde Norma se foi – como uma mulher dessa categoria pode ter se casado com um zé ninguém como eu...

– Não senhô, eu num pergunto nada.

– Eu também me pergunto às vezes.

– Ó só, cada um sabe de si... E já tá na hora d’eu i embora.

– Calma. Eu ainda queria contar algumas coisas. Sobre mim e sobre esta senhora que acabou de ir embora. Norma Valentí. Nós nos conhecemos há quatro anos. Eu tinha trinta e sete e ela vinte e três. Foi um milagre que nos uniu...

Eu cresci no alto da rua Verdi, expliquei-lhe, com os moleques sem escola que vagavam pelo parque Güell e pelo Guinardó¹⁴, nos duros anos do pós-guerra. Norma era filha única do falecido Víctor Valentí, fabricante de cintos e artigos de couro, que fez uma fortuna nos anos quarenta depois de conseguir contratos de exclusividade com o exército. A moça foi criada com todos os mimos em uma fantástica mansão do Guinardó, cercada por um imenso parque. Morava com os pais e as tias solteironas. Quando tinha quinze anos, seus pais morreram em Montserrat¹⁵ em um terrível acidente de automóvel. Eles tinham parado o carro em uma encosta para admirar a paisagem. Não desceram do carro. Estavam contemplando o Cavall Bernat¹⁶ e o carro perdeu o freio e deslizou lentamente, sem que eles se dessem conta, e precipitou-se montanha santa abaixo...

– O negócio ficou nas mãos do tio Luis, o irmão do senhor Víctor, e com o tempo Norma acabaria herdando rendas superiores ao melhor salário com que eu jamais poderia ter sonhado em toda minha vida, e olha que eu sonhei...

– Sonhá é bom, só num pode é tirá os pé do chão – adverte-me muito sabiamente o engraxate.

– Você quer saber que feliz acaso ou estranha casualidade¹⁷ fez com que se conhecessem e se apaixonassem uma moça rica e um inútil como eu, filho de uma ex-cantora lírica alcoólatra e do Mago Fu-Ching, um pobre artista de *varietés*¹⁸? Pois eu vou lhe contar...

Nós nos conhecemos na sede dos Amigos da Unesco, contei a ele, na rua Fontanella, durante uma greve de fome contra o regime organizada por um grupo de advogados e intelectuais de esquerda. Foi como se eu tivesse caído de paraquedas no meio de todos eles... Isso foi em dezembro de mil novecentos e setenta. Nessa época eu era um amante da fotografia e costumava frequentar exposições e mostras. Uma tarde, saindo do cinema, entrei no espaço dos Amigos da Unesco para ver as fotos de uma exposição. Estava quase na hora de fechar e havia umas vinte pessoas na sala conversando animadamente, sem prestar a menor atenção nas fotografias. Não

¹⁴ Guinardó: bairro de Barcelona, pertencente ao distrito de Horta-Guinardó, na parte alta da cidade e, anteriormente, ao município de Sant Martí de Provençals. Lugares como Carmelo e Guinardó, que frequentemente aparecem na obra de Marsé, remetem não somente aos bairros concretos, mas também à topografia ficcional do escritor. A respeito, ver capítulo introdutório 2.

¹⁵ Montserrat – famosa montanha da Catalunha, um dos símbolos da região.

¹⁶ Cavall Bernat – maior e mais conhecido monólito da montanha de Montserrat.

¹⁷ Orig: “dichoso azar o extraña casualidad”. Azar em espanhol tem também o sentido de acaso, casualidade.

¹⁸ *Varietés* – espetáculo burlesco, que mistura música, performances, números circenses.

demorei para constatar que estavam ali por outra coisa. Como ninguém saía, não me dei conta de que já tinham fechado o local, deixando-nos todos ali dentro: seria iniciada uma greve de fome em protesto pelos processos de Burgos¹⁹, nos quais foram sentenciadas nove penas de morte, e todos os que estavam ali sabiam disso, menos eu. Além de advogados, havia no grupo estudantes, médicos, e um ou outro escritor e jornalista, comandados por uma impetuosa advogada de olhos verdes. Não estranharam a minha presença: como alguns não se conheciam, pensaram que eu também fosse um deles e ninguém me perguntou nada. Todos tinham combinado de se encontrar ali à mesma hora e deixar que fechassem o local, negando-se a sair. Eu me dei conta da situação ao escutar comentários, e principalmente quando falei com uma jovem universitária que me perguntou com quem eu tinha vindo. Era Norma. Disse a ela o nome de um grupo teatral catalão que nesta época era conhecido por seu antifranquismo. Norma me fascinou e por ela decidi participar da greve. Foram quatro dias inesquecíveis. Não comíamos nada, somente bebíamos água com um pouco de açúcar, e fumávamos muito. Lembro que Norma acendia os cigarros com os fósforos do Bocaccio, o lugar mítico da rua Muntaner que foi um ninho de progressistas... Trouxeram cobertores e dormíamos no chão, vestidos. Norma e eu nos tornamos inseparáveis durante toda a reclusão. Recebemos adesões de comitês clandestinos de trabalhadores e fomos visitados pela televisão sueca. Desde a primeira noite, Norma dormiu ao meu lado. Na madrugada do quarto e último dia, quando a polícia arrombou a porta para nos expulsar, minha mão estava entre as coxas de Norma, debaixo da coberta. Não esquecerei nunca a seda quente aprisionando a minha mão, nem a mistura de prazer e de medo nos olhos de Norma enquanto a porta cedia e a polícia franquista irrompia na sala.... Levaram-nos todos à Delegacia, Norma e eu de mão dadas.

– Bunita história, sim senhô.

– Estudava filologia catalã na universidade e era uma moça romântica e prafrentex²⁰ – continuo massacrando o acabrunhado engraxate –. Não me pergunte como ela se apaixonou por mim, como aconteceu o milagre. Você deve estar pensando, como as tias de Norma e seus amigos pensaram naquele momento, que eu

¹⁹ Processo sumário iniciado em 3 de dezembro de 1970, em Burgos, contra dezesseis membros do ETA, organização nacionalista basca, acusados de assassinar três pessoas durante a ditadura de Franco. Em decorrência da pressão popular e internacional, seis dos presos não foram executados, e suas penas foram trocadas pela pena de reclusão.

²⁰ Orig. “Progres” – gíria para progressista. Optou-se por traduzir como “prafrentex”, gíria brasileira muito usada em época próxima à do período narrado, atualmente menos usual.

me casei com ela por dinheiro. Mas eu mesmo duvido disso, a julgar por como me comportei depois... A história de Juan Marés é triste, meu amigo. É a história de um homem que aos trinta e sete anos deu um golpe do baú e depois não soube como se comportar. Fui um golpista fajuto...

– No fundo o senhô é bom.

– Moramos alguns meses com as duas tias solteironas na Villa Valentí, o fabuloso casarão do Guinardó. Não esqueci as cúpulas douradas ao entardecer nem o plácido laguinho de águas verdes. E depois, seguindo a moda de muitos casais prafrentex, Norma comprou um apartamento no Walden 7, o controvertido edifício do arquiteto Bofill em Sant Just²¹, este em que agora nos encontramos você e eu sentados em uma cama cheia de sapatos...

– Caba logo com isso, faiz favô.

O homem larga os sapatos, levanta, guarda a escova e as graxas na caixa e fica me olhando, a caixa de graxa na mão, esperando eu terminar de falar.

– Eu estava desempregado – prossegui, inclemente –. Já que eu não tinha que ganhar a vida, por falta de incentivo, acabei abandonando minhas tentativas de conseguir um emprego. Antes de conhecer a Norma eu tinha trabalhado em uma antiga loja de luvas e chapéus no bairro gótico, e esporadicamente atuava em grupos teatrais amadores em Gràcia. Naquela época minha mãe já tinha morrido, eu não tinha mais nenhum outro parente (meu pai, o ilusionista, foi embora quando eu tinha doze anos) e eu morava com uma atriz pouco conhecida em um apartamentinho escuro que ela tinha na rua Tres Señoras. Com a Norma, neste apartamento, tudo foi diferente. Norma e eu éramos um casal romântico, carnal e desastroso: uma união que não tinha como durar porque nenhum dos dois sabia que raios tinha que fazer durar, além das estripulias na cama...

– Num chora não senhô, pelo amô de Deus.

– Norma não demorou para confundir a independência econômica com a emocional e inaugurou um ciclo de depressões que há mais ou menos um ano levou-a a viver duas sórdidas aventuras, a primeira com um garçom e a segunda com um taxista.

– Qualqué um dá umas escorregada de vez em quando, num é?

²¹ Para mais considerações a respeito das metáforas implicadas na imagem do Walden 7, remeto ao capítulo 3.1.

– E agora com um engraxate que pegou por aí, num bar... Deus do céu, Deus do céu!

– Num liga pras aparência não. Tua mulhé te ama.

– Já vou terminar. Durante esses quatro anos de casado, deitei cedo e voltei a sonhar. Desde pequeno sonhava em ir para longe, longe do bairro e da minha casa, do barulho da Singer que minha mãe pedalava e das suas rançosas canções de zarzuelas²², das suas bebedeiras e de seus deploráveis amigos da trupe. Consegui isso com Norma. E agora sei que perdi tudo.

– Iscuta, eu tenho que i'indo nessa. Já parô de chovê.

– Fica um pouco mais.

– Isso num é bom não senhô. Vô dexando aqui seus sapato limpo.

Observo fascinado os sapatos lustrados e alinhados sobre a cama. Parecem sorrir. Penso que eu deveria pagar algo pelo trabalho. Ele já está na porta.

– Acho que eu deveria pagar alguma coisa pelo seu trabalho...

– Num seja cabaço, hõmi.

– O que mais eu posso fazer, além de me dar um tiro?

– Num fale besteira, vixe. O senhô fique com Deus! A melhó coisa que o senhô pode fazê é i buscá a tua mulhé.

Mas eu não me moveria dali durante horas e Norma não voltaria nunca mais ao apartamento do Walden 7. Foi para a Villa Valentí morar com as tias e no dia seguinte mandou uma empregada buscar suas roupas e suas coisas. Consegui falar com ela pelo telefone duas vezes, mas não consegui convencê-la a voltar para casa. Ela disse que eu podia ficar no Walden 7 o tempo que quisesse – o apartamento está no nome dela até hoje –, que não pensava em me botar na rua. Depois disso, ela não quis mais saber de mim.

O paciente e gentil engraxate vai embora e ouço a porta do apartamento fechar-se pela segunda vez, agora com discrição. Ao mesmo tempo, outra porta se abre diante de mim: a que vai dar passagem à miséria e ao fracasso da minha vida, à minha queda vertiginosa na solidão e no desespero.

²² Orig. *zarzuelas*. A zarzuela é um gênero musical cênico que contém partes instrumentais, partes vocais (como coros) e diálogos/falas. Assimila-se à *ópera-comique* francesa ou ao *singspiel* alemão, gêneros que, diferentemente da ópera tradicional, alternam música e partes declamadas. O nome provém do local onde foram representadas pela primeira vez, o *Palacio de Zarzuela*.

Há muitos anos, quando era um rapaz solitário e sentava com sua máscara preta nas esquinas ensolaradas do bairro para vender quadrinhos e livros de segunda mão, Marés sonhava que quando fosse mais velho escreveria um livro maravilhoso que começaria assim: há muitos anos, quando era um rapaz solitário e sentava com sua máscara preta nas esquinas ensolaradas do bairro para vender quadrinhos e livros de segunda mão, sonhava que um dia escreveria um livro maravilhoso que começaria assim...

Hoje sentava em uma esquina imunda e gelada do Raval²³, longe de seu bairro, vestido com farrapos e tocando acordeão. No chão, entre as pernas, uma folha de jornal continha algumas moedas jogadas pelos transeuntes. Marés era um homem de cinquenta e dois anos, mas aparentava menos devido à carícia do fogo, desde que um grupo de exaltados nacionalistas catalães que percorria as Ramblas em uma manifestação, três anos antes, encontrando-se ele sentado nessa mesma esquina de Sant Pau, lançou um coquetel Molotov-Tío Pepe²⁴ com tanto azar que se espatifou na calçada na frente dele e o deixou com o rosto e as mãos de seda. O fogo desenhou na pele das bochechas um sorriso perene e gozador, uma sonhadora ironia. Desde então, não tinha sobrancelhas e as pintava com um lápis preto de traço grosso, mas entre elas, quando chegava a primavera, cresciam uns pelos compridos e pretos. Nos dias de melancolia e nostalgia, para animar um rosto sem rugas e sem passado, sobre o severo lábio superior colava com resina um bigodinho postiço, aloirado e distinto. Marés tinha as maçãs do rosto altas e polidas, o cabelo ralo e os olhos cor de mel, pequenos e aquilinos. Tocava briosos *pasodobles*²⁵ com seu velho acordeão e trazia um cartaz pendurado no peito que dizia:

²³ Raval: bairro de Barcelona, próximo às Ramblas e ao centro, marcado pela grande presença de imigrantes (notadamente, desde as exposições universais de 1888 e 1929). Antigamente era chamado “barrio chino”. Provavelmente, o apelido do bairro provém da comparação com o China Town de S. Francisco, no que se refere à presença de máfias, prostituição e marginalidade. O bairro era o local onde frequentemente os marinheiros que desembarcavam no porto de Barcelona buscavam casas de prostituição, que foram fechadas depois da proibição estipulada por Decreto, em 1956. Conforme o site do *Ajuntament* de Barcelona, durante os anos oitenta, a Administração realizou várias obras de melhoria na área e o bairro foi recuperando a antiga denominação de El Raval.

²⁴ *Tío Pepe*: Famoso vinho Jerez espanhol. Ironicamente, a imagem do coquetel Molotov dos nacionalistas catalães é procedente de Jerez de la Frontera (Andaluzia).

²⁵ *Pasodoble*: Marcha rápida militar, acompanhada de música em compasso binário e movimento moderado. Foi introduzida nas touradas e também denomina a dança realizada em duplas, que possivelmente originou-se na Espanha (séc. XVI), e foi incorporando elementos do *garrotín*, um tipo de dança cigana, e elementos harmônicos da *seguidilla*, *jota*, *bolero*, *flamenco*, a cadência andaluza.

PEDINTE CHARNEGO DESEMPREGADO
OFERECENDO NA CATALUNYA
UM TRISTE ESPETÁCULO TERCEIRO-MUNDISTA
FAVOR AJUDAR

Depois de uma hora e meia sentado ali, só havia arrecadado quatrocentas pesetas²⁶. Mudou-se para o centro das Ramblas, junto à entrada do metrô Liceo, sentou-se no chão, estendeu a folha de jornal, virou o papelão pendurado no peito e começou a tocar o *Cant dels ocells*²⁷ com muito sentimento. No cartaz que agora exhibia podia-se ler:

FILL NATURAL DE
PAU CASALS
BUSCA UMA OPORTUNIDADE²⁸

A famosa melodia casalsiana o deprimia. Alguns transeuntes paravam para olhar e liam o cartaz com receio. Um deles aproximou-se, rechonchudo e bem asseado, com brilhantes sapatos que guinchavam, a mão direita no bolso da calça. Mas dali não tirou nenhuma moeda.

Outra hipótese é a de que tenha se originado da *tonadilla escénica* (século XVIII), e depois tenha sido utilizada como intermédio musical entre os atos das comédias. O pasodoble continua presente em muitas festas populares e na tradição de diversas regiões espanholas.

²⁶ Pesetas: moeda vigente na Espanha de 1869 a 2002, ano em que foi substituída pelo euro, seguindo o plano de implementação da moeda definido em 1999, quando a taxa de câmbio fixada foi de 1€ = 166,386 pesetas.

²⁷ *El cant dels ocells* (O canto dos pássaros) é uma canção melódica em tons menores que costuma ser tocada na Catalunha em situações de grande emotividade. A melodia tornou-se um símbolo de liberdade, notadamente na época do franquismo, graças à sua execução, em diversas ocasiões, por Pau Casals, que a dedicou à paz e aos compatriotas catalães. Para mais comentários, consultar capítulos introdutórios 3.1 e 4.1.

²⁸ Pau Casals (El Vendrell, 1876-San Juan de Puerto Rico, 1973), músico catalão. Por sua história de vida e carreira, tornou-se, para muitos, um símbolo nacional da Catalunha. Pau Casals lutou constantemente pela paz, pela justiça e pela liberdade: desde o início recusou-se a tocar em países que não respeitassem princípios democráticos e nos últimos anos de sua vida manifestou-se contra numerosas guerras e o uso de armas nucleares. Recebeu condecorações como a nomeação ao Prêmio Nobel da Paz em 1958, a Medalha da Liberdade, em 1963, a Medalha da Paz das Nações Unidas, em 1971, ocasião em que fez um discurso (“*I am a Catalan*”) em que homenageava os princípios democráticos e pacíficos da Catalunha. Para mais comentários, remeto aos capítulos 3.1 e 4.1.

Deve-se destacar, no fragmento, a incoerência linguística do cartaz com o qual Marés se identifica: metade está em catalão, metade em castelhano (Conf. orig: “FILL NATURAL DE PAU CASALS BUSCA UNA OPORTUNIDAD”).

– Escolti, perdoni – disse com um sorriso de coelho –. Aquest rètol está mal escrit²⁹.

– Desculpe, senhor, não entendi.

– Ah! – exclamou muito surpreso o transeunte de lustrosos sapatos –. Essa é boa: filho do Pau Casals e não fala catalão? Ah, vá!³⁰

– Sabe, senhor, é que fui criado em Algeciras com a minha mãe, que era uma empregada que tinha trabalhado na casa do maestro e grande patriota...

– Vá, vá! – repetiu o homem afastando-se com ar cético – Então, tá!

Apesar deste pequeno incidente, em menos de duas horas Marés arrecadou três mil pesetas³¹, quase tudo em moedas de cem e duzentas.

²⁹ Trad.: – Com licença, me desculpe (...) Este cartaz está mal escrito.

A observação do transeunte vem da percepção da mistura entre o catalão e o castelhano, no cartaz de Marés, conforme nota anterior.

³⁰ Conforme comento no capítulo 4.1, a indignação do transeunte catalão decorre da incongruência entre o fato de Marés declarar-se filho de um músico que para muitos representou um símbolo do nacionalismo catalão, quando sequer compreende esta língua. O transeunte parece não se preocupar tanto com a mentira de Marés (fato que ele aceita com seu “sorriso de coelho”), mas muito mais com o fato (que inclusive o surpreende) de que ele se passe por catalão sem falar o idioma. Cabe destacar também o tratamento irônico da imagem, uma vez que Pau Casals aparece agora “rebaixado”, mencionado em um cartaz de um mendigo sentado no nível do chão. Pérez-Manrique (2006) interpreta que o fato do transeunte catalão não deixar nenhuma moeda remeteria ao estereótipo do catalão como tacanho.

³¹ Fazendo uma conversão simples, considerando somente a taxa estipulada em 1999, seriam aproximadamente € 18,00. Observe-se a diferença entre o valor obtido anteriormente, como “pedinte chamego”, quando consegue apenas 400 pesetas (aproximadamente € 2,40).

Williams (2006) destaca o processo descendente de Marés, ao descer do décimo segundo andar do Walden 7 ao nível da rua, continuando sua descida até o nível subterrâneo do metrô – já não de pé, mas sentado no chão. Para a autora, em tal trajetória desenha-se um aprendizado que se aproxima ao processo vivenciado pelo pícaro: “En su primera aventura callejera [Marés] sólo gana cuatrocientas pesetas hasta que se muda a una entrada al metro, donde rápidamente aumenta sus ganancias a tres mil pesetas. En menos de cuatro horas Marés ha aprendido muchas de las lecciones del pícaro: que las lecciones tan difíciles aprendidas de joven en casa ahora le ayudan en el mundo adulto; que el hambre es un ímpetu que convierte al mendigo en artista; que el mundo continuará su camino a no ser que uno pueda desviar su ruta; que al tomar los asuntos en sus propias manos subvierte al poder y domina el instinto de sobrevivir.” (WILLIAMS, 2006, p. 75).

Perto do meio-dia, começou a tocar melodias de Edith Piaf e sua tristeza se acalmou, conformou-se com algumas furtivas sombras cambaleantes que povoavam as Ramblas e a sua memória. Com a cabeça recostada ao acordeão e os olhos fechados, interpretou *C'est à Hambourg*, evocando as sirenes dos navios e a bruma no cais envolvendo a melancólica prostituta que chama os marinheiros encostada em um poste, e essa evocação portuária e canalha trouxe-lhe uma pungente lembrança de sua ex-mulher, Norma Valentí, trinta e oito anos, sociolinguista, óculos de fundo de garrafa e esplêndidas pernas, sentada agora atrás de alguma mesa nas repartições do Plano de Normalização Linguística³². Viu Norma falando ao telefone e cruzando as pernas, prostituída e livre, uma saia de cetim preto e meia arrastão preta. Pensando nela, interpretou a melodia três vezes seguidas, afundando mentalmente sua ex-mulher na depravação e no vício dos becos de Hamburgo, enquanto ouvia o lamento dos navios e o tilintar das moedas quicando entre suas pernas.

Fazia dez anos que Norma não queria nem saber dele, e muito menos falar com ele ou vê-lo. Marés havia afundado na mendicidade e no anonimato, mas continuava loucamente apaixonado e tinha criado um estratagema que lhe permitia falar com ela de vez em quando, ouvir sua voz, sem ser reconhecido. Deixou o acordeão no chão, pegou umas moedas, levantou e saiu correndo até a cabine telefônica mais próxima.

³² Plano de Normalização Linguística: Conjunto de medidas adotadas pela *Generalitat de Catalunya* em decorrência da Constituição Espanhola, ratificada em referendun popular após a morte de Franco, e em vigor desde 29 de dezembro de 1978. A Lei da Normalização é de 1983. Para mais comentários, ver capítulo 3.1.

– Assessorament lingüístic. Digui?

Era a voz de Norma. Nem sempre era ela quem atendia as ligações, mas desta vez ele teve sorte. Marés ficou alguns segundos sem conseguir falar, com um nó na garganta.

– Digui...!

– Alô?

Pigarreou e disfarçou a voz com uma rouquidão abjeta e um leve sotaque do Sul³³:

– Liguei para fazê uma consuta. Sabe o que é, eu tenho uma loja de tudo que é tipo de ropa e em cada seção tem as etiqueta em castelhano, eu quero deixá tudim em catalão, por via das dúvida... A senhora sabe como é que são esses filho da mãe da Terra Lliure³⁴...

– Posi's en contacte amb Aserluz i li faran...

– Comé que é?

– Ligue para a Aserluz. Esta associação oferece dez por cento de desconto a todos os estabelecimentos que encomendam etiquetas em catalão. Eles trabalham conosco.

– Mas é que eu num tenho dinheiro pra isso não. O meu negóci é muito humilde, minha senhora, eu mesmo é que escrevo tudim, na mão. Eu preciso só é que a senhora me fale como é que escreve o nome d'umas peça...

– Bom, o que o senhor quer saber.

– Tô cuma lista aqui. É mei comprida, mas...

– Pode me falar em castelhano, que eu traduzo para o senhor. Mas agilize, por favor.

– Tá. Vô começá: casacos.

– Abrics.

– Jaquetas.

– Jaquetes.

– Cintos.

³³ O original refere-se ao sotaque da região do Sul da Espanha (Andaluzia, Murcia etc.).

³⁴ *Terra Lliure*: organização independente catalã, fundada em 1978, considerada como um grupo terrorista pela justiça e pelas forças de defesa da Espanha. A organização teve seu fim em 1995.

- Corretges o cinyells.
- Eita, que esquisito!
- Ah, e o que o senhor quer que eu diga?
- Desculpa, a senhora é muito simpática. Eu tô te fazendo perdê é muito

tempo cos meus problema besta.

- Digui, digui.
- Blusas.
- Bruses.
- Camisetas.
- Samarretes.
- Cuecas.
- Calçotets. O senhor está escrevendo direito?
- Tô sim, senhora. Sutiãs.
- Ajustadors.
- Ligas... e cintas-ligas.
- Lligacames.

Marés fazia uma pequena pausa depois de escutá-la nomear cada peça, como se estivesse anotando. Na verdade, bebia a voz adorada em uma espécie de êxtase.

- Calcinhas.
- Bragues – disse ela suavemente.
- Roupão.
- Barnús.
- Nossa, isso aí parece mais um palavrão.
- Mas é assim que se fala em catalão, meu senhor. – Norma suspirou –. E,

bom, terminou?

- Não, pera aí...

Desesperado, mordendo os punhos, Marés não conseguia lembrar o nome de mais peças, sua mente teve um branco.

- Calcinhas e sutiãs.
- Isso nós já falamos.
- Eita... A senhora não imagina quant’ê que eu agradeço a atenção da senhora co’esse pobre charnego...

- De nada, senhor. Tenha um bom dia.
- ‘To obrigado, senhora.

– Adéu, adéu.

Ainda bem que hoje é quinta-feira, disse Marés a si mesmo. Às quintas-feiras, lá pela uma e meia, Norma chegava ao escritório central da praça Sant Jaume e meia hora depois saía novamente em companhia do famoso sociolinguista Jordi Valls Verdú³⁵, perigoso ativista cultural. Valls Verdú era o chefe imediato de Norma e seu amante atual, e ocupava um cargo de responsabilidade na Comissão que conduzia o Plano de Normalização Linguística da Catalunha sob incumbência Generalitat. Marés havia conhecido Valls Verdú dez anos antes roubando volumes da Bernat Metge³⁶ na vasta biblioteca do falecido Víctor Valentí, pai de Norma.

Exibindo sua imundície singular e artificiosa – vestia farrapos de mendigo escrupulosamente limpos e escolhidos³⁷: calça puída de flanela cinza, suéter desfiado, paletó remendado, lenço rasgado e velhos sapatos estropiados sem cadarço: um músico ambulante aparentemente molambento e piolhento –, Marés estava ajoelhado em uma folha de jornal na esquina da praça Sant Jaume com a rua Ferran, junto à vitrine de uma perfumaria repleta de frascos de colônias, pasta de dentes e sabonetes. Agora ele escondia os olhos atrás de uns óculos escuros e agraciava os ouvidos dos pedestres com uma esmerada versão de *Suspiros de España*³⁸ recheada de acordes e floreios de gosto duvidoso. Entre suas pernas brilhavam seis moedas de cinquenta e quatro de cem. Passaram diante dele cinco jovens cabeludos levando estojos de violinos e violões. De vez em quando um carro oficial abandonava a praça entre uma grande revoada de guardas municipais.

Já eram quase duas da tarde. Da Generalitat saíam alguns funcionários para almoçar. Hoje eu não encontro meu público, disse Marés a si mesmo. Viu sair da

³⁵ O autor joga com o nome de Francesc Vallverdú, famoso poeta e sociolinguista que fez uma crítica ao romance *Si te dicen que caí* (MARSÉ, 1973), reprovando a ausência de referências ao catalão na obra. Para mais informações sobre a polêmica, consultar capítulo 3.2.

³⁶ Bernart Metge: escritor catalão que viveu entre 1340 e 1413. Introduziu o estilo renascentista na literatura catalã. Seu nome intitula uma associação de estudos de literatura clássica, que publica traduções de autores clássicos para o catalão.

³⁷ De acordo com Williams (2006) esta “escolha escrupulosa” de farrapos com o intuito de compor uma fantasia de mendigo, demonstrando o caráter camaleônico e “malandro” do personagem, seria um dos indícios do aprendizado de Marés sobre a vida na rua (conforme nota 31), o que a autora entende como uma reverberação da narrativa picaresca.

³⁸ *Pasodoble* espanhol popular, composto em 1902, cantada por Estrellita Castro no filme de mesmo nome (1938). Com os exílios decorrentes da Guerra Civil, tornou-se símbolo da nostalgia da pátria perdida. Posteriormente, a canção compõe a trilha sonora de vários outros filmes, como *Suspiros de Triana* (1955), *¡Ay, Carmela!* (1990), *La estanquera de Vallecas* (1982), *El florido pensil* (2002), *Soldados de Salamina* (2003).

Prefeitura uma funcionária impetuosa e falastrona que parecia um homem fantasiado de faxineira. Marés estava impaciente. A qualquer momento, Norma Valentí passaria por ele a caminho do restaurante L'Agout d'Avignon, perto dali, em companhia de Valls Verdú, depois de buscá-lo no escritório do Departamento. Perguntou-se quanto tempo duraria para Norma esta aventura sórdida e monolíngue, quantas quintas-feiras mais ele teria que se instalar nesta esquina somente para ver passar o objeto de sua paixão e receber, ocasionalmente, alguma moeda. Quantas pesetas Norma teria jogado para ele, no total? Um preço ridículo para uma paixão sem esperança. Todas essas moedas, depois de contadas, ele guardava em casa, em um aquário de cristal.

De repente, viu o casal sair da Generalitat e vir na direção dele, prestes a entrar na rua Ferran. E pensando mais uma vez no gosto dela, que sempre venerou a música do *mestre*, interrompeu o *pasodoble* e disparou o *Cant dels ocells*, ao mesmo tempo em que virava o papelão pendurado no peito, proclamando-se novamente filho natural de Pau Casals em busca de uma oportunidade. Ao passar por ele, Norma Valentí vasculhou a bolsa, sem se deter. Vestia uma saia cinza plissada, suéter preto e a gabardina branca dobrada no braço. Seu acompanhante sorriu gozador ao ler o cartaz, cantarolou murmurando a consagrada melodia e jogou um punhado de moedinhas na folha de jornal. “I menys conya, tu!”³⁹, disse ao passar. Norma também estava prestes a jogar uma moeda e o sociolinguista tentou evitar, mas não chegou a tempo, a moeda já estava voando no ar e o acordeonista abriu a boca e pegou-a com os dentes. Vinte duros⁴⁰ que tinham o sabor da glória, a glória daquelas mãos... Como das outras vezes, ela mal olhou para ele e afastou-se sem reconhecê-lo, sem suspeitar que este pobre artista de rua encoberto por uma crosta de miséria, afundado na lama da vida, no gueto do esquecimento, era seu ex-marido.

Norma e seu acompanhante entraram na rua Ferran e Marés levantou-se com um pulo, juntou as moedas e foi atrás deles carregando o acordeão nas costas. Pouco depois, ao parar na beira da calçada, o ativista cultural enlaçou Norma pela cintura e, sorrindo, cochichou algumas palavras no ouvido dela. Marés também parou, doído, e recordou a voz lenta e melosa de Valls Verdú, sua dicção ortodoxa e nasal e sua alta e pomposa condição de sentinela linguístico na imprensa e no rádio, na dublagem de

³⁹ E você, menos gozação!

⁴⁰ A moeda de cinco pesetas ou o valor correspondente a 5 pesetas eram comumente denominados como *duro*. Portanto, 20 duros são 100 pesetas (em uma conversão simplificada, aproximadamente 60 centavos de euro).

filmes e nos programas da TV3, a televisão autonômica⁴¹. *Llepaculs i filiprim*, insultou-o Marés em voz baixa. *Torracollons*⁴².

Agora os amassos do amante a importunavam, e Norma se desvencilhou do abraço. Ele beijou-a rapidamente no rosto, parou um táxi, entrou e partiu em direção às Ramblas, enquanto Norma prosseguia a caminho do L'Agout. Então hoje não vão almoçar juntos, disse Marés a si mesmo, e pegando um atalho esperou a ex-mulher na entrada da ruela do restaurante, resguardado pelas sombras de um portão. E ali, sorrindo por um lado da boca, o corpo retorcido, de possesso, sussurrou-lhe ao passar, com a voz ensalivada e abjeta e o sotaque charnego, impossível de reconhecer, um rosário de obscenidades de calculado efeito. Boceta louca, burguesinha, putona; e desejos inconfessáveis, confusas lembranças, elogios à sua bunda arrebitada, ao seu ardente clitóris, a seus sonolentos orgasmos de míope. Repentinamente intercalou um misterioso e gutural trecho em catalão:

– Cigrony, capdecony, recony i codony.⁴³

Norma parou e virou a cabeça por cima do ombro simulando olhar para as panturrilhas, a meia-calça cinzenta. Essa voz a estremecia; só podia ser para ela, ninguém mais passava pela rua nesse momento. Sentiu uma pontada ardente nas entranhas, quis sair correndo, mas a voz rouca e a linguagem depravada tinham paralisado suas pernas. Agachado na sombra, o sorriso embebido de melancólica inteligência, Marés levantou a saia dela com o pensamento: essa pequena cicatriz na face interna da coxa esquerda, essa marca indelével da brasa de um cigarro, aquela noite no Walden 7 em que ele enlouqueceu de ciúmes e ela ameaçou abandoná-lo... Agora suas mãos de pedinte acordeonista acariciam novamente as ardentes adjacências da cicatriz, mas não pode atinar entre a seda e o prazer. Sua mente torturada crê sentir novamente o suave fulgor da nudez de Norma, uma aura luminosa que seu corpo emana quando passa por sua memória com certa parcimônia gestual, como um *rallentando*: dirigindo-se nua até a janela que estala de sol sobre o jardim da Villa Valentí, ela se vira e olha para ele furiosamente por cima do ombro. Que longe tinha ficado essa imagem ardente!

⁴¹ Autonômica refere-se ao Estatuto de autonomia da Catalunha. Trata-se, portanto de emissora de televisão catalã.

⁴² *Llepaculs i filiprim* – puxa-saco e melindroso. *Torracollons* – algo como “chato”, “pentelho”, “pedante”, “pé no saco” (*torra* se refere a queimar e *collons* a testículos).

⁴³ Jogo de palavras com *cony* (cat.), em castelhano, *coño*, em português, vulva, boceta.

Continuou desfiando a ladainha infame e ela continuou escutando, parada, examinando as costuras da meia. Depois, agitando levemente seu belo cabelo castanho, Norma retomou seu caminho até a porta do restaurante. Tinha tirado um espelhinho de mão da bolsa e olhava para a boca pintada, sorrindo. Marés percebeu seu hálito embaçando o espelho, e o fugaz e úmido reflexo sobre o grosso lábio inferior, sempre um pouco ansioso e desbordado de batom. E viu também, por um brevíssimo instante, por entre as lágrimas, a ponta rosada e diabólica de sua língua.

O universo é um fodido caos em expansão que não tem sentido, pensou Marés esta noite, subindo pelas Ramblas em busca do ônibus que o levaria de volta para casa. Caminhava cabisbaixo e viu uma casca de banana no chão e, em vez de desviar, testou a sorte e pisou nela, escorregou e caiu de bunda. Depois disso, para comemorar – nem tudo o que acontece comigo é sem sentido –, entrou no bar Boadas e pediu um coquetel de champanhe e outro na sequência.

Pouco depois ele seguia Ramblas acima com a memória submersa no lago de águas verdes da Villa Valentí. Eram dez e dez e pensava em pegar o último ônibus na praça Universitat. Os anúncios luminosos piscavam suspensos na bruma da noite. Como uma sombra sem rosto, volátil, um jovem *camello*⁴⁴ aproximou-se por trás dele, amigo, quer um pouco de felicidade? Alguns pedintes o seguiram, meu chapa, me paga um sanduíche? Atrás de uma banca, uma mulher congelando de frio, em cima de altos saltos, chamou-o gostoso, você não quer me foder até o talo?

Sim, até tocar a alma foderia Norma, onde quer que ela estivesse. Um pouco de ternura antes de me render aos pesadelos, isso cairia bem. Entrou pela rua Pelai e na praça Universitat pegou o último ônibus. Morava em um pequeno apartamento do edifício Walden 7, em Sant Just Desvern. A viagem era longa e, com a cabeça apoiada no vidro, à beira da noite e da náusea, tinha tempo de sobra para lamentar a própria sorte, entorpecer-se na miséria e na falácia de sua vida.

Desceu do ônibus e, carregando o acordeão nas costas, dirigiu-se cambaleante ao Walden 7, a deteriorada fortaleza de formas mutantes, vermelha, misteriosa e sideral como um crustáceo gigantesco banhado pela lua. Esta noite, Marés ia tão agoniado pela solidão e desventura que não ouviu os ladrilhos que se desprendiam da fachada e se espatifavam no chão.

Em casa depositou o ganho do dia em um aquário, tomou um banho e, enrolado em um roupão preto, serviu-se de gim em um copo grande. Foi para a pequena cozinha e pôs uns cubinhos de gelo e um pouco de água da torneira no copo, e em seguida voltou ao banheiro para lavar as mãos outra vez: sentia que estavam pegajosas de tanto tocar acordeão e contar moedas. Saiu para se esparramar na poltrona diante da televisão. A janela estava aberta e enxames de luzes brilhavam na

⁴⁴ Gíria para traficante. Marsé opta por marcá-la em itálico no original.

noite, um pisca-pisca neurótico que se estendia até Espluges e Cornellà, do outro lado da rodovia efervescente. Abaixo, ao redor do prédio, os ladrilhos que se soltavam do revestimento se estilhaçavam no chão em intervalos regulares, produzindo um leve estalido nas profundezas da noite, quase um gemido. E Marés evocou Norma e os primeiros dias que viveram aqui, a felicidade compartilhada, os sonhos. Também este camaleônico edifício, que abrigou tantos sonhos nos anos setenta, foi por sua vez um sonho: um habitáculo concebido para o casal antiburguês e não conformista que Norma tinha imaginado representar diante de seus amigos, um edifício, segundo seu criador, erigido para propiciar outras formas de vida e de relação e não somente as do casal tradicional, para exaltar a liberdade do indivíduo e a convivência em comunidade... Tudo tinha ido pelo ralo, e Marés ainda se perguntava por quê, ouvindo os ladrilhos caírem nas trevas do exterior.

Voltou para a cozinha, abriu a lata de berbigões⁴⁵ e colocou-os em um prato com algumas gotas de limão; voltou depois para a poltrona. Ligou a televisão e ia espetando os berbigões com um palito e bebendo gim gelado em pequenos goles, tentando não pensar em nada, vendo as convulsas imagens de um enorme petroleiro à deriva, tombado e afundando em meio a águas negras e espessas, revoltas e letais, desejando ele também afundar nessa terrível negrura e desaparecer da face da terra, mas sem conseguir afastar Norma do pensamento.

⁴⁵ Moluscos bivalves comestíveis.

CADERNO 2
FU-CHING, O GRANDE ILUSIONISTA

O chassis enferrujado do Lincoln Continental 1941, sem rodas nem motor, jaz no meio do descampado rodeado pelo mato alto que o vento penteia. É o esqueleto calcinado de um sonho. Ninguém no bairro lembra como nem quando o fabuloso automóvel chegou até aqui em cima, quem o abandonou sobre esta pequena colina a noroeste da cidade, condenando-o a morrer como ferro-velho. Está sempre encalhado na minha memória em meio a um mar de mato e barro preto e cercado por um montão de coisas mortas: pedaços de aquecedores de ferro, uma poltrona estropiada, meninos de cabeça raspada fumando de cócoras, pilhas de pneus, minha mãe bêbada caminhando contra o vento, estrados oxidados e colchonetes imundos e esgarçados.

Deixo aqui escritas estas lembranças para salvá-las do esquecimento. Minha vida foi uma merda, mas eu não tenho outra.

Moro com a minha mãe no alto da rua Verdi, em um velho e desmantelado casarão com jardim situado em uma ladeira contígua ao parque Güell. Vejo a ladeira da rua, embaçada pela garoa, como um maravilhoso tobogã sobre a cidade. Na esquina aparece a cara de um menino com máscara preta. Sou eu, doze anos, cabeça raspada, faixa de luto no braço. O menino mascarado olha para os dois lados, furtivamente, e em seguida atravessa a rua. Vejo outra vez o bairro cinzento e amedrontado, os gatos famélicos, os diminutos terraços, os lençóis brancos açoitados pelo vento. Na outra esquina me junto a três garotos, Faneca, David y Jaime. Faneca vem comendo uma batata doce cozida, tinha ido resolver uns assuntos para a dona Lola e passou pela cozinha da pensão Ynes, ali sempre se caça alguma coisa para comer. As ruas são tão íngremes que têm escadas. Meu bairro fica tão alto, tão perto das nuvens, que aqui a chuva fica parada antes de cair. Para não nos molharmos mais, entramos em casa. “Quem sabe o Fu-Ching está lá, o mágico chinês – diz David –, e aí ele faz truques com as mãos e hipnotiza a gente?” “Isso, tomara que ele hipnotize a gente – diz Faneca –, eu queria viver hipnotizado.” Dentro da casa se ouve o barulho de uma máquina de costura.

Vejo minha mãe trabalhando. A trepidante agulha da máquina perfura uma peça de roupa estampada enorme, que pende por um lado da Singer. Minha mãe já

devia ter uns cinquenta anos nessa época, gorda, desmazelada, com penhoar, cachecol, um cigarro nos lábios soltando fumaça. Minha querida mãe. Está sentada pedalando furiosamente a Singer. Tem a cara inchada e os olhos de ressaca. A seu lado há uma mesinha abarrotada de peças de costura, um manequim sem cabeça e caixas de papelão que contêm mais roupa. Em cima da mesa, uma garrafa de um vinho chinfrim e um copo. Há também um velho piano encostado na parede descascada, cheia de fotos amareladas pregadas com tachinhas.

Minha cara com máscara desponta no corredor e minha mãe leva um susto que paralisa seus pés e a máquina. David se adianta:

– O Fu-Ching está em casa, dona Rita?

– Você – diz minha mãe, referindo-se a mim –, tira essa porcaria da cara, descarado. Onde já se viu, entrar assim em casa.... Arrccc...

Arrota. Minha mãe arrota. Duas vezes. Quando me olha de novo, tiro a máscara da cara. Embaixo uso outra idêntica.

Hoje é sábado, e aos sábados minha casa fica cheia de melancólicos rouxinóis e tenho que ir até o bar do Fermín comprar uma garrafa de vinho e umas latas de berbigões. Minha mãe foi uma cantora lírica conhecida e aos sábados recebe em casa seus velhos amigos da trupe, já fora de cena ou fracassados e esquecidos, e juntos cantam zarzuelas e se embebedam de vinho, chorando de emoção lírica e de nostalgia em volta do velho piano ao qual agora se senta um tenor gorducho e suado de bigodinho. Que espetáculo para uma criança! São eles, além do pianista tenor, uma corpulenta ex-vedete de revista do Paralelo⁴⁶ de voz estridente, duas vicetiples⁴⁷ altas e peitudas e muito mal maquiadas, com seus maridos, dois maduros e alinhados barítonos bem penteados com gel, e o Mago Fu-Ching, ilusionista alcoólatra vestido com o velho quimono e o gorro chinês que minha mãe guarda em casa para ele há anos. Fu-Ching tem mãos longuíssimas e bem cuidadas e ostenta modos galantes e refinados. Todos estão bêbados e cantam em volta do piano empunhando copos de vinho. A Singer agora descansa, os pés inchados da minha mãe também. As fotografias pregadas na parede mostram Rita Beni jovem em diversas cenas de zarzuela ou acompanhada do Mago Fu-Ching, igualmente mais jovem, e também há velhos cartazes anunciando operetas, e libretos das apresentações.

⁴⁶ Paralel – Avenida que separa os bairros de Poble Sec, Raval e Sant Antoni, e que foi famosa pela concentração de teatros, cabarés, bares, desde o final do século XIX até a década de 1970.

⁴⁷ Cantoras de zarzuelas.

Minha mãe está cantando, a mão apoiada delicadamente no ombro do pianista tenor. Contorcida pela emoção, gorda, chorosa, apertando o copo de vinho no peito, os amigos e amigas em volta dela emborcando vinho e sanduíches. No meio do corredor, há uma mesa com pratos sujos e uma garrafa grande, pão e salame⁴⁸.

– Quando o cavaleiro passa – canta minha mãe com lágrimas nos olhos – pela porta do Perdão⁴⁹, das altas varandas cai uma flor a seus pés...

– Uma flor – responde o coro etílico e cambaleante de convidados – é o começo de um capítulo de amor.

– Senhorita que rega o manjerição – entoa o pianista tenor, cada vez mais derretido pela emoção –, se não me julgasses atrevido, eu gostaria de me aproximar à roseira onde florescem rosas tão belas.

Sem parar de cantar, as vicetiples vão e vêm da mesa, aladas e eufóricas, e beliscam o salame e servem-se de vinho do galão.

– Cavaleiro da alta pluma – cantam Rita e as vicetiples sem conseguir controlar os gorjeios da voz – é tão grande seu atrevimento...

Não me lembro do resto. Recordo suas vozes finas e trêmulas, transtornadas, doentes de nostalgia e embargadas de vinho. Minha mãe está de dar dó, chora de felicidade e abraça os amigos, vai cair. Enquanto todos cantam em volta do piano, Fu-Ching corta umas rodela do embutido e prepara um sanduíche. Mastigando pensativo, seus olhos sombrios e misteriosos, alongados e lentos, umedecidos com uma ternura asiática, vagam pelo cômodo até se deparar comigo.

Estou afundado na poltrona, no outro canto do corredor, escovando furiosamente o par de sapatos molambentos que vou usar no meu primeiro emprego. É curioso o papel que os sapatos e seu lustre, com graxa ou sem – como neste caso, em que uso a saliva –, desempenharam na minha vida emocional. Sei que o Mago Fu-Ching está me olhando, mas me faço de desentendido. Cuspo na ponta do sapato e esfrego com raiva.

⁴⁸ Orig: *salchichón*, tipo de embutido ibérico, de origem grega e romana, feito com carne de porco e condimentado com especiarias.

⁴⁹ O trecho faz parte da zarzuela *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba, Federico Romero e Guillermo Fernández Shaw, cuja estreia se deu em 1932, em Madrid.

Orig.: *Puerta del Perdón* - Denominação de certas portas de acesso a catedrais e igrejas na Espanha e em alguns lugares da América. Relaciona-se à concessão de indulgências decorrentes de atos de devoção, como romarias e peregrinações. Normalmente, tais portas somente são abertas em ocasiões especiais.

Os rouxinóis da nostalgia terminam em coro a canção e riem e aplaudem, abraçando-se. Alguns se aproximam da mesa para pegar mais vinho; o pianista cede o lugar à minha mãe e ela tropeça e cai arrastando uma cadeira. Morre de rir. Eles a ajudam a levantar e então uma das vicetiples ataca melancolicamente a canção *Perfidia*⁵⁰. Amei como ninguém te amou, querida, de ti o menor gesto adorei, esquecido da própria vida. Minha mãe se entenece ainda mais e procura o Mago Fu-Ching com o olhar. Perfidia mandaste em troca, eu não esqueci...

O Mago Fu-Ching na verdade se chama Rafael Amat⁵¹, agora me lembro. Indiferente aos ternos olhares da minha mãe, ele agora está em pé diante de mim, cambaleando um pouco. O quimono e gorro chinês ficam bem nele. Sorri para mim, levanta um pouco as mãos e nelas subitamente aparece um baralho. Faz alguns truques para mim com o baralho, enquanto os demais continuam cantando junto ao piano. Sorridente e refinado, com trejeitos elegantes e ainda precisos, Fu-Ching mexe os longos dedos com endiabrada rapidez e exhibe uns dentes podres, oferecendo à minha apreciação diversos números de ilusionismo e prestidigitação. O final da canção *Perfidia* coincide com o final dos truques e os aplausos dos convidados se misturam às reverências do Mago.

– Fu-Ching agradece os aplausos do lespeitável público – diz inclinando-se diante de mim com as mãos ocultas nas mangas do quimono –. Senholas e senholes, obrigado. Obrigado.

– Melda e melda – respondo, e me levanto bruscamente jogando os sapatos e a escova no chão. Dou as costas para ele e entro no meu quarto. Fecho a porta com violência, mas as risadas e a farra mal deixam ouvir a pancada. O Mago, bêbado, fica olhando para a porta.

Vejo-me deitado de costas no meu cafofo encostado na parede, as mãos cruzadas por baixo da nuca e os olhos no teto. Junto ao abajur torto no criado-mudo,

⁵⁰ Famoso bolero mexicano composto em 1939 por Alberto Domínguez, cujas versões espanhola, inglesa e instrumental foram muito popularizadas, sobretudo depois de sua inserção no filme *Casablanca*. O trecho que aparece citado pertence à versão consagrada em português, de 1941, com letra de Lamartine Babo e interpretação de Francisco Alves.

⁵¹ Amat é um sobrenome catalão, confirmando a origem do protagonista. Entretanto, percebe-se que o caráter de “ilusionista” do pai de Marés prevalece a seu verdadeiro nome e à sua origem. Como destaca Williams (2006, p. 86), a identidade teatral do personagem é intensificada pelo exotismo oriental, que justificaria duplamente sua brusca saída da vida de Marés. “Al crear capas narrativas de los estereotipos del mago fracasado e del ilusionista chino, Marsé ha dado una caracterización precisa del excéntrico imagen paternal: Fu-Ching, alias Rafael Amat.”

minhas histórias da coleção Biblioteca Oro⁵² e meu álbum de figurinhas de *Los tambores de Fu-Manchú*⁵³. Chegam as vozes e as notas do piano vindas da sala contígua. Escuto a porta do quarto se abrir, mas não viro a cabeça. Sei quem entra.

Junto ao batente, mantendo a porta aberta, o Mago Fu-Ching está olhando para mim. Fecha a porta e apoia as costas nela. Olha para as mãos e flexiona os dedos várias vezes, sorrindo com ar resignado:

– Ainda tenho os dedos ágeis, mas falha... a memória. Sim, a cuca. Você viu? Eu confundo os movimentos, misturo os truques... Estou destreinado.

Deseja ouvir-me dizer alguma coisa e espera. Depois continua:

– Não fica zangado com a sua mãe. Ela envelheceu e está sozinha. Você tem que ter paciência com ela...

– Igual você teve?

A voz me sai rancorosa, continuo sem olhar para ele.

– Eu sou o Mago Fu-Ching, o grande ilusionista.

Recomponho-me e sento-me à beira da cama, cabisbaixo.

– Se você fosse um Mago, faria todos esses pilantras desaparecerem.

O Mago passeia pelo quarto, gesticulando.

– Ah! Eu posso fazer isso quando quiser... Mas eles são nossos amigos, e estão sem trabalho. Alguns de nós não tivemos sorte nesta vida, rapaz. O que é que a gente vai fazer?

Fu-Ching se esforça para controlar a bebedeira. Alisa o cabelo com a mão e, com gestos lentos e precisos, tira o quimono e o gorro, deixando-os em uma cadeira. Veste um puído paletó cinza. Levanto e penduro o quimono e o gorro em um cabide do armário, tratando as duas peças com zelo. Em tom mais apaziguador, mais vacilante, digo:

– Por que você não fica uns dias aqui?

– Não adiantaria nada.

– Você sempre diz a mesma coisa...

– Sua mãe fica melhor sem mim.

⁵² Publicada pela Editorial Molinos, foi uma das coleções de livros populares mais importantes da Espanha na época, desde o pós-guerra até os anos 70, quando deixa de ser publicada. Contava com a série amarela (romances policiais), vermelha (aventuras), azul (western) e reuniu mais de 670 títulos.

⁵³ Fu-Manchú – personagem criado pelo escritor de histórias policiais Sax Rohmer, em 1913, é um vilão chinês que tem ódio à civilização ocidental e à raça branca. Em 1943, a série *Los tambores de Fu-Manchú*, de 1940, foi adaptada aos quadrinhos.

Agora estou pensando nas várias vezes em que tivemos este diálogo. Depois vinha sempre um longo silêncio, que eu quebrava:

– Qual é o seu trabalho agora? O que você faz?

– Bom... Eu ando por aí. – O Mago acende um cigarro com um comprido isqueiro dourado e gestos que me fascinam –. Fu-Ching vive bem, não tem problema. Sempre posso contar com os amigos.

Deito novamente na cama e ele fica ali de pé, me olhando. Embusteiro, pobre embusteiro. Chegam pelo corredor as vozes neuróticas atacando outra canção da moda em meio a alguns aplausos. Alguém desafina muito.

O grande ilusionista olha o menino tristonho e pensativo diante dele e encolhe os ombros.

– Terrível. Cantamos muito mal, mas não fazemos mal a ninguém. – Brinca com o cigarro entre os dedos, e o faz desaparecer. – Você não jantou. Está com fome? Quer um pouco de salame? A Maribel trouxe da vila. É muito gostoso....

– Não quero nada.

– Não gosto de te ver assim.

– Como assim?

– Sua mãe me contou que você não vai mais na escola.

– Amanhã eu começo a trabalhar na oficina do Sr. Prats.

– Ah, isso é bom. Você vai ser um bom mecânico.

Um silêncio longo. Sem tirar os olhos do teto, junto as mãos na frente da boca como se tocasse a gaita e, ensimesmado, como se estivesse sozinho, murmuro uma melodia monótona e estranha que acabo de inventar. Costumo fazer isso quando estou com a moral no chão, cheio de tudo.

O Mago me olha por alguns segundos sem saber o que fazer. Capto o lampejo da tristeza nos seus olhos enigmáticos, de oriental lesado, uma sensação de abandono. Finalmente opta por dirigir-se à porta e, quando a abre, ouve minha voz:

– Pai.

Fu-Ching vira-se de volta. Levanto-me do catre, tiro um *duro* do bolso e ofereço a ele. Olha para mim com receio.

– De onde você tirou isso?

– Um trabalhinho extra. Pega pra você.

– Não, não...

– Pega.

O Mago hesita por alguns segundos. Pega o dinheiro.

– Vou te devolver. Pode ter certeza.

– Você volta no sábado que vem?

Fu-Ching fica me olhando por alguns segundos, sempre lutando para se manter apertado e sereno. Sorri.

– Está bem. Eu venho te devolver o dinheiro e te mostro um truque novo..., se é que eu me lembro. Combinado?

Dá um tapinha amistoso no meu ombro e sai fechando a porta. Ouço minha mãe cantando melancolicamente junto ao piano: “... cuando silenciosa la noche misteriosa envuelve con su manto la ciudad...”⁵⁴

⁵⁴ Trecho de *Noche triste*, fox melódico interpretado por Antonio Machín (1903-1977), famoso cantor de boleros cubano.

Esse fulano, não sabia como se referir a ele, parou na porta do quarto e disse o nome dele duas vezes: Marés, Marés. Difícil saber se estava entrando ou saindo de um sonho. Usava o chapéu de um jeito elegante, meio de lado, e sua mão esquerda com uma luva segurava a outra luva de couro cinza com extrema delicadeza, como se fosse um pássaro morto. Apoiou o ombro na quina da porta, tinha um ar desses galãs antigos, flamenco e malandro.

– Muito boa noite.

Marés demorou para reagir.

– Que é isso? – Acendeu a luz do criado-mudo, mas o quarto continuou na escuridão e o sonho dele também – . Quem é você?

– Acorda, meu amigo.

Marés esfregou os olhos e protestou frouxamente:

– Você de novo? O que é que você quer?

– Norma Valentí está esperando a gente.

– Só você para acreditar nisso.

O tipo sorriu nas sombras olhando-o de soslaio, com um ar desaforado. Marés reconheceu o terno que usava, era seu; um antiquado terno marrom com listras brancas, muito grossas, com o paletó de botões cruzados e a calça com barra italiana. A roupa ficava perfeita nele. Um charnego refinado e cabeludo, elegante e primário, com luvas e cheio de malícia, com jeito de quem quer aprontar. Seu cabelo escuro e cacheado tinha um cheiro intenso de brilhantina. Depois de observar Marés com um olhar maroto por um bom tempo, ele disse:

– Tu continua obcecado por essa mulé?

– Continuo.

– Tu tem que fazê uma loucura, Marés.

– Isso não vai dar certo. Não insiste.

– Vai dá certo sim. Tu tem que acreditá em mim, quizilento – murmurou. Falava com um sotaque andaluz não muito convincente, mas a voz era estranhamente persuasiva, com uma leve rouquidão –. Xá comigo, bocó. Vô falá com essa mulé e essa mulé vai voltá pra tu. Juro pela alma da minha mãe.

– Você está pedindo para eu te apresentar para a Norma?

– Não carece. Eu mesmo faço isso e amacio ela pra você.

– Você está louco.

– Que seja, má vale a pena tentá. Por que não? Não tem nenhuma mulé no mundo que não dê pra reconquistá otra vez, si tu qué essa mulé de verdade, mais que qualqué coisa nesse mundo. Mas antes de sê o amante, cê tem que sê amigo dela, tem que sê um confidente...

– Ela não quer nem me ver.

– Eu vô no teu lugá. Ou será que tu ainda num entendeu?

– Eu nem sei como você se chama.

– Nem eu, ainda – esboçou um sorriso melífluo e com a luva bateu suavemente na aba do chapéu –. Vamo pensá um pouquinho. Quem sô eu? Eu podia sê um amigo da tua infância destrambelhada, um tal de Faneca. Lembra dele?

– Eu nunca me lembro de nada quando estou sonhando – lembrou incongruentemente –. Porque isso aqui é um sonho, não é?

– Tu vai vê.

– Você tá me complicando a vida.

– Eu sou – disse o galante murciano sem ligar para ele – aquele moleque chamado Faneca, um charneguim amigo teu que um dia foi-se embora do bairro atrás de uma sorte melhor e que nunca conseguiu nada... Lembra dele ou não, bocó? Vocês andavam sempre juntos. Dois moleque molambento e faminto que escutam o assobio do vento da pós-guerra nos cabos elétricos, no alto do monte Carmelo, sentados no meio do mato e sonhando com outros mundos.

– Lembro, sim.

– Bom. Então, o que acha do meu plano? Já sabe que a sua Norma tem um fraco pelos charnego. Lembra daquele caso relâmpago com o engraxate e aquele outro com o garçom do Amaya...

– Entendi o que você está propondo. Não vai dar certo.

– Confia em mim, catalanufo⁵⁵.

Atrás dele, o corredor também estava escuro, mas chegava um reflexo turvo e anguloso vindo de algum espelho ou de sua remota infância adormecida no fundo de um sonho, ou quem sabe do lago de águas mortas no jardim da Villa Valentí, quando eles, moleques, pulavam a cerca com pontas de lanças e enchiam os bolsos de eucaliptos. Agora podia ver a metade de seu sorriso debochado, uma costeleta preta

⁵⁵ Forma pejorativa de referir-se aos catalães.

azeviche e um olho faceiro, verde como o manjerição. Com certeza, uma figura cativante. Mas a sua ideia era um disparate.

– Eu já disse que não. Cai fora – disse Marés, arremessando o despertador na cabeça dele. O charnego desapareceu e Marés virou-se de costas bruscamente e se embrulhou no lençol.

– Cuxot, ontem à noite tive outro pesadelo – disse Marés –. Sonhei que entrava no meu quarto e que eu mesmo me chamava pelo meu nome. Era eu, mas eu quase não me reconheci. Estava na cama e ao mesmo tempo estava de pé na porta do quarto, vestido que nem um cafetão. Uma cara de charnego de matar. Cabelo preto ensebado, olhos verdes, costeletas. Um moreno verde oliva⁵⁶, vai vendo. Uma figura de filme, Cuxot. Me chamou de corno. Disse que ia se apresentar para a Norma como se fosse um antigo amigo meu do bairro... Mas era eu mesmo fantasiado de murciano metido a besta e estava ali de pé me azucrinando de novo, propondo um tipo de chacota, um plano para se apresentar para a minha ex-mulher e dar em cima dela outra vez.

– Que cara mais chato! – lamentou-se Cuxot, sem definir a quem se referia.

– E o que você quer que eu faça?

– Mas se era você falando com você mesmo, por que você não ficava quieto?

– Eu não conseguia.

– Mas se você calasse a boca, imbecil, acabava a discussão, porque vocês são um só que ficam discutindo.

– Não, nós somos dois.

– Mas o dois é você! Que estranho! – meditou Cuxot –. E daí o que você fez?

– Levantei da cama e lavei o sovaco.

– Para quê?

– Espanta os pesadelos. Lembrei que quando eu era criança vendia gibis em liquidação nas esquinas do bairro com a máscara do Coiote⁵⁷ ou então todo contorcido como a Aranha-Que-Fuma.

– E?

– Nada. Lembrei disso porque tinha um garoto de Granada, um tal de Juan Faneca, que gostava muito do *Homem Mascarado*⁵⁸... Esse louco disse que podia ser

⁵⁶ A descrição remete ao elemento andaluz, como em “No hay color en la pintura/ para reflejar las luces/ que dan fuego a la negrura/ de sus ojos andaluces [...] No habrá paleta en que viva/ ese color de su cara,/ moreno de verde oliva/ y blanco de luna clara” (Serrano Anguita, 1936, p. 7)

⁵⁷ *El Coyote* – almanaques publicados pela Editora Cliper, de 1947 a 1955, inspiradas na série literária de mesmo título, de José Mallorquí.

⁵⁸ *O Fantasma* (orig.: *El Hombre Mascarado*) – personagem de histórias em quadrinhos criado por Lee Falk, no ano de 1936. Seu sucesso faz com que apareça, desde então, em diversas publicações e em muitos países. Traduzo como *Homem mascarado* para conservar a alusão às máscaras de Marés.

ele. Foi embora do bairro quando tinha vinte anos com uma mala de papelão, disse que ia trabalhar na Alemanha. Quase fui com ele e mandei este país à merda. Me arrependi a vida inteira por não ter ido... Depois acordei.

– E nunca mais viu esse Faneca?

– Nunca.

– Quem sabe ele não ficou rico e voltou...

– Depois acordei – repetiu Marés, absorto.

Cuxot suspirou:

– Não há Cristo que te entenda, meu amigo.

Hoje Marés tinha procurado a companhia de Cuxot em uma esquina fedorenta da catedral. Pombas ciscavam na escadaria. Cuxot era vesgo, tinha a boca grande e uma careca enegrecida e poderosa que cheirava a lata de sardinhas e que agradava secretamente às mulheres. Enrolado em um casaco de veludo azul, desenhava retratos de senhoras a carvão, copiando fotografias, e recebia muitos pedidos. Seu sucesso não consistia em conseguir uma grande semelhança com o original, mas sim em conferir ao olhar do personagem retratado uma dignidade especial que sugeria um status social superior.

Marés tocava o acordeão sentado no chão, sobre folhas de jornal, com um cartaz escrito à mão pendurado no peito:

MÚSICO DESEMPREGADO
REUNMÁTICO E MURCIANO
ABANDONADO PELA MULHER

No largo em frente à catedral perambulavam ciganas pedintes com crianças no colo. Vindo do beco, o vento gelado de fevereiro formava rodamosinhos e arrastou uma branquíssima sacola de plástico até a escadaria. Com uma melancolia súbita, Marés constatou a brancura imaculada, etérea, do plástico ao sabor do vento. Da catedral, saíam e entravam vagarosas senhoras com véus e casacos pretos, o céu estava desvanecido e cinzento. Um mendigo derrotado pelos anos e pelas penúrias, pela imundície e pelo rancor, estendia as mãos às beatas.

Sou um músico maltrapilho e incorrigível – pensou Marés –, mas só por algumas horas. A sacola inflada parecia de neve, afastou-se perseguida pelos arrulhos

das pombas. Cuxot desenhava sentado em seu banquinho de armar. Marés tocava *Siempre está en mi corazón*⁵⁹, as moedas tilintavam entre suas pernas.

Mais tarde apareceu Serafin com uma garrafa de vinho e Cuxot e Marés fizeram uma pausa no trabalho e deram uns tragos. Serafin era um corcunda que vendia loteria e cigarro no Raval. Tinha umas mãos pequenas e bonitas e ostentava um brilhante cabelo preto ondulado com uma risca no meio.

– A minha prima Olga me convidou para jantar – disse muito contente.

Um marinheiro que passava nesse momento acompanhado de duas moças quis fazer graça e tocou a corcova de Serafin. O corcunda se irritou e depois ficou deprimido, pegou a garrafa e voltou para as Ramblas.

Marés voltou para o seu acordeão e para os seus boleros.

– De novo essa ladainha sentimental? – grunhiu Cuxot.

– De novo o louco amor depois de tanto tempo – lamentou-se Marés –. *Tu vida y mi vida*, Norma. *Recuérdame*. *Solamente una vez*. *Perfidia*. *Siempre está en mi corazón*⁶⁰, de novo, de novo...

– Ah, vai, não seja criança – disse Cuxot – para de gemer na rua.

– Eu faço tudo na rua.

– Ela não quer nem te ver de longe e você daria dez anos da sua vida para estar com ela por um minuto. É ou não é, bobalhão?

– Me deixa em paz, Cuxot.

– Tudo isso porque você casou com uma mulher muito rica. Com alguém que não era para o teu bico.

– Eu a amo e fim de papo.

– Na sua idade... Você devia ter vergonha.

Marés esmagou a cara no acordeão. Cuxot insistiu:

– Na sua idade, uma pessoa pode até se apaixonar de novo, não estou dizendo que não pode. Eu não acho lá muito decente, mas tá... A pessoa pode até virar cafona

⁵⁹ *Siempre en mi corazón*, bolero de Ernesto Sixto de la Asunción Lecuona Casado (1895 - 1963) pianista e compositor cubano.

⁶⁰ *Tu vida y mi vida* – bolero de Pedro Flores (1894 – 1979), compositor porto-riquenho. *Recuérdame*, bolero de José del Prado [s.d]. *Solamente una vez*, bolero do cantor e compositor mexicano Agustín Lara (1900 — 1970).

Como os nomes das canções não estão traduzidos, opto por marcá-los em itálico. No original, a canção *Perfidia* está em itálico somente no capítulo 7. A partir do capítulo 9, aparece sem destaque, como as demais canções.

e fazer papel de ridículo por amor. Mas se apaixonar outra vez pela sua própria mulher, pela mesma mulher...!

– Eu nunca deixei de amá-la. Nunca. Ai, que dor no coração! – O acordeonista enfiou a garra por baixo do gorro e arrancou um tufo de cabelos – Que dor enorme! Como eu sofro!

Cuxot continuou mexendo no giz de carvão sem dar atenção a ele. Depois disse:

– Onde a gente vai comer hoje?

– Dá na mesma.

– Você não tem vergonha, chorar assim no meio da rua?

– Cala a boca. Eu estou interpretando Lecuona⁶¹.

Sobre sua cabeça, as pombas esvoaçavam e ele ouvia o rumor da cidade como se fosse o de uma folhagem longínqua ou de um grande rio ensimesmado, como o zumbido de um verão na Villa Valentí, quando ele e Norma eram felizes. Pouco depois havia diante dele uma roda de curiosos, gente tranquila que chegava ou já tinha ido visitar a catedral e que parava para ler o cartaz em seu peito com uma atenção quase filosófica, um pouco debochada.

Marés engoliu as lágrimas e anunciou:

– Respeitável público, a seguir interpretarei *Noche de ronda*⁶² para os senhores.

– Vixxxxchsssss... – fez Cuxot.

Seu repertório habitual nesta área urbana, ao redor da plaza del Rey, da catedral e da praça de Sant Jaume, sempre tinha sido à base de Mozart e Rachmaninov e alguma coisa de Pau Casals, mas ultimamente os velhos e românticos boleros o obcecavam. O acordeão começava a ter anos demais, mas soava bem, era um Hohner ligeiro e mais sentimental do que convinha. Norma, Norma... *Dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esa razón*⁶³.

Cuxot deixava seus retratos apoiados na parede como propaganda. Eram pomposos retratos de estrelas de cinema mortas e de beatas damas barcelonesas com mantilhas e supostamente vivas, e entre eles havia um de Norma Valentí i Soley, ex-senhora Marés, copiado de uma foto que o acordeonista de rua levava sempre na

⁶¹ Compositor de *Siempre en mi corazón*, conforme nota 59.

⁶² *Noche de ronda* – bolero de Agustín Lara (1900 – 1970), compositor e cantor mexicano.

⁶³ Trecho do bolero *La Barca*, de Roberto Cantoral García (1935 - 2010), cantor e compositor mexicano.

carteira. Era um desenho grosseiro e frio e nele Norma continuava parecendo feiosa com seus olhos amendoados atrás das grossas lentes dos óculos, sua boca grande e sensual, seu comprido nariz montserratino e seu cabelo ondulado e antigo, uma combinação estranha, tão difícil de explicar em Norma: não que fosse feia, mas parecia – do mesmo modo que não parecia ser uma mulher rica, e no entanto o era, e muito –. Ainda que a semelhança entre o desenho e a Norma real fosse escassa, esse pintor fracassado e beberrão tinha captado a sutil luminosidade anacarada da pele de Norma. Marés não deixava esse detalhe escapar porque o nácar das nádegas arrebitadas – sua mulher virando-se nua junto à lâmpada do criado-mudo, enfiando um valium na boca e olhando-o com furor, na confortável alcova de Villa Valentí, há dez anos – tinha se instalado entre suas lembranças como o primeiro compasso de *Perfidia*. Nestas últimas semanas, por outro lado, sentia sua louca paixão por ela com tanta intensidade que muitas vezes acordava na cama à meia-noite gritando seu nome com desespero: “Norma! Norma!”.

– Que música melosa e boba! grunhiu Cuxot – Você não pode tocar outra coisa?

*Tatuaje. Mirando el mar. Dos cruces*⁶⁴. Esta última ele tocou segurando o acordeão com os pés descalços, e continuou chorando desconsoladamente, afundando-se mais e mais na lama da vergonha e do vexame. Esta curiosa habilidade, de tocar o acordeão com os pés, dava muita pena aos transeuntes. Coitado! – pensavam – além de charnego, aleijado! Esguerrat!⁶⁵ Uma chuva de moedas caía na folha de jornal.

⁶⁴ *Tatuaje* – canção de 1941, composta por Xandro Valerio (1896 - 1966), Rafael de León (1908 - 1982) e Manuel Quiroga (1899 - 1988), mistura compassos de valsa e tango. *Mirando el mar. Dos cruces* – canções popularizadas na voz de Jorge Sepúlveda (1917 - 1983), cantor espanhol de boleros e *pasodobles*. *Dos cruces* famoso bolero composto por Carmelo Larrea (1907 – 1980) em 1952.

⁶⁵ Mutilado, aleijado.

Convidaram Serafín para comer em um bar na rua Sant Pau e pediram macarrão e salada. Cuxot abriu uma empoeirada garrafa de Rioja e Marés comentou mais uma vez o sonho de todas as noites com o murciano falastrão de longas costeletas e olhos verdes, o seu outro eu. Ele insiste em seduzir a Norma, disse mexendo a cabeça pensativo, o cara se acha irresistível.

– Melhor não contrariar – aconselhou Cuxot –. Vamos ver até onde vocês chegam no sonho.

– É verdade que a tua ex-mulher gosta de ciganos – perguntou Serafín – e que teve uns rolos com *tocaors* e *cantaors*?

– Quem te disse isso?

– Esse aí. – O corcunda apontou para Cuxot –. É verdade ou não é?

– Pior que é – admitiu Marés a contragosto – Ninguém diria, do jeito que ela é fina e catalanufa. Agora, para disfarçar, se enrolou com um sociolinguista independentista.

– Socioquê...?

– Uma senhora tão séria e formal – continuou se lamentando Marés, afastando o prato de macarrão em que mal tinha tocado –. Ela é assim, leva uma espécie de vida dupla.

Bebeu um copo de vinho e serviu-se novamente. Olhou em direção ao balcão ensebado, em cuja ponta, sentado em um banquinho alto e de costas para o balcão, o charnego gozador olhava para ele com a testa enfaixada e o despertador na mão, sorrindo. Sobre a têmpora direita a gaze estava manchada de sangue. Usava seu terno marrom listrado, mas não o chapéu e nem as luvas.

– Meu Deus, estou muito mal – lamentou-se Marés –. Estou sonhando acordado.

Virou outro copo de vinho. Voltou a olhar para o balcão e lá estava Faneca, sorrindo para ele com chacota.

– O que você tem na testa? – disse Serafín indicando o machucado em cima da sobrancelha –. Bateu o acordeão aí?

– Que acordeão, que porra nenhuma! Já falei que ontem à noite eu joguei o despertador na cabeça dele.

– Mas então quem devia estar com a marca era ele e não você – ponderou Cuxot.

– Mas é que ele sou eu, palerma! – disse Marés com muita convicção.

Serafin raspava o prato e mexeu a cabeça pensativo:

– Com certeza você meteu a cabeça na quina do criado-mudo e não se lembra. Você é um figura, Marés.

A aparição se esfumou de repente, enquanto tomavam o café e Serafin falava de sua prima, de como era boa para ele.

Deixaram o corcunda vendendo bilhetes de loteria nas Ramblas e voltaram para o largo em frente à catedral. Marés tocou sardanas⁶⁶ e choviam moedas, mas em seguida, como uma fatalidade, surpreendeu-se atacando com *Lisboa Antiga*⁶⁷ e depois *Caminemos*⁶⁸. Uma senhora gordinha de sorriso doce e cabelos de boneca azulados jogou uma moeda de vinte duros entre as pernas dele. O acordeão ondulava em seu peito e Marés pensou na puta generosa e atenciosa que convidava o primo corcunda para jantar, para que ele não se sentisse tão sozinho. Depois, repentinamente, não passou mais ninguém e ele parou de tocar, e então escutou a seu lado a ladainha de Cuxot, que continuava desenhando no seu banquinho de armar. Divagava sombriamente sobre o corpo de uma pessoa amada pintado na memória, depois de muitos anos; o que se lembra não são as formas, disse, mas uma luminosidade da pele, a textura e a cor. E que isso era o que ele sempre tinha desejado pintar, essa luminosidade, e nunca tinha conseguido.

Sua meditação em voz alta trouxe de volta a lancinante lembrança de Norma Valentí, e de repente ele soltou o acordeão e mordeu os punhos desesperadamente. Uivando como um cachorro, se recompôs em um salto e afundou os nós dos dedos esfolados no bolso da calça, agarrou os genitais e começou a dar voltas ao redor da folha de jornal e do acordeão, que, retorcendo-se também no chão, soltava um tênue gemido. Alguns transeuntes pararam para olhar. Cuxot continuava compenetrado em seus desenhos e nem ligou para ele. Desconsolado, Marés bateu a cara na quina da

⁶⁶ Tipo de música e dança popular catalã, muito tradicional. A sardana é dançada em roda e tem provável origem em danças da Grécia Antiga. Os primeiros registros da dança datam do século XIII. Entretanto, foi no século XIX, com a *Reinaxença*, que a sardana passou a ser mais fortemente cultivada na Catalunha, tornando-se símbolo da identidade nacional.

⁶⁷ *Lisboa antiga* – fado de José Galhardo, Amadeu do Vale e Raul Portela, gravado por Amália Rodrigues em 1957.

⁶⁸ *Caminemos* é um bolero famoso gravado por *Los Panchos*, em 1948. O bolero é uma adaptação de um samba-canção brasileiro de 1947, composto por Herivelto Martins e interpretado por Nelson Gonçalves.

parede até a maçã de seu rosto sangrar. Ato contínuo, recuperou o acordeão e voltou a se sentar, e começou a tocar com a cara ensanguentada. Mais gente parou, olhavam para ele com curiosidade, mas foram poucos os que jogaram moedas. Achavam que tudo era uma comédia.

– Não aguento mais – disse Marés e anunciou a Cuxot –: Vou ligar para ela.

– Não seja idiota.

– Só para ouvir a voz dela, meu amigo.

– Você está transformando a sua vida em um inferno – disse Cuxot – por que insiste nessa ideia louca?...

– Não tenho nenhuma outra.

– Otário.

– Escutar o som da voz dela, pelo menos – insistiu Marés – ainda que seja pelo telefone, dentro dessa cabine nojenta. O que mais eu posso fazer?...

– Esta voz está acabando com você. Você vai se matar assim.

– É que eu não sei viver em mim, amigo. Nunca soube.

– Vai à merda.

– Tem compaixão, meu irmão.

Este pobre amor meu, indigente e maltrapilho, agonizando em fétidas cabines telefônicas – disse a si mesmo – ou se arrastando atrás de Norma coberto de farrapos e com o lenço preto cobrindo a cara, espreitando-a nas esquinas como um asqueroso, esperando-a passar por um portão escuro para chamá-la de puta com a voz rouca, putona... O que mais eu posso fazer?

Recolheu as moedas e saiu correndo escadaria abaixo de costas para a catedral, tropeçando com paroquianos estarecidos e alguns turistas japoneses. Chegou na calçada e precipitou-se na cabine, arremetendo com a cabeça para abrir a porta. Pôs as moedas e discou os números que estavam marcados a ferro e fogo em sua memória.

Riiingggg. Viu a sua mão comprida de alabastro, nos confins do mundo, tirando o telefone do gancho.

– Assessorament lingüistic. Digui?

Sua voz de leite quente introduziu-se nas veias dele como um doce veneno. Ouvia sua respiração através do fio. Depois escutou ruídos na linha. Afastou um pouco o telefone, mantendo-o diante da cara. Olhou com ansiedade o aparelho do qual saía a voz amada:

- Digui.
- Reclinou a testa no vidro da cabine e começou a chorar.

Norma Valentí ao telefone:

– Assessorament lingüístic, digui?

– Alô? Direção Geral de Política Linguística?

– Sí, digui.

– Tô ligânu pra fazê uma consuta, sabe? — disfarçou a voz com um tom varonil e cálido, uma dicção rápida agraciada com um toque andaluz que já havia ensaiado muito em sonhos e insônias —. Mi disseram pra falá co’a senhora Valentí, a sosoli....sosolingui...

—Sociolinguista.

—Isso.

—Jo mateixa. Diguim el seu nom.

Silencio. Marés ofereceu-lhe um pigarro, depois um suspiro e arquejos. Sentia um nó na garganta. É de cortar o coração — disse a si mesmo —. Ela pensará: Aff, outro charnego analfabeto e tímido que não se atreve a perguntar.

– Discupa incomodá – disse por fim – . Queria preguntá umas coisinha, sabe? É que eu tô com uns probreminha d’iscrita e pensei: vô logo ligá pra Generalitá...

– Parli cáatala, si us plau. Em catalão, por favor.

– É que eu falo mu malamenti, senhora.

– Então tente falar sem esse sotaque, porque eu não entendo. Seu nome e endereço?

Outro pigarro, outro silêncio.

– Juan Tena Amores. Eu moro em Hospitalet e sô do comércio. Tenho um negócio pequeno de peça de carro e o meu problema é que... A senhora tá me ouviniu?

– Digui, digui.

– Se a senhora me permite, eu tava dizendo que o meu problema é que nos vidro da minha loja tem uns escrito em castelhano e esses baderneiro da Crida⁶⁹ suja tudo com spray, toda hora. E por isso eu decidi escrevê tudo em catalão...

⁶⁹ *Crida a la Solidaritat en Defensa de la Llengua, la Cultura i la Nació Catalanes* – movimento catalanista em defesa da Normalização Linguística catalã. Entre 1984 e 1990, teve o período mais ativo, com vários tipos de ação (pela normalização e outras causas, como protestos contra a prática de tortura, contra o belicismo, contra a instalação de cabos de alta tensão no Montseny, campanhas de reflorestamento, prevenção de incêndios etc.). A cena sugere o episódio de 1984, em que se divulga uma ameaça de ações diretas do grupo contra os estabelecimentos de comércio que não se catalanizassem.

– Muito bem. Se interessa ao senhor, senhor...

– Tena Amores, à sua disposição. Tenamores.⁷⁰

– ... senhor Tena, como o senhor tem um estabelecimento comercial, pode contar com a colaboração das empresas de letreiros filiadas à Aserluz para a campanha atual de catalanização do ramo do comércio. O senhor pode entrar em contato com os fabricantes de letreiros.

– Mas não... é uma coisinha de nada. Eu acho até que a senhora mesmo pode me atendê, já que a senhora é tão gentil... Ó só, tenho um letreiro escrito: “Tubos de escapamento”, e outro que fala “Peças de reposição”. Este último eu troquei pra “Recanvis”, com v de vaca, e acho que tá bom. Mas já que a senhora é tão gentil, como é que se diz “Tubos de escapamento” em catalão? Alô? Tá m’escutânu, dona sociolinguista?

– Sim, estou anotando. Espere um momento.

– Num sei o que tá acontcend’, a voz da senhora tá longe... A senhora tá me escutânu? Comé que escreve isso em catalão, faz favor?

Ouvia as teclas das máquinas de escrever. Norma não respondia, tinha afastado o telefone da boca e ele escutou-a perguntar a alguém do escritório se achava que estava correto traduzir tubos de escapamento como “tubs d’escapament”. “Collons, maca – disse uma voz de homem ao fundo, talvez a do mesmíssimo Valls Verdú – ara sí que m’has fotut”⁷¹, e em seguida a risada de Norma. Sua voz voltou ao telefone:

– Pois veja só, meu senhor, acaba de nos deixar em um aperto... Neste momento, não saberíamos dizer com exatidão. Poderia ser “tubs d’escapament”, sabe? Com apóstrofe.

– ¿Tubs d’escapament? Parece sensacional, senhora Norma. E com apóstrofe? E o que qué isso...?

– Mas não tenho certeza. Tenho que fazer uma consulta. Por que o senhor não liga para a Aserluz?

– É que é muito urgente. Esses filho da puta desses nacionalista da Crida e do Moviment Terra Lliure são capaz de tacá fogo na minha loja, esses coisa ruim...

– Desculpe, mas não é necessário insultar nem desqualificar ninguém, entende? Isto é um serviço público e peço que não se exalte. Quem o senhor pensa

⁷⁰ *Juan Tena Amores* – trocadilho com *te enamores* – apaixone-se.

⁷¹ *Collons, maca... ara sí que m’has fotut* – Caramba, minha linda... agora sim você me ferrou!

que é? Eu disse que tenho que fazer uma consulta, então volte a ligar depois de amanhã ou na segunda-feira. Boa tarde.

– Espera, não desliga! Por favô, só um minuto...

– Ligue na segunda-feira e terá a informação que deseja.

– Pelo amor de Deus, espera, eu te imploro...! Só mais uma coisa... Queria pedi pra senhora me perdoá se eu ofendi a senhora, num foi por querê. Mas é que esses excomungado da Crida cismaram cumigo, tão me apavorando...Eu sô só um pobre murciano, um charnego ingnorante que tô muit'agradecido pelos catalão que me deram uma oportunidade pra trabalhá e merecê vivê nessa Catalunha de tanta riqueza e fartura...

– Sim, sim, bom tenho que desligar. Até logo.

– ... que por nada nesse mundo eu ia ofendê uma senhora tão simpática e tão boa e tão amiga dos pobre charnego ingnorante e bronco igual uma porta...

– Adéu, vaja. Ligue na segunda. Adéu.

– ...

– Grrrrrrrrr...

Marés está vomitando em um canto da parte traseira do ônibus SJ que o leva da praça Universitat até Sant Just. Bebeu muito vinho a tarde toda. Jantou lentilhas e tortilha de cebolinha em um bar da rua Hospital e por um triz conseguiu pegar o último ônibus que saía às 22:15h. Só há ele e outro passageiro, de pé na parte traseira. Rua Aribau acima, o ônibus vira na rua Córsega, depois vira na rua Casanova e volta a virar na Travessera de Gràcia. Em todos esses giros e nos seguintes, Marés sente os solavancos da náusea e sua consciência se esvai, mas ele reage vigorosamente e com a mão trêmula da lembrança acaricia as bonitas costas de Norma sentada à beira da cama... E vomitou outra vez.

– Grrrrr....

– Que beleza! – disse o outro passageiro, um senhor alto e magro –. Era só o que faltava.

– Desculpe.

– Você acha bonito? – insistiu.

– Estou passando mal.

– Devia ter pensado antes.

– O quê?

O passageiro demorou um pouco para responder.

– Eu mesmo tiro minhas conclusões – disse por fim, implacável –. Se alguém se sente mal e além disso está bêbado, é melhor não entrar em um ônibus.

Marés virou de costas para ele e vomitou no vidro. Viajou pela avenida Pedralbes olhando a noite através do vômito: luzes e lentilhas escorrendo pelo vidro. Parece mentira – grunhiu o passageiro – deviam fazer você limpar isso. O senhor tem razão. Deixou-se também escorregar no seu canto e se acomodou no próprio vômito. Não dá para descer mais baixo, disse a si mesmo. O passageiro o observava com uma mistura de comiseração e nojo, limpando os lábios com um lenço, como se fosse ele que tivesse vomitado, e não Marés.

– Seu porco.

– Por dentro estou limpo, senhor. Juro.

– Humpf!

– Sou um charnego em fase de reconversão. Juro.

Estrada de Esplugues, última parada em frente ao edifício Walden 7. Já estou em casa, desculpe qualquer coisa. Marés desce do ônibus com o acordeão nas costas e o bolso cheio de moedas. Chegando no portão, a rede sobre a cabeça dele retêm os ladrilhos e outros objetos muitas vezes não identificáveis que caem lá de cima. Vai saber o que jogam pela janela a esta hora da noite. Vizinhos desesperados. Na rede há garrafas de cava⁷², recipientes de plástico, meias e meias-calças, camisinhas e pássaros mortos. O vento assobia nos úmidos saguões e nos escuros corredores do maldito edifício, um labirinto de correntes de ar ideal para pegar pneumonia. Ele tem que pular as poças d'água. A caixa de correio transbordava panfletos e Marés jogou-os no chão, ficando com um folheto com um envelope de sopa colado. Também ficou com um formulário de pesquisa sobre as diversas formas de consumo de sardinhas em azeite, com instruções de preenchimento e envio para concorrer a um prêmio. O elevador levou-o lentamente até o 12º andar, Saguão do Êxtase, e ao empurrar a porta bateu em alguém parado no hall.

– O senhor podia prestar mais atenção! – A vizinha, a senhora Griselda, gorda, viúva e emperiquitada, piscou furiosamente colocando o dedo indicador no olho direito, avermelhado – . Minha lente, ai, minha lente!

A viúva se jogou no chão com suas peles de coelho catiungentas e, ajoelhada, começou a procurar a lente perdida, o enorme traseiro para cima bloqueando a saída do elevador. Ai, minha lente! A camisola aparecia por baixo da roupa, a peruca loira ficou torta, um cílio postiço se enganchou na calça de Marés, deixou cair um pacote de absorventes e a revista Tele-Guia, e continuou resmungando e se arrastando pelo chão procurando a lente.

– Sinto muito, senhora Griselda!

– Bêbado outra vez! Você não tem vergonha? Sai daí, seu porco! Você e esse seu acordeão de boteco nojento! – do chão, fulminou-o com o olhar estrábico – Ai, meu Deus, se eu não encontrar minha lente estou perdida...! O que você está esperando? Procura, deve estar por aqui!

Marés nem sequer insinuou o gesto de se inclinar para olhar. Nem penso em te ajudar, maldita matraca! A lente continuava desaparecida e a viúva de joelhos, vermelha de raiva, gralhando. Tinha um olho esverdeado injetado de sangue e o outro

⁷² Espumante típico da Catalunha.

risonho e verde, irradiando serenidade. Finalmente, sem parar de esbravejar e se lamentar, deslocou seu traseiro empinado, permitindo que Marés saísse cambaleando do elevador e se dirigisse até a porta do apartamento esgrimindo a chave.

– Boa noite, senhora Griselda. Espero que encontre sua lente.

A boca dela espumava.

Marés entrou no apartamento, acendeu a luz, deixou o acordeão na sala de estar e depositou o ganho do dia no grande aquário repleto de moedas. Decidiu que amanhã sem falta depositaria o dinheiro na Caixa. Tirou a roupa de trabalho e tomou um banho, se enfiou no roupão e começou a se servir uma dose de whisky bem caprichada. Enquanto empunhava a garrafa, ficou parado e arqueou as sobrancelhas pintadas.

– Por que você não se conforma com uma tônica, Marés? Já está meio mamado – disse a si mesmo –. Boa ideia – respondeu para si mesmo –. Com bastante gelo –. Assim é que eu gosto, tem que ser prudente.

Depois ligou a televisão, mas não se dignou a olhar para ela. Entrou no quarto à procura de um lenço limpo e viu-se a si mesmo entrando no quarto à procura do lenço limpo e da sua velha desgraça: sua imagem refletida na luz do armário continuava a ser um decalque daquela outra imagem deplorável que se manifestou dez anos antes.

– Oi, corno – disse a si mesmo – Entra, não fica aí parado.

Entrou afastando rapidamente o olhar do espelho, procurando qualquer outra coisa, e viu a peruca em cima do criado-mudo. Tinha comprado a peruca há mais de um ano e a usou só uma vez, vergonhosamente. Dinheiro jogado fora. Era um aplique preto e cacheado que ficava preso ao seu próprio e escasso cabelo com quatro grampos. Algumas noites, em casa, costumava colocá-lo para ver se se acostumava, mas a única coisa que ele conseguia era agravar sua tendência a dialogar sozinho em voz alta. Além disso, com o aplique cacheado na cabeça, não se reconhecia nos espelhos. Também tinha guardado um tapa-olho de veludo, para o olho esquerdo, que tinha usado na primeira época como músico de rua para não ser reconhecido.

Voltou para a cozinha, abriu a geladeira e escolheu uma lata de aspargos. Abriu a lata, ajeitou os aspargos em um prato, salpicou vinagre e voltou para a sala. Mas antes de se sentar para comer, foi até o banheiro para recolher a roupa de trabalho, e estava nessa tarefa quando, ao pendurar a velha calça de flanela, viu alguma coisa brilhando na bainha. Pegou-a. Era a lente da senhora Griselda.

Diante do espelho do lavabo, Marés observou a lente verde detidamente. Parecia a coisa mais frágil e insignificante que ele já tinha visto, incapaz de transformar ou sequer colorir a visão do mundo.

– Ahá! Esta lente não tem grau – disse depois de olhar através da lente –. A senhora Griselda usa lentes verdes só para fazer graça, só pelo capricho de mudar a cor dos olhos. Ahá!

Experimentou colocar a lente verde no olho direito, com um pouco de esforço, e olhou-se novamente no espelho.

– Eita, mas que maravilha – disse imitando um pouco o sotaque de Faneca – Espetaculá. Um olho verde e um olho castanho.

Pinicava, mas o sereno fulgor verde o maravilhou. Aproximou-se mais e perscrutou a pupila esmeralda no espelho, fechando por um instante o outro olho sem lente.

– Você podia tapar o outro olho com o tapa-olho preto e nem Cristo ia te reconhecer... Ei, e se fôssemos pregar uma pequena peça à gorda da Griselda? – perguntou-se, e esperou a resposta no espelho, subitamente excitado – Espetaculá, meu amigo... Mas, será que você não está um pouco bêbado para andar por aí engambelando uma pobre viúva?... Depois de rir um pouco com ela, a gente devolve a lente, tá?... Acho eu.

Colocou a peruca cacheada, o tapa-olho preto e ajeitou a lente no outro olho, e além disso valeu-se de um truque que lembrava ter visto quando criança com os caricatos amigos de sua mãe: recheios de algodão no nariz e na boca. Com o lápis preto, pintou as sobrancelhas muito finas e altas, acentuando assim sua expressão malandra e afetada. O tapa-olho preto ocupava agora uma cara muito comprida, cuja novidade era um traço de astúcia. Escolheu o antiquado terno listrado marrom, com o paletó de botões cruzados, uma camisa de seda rosa – a que usava no dia em que Norma o abandonou, e que nunca mais tinha usado – e uma gravata grená. Ergueu-se de perfil diante do espelho do armário e cruzou o olhar com um tipo insolente e vagamente perigoso, mais alto e magro que ele, e com mais autoridade. Pegou uma caneta e uma pasta, enfiou nela uns papéis em branco e o folheto da entrevista que tinha tirado da caixa de correio, e saiu do apartamento fechando a porta.

A própria viúva abriu, envolta em um roupão amarelo e preto e comendo um iogurte desnatado. Marés virou a cara de lado para ser admirado de perfil e seu olho verde e faceiro iniciou um piscar lascivo e velhaco. Falou impostando a voz:

– Boa tarde – uma voz fanha, ligeiramente acharnegada –. A senhora me discupa o incômodo. Será que essa senhora tão gentil e simpática pode mi respondê umas pergunta para uma pesquisa pública?

– Uma pesquisa? Eu?

– A senhora foi a escolhida entre milhares de pessoas.

– Ai, coitada de mim!... E para quê é?

– É uma pesquisa da Generalitat.

A senhora Griselda sorria envaidecida.

– Da Generalitat? Mas a esta hora da noite?

– Acabô que me atrasei um poco. – Abriu a pasta com folhetos e papéis –. É rapidim.

– Ai! E o que o senhor vai me perguntar?

– Agorinha mesmo eu já digo pra senhora. É só uma pergunta, eu anoto a resposta da senhora e pronto. Vai dá na televisão. – Esgrimiui a caneta, pronto para anotar –. Mas antes me diz como a senhora se chama, faiz favô.

– Griselda Ramos Gil – disse ela, lambendo a colherzinha com restos de iogurte – O senhor está dizendo que vou sair na tevê?

– Idade?

– Trinta e sete anos...

Enquanto anotava, Marés passeava de um lado para o outro exibindo o soberbo perfil e um improvisado modo de andar, com movimentos lentos e malemolentes, chamando assim a atenção de sua vizinha, testando a eficácia do disfarce. Ela continuava apoiada na quina da porta, batendo frivolamente os lábios grossos e rosados na colherzinha. Marés captou com o cantinho do olho um piscar sonhador, uma certa curiosidade sensual nos olhos da viúva, atraídos sobretudo pelo tapa-olho preto e pela pupila verde. Mas nada parecia indicar que ela fosse reconhecê-lo.

– Estado civí?

– Viúva.

O entrevistador dedicou a ela um sorriso sedutor:

– E sem compromisso? Num dô fé!

– A senhora Griselda soltou uma risadinha.

– Isto não te interessa, danado. Vai...!

– Uma mulé como a senhora num pode ficá sozinha. Pode não.

– Ninguém devia ficar sozinho, não é mesmo?

– Eu acho.

– Ai, me dá uma coisa ver o senhor escrevendo aqui de pé. Não quer entrar?

Vai ser melhor se você sentar na mesa da copa.

– Não, brigado. Já tô terminando. Vamo vê, diga...

Procurou na pasta o folheto com a entrevista das sardinhas em azeite e reviu as perguntas, mas não gostou de nenhuma. Então lembrou que a senhora Griselda era muito catalanufa.

– Esta é a pergunta, senhora – acrescentou Marés – A senhora apoiaria uma iniciativa do Parlamen català para estudar urgentemente uma forma para que o tenor Josep Carreras não fosse reconhecido no exterior como uma glória da Espanha, mas como um catalão universal?

A senhora Griselda nem pestanejou.

– Pense bem antes de responder – sugeriu o falso entrevistador ajustando o tapa-olho.

– Não preciso nem pensar. Minha resposta é sim. E mais. O que o Carreras e a Caballé deveriam fazer é cantar ópera em catalão. Não dublam os filmes em catalão? Que dublem também as óperas, então. Você não acha que seria muito lindo?

– Eu num sei, senhora, eu só sô um trabalhado. – Fechou a pasta e dirigiu à viúva um sorriso de viés cativante –. Pois então muito obrigado, num vô perturbá mais a senhora.

– Já acabou? Mas não me incomoda. Pergunte mais, pergunte.

– Gradecido. Té a próxima. Co’a sua licença, senhora.

Pegou a mão gorducha que segurava a colherzinha lambuzada de iogurte e a beijou, inclinando-se cerimonioso e gentil. Ela esfregou um pouco o dorso da mão no nariz dele, demorando-se em retirar a mão. Seus olhos bovinos e avermelhados impressionaram Marés, pois havia neles um pedido ardiloso, um brilho decididamente sensual.

– Ai, o senhor está com uma cara de cansado! – disse a viúva – Por que não entra e descansa um pouco? Entre, meu rapaz, e tome alguma coisa... O seu trabalho é muito duro. Ir de porta em porta, perguntando essas coisas. Hoje em dia as pessoas não têm cultura, não ligam para nada. Entre, por favor, estou sozinha...

Marés já tinha descoberto que a brincadeira estava ficando menos engraçada do que ele tinha imaginado, mas persistia na emoção do risco e, além disso, sentia-se inesperadamente cômodo na pele do desconhecido. Balbuciando agradecimentos, seguiu a senhora Griselda para o interior do apartamento, confiando plenamente em seu disfarce e observando o traseiro que se mexia, impetuoso. O roupão estava desbotado e adería às nádegas oscilantes. Observou que era um traseiro gordo, mas bonito, juvenil e vagamente enternecedor.

Viu-se em uma pequena e agonizante sala cheia de móveis descomunais e reluzentes e de cerâmica popular, e sentou-se relaxado e feliz em um sofá forrado de linho. Tudo estava, de repente, envolto em uma agradável atmosfera de vinte e cinco ou trinta anos atrás, e Marés pensou em sua mãe e em seus efusivos amigos da trupe debatendo-se a cada noite de sábado contra a desdita e o infortúnio... A viúva ofereceu-lhe café e conhaque, acendeu um cigarro com muito estilo e falou sobre sua vida solitária. Trabalhava na bilheteria de um cinema de bairro que logo iriam demolir, e tinha uma filha de vinte anos casada com um açougueiro em Zaragoza, e gostava de bingo e de jogar na loteria. Depois perguntou a Marés como se chamava e ele meditou por alguns segundos antes de responder.

– Faneca – disse – Juan Faneca, a seu dispor, dona Griselda.

– Ah, me chama de Grise! Meus amigos me chamam de Grise e eu gosto, tem um ar meio estrangeiro.

– Verdade. Parece sueco.

Pôs o dedo no tapa-olho para assegurar-se de que continuava ali, e ela disse com um sorriso triste:

– Você perdeu o olho em algum acidente terrível?

– Perdi na tourada.

– Não me diga! O senhor foi toureiro?

– Pois é.

– Mas o tapa-olho fica divino em você. O preto ajuda muito.

– Gradecido.

– Sabe o que eu queria?

– Não.

– Não vai rir de mim se eu falo assim de repente, desse jeito?... Eu queria que você me levasse no teatro. Um dia você me leva?

– No teatro? Bom, e por que não?

– De verdade? Oh, de verdade?!

– A senhora é muito graciosa.

Não só não me reconheceu – pensou Marés – como gostou de mim, me acha atraente. Enquanto ela enchia outra vez as taças de conhaque e falava de quando ia muito ao teatro com homens bonitos, ele se levantou e caminhou, deixando-se admirar de perfil. Mas não esteve plenamente consciente de seu irresistível poder de sedução, de seu misterioso eflúvio sexual meio cigano, até que visse a senhora Griselda sentar-se inesperadamente sobre uma almofada no chão com os olhos semicerrados pela fumaça do cigarro e por algum devaneio pessoal, lépida e juvenil e gorda ao mesmo tempo, como se estivesse em uma *party* informal liberta por fim de inibições. Estiveram conversando assim por um bom tempo, ele sentado no sofá e ela no chão, e ele já ia se despedir dando o experimento por concluído com sucesso (ela não me reconheceria a noite inteira, disse a si mesmo), quando a viúva se levantou e, estendendo-lhe a mão, convidou-o:

– Vem comigo.

– Como...?

– Quero te mostrar uma coisa.

Pegou-o pela mão, levou-o ao corredor e abriu a porta do quarto. Era o melhor cômodo da casa, luminoso e limpo, e estava decorado para que nele dormisse não uma viúva gorda e romântica, mas uma menina. O papel de parede exibia desenhos de elefantinhos rosados, girafas e zebras. Sobre a ampla cama, que ostentava uma colcha azul celeste, havia um gigantesco urso branco de pelúcia. O ar cheirava a água de rosas e tudo parecia simples e confortável.

Marés sentiu um repentino regozijo na virilha. A senhora Griselda adiantou-se até a cabeceira da cama e apagou o cigarro no cinzeiro do criado-mudo. Depois pegou o grande urso de pelúcia e o apertou carinhosamente entre seus roliços braços rosados. De costas para Marés, disse:

– Você gostou do meu ursinho?

– Bichim parece até de verdade.

Ela se manteve em silêncio. Endireitou as costas e empinou as nádegas, que se destacaram outra vez impetuosas por baixo do tecido amarelo do roupão. Então virou a cabeça por cima do ombro e seu olhar estrábico languidesceu:

– O que você vai pensar de mim, depois de te mostrar a minha alcova? – E fechou os olhos muito devagar.

De repente, por alguma estranha razão, Marés se conscientizou do quão miserável e irreal tinha se tornado a sua vida. Do desespero e da solidão que se escondiam por trás de sua máscara e do ursinho branco. Mas, incapaz de controlar a excitação, vencido por uma mistura de compaixão e revanchismo e por uma espécie de bobagem sentimental que crescia em seu peito, avançou até as costas da viúva. Nunca tinha gostado daquela mulher e entretanto sentia que uma força estranha o atraía a ela. Pressentia confusamente que seu papel era usurpado, que aquele que avançava até a senhora Griselda era outro. Chegou a ela, e pegando-a firmemente pelos quadris, encaixou sua virilha nas nádegas arrebitadas e duras. Ao mesmo tempo, mordiscou a nuca doce e macia, como que de algodão. A senhora Griselda deixou um suspiro escapar e mordeu uma orelha do ursinho branco, abraçando-o com mais força. Marés deitou-a na cama juntamente com o urso e os três rodaram sobre a colcha azul celeste, na qual, agora, ele observou manchas de vinho. E então abandonou-se feliz e entregue a esta aparência, a esta ficção murciana e apaixonada que ele estava representando com a peruca cacheada e o tapa-olho preto, a este personagem de trapo com recheios de algodão e tão artificial quanto o urso de pelúcia, embora por suas veias, ao menos neste momento, corresse fogo de verdade...

No instante de máximo prazer viu-se refletido no olhar de vidro do urso. Por trás do sabor de iogurte, a boca sedosa da senhora Griselda abrigava um penetrante sabor de nicotina.

Teve que entrar no elevador para fingir que ia para a rua, porque a viúva ficou olhando para ele pela porta entreaberta do apartamento, mostrando ainda meia coxa por entre o roupão aberto e dizendo-lhe adeus com a mãozinha gorda, e depois voltou a subir no mesmo elevador até o 12º andar e escapuliu para casa. Sentiu renascer uma ansiedade que não controlava. Sentado em frente ao espelho, despojou-se lentamente de um disfarce ao qual já tinham aderido secretamente outros afãs e suores, e em seguida apareceu a cara tesa e desgraçada de Marés vislumbrando-o por trás da nuvem cega.

– Você é um imbecil. Coitada da mulher – disse –. Que nada! A gente não faz mal a ninguém – grunhiu tirando o tapa-olho –. Não me inclua nisso, chamego de merda, quem fez isso foi você. – E ela tem uma pele muito fina e um bom coração...

Todos os seus ossos doíam e logo ele se deitou. O olhar de vidro do urso de pelúcia persistia quando ele começou a adormecer. Primeiro um furioso cheiro de brilhantina introduziu-se em seu sonho e logo depois ele o viu sentado à beira da cama com as pernas cruzadas e o chapéu em cima de um joelho. Marés ergueu-se com os cotovelos. Não acendeu a luz da cabeceira pois o via perfeitamente. O elegante chamego deu um tapinha amistoso nas mãos de Marés cruzadas sobre o sexo por cima da colcha e disse:

– E aí? Já se decidiu?

– Isso é um disparate.

– Já experimentamos com a tua vizinha e funcionou. Foi melhor do que você esperava.

– Minha vizinha está meio cegueta e é uma pobre solitária.

– Todos nós somos uns pobres solitários. A tua Norma também.

– Estou te dizendo que não vai funcionar. Nem de brincadeira.

– Ok. Você se conforma com ouvir a voz dela no telefone.

– Eu não me conformo com nada. O meu mal não tem cura.

– Vamos, homem, coragem! Ela está esperando um homem como eu. – E sorriu para o nada ou para o futuro, como se estivessem tirando uma foto dele – É só olhar para mim que você se convence.

Marés olhou para ele com curiosidade. Faneca ostentava o tapa-olho na cara e litros de brilhantina no cabelo, e tinha se enfiado outra vez em seu terno marrom

listrado, com o paletó de botões cruzados muito ajustado. Ficava bem nele. Embaixo, na rua, ouviu-se uma pancada seca, como um prato se espatifando.

– Que foi isso? – disse Faneca.

– Ladrilhos que despencam da fachada.

Este edifício está caindo aos pedaços, como a minha vida. Mas não importa, porque estou tendo um sonho, e os ladrilhos que caem nos sonhos não machucam ninguém...

– Acorda já, quizilento.

– Eu nunca sonho que acordo.

– Mas agora sua vida vai mudar – sussurrou Faneca na sombra – Deixa comigo.

– Se manda – disse Marés –. Está vindo outro sonho.

Percebeu que afundava no vazio e perdia a cabeça e ao mesmo tempo não conseguia deixar de pensar em Faneca e de vê-lo. Faneca era exatamente o tipo de que ele necessitava: embusteiro e camaleônico, atrevido e garanhão. O camarada louco que faz aquilo que você não se atreve, o amigo que se arrisca por você.

Por sua vez, Faneca manteve-se à margem desta depressão de Marés e observou seu desvario com curiosidade e impotência. Agora, Marés, eu saio do seu sonho e entro no meu, disse a ele. E com esta reconfortante ideia, os dois acabaram de se fundir em um sonho mais profundo e vertiginoso.

Logo chegaram as noites de carnaval e a inquietude de Marés aumentou. Terminava a jornada de trabalho e não ia para a casa, se enfiava em algum bar do Raval com o acordeão pendurado no ombro, pedia um sanduíche e um copo de vinho e sofria ataques de melancolia e de choro.

Entrava nos banheiros para se olhar nos espelhos: em uma cidade esquizofrênica, de duplicidades diversas, pensava, o que o cidadão indefeso deve fazer é olhar-se no espelho frequentemente para evitar surpresas desagradáveis... Alguém, ele não sabia quem, o seguia por todos os lugares.

Na noite de terça-feira, Marés e Serafin, o corcunda, estavam em um bar das Ramblas bebendo vinho branco no balcão. Lá fora estava frio, mas não muito. Serafin estava fantasiado de engraxate *ramblero*⁷³ e segurava firmemente com a mão direita uma autêntica caixa de engraxate. Usava no olho esquerdo o tapa-olho que Marés tinha emprestado e uma peruca azeviche impressionante, abundante e cacheada, além de costeletas e de um bigode postiço. Ele parece um moleque fantasiado de velho, pensou Marés.

Olga entrou no bar, beijou Serafin na bochecha e disse:

- Primo, gracinha, que fantasia mais bonita.
- Você gostou, Olguinha?
- Muito legal.

Corrigiu o bigode dele e beijou-o novamente. Ela não estava fantasiada. Usava um casacão de pele surrado com um leve cheiro de caramelo e uma saia verde aberta atrás. Há cinco minutos ela estava na calçada do restaurante Amaya discutindo o preço de um programa com um cliente. Era uma mulher baixinha e bunduda com perfil de gato. Sentou-se no balcão, mas não quis beber nada. O plano para a noite era comer uns petiscos e tomar um vinho por aí e depois levar seu primo Serafin à festa à fantasia de sua amiga Rosario.

– Eu te prometi que a gente ia curtir muito hoje e você vai ver – disse Olga dando um tapinha na corcunda de Serafin –. Você não vai se esquecer dessa noite e da sua prima Olga.

⁷³ Das Ramblas.

Mas não parecia muito entusiasmada com a ideia. Olhou para Marés com receio algumas vezes. Perguntou a ele se também ia à festa da Rosario e, quando Marés disse que não, tranquilizou-se. Então olhou o corcunda de cima a baixo com um olhar rápido e furtivo que entristeceu Marés. Depois, de repente, exclamou merda, onde estou com a cabeça, e deu um tapa na testa. Disse que tinha se esquecido de devolver um dinheiro a uma colega que precisava dele urgentemente. Prometeu voltar dali a dez minutos. Beijou seu primo nas costeletas postiças, saltou do banquinho e foi embora.

Com a caixa de engraxate na mão, Serafín saiu para zanzar pela noite e aproveitou para ver se Olga viria. No fundo de seu coração ele sabia que ela não voltaria. Se durante a vida inteira nenhuma mulher tinha se importado com ele, por que seria diferente esta noite com a puta da sua prima? Agora subia do porto uma música de fanfarra. O corcunda tinha perebas nos cantos dos lábios e toda hora as lambia. Normalmente, sua cara de criança tinha um ar brincalhão, mas agora ele estava sofrendo. Durante o dia vendia bilhetes de loteria e cigarro na região que vai do teatro Liceo até o Colón. Ramblas acima, desfilavam carros alegóricos, fantasmagóricas máscaras de papel machê e foliões em pernas de pau tocando violinos. Serafín levantou o tapa-olho com o polegar e olhou a baderna no Pla de la Boqueria e a enxurrada de gente entrando pela rua Sant Pau. “Essa aí não volta”, murmurou com a sua voz de pigarro.

Desde que Olga tinha ido embora, fazia meia hora, ele não tinha soltado a caixa de engraxate. Passou do vinho branco à *barreja*⁷⁴ e já tinha tomado três copos. O quarto ele derramou na camisa sem querer e mancava um pouco e a corcunda tinha se empoleirado no ombro esquerdo. Conforme o tempo passava e Olga não aparecia, seu corpo deformado ia se entortando para a direita. Entrou de novo no bar e disse:

- Ela não vem, Marés.
- Fica tranquilo. Alguém deve estar embaçando a vida dela.
- O caralho. Eu já tava estranhando tanta sorte pro meu lado...

Deixou a caixa de engraxate no chão, junto ao balcão, esfregou o canto da boca com a ponta da língua e olhou para o amigo com ar de desamparo. Os dois sabiam que a puta não voltaria.

- É melhor eu ir dormir – disse Serafín.

Estava tão entusiasmado para sair esta noite com a prima, fantasiado de engraxate *ramblero*, que às dez da manhã Marés já o havia visto perambulando pelo Raval com a fantasia completa, inclusive a caixa de engraxate; levava uma baguete debaixo do braço, e Marés, que saía de um bar depois de tomar um café com pão, viu-o passar fascinado e não disse nada. Por uma estranha alquimia das aparências, a

⁷⁴ *Barreja* – Bebida que mistura vinho e aguardente (Cf. *Diccionari de la Llengua Catalana*, Segona edició). Bebida de vinho ou aguardente que os trabalhadores do campo tomam com um pedaço de pão, antes de começar o trabalho, especialmente nos povoados de Puigcerdà, Ripoll, Rupit. (Cf. *Diccionari Català-Valencià-Balear*, online). Itálico no original.

fantasia o deixava mais alto e mal se notava que ele era corcunda e que mancava. Era outra pessoa, e Marés sentiu de repente a imperiosa necessidade de segui-lo sem que ele notasse. Não sabia como explicar o porquê de seu comportamento; uma certa nostalgia daquela emoção infantil de sair pela rua fantasiado, talvez, algo que no entanto não tinha nada a ver com os carnavais: quando Marés era criança, não se celebrava o carnaval, era proibido. Não sabia o que era. Sentia um estranho desejo de ir atrás dele e de protegê-lo de algum mal, queria vigiar suas andanças, ampará-lo: como se a fantasia por fim desse a ele uma identidade, Serafín caminhava depressa e movia os braços, balançando alegremente a caixa de engraxate que segurava pela alça. Ia tão decidido que parecia querer deixar para trás sua corcunda e sua retorcida existência. “Olha a graxa! Olha a graxa!”, gritava. Entrou em uma charcutaria e pediu umas fatias de presunto, fez um sanduíche com a metade da baguete e saiu comendo pela rua. Marés seguiu-o pelas ruelas do Raval, espreitando-o, fascinado, sentindo-se como um autômato arrastado por um espectro.

Agora Serafín tinha reclinado a cabeça no peito.

– Não vai voltar – disse – eu vou dormir.

– Toma outro vinho. É cedo – disse Marés –. Ei, essa sua fantasia é muito boa.

– A caixa de engraxate é de verdade. – Um pouco mais animado, abriu a caixa para que Marés visse as escovas, os potes de graxa e a camurça –. Quem me emprestou foi o Jesús, que agora trabalha em um salão de apliques postiços. Ele também me emprestou a peruca e as costeletas.

– Sensacional.

– Foi tudo ideia minha. – Serafín terminou a sua *barreja* em um gole só, retocou a peruca de abissínio e acrescentou: – Em Cádiz ela tinha um namorado que era engraxate. Um cara que foi muito legal com ela. O único que amou a Olga de verdade. Ele era muito alto e usava um tapa-olho igual a este. Entendeu? A Olga sempre fica lembrando desse cara, e pensei que ela fosse gostar...

– Entendo, meu amigo – disse Marés –. Você tem um cérebro de minhoca.

Fugazmente imaginou o homem de Cádiz, viu seu olho saudável e implacável posto na corcova de Serafín. Enquanto isso, o falso engraxate se olhava no espelho do bar com olhar de comiseração e balançando a cabeça.

– Você tem razão, puta merda – disse –. Não foi uma boa ideia.

– Foi sim, cara. Você está ótimo com o tapa-olho.

– Eu sempre serei um bosta. Sempre.

Marés chamou o barman.

– Outra *barreja* para o amigo e outro vinho para mim. Para já.

– Vou nessa – insistiu Serafin –. A Olga não vai voltar, não vai me levar na festa e nem vem dormir na pensão. Já era.

– Acho que ela gostou muito da tua fantasia. Sêrio. Se agora ela te deixou plantado, não deve ser por isso. Além do mais, é cedo para ir jantar.

– Essa aí não vai voltar, certeza. Que merda de vida!

Tentou arrancar as costeletas e o tapa-olho e Marés o impediu:

– Não faz isso. Fica ótimo em você. – E com a voz de ventríloquo, imitando sabe lá quem e sem saber muito bem por quê, acrescentou –: Esta noite você é outro e tem que aproveitar, meu amigo.

Serafin olhou para ele espantado.

– Você tinha que falar sempre com essa voz. É muito romântica, com certeza a mulherada ia pirar...

– O bar estava se enchendo de fumaça e de barulho e começava a chegar gente com máscaras, capuzes, mascarilhas. Já estavam na sexta rodada do segundo turno e Serafin cambaleou. Marés disse:

– Esta noite você é outra pessoa, não se esquece disso e aproveita.

– O que você quer dizer?

– Esquece a puta da Olga e o primo dela, esse corcunda do caralho. Entendeu?

– Não. Merda de vida, vou nessa.

– Não esquenta, deixa de ser tonto. Conheço uma mulher rica e fina que ficaria louca por você com as suas escovas e graxas...

– É? Quem é?

– Olha só. Você sabia que eu fui engraxate?

– E se eu aparecesse na festa da Rosario assim como quem não quer nada?

– Estava te contando que quando eu era moleque fui engraxate. Só durante um verão, em quarenta e três, na praça Lesseps.

– Não acredito. Você nunca quis me contar a verdade... Quem é você de verdade, Marés? De onde você saiu, com esse acordeão e essa sua cara lisa? É verdade que você mora em Sant Just Desvern como um senhor, em um apartamentinho de luxo que pertence à sua ex-mulher?

– Eu vivo em um sonho caindo aos pedaços.

– O Cuxot me disse que a tua ex é riquíssima e que mora num casarão maravilhoso no Guinardó...

Marés pulou do banquinho. “Cuxot, o linguarudo. Já falei para ele não falar sobre isso.”

– Eu levo você até a sua casa, Serafin.

– Quantas voltas a vida dá, não é, Marés?

– Eu vou com você.

– É o destino da vida.

– Não esquentar, porra, tá tudo bem.

– É a sorte de cada um. Você está na roda, pode chegar a sua vez e chegou. E já era.

– Já falei que te levo para casa. Vamos.

Na calçada, desviaram de um vômito azul. Não é nosso, disse Serafín. Deslizavam pelas estreitas ruelas como sombras, evitando a algazarra de máscaras e imposturas. “E esse favor que você ia me pedir, Marés?” “Estou pensando, geba, porque agora eu já nem sei o favor que ia te pedir...” Marés pensa também nas quase duas horas em que está com ele esta noite. Bebendo com ele. Aguentando-o. Por dó, pela sacanagem que a prima fez com ele? Não exatamente... Essa humilde e ao mesmo tempo tenebrosa fantasia de engraxate... Serafín caminha como um macaco, a caixa de engraxate balançando na mão, e Marés o acompanha de perto pela estreita calçada, perscrutando-o como nesta manhã, estudando seus abruptos movimentos de macaco, estudando esta outra identidade. Passa entre as pernas dele um gato esquelético e lento, uma seringa range debaixo de seu sapato, um jovem casal de *junkies* espera seu pedacinho de céu sentado na sarjeta. Suas pupilas insones e dilatadas perscrutam a noite mascarada.

Serafín morava em um muquifo atrás da praça Real, em um quarto sujo e mal ventilado. Pendurados na parede, havia dúzias de posters e fotos da soberba águia-real. Assim que entrou, Serafín soltou a caixa de engraxate, acendeu uma luzinha pendurada na parede e se jogou no sofá-cama grunhindo como um cachorro. Não quer falar. Estende o braço, liga a televisão portátil e aparecem cavalos empinados em uma praça abarrotada de gente. A televisão e a geladeira estão frente a frente e se olham, cada uma no seu canto, cheias de garrafas de cerveja vazias. Marés sai para mijar no banheiro do corredor. Serafín diz alguma coisa sobre o Tío Pepe na geladeira, que ele tinha guardado para Olga. Quando Marés volta, ele está dormindo com a peruca cacheada torta na cabeça, o tapa-olho na testa e uma costeleta na fuça. Não parece somente bêbado: parece que levou uma surra. Sobre a máscara alvoroçada flutua a reminiscência espectral do bronco amante de Cádiz, o homem que ele desejaria ter sido por uma noite. O que estou fazendo aqui, velando os sonhos doentios de um corcunda solitário e amargurado?, disse Marés a si mesmo, e pensou na senhora Griselda e em seus sufocantes beijos com sabor de iogurte.

Tocou em seu ombro suavemente e sussurrou:

– Ei, me empresta a sua fantasia? – com uma voz que não pretendia ser ouvida –. Vamos dar um susto nessa sacana. Sei onde a encontro, deve estar com o cafetão.

– Bá. Para quê? – balbuciou Serafín.

– Ela merece, por deixar você aí jogado. Deixa comigo.

O corcunda não se mexeu. Marés retirou o tapa-olho e a peruca e depois arrancou, com o máximo cuidado, o bigode e as costeletas. Também tirou o colete e a camisa preta, que colocou em cima da caixa de engraxate. As duas peças tinham um cheiro intenso de *barreja*. Pela janelinha que dava para a rua do Vidre chegava a baderna da praça Real: Marés observou as costeletas cacheadas em sua mão. Seu contato áspero lembrou-lhe a pélvis impetuosa e eletrizante de Norma, e sentiu um nó na garganta e de novo aquela maldita pena de si mesmo. Colocou os apliques com extremo cuidado e, embora não houvesse espelho, olhou-se na parede como se houvesse, de frente e de perfil. O bigode e as costeletas aderiam à pele assim que a tocavam, como se a desejassem. Essa peruca vai acabar fritando meu cérebro, pensou com estranha lucidez. Tirou a velha gabardina e o blusão e pôs a camisa preta e o colete. Então sentiu os espasmos e sentou-se na beira da cama. Depois de vomitar, seu rosto ficou transfigurado: lábios excessivamente inflamados e uma desolação canina no olhar, inane, sem luz, sem censuras nem pena de si mesmo.

Abriu a geladeira e bebeu um gole do Tío Pepe gelado. Sentiu-se um outro homem. Agachou-se devagar, tateando o vazio à sua volta, e, sem deixar de se olhar na parede, empunhou a alça da caixa de engraxate que o aguardava na sombra. “Olha a graxa! Olha a graxa!”, anunciou resguardado no espelho imaginário com a voz rouca de Serafín.

Caminhando torto, com a caixa de engraxate na mão e vestido com as roupas do corcunda perfumadas de *barreja*, Marés dirigiu-se à praça Real e entrou em uma cervejaria.

– Olha a graxa! Olha a graxa! – disse fazendo jus à fantasia.

O local estava lotado, havia máscaras e capas, muita fumaça e gritos e fedor de frituras. Como ele imaginava, Olga estava com um rapazinho espigado e loiro em uma mesa do fundo. Ele a reconheceu mesmo com a máscara prateada. Marés abriu caminho com os cotovelos, as costas arqueadas, recitando com a voz rouca de Serafin: “Olha a graxa! Olha a graxa!”

A imitação da voz deve ter sido boa, porque antes de conseguir vê-lo, ela levantou a cabeça alerta e procurou-o com os olhos por entre a aglomeração. Marés plantou-se diante do casal, exagerou a corcova e olhou para Olga. Ela fez uma cara compungida e começou a dizer:

– Deixa eu te explicar...

Marés pegou um copo transbordante de Pipermint de cima da mesa e, lentamente, derramou o verde líquido na cabeça da moça.

– Isto é por me passar a perna, prima – disse com a voz bondosa e rouca do corcunda –. Por me deixar plantado com a minha linda fantasia, menina, por não cumprir a sua promessa. Puta de merda. Tomara que o seu clitóris apodreça.

Olga começou a gritar e seu gigolô levantou-se da cadeira disposto a começar a brigar. Mas o jovem loirinho não dava nem para o cheiro e perdia toda a fúria em trejeitos espalhafatosos. Marés ameaçou esfaquear a caixa de engraxate na cabeça dele e nessa hora os dois foram separados por alguns clientes. Encharcada de Pipermint, Olga começou a chorar e o falso engraxate aproveitou a confusão para escapulir para a rua.

Pouco depois, perambulando pelas Ramblas, sentia-se um pouco tonto e deixou-se levar um pouco pelo vaivém de gente e pela baderna do carnaval. Estava em frente ao Liceo. Tinha duas opções: voltar ao muquivo do Serafin e recuperar a fuça de Marés e sua melancolia, ou atravessar as Ramblas e tomar umas no Café de la Ópera. Decidiu-se pela segunda, e foi uma decisão que mudaria o rumo de sua vida.

Encurvado e capenga, com seu tapa-olho e a caixa de engraxate na mão, Marés cruzou precavidamente a entrada do Café de la Ópera tateando o chão com o pé como um cego que, parado no alto de uma escada, teme não encontrar o degrau e precipitar-se no nada.

– Olha a graxa! Olha a graxa! – animou-se escurecendo a voz, encolhido e sorrateiro, adentrando no bar lotado. Havia muita fumaça, o zunzum das conversas tornava-se estridente e boa parte da clientela trajava fantasias. Um agitado mar de cabeças sarapintadas, com os enfeites mais insólitos, estendia-se desde a entrada até o fundo do Café. Marés abriu caminho até o extremo do balcão e pediu uma *barreja*, mas o garçom não o ouviu. De pé ao seu lado havia um grupo muito animado bebendo cava em taças altas. Pelo que Marés pôde ouvir, esperavam uns amigos para irem juntos a uma festa. Por baixo das peles e dos casacos, deixados com descuido nos ombros, ostentavam fantasias caras. Junto às taças, no balcão, tinham deixado as máscaras e os apetrechos. Uma das mulheres estava fantasiada de puta portuária, dessas que nos antigos filmes franceses se apoiam em um farol com a saia de cetim preto com uma fenda atrás e sussurram *chérri* com a voz venérea e os olhos semicerrados pela fumaça do cigarro. Usava uns brincos de bijuteria barata em forma de meia lua, meias pretas e sapatos verdes de salto alto, e Marés observou sobre seus ombros uma jaqueta de couro idêntica à que ele havia dado a Norma dez anos atrás... Observando agora com mais atenção, ele viu que não só era a jaqueta de Norma, mas que era Norma em pessoa quem a vestia.

– Meu Deus! – com um nó na garganta, retorceu-se exagerando a corcunda e aproveitando para assim observá-la melhor. Muito maquiada, com sombra azul sobre as pálpebras e as sobranceiras muito altas, usava seus inevitáveis e poderosos óculos de grossas lentes cheias de dioptrias que davam a seus olhos semicerrados uma fixação maníaca, uma frieza obsessiva. Continuava não sendo bonita, mas conservava, aos seus trinta e oito anos, uma figura esplêndida e aquele ar calculadamente perdido, uma voz cheia de nuances e uma sugestão levemente gaudiniana, como um mosaico de cerâmica: um capricho nos traços, uma ondulação nas formas. Tinha os olhos grandes e separados, o nariz reto e as maçãs do rosto altas, levemente consteladas de sardas. E sobretudo, a boca carnuda e pálida, sem sangue, de boneca.

Depois, ao prestar atenção em seus acompanhantes, Marés também os reconheceu: Gerard Tassis e sua mulher Georgina vestidos de amigos de Gatsby, e ao seu lado Mireia Fontán vestida de Lady de Winter. Totón, marido de Mireia, não estava fantasiado, e Eudald Ribas estava metido em um elegante smoking. Os amigos prediletos de Norma, pertencentes a um seletto grêmio de sociólogos e assessores de imagem que ele detestava. Na época tinha tido pouco contato com eles e agora pareciam igualmente supérfluos e falastrões, igualmente ricos e divertidos, embora já quarentões.

– Até quando vamos ficar aqui esperando esse embaçado do Valls Verdú? – disse Tassis olhando Norma de soslaio.

– E os Bagués – acrescentou ela.

– Os Bagués não é certeza que vão vir – disse Mireia –. Ita está bem mal ultimamente, não está muito para festas.

– Que pressa vocês têm! Aqui está ótimo – disse Ribas.

– Eu tenho muita pena da Ita – insistiu Mireia.

– Ela não teve sorte – disse Georgina.

– Vocês percebem? – disse Norma apoiando-se de costas para o balcão. Abanou tristemente a cabeça e seus badulaques de quinquilharias tilintaram em suas orelhas adoráveis –. Todas as nossas amigas do colégio se deram mal no casamento: a Isabel, a Paulina, a Ita...

– E a pior de todas foi a Eugenia, que além de tudo está doente e sozinha – disse Georgina – Coitada da Eugenia...

O tilintar fez com que Norma não escutasse direito:

– Leucemia?

– Separada do marido – esclareceu Georgina –. Como você.

– Mas isso não dá câncer, querida – respondeu Norma.

Como sempre acontecia quando Totón Fontán estava com eles, falavam quase o tempo todo em castelhano com essa pronúncia fanha e enfática tão característica das famílias rançosas do Eixample. Fugazmente, através de seu único olho útil, Marés observou o que o tempo tinha feito com eles. Não foi grande coisa, merda. Depois de dez anos, enquanto ele naufragava no anonimato e em uma decadência física mais ignominiosa que a velhice, podia-se dizer que eles se mantinham em forma, altivos e radiantes. O dissimulado Marés zanzava ao redor aguçando o ouvido e tentando

chamar a atenção do garçom ao balcão, a quem a Lady de Winter solicitava naquele momento.

Norma não prestou atenção ao engraxate aciganado que pedia sua *barreja* com voz rouca. O garçom por fim o atendeu. Norma olhava seus sapatos verdes, um pouco sem brilho. Marés conseguiu cavar um lugar na ponta do balcão, junto a Ribas e Norma, e olhou-se no espelho modernista que o repetia no outro espelho frontal até o infinito: um tipo rasteiro, encolhido junto a Norma, alentando a mentira com seu ar charnego petulante e bisbilhoteiro, meio canalha. Bebeu sua *barreja* subrepticamente, sentindo-se espiado e em precário equilíbrio, nem sentado nem de pé, cindido e paradoxal. Estava ali e sentia-se longe. Sentia uma alegria no coração e, acima de tudo, o cheiro do cabelo de Norma e até o calor de seus quadris.

Suspeitou que falavam dele ao ouvir de repente, no meio de toda a algazarra de palavras cruzadas, uma irônica reflexão de Eudald Ribas em voz alta:

– Como foi que esse bostinha suburbano conseguiu pegar carona na vida de uma rica herdeira?

– Digamos que eu me apaixonei – disse Norma desdenhosamente –. Nunca mais aconteceu, aliás.

– Mas isso não explica tudo.

– Foi o clássico golpe do baú – disse Tassis –. Não tem o que explicar.

– Falando nisso – disse Totón –, alguém me disse que o viu todo maltrapilho tocando flauta na escadaria do metrô.

– Tocando violino – corrigiu Ribas.

– Ele só podia acabar assim – disse Lady de Winter.

– Por que a gente não fala de outra coisa, Eudald? – propôs Norma, e seu olhar distraído pousou no corcovado engraxate. Observou a estranha torsão das costas e a cacheada cabeça enfiada entre os ombros, e sentiu um calafrio.

– Coitado! – disse Ribas –. Eu até que gostava dele. Querem saber por quê?

Com os cotovelos no balcão, Marés aguçou o ouvido. Segundo Ribas, Joan Marés tinha feito a si mesmo, ou seja, tinha trilhado a sua própria vida sem um centavo no bolso e sem relações vantajosas. E isso tinha mérito. O curioso episódio do seu encontro com Norma na sede dos Amigos da Unesco, há quinze anos, durante uma greve de fome contra o regime, foi para ele uma dádiva da deusa Fortuna, seu dia de sorte, mas no decorrer de sua relação posterior com Norma, depois da mútua e fulminante paixão, tinha ganhado o acesso à Villa Valentí na marra. E não foi uma

tarefa fácil – acrescentou Ribas –, tendo em conta que Norma era filha única e que seus tios a vigiavam muito. Ribas lembrava-se perfeitamente do Marés dessa época, sua maturidade física, sua autoridade sobre Norma: com seu abundante cabelo castanho penteado para trás e seus olhos cor de mel um pouco tristes, era um pouco baixo de estatura, mas bonito, seu sorriso cativante sugeria certa indigência moral e tinha a pele do rosto salpicada de acne: sempre, inclusive depois de casado e instalado na Villa Valentí com Norma, carregou o estigma dos desnutridos e desvalidos.

Encolhendo os ombros, simulando uma corcunda recôndita e dolorosa, o engraxate empunhou sua caixa e abriu caminho até o centro da tertúlia roçando o macio quadril acetinado de Norma, que continuava de costas para o balcão.

– Graxa, senhor? – disse temerariamente, olhando nos olhos de Totón Fontán.

– Não, obrigado. – Totón ficou de lado para que ele pudesse passar, e acrescentou olhando para Ribas –: Acho que você tem razão. Eu mal o conheci.

– De acordo com o Eudald – interveio Tassis –, ele era um picareta.

– Epa! – protestou Ribas –. Eu nunca disse isso. Ele não passava de um órfão criado em um bairro pobre.

Marés se deu conta de que Eudald Ribas era o único que falava dele com ironia e distância, sem ressentimento. Norma não prestava atenção à conversa, pelo menos aparentemente, e de vez em quando cochichava com Mireia.

– Era um ingênuo, Eudald – disse Tassis –. Eu sempre achei que ele era um tipo ressentido e perigoso.

– Nada disso – sorriu Ribas –. Era um artista.

O ambiente no café de la Ópera estava cada vez mais animado e a fumaça embaçava os espelhos, as luminárias de mármore e o mar de cabeças. Norma esticou o pescoço olhando ao redor como se procurasse alguém, os cotovelos para trás apoiados no balcão, a mesma atitude desafiadora e provocante que havia exibido há dez anos no legendário balcão do Bocaccio⁷⁵. Os óculos de cegueta davam a ela um ar de puta desvalida, sem recursos, mas esta aparência era desmentida pela tensão do corpo, o poder majestático dos ossos.

– Ei, você! Engraxate! – chamou estalando os dedos – Engraxate!

O engraxate impostor a atendeu, manso e cabisbaixo, e a roda se abriu para dar um lugar para ele. Norma levantou o pé direito e acrescentou:

– Vamos ver o que consegue fazer com esses meus sapatos verdes de vadia... Você gosta deles? Engraxa com cuidado, estão caindo aos pedaços, são mais velhos que andar para a frente.

– Senhora, deixa comigo, eu sô um artista – grunhiu com um sotaque charnego ajoelhando-se aos pés de Norma. Trêmulo, abriu a caixa, tirou a graxa e a escova e deixou-os ao lado, no chão. Ninguém reparou no que ele fazia. Com ambas as mãos, delicadamente, apoderou-se do pé de Norma e encaixou-o no suporte da caixa, em frente a sua bragueta. Segurando o pé por trás com uma mão, agarrou a escova com a outra e começou a esfregar. Sentia na mão a suave trama preta da meia-calça, a delicada tensão do calcanhar e o calor da pele de Norma, e em nenhum momento chegou a pensar que a sua falta de jeito e a lentidão no manejo da escova poderiam revelar sua impostura.

– Faz quantos anos que você não o vê, Norma? – dizia Mireia.

– Oito ou dez, não sei...

– É verdade que ele atuava num desses teatros amadores de Gràcia? – disse Tassis.

– Era rapsodo – antecipou-se Georgina –. Por falar nisso, como era mesmo aquela história tão engraçada que você contava, Norma? – desatou a rir – Sim, menina, da primeira vez que ele te beijou em um teatro...

⁷⁵ *Café Bocaccio*, local conhecido por sediar muitos encontros da chamada *Gauche Divine*, um grupo de artistas e intelectuais catalães. Para mais comentários, ver nota 9 do capítulo introdutório número 2.

– Nada de teatro – disse Norma –. Foi no parque Güell. A gente já namorava. Estávamos falando do patriotismo dos meus pais, de como tinham me educado no amor à Catalunha e à *senyera*⁷⁶, e de repente ele me beijou na boca. Foi um beijo longuíssimo, e enquanto durou, sem desgrudar em nenhum momento a boca dele da minha, recitou o *Cant espiritual*⁷⁷ de Maragall. Era capaz de recitar obras completas do Mossén Cinto⁷⁸ enquanto beijava.

– Menina, que nojo! – disse Mireia.

– Babas e poesia patriótica – disse Ribas –. A Norma sempre gostou desse coquetel.

A cabeça cacheada do engraxate oscilava diante dos joelhos de Norma com uma cadência doce e furtiva. Norma observou as mãos de seda amarela se esfalfando em seus sapatos. Vendo este murciano zarolho e denegrado jogado a seus pés, agoniado por uma vida dura e um trabalho duro, sentiu de repente um forte impulso de acariciar seus cabelos. A voz de Mireia, a seu lado, trouxe-a de volta a si.

– Quando a Norma o conheceu, ele tocava violino em uma orquestra, não é, Norma?

– Que orquestra, que nada – interveio Georgina –. Ele tinha trabalhado desde moleque nos cabarés, recitava poesias de Rafael de León⁷⁹ com acompanhamento musical... Imagina a figura.

– Era um pilantra – disse Totón.

⁷⁶ Bandeira da Coroa de Aragón, usada oficialmente como base das bandeiras da Catalunha, da Comunidade Valenciana e das Ilhas Baleares. Na Catalunha, muitos costumam acrescentar a *Estelada blava* (estrela azul) à bandeira, denotando o anseio independentista. Itálico no original.

⁷⁷ Joan Maragall i Gorina (Barcelona, 1860 -1911) - poeta, ensaísta e tradutor, considerado pai da poesia modernista catalã, desenvolveu a teoria da “palavra viva”, que propunha o resgate de formas mais simples e espontâneas, mais próximas à oralidade. Premiado nos Jogos Florais de 1910, foi também membro fundador da seção de Filologia do *Instituto de Estudios Catalanes* e desenvolveu uma importante atividade em jornais. Foi adepto do ideal de uma pátria ibérica comum, que integraria politicamente as diversas pátrias ‘naturais’ ou línguas peninsulares: “Federació de Portugal, Castella, Vasconia i Catalunya. [...] Cal un ideal de superació, de síntesi, i això és l'ideal iberic: la federació que uniria com a pobles lliures totes les patries naturals, totes les llengües peninsulars.” (D'OLWER, 1994, p. 87). O *Cant Espiritual*, escrito em 1909-10, é um de seus poemas mais conhecidos, assim como *L'Oda Infinita* (1888), *La Vaca Cega* (1893), *Paternal* (1893), *Excelsior* (1895), *Oda A Espanya* (1898), *Oda Nova a Barcelona* (1909).

⁷⁸ Jacint Verdaguer i Santaló (Folgarolas, 1845 - Vallvidrera, 1902), poeta romântico, vinculado ao movimento da *Reinaxença*, qualificado como “Príncipe dos poetas catalães”. Também conhecido como Mosén Cinto Verdaguer, por sua condição de clérigo, tem uma vida marcada também por inquietudes, que fazem com que as autoridades eclesiásticas removam-no de Barcelona, com o diagnóstico de loucura. Em 1883 publica *Oda a Barcelona* “una mitificació de l'esperit progressista i de les ànsies d'expansió de la nova burguesia industrial catalana” (Jacint Verdaguer i Santaló, 1999, n.p.), poema com o qual dialoga Maragall em *Oda Nova a Barcelona* (1909).

⁷⁹ Rafael de León y Arias de Saavedra (Sevilha, 1908 - Madrid, 1982), poeta espanhol da Geração de 27 e autor de letras de canções populares.

Ajoelhado, a nuca enfiada nos ombros como se não tivesse pescoço, Marés considerou com desdém o fato de que falavam dele como se estivesse morto.

Norma notava os embates da escova na ponta do sapato, golpeando sem ritmo. Olhou novamente a cabeça de encaracolados cabelos que roçavam seus joelhos, e ouviu-se dizendo:

– Por que a gente não fala de outra coisa?

Quando a porta da rua se abria, entrava a algazarra das Ramblas com seu incessante desfile de máscaras e mascarilhas. Em frente ao Liceo, uma menina com tranças e saia de cigana tocava o violino com uma *senyera* sobre os ombros, e um bêbado com uma garrafa na mão dava voltas ao redor dela.

Há algum tempo, Ribas observava o trabalho desengonçado e soterrado do engraxate. Deu uma cotovelada em Totón.

– Você acha que isso é jeito de passar a escova? – disse em voz baixa.

– Você quer o quê? Com um olho só...

– O outro pé, senhora, faiz favô – ronronou o engraxate sem levantar os olhos.

Norma tirou o pé do suporte e pôs o outro, sem tirar os olhos da soberba cabeça encurvada diante de seus joelhos de puta parisiense. Reparou nas mãos apressadas do engraxate sovando os tornozelos e o peito do pé, e percebeu um repentino calor na perna e logo em seguida na parte interna da coxa, subindo, e depois um arrepio atrás dos joelhos. Olhou para o sapato verde recém engraxado, mas viu-o tão fosco quanto antes. Neste momento Georgina, a seu lado, pegava-a suavemente pelo cotovelo:

– Me disseram que se você o visse na rua, não ia nem reconhecer.

– E nem quero.

– Todos nós mudamos – disse Mireia.

– Deve ser porque não aparenta a idade que tem. – Norma ficou pensativa e acrescentou: – Nunca aparentou o que realmente é, esse homem⁸⁰.

– Parece que o viram por aí como um pária, um vagabundo, jogado na escadaria do metrô com um cartaz que dizia estou com fome e sozinho no mundo, alguma coisa assim.

⁸⁰ Orig.: “Nunca ha representado lo que realmente es, ese hombre”. Aqui, com o uso de “aparentar”, se perde uma das nuances do original, já que Marés, como ator amador, rapsodo, mascarado (e em inúmeras outras passagens), está sempre “representando”. Conforme observado por Steward King (1999, n.p.), “Marés es nada más que una representación exagerada de varios ‘tipos’ culturales.”

– Já faz muitos anos que a gente terminou, e eu não tenho o menor interesse em vê-lo de novo – disse Norma –. Apesar de que, se eu soubesse em qual esquina ele fica, gostaria de dar uma olhadinha de longe...

– Eu também ouvi essas notícias – disse Ribas –. Parece que ele toca flauta com os pés e raspa uma garrafa de Anís del Mono⁸¹ com uma colher.

O detalhe fez com que Norma estremecesse.

– Você só fala bobagem, Eudald.

Ribas fez um gesto de impotência e comentou dirigindo-se a Tassis e a Totón:

– Norma nunca se inteirou de nada a respeito desse pobre orfãozinho. Jamais soube quem ele era, de onde vinha, nem quais eram as suas intenções. O amor é cego, realmente. – Encarou Norma sorrindo e beliscou amistosamente seu queixo, e ela fez um gesto esquivo –. Sabia que ele era filho de uma artista de cabaré meio doida?

– E daí?

– Você já está passando do ponto, Eudald – disse Mireia.

– Quando a gente se conheceu, a mãe dele já tinha morrido – disse Norma, evitando todo o tempo que seus olhos se encontrassem com os de Ribas –. E, de qualquer jeito, não foi assim que ele me contou...

– Bom, mas também não é para se envergonhar – disse Mireia, e envolveu os ombros de Norma com seu braço como se quisesse protegê-la dos sarcasmos de Ribas –. Eu só sei que quando você o abandonou, ele estava louco por você.

– Ah vai, diz aí – entonou Georgina com sua fonética nasal –. Nunca vi ninguém tão apaixonado.

– Saibam que eu ia com a cara dele – afirmou Ribas –. Apesar de que ele sempre estava representando alguma farsa... E agora esse amor não correspondido o levou à mendicidade. Caramba! Coitado desse infeliz!

Uma escova do falso engraxate caiu no chão e ele pareceu se atrapalhar. Norma notou que ele manuseava seu pé. O homem pegou a camurça com ambas as mãos e começou a esfregar a ponta do sapato com gestos inseguros e desajeitados. A camurça deslizava até o peito do pé, e os vigorosos esfregões na pele, mal atenuados pela meia, aqueciam Norma.

⁸¹ Marca de licor de anís originário de Badalona, muito popular desde o século XIX. Apresenta um rótulo curioso, que se tornou famoso internacionalmente, de um macaco segurando a garrafa de licor com a imagem de um macaco segurando um rótulo de licor, espécie de *mise en abyme* que também aparece em outras passagens de *El amante bilingüe* (vide cadernos 1, 2 e 3, nos capítulos 1 e 7 da parte I, e 3, da parte 2). Por outro lado, a imagem do macaco é tão extravagante quanto a de Marés tocando flauta com o pé e raspando a garrafa com a colher.

– Cuidado, você está lustrando o meu pé.

Ribas, que já tinha constatado a imperícia do engraxate, disse:

– Faz pouco tempo que você trabalha com isso, amigo?

Marés pigarreou, a cabeça sempre abaixada, e falou com a voz rouca, infectada de parasitas e mucos:

– Num ralha cumigo não, meu senhô, num me aperreia, que eu faço o melhó que eu posso. E as minhas discupa, senhora. Lançou um rápido olhar para Norma com o olho destapado e inclinou novamente a cabeça –. Mas é que a casa caiu pro meu lado e tô sem nada de dinheiro e tive que me virá co’a graxa e co’a escova... Eu nunca na minha vida tinha ingraxado um sapato. E inda hoje num peguei bem o jeito, mas juro pra senhora que esses sapatinho eu vou deixá brilhano que nem um brinco. Uns sapato verde tão lindo. E s’a senhora num gostá, a senhora mi dá o que quisé e fica por isso mesmo...

Norma o escutava com a boca ligeiramente entreaberta e o lábio superior tinha um brilho aperolado pelo suor. Não conseguia tirar os olhos da nuca do engraxate, ali onde o cabelo encaracolado ficava apertado pela fita preta de borracha que prendia o tapa-olho. Sentiu novamente a aranha do arrepio subindo pela morna fenda de suas coxas apertadas.

– Não se afobe – disse –. Você está trabalhando muito bem, e além disso a gente não está com pressa.

Pedi que Ribas enchesse outra vez a sua taça, enquanto Mireia voltava ao tema de Joan Marés e de sua triste queda na sarjeta e na mendicidade. Sabendo o quanto ele foi apaixonado, era difícil entender que ele sumisse tão radicalmente e que nunca mais tivesse entrado em contato com Norma.

– Ele tentou há algum tempo atrás, mas eu nunca mais quis vê-lo – disse Norma –. E, mudando de assunto, quando você vem me buscar no escritório para a gente almoçar juntas?

– Mas onde fica esse escritório?

– Co’a sua licença – disse o engraxate –. É só um momentim...

Impunemente, já que ninguém prestava atenção nele, tinha descalçado um pé de Norma, e, para não sujar ainda mais a meia dela, esfregava o sapato segurando-o no ar. Mesmo com esse método, não mostrava um trabalho melhor. Norma apoiou o pé livre do sapato no suporte da caixa de engraxate e espreguiçou os dedos. Através da trama preta da meia, ele pôde observar o esmalte vermelho das unhas dos dedos. A

visão da pequenina unha do rosado dedo mindinho, pueril e adormecido por baixo do nylon preto, enterneceu-o subitamente de tal forma, fazendo-o evocar delícias domésticas que na época não soube valorizar, que teve vontade de reclinar a cabeça no joelho de Norma e cair no choro. Transtornado agora sob o peso da farsa, escutava Norma falando de seu trabalho para o Departamento de Cultura da Generalitat, um estudo sobre língua e imigração na Catalunha realizado pela Direção Geral de Política Linguística, e a sua voz era doce e nasal e o fez pensar no sol tocando as flores, no zumbido do verão no vasto jardim descuidado da Villa Valentí... De manhã, segundo explicava agora a Mireia, Norma costumava ir ao escritório do Palau Marc na rua Mallorca, onde às vezes se divertia atendendo pelo telefone as consultas dos charnegos sobre a atual Campanha de Normalização Linguística⁸². Calçou novamente o pé, manuseando-o o quanto pôde, e acomodou-o novamente no suporte. Neste momento, vendo-o quieto, Ribas inclinou-se no ouvido de Norma e disse:

- O teu Quasímodo está dormindo em cima do teu lindo pé.

O engraxate estava com a cabeça pendurada no peito e as mãos besuntadas de graxa imobilizadas nos tornozelos de Norma, como se não soubesse o que fazer. Permaneceu completamente paralisado por alguns segundos. Depois prosseguiu seu trabalho com toda a calma e convocou a voz que não era dele para dizer:

– Eu termino num minutim, minha senhora.

Norma não o apressou nem disse nada. Por trás dos óculos, seus olhos pareciam outra vez distantes e ensimesmados. Tassis estava esclarecendo a Mireia, ironicamente, alguns pormenores sobre o trabalho de Norma com a equipe de sociolinguistas:

– É bem complicado, sabe? A Norma trabalha com pesquisas públicas e faz experimentos com... a língua. Estuda os contatos conflituosos entre as duas línguas, o catalão e o castelhano, tanto individual como socialmente. Este ponto em que as duas línguas se friccionam.

Ou seja – interveio Ribas – as duas línguas em contato vivo e ardente com o indivíduo.

– Como você é idiota – disse Norma rindo.

⁸² *Campanya de Normalización Lingüística* – conjunto de medidas instituídas pelo governo autonômico da Catalunha em decorrência da *Ley de Normalización Lingüística* (1983), promulgada com o fim de normalizar o uso da língua catalã. A respeito, ver capítulos introdutórios nº 3.1 e 3.2.

– Você pode rir o quanto quiser – disse Totón Fontán –. Mas eu estou começando a ficar de saco cheio desse normativismo rococó em que caiu o idioma catalão.

– Pois então vai se preparando, pobre castellanufo – disse Ribas –. Você verá verdadeiros milagres.

Totón pediu a conta ao garçom do balcão e Georgina estava comentando que já era hora de ir embora, já que nem os Bagués nem Valls Verdú apareciam, quando Norma sentiu um peso quente sobre o joelho erguido e viu que o engraxate torto tinha a testa apoiada ali e que chorava em silêncio. Sua mal dissimulada agitação nervosa, com os soluços, repercutia desde a sua testa até o joelho amado e prostituído, conectando com as fibras nervosas da própria Norma, cujo primeiro impulso foi o de retirar o joelho. Mas se conteve. Os outros não tinham percebido nada, continuavam conversando. O engraxate parecia que ia desmoronar de uma hora para a outra. Suas costas curvadas se agitavam com os soluços, tinha soltado os braços e largado a escova e a camurça, e suas mãos se mexiam extraviadas e tesas em volta dos tornozelos de Norma sujos de graxa. Durante um bom tempo, e sem compreender bem por quê, Norma não reagiu e fechou os olhos retendo entre as pálpebras a imagem daquela cabeça encaracolada e compungida teimando sobre seu joelho ardente. Por fim abriu os olhos e roçou com as polpas dos dedos os ásperos cachos.

– Ei, o que foi? – E então olhou para os outros sem saber o que fazer. Mas não retirou o pé do estribo nem afastou o joelho da testa abatida daquele homem cuja dor, certamente, era a de não poder oferecer a ela um bom serviço –. Não fique assim, você estava trabalhando muito bem... Ai, você, Eudald! – suplicou a Ribas –. Fala alguma coisa para ele, por favor...

– Tranquilo, rapaz, não é para tanto – disse Ribas, e empurrou suavemente o ombro dele para que desgrudasse a testa do joelho, mas não teve jeito.

– É sério, você é um engraxate fenomenal – disse Mireia Fontán contendo a vontade de rir.

– E como! – corroborou Tassis –. Esses sapatos verdes de vadia nunca brilharam tanto.

Mas o engraxate continuava sem reagir. Esfregava a testa e o tapa-olho preto no belo joelho e soluçava desconsoladamente, o gesto suspenso em torno ao pé de Norma, como se tivesse medo de tocá-lo. Ribas deu-lhe outro empurrão, mas nem assim ele reagiu. Parecia que a testa estava soldada ao joelho.

– Isso acontece porque você é um cabeça-dura – disse Ribas –. Por que inventa de engraxar sapatos, se isso não é contigo?

– Ele já contou para a gente o porquê, Eudald – repreendeu-lhe Norma –, agora fica na sua.

– Está pirado.

– Deixa ele em paz. Paga para ele, você quer?

Ela ofereceu mais um pouco seu joelho à conturbada testa e mexeu as mãos abertas em volta da cabeça sem se atrever a tocá-la. Então Ribas teve a tentação de atijar o engraxate neurastênico com um terceiro cutucão, mas optou por oferecer a ele uma moeda de quinhentas pesetas.

– Pega aí. E compra Kamfort⁸³, meu amigo; para evitar problemas.

A mão miserável de graxa ergueu-se trêmula junto à cabeça ainda abatida, mas não pegou o dinheiro. Ajustou a fita do tapa-olho na nuca e então, juntamente com a outra mão, não menos suja de graxa, retirou delicadamente o pé de Norma do estribo, recolheu o pote de graxa, a escova e a camurça, enfiou tudo na caixa e se recompôs cabisbaixo, sem olhar para ninguém, escapulindo por entre as pessoas em direção à rua.

⁸³ *Kamfort* - tipo de graxa líquida para sapatos.

Segunda parte

Há épocas em que você se sente
despedaçado e ao mesmo tempo
vê a si mesmo no meio da estrada
 analisando as peças soltas,
 perguntando-se se será capaz de
montá-las outra vez e que espécie de
 artefato será esse.

T. S. ELIOT

Nos dias desesperados que sucederam à paródia do Café de la Ópera, a excitação e o desassossego de Marés aumentaram, e ele se amaldiçoou mil vezes por sua fraqueza, por aquela choradeira descontrolada na frente de Norma e dos amigos dela. Devolveu a Serafin a caixa de engraxate, a peruca e as costeletas, e durante uma semana cinzenta de ventania trabalhou muito na praça Real e no Portal de l'Ángel, às vezes na companhia de Cuxot, e nos dias de chuva se abrigava nas passagens subterrâneas do metrô da estação Catalunya. Arrecadava uma média diária de duas mil e quinhentas a três mil pesetas, muito menos que o habitual, mas isso mudaria com a chegada do bom tempo. À noite, em casa, deitava cedo, mas não conseguia dormir. Levantava, pegava alguma bebida e ligava o rádio para ouvir música. De pé em frente à janela, contemplava no meio da noite a dupla serpente de luzes na rodovia A-2 e o letreiro de néon dos estúdios da TV-3 lançando às estrelas uma poeira luminosa e falaz, uma aspiração artificial. O mundo parecia uma farsa e o seu quarto no Walden 7 também: esses ladrilhos do revestimento que caem à noite desprendem-se do meu cérebro, disse a si mesmo, essas redes aí embaixo estão me esperando...⁸⁴ Pensava em Norma e na forma de chegar até ela com uma desesperada e furiosa determinação. Provavelmente por um transbordamento inconsciente do desejo, ou talvez simplesmente porque estava entediado, um sábado à noite ele botou o terno marrom listrado e a camisa rosa, montou a corcova de Juan Faneca diante do espelho, o tapa-olho preto e as costeletas em seu devido lugar, a risonha pupila verde e a peruca cacheada, saiu para a Galeria do Êxtase e bateu na porta da viúva Griselda com um sorriso malicioso de viés.

⁸⁴ Conforme assinalado por Victoria Calmes (2009, p. 215) e também comentado na introdução desta tradução: “Paralelamente al significado filosófico y social, en *El amante bilingüe* los cambios en la identidad de Marés tienen un reflejo en la arquitectura del edificio donde vive. Primeramente, Norma adquirió un apartamento en Walden 7, un edificio del arquitecto Ricardo Bofill, que representa un esfuerzo de continuación del proyecto modernista de la arquitectura de Gaudí y de la exaltación del nacionalismo catalán”. Nesta perspectiva, o edifício constrói-se como um projeto em que a realidade individual pode ir ao encontro de uma utopia de coletividade. Entretanto, a arquitetura do edifício – definida por Emilio Bofill Benessat (1970, n.p.) como “posibilidad de observar un paisaje artificial desde todas las ópticas de una cultura plástica tradicional (expresionismo, brutalismo, cubismo, tecnicismo y surrealismo) modificando sin embargo el significado de estas tendencias, y transformando lo que comúnmente es la expresión de algo aterrador, deshumanizado y caótico, sin ubicación posible en un contexto urbano armónico, en una imagen contrapuesta” (BOFILL BENESSAT, 1970, n.p.) – pode ser lida também como um espelho da imagem de Marés, que, como um negativo do edifício, evidencia a desconstrução de um projeto harmônico, uma imagem contraposta que desvela novamente seu aspecto “aterrador, desumanizado e caótico”.

– Oi, Grise – beliscou o queixo dela.

Ela acabava de chegar do cinema em que trabalhava e estava esquentando água para fazer um chá de limão, estava com um resfriado forte e um pouco de febre. “Não me beija, querido – apressou-se em dizer, sem que ele tivesse demonstrado a menor intenção de beijá-la – senão você pode pegar.” Continuava com seu regime rigoroso e disse a ele que tinha emagrecido mais de três quilos. Ofereceu-lhe chá e ficaram conversando melancolicamente sobre o estranho destino de algumas pessoas solitárias e da lenta, misteriosa e irrefreável deterioração do edifício Walden 7, um sonho desmoronando. Ele sentiu repentinamente a necessidade de falar de Joan Marés, o vizinho da porta B, nesta mesma Galeria, disse que eles eram amigos desde criança e que tinha muita pena da vida dele, que ele era um homem sensível e culto que se sentia desenraizado e que tinha tido azar na vida... Descobriu de repente que se distanciar verbalmente do músico de rua e de suas desgraças melhorava o seu ânimo. Perguntou à senhora Griselda se ela o conhecia, e ela franziu o nariz:

– Na verdade eu não gosto muito dele. Não vou nada com a cara dele – admitiu a contragosto –. E nem é porque ele é músico de rua e porque anda sempre maltrapilho... É que ele é um bebum e um porco, um homem sem dignidade. Não gosto do jeito que ele me olha.

– Você tem razão, Grise. O pobre coitado está descendo cada vez mais baixo, está chafurdando na lama da vida, e tudo isso porque a mulher o abandonou. Só pode ser um imbecil.⁸⁵

– Ah, não sabia disso! Coitado! – suspirou a viúva –. De qualquer forma, ele é meio cínico. Você já viu como ele se veste, parece que não tem onde cair morto. E sabe quanto ele deve ganhar por dia com o acordeão? Muito dinheiro! Sei disso porque um amigo do meu marido também tocava na rua, tocava saxofone, e com o dinheiro que davam para ele acabou montando um bar em Sants...

– Trabalha muitas horas, esse pobre idiota – disse ele, pensativo –. Não sabe o que fazer da vida.

– Pois se nem ele sabe... Mas, bom, já que ele é seu amigo, a partir de hoje vou olhar para ele com outros olhos. – A senhora Griselda sorriu bondosamente, e sua mão prestativa, gorducha e rosada, pegou o cabo da chaleira –. Um pouco mais de chá, meu querido? Como vão as entrevistas?

⁸⁵ Neste trecho, observa-se que o autor não faz uso do dialeto literário.

– Eu num trabalho mais pra Generalitá – disse ele animando-se, recuperando o sotaque do sul e o pigarro do charnego –. Agora eu vendo venezianas. Foi um achado, Grise.

Pouco tempo depois, agoniado pela máscara, sentindo cada vez mais os puxões dos fios invisíveis de uma marionete que começava a não controlar mais, esteve tentado a revelar seu jogo. Mas o tratamento que a viúva dava a ele era tão doce e carinhoso que de repente ele sentiu pena dos três, dela e de Faneca e de si mesmo, e levantou-se e se despediu.

Mas em vez de se enfurnar em casa, pegou o elevador e desceu para o térreo, rumo ao café do edifício. Instalou-se no balcão e pediu um vinho, e depois outro e depois mais dois. Ficou ali até fecharem o bar, sozinho, tentando a sorte em uma máquina caça-níqueis que emitia uma música fantasmagórica, uma toadinha artificial e sideral. Sentiu-se inesperadamente reconfortado, conformado com sua própria falácia e com o artifício eletrônico e musical que manjava, enquanto uma mão invisível dava palmadinhas amistosas em suas costas, animando-o: Se você virar outro sem deixar de ser você, nunca mais vai se sentir sozinho.

Experimentava a crescente sensação de que alguém que não era ele o suplantava e decidia seus atos. Sentia às vezes um descontrole físico, uma tendência muscular ao entorpecimento e à petulância, uma conformação nervosa com outro ritmo mental e com certos tiques que nunca tinham sido seus. Uma tarde no final de março, na esquina da rua Portaferrisa com a rua del Pi, parou de tocar o acordeão e entrou em um mercadinho e pediu uma garrafa de vinho branco do Penedès⁸⁶. Pagou e saiu, mas não tinha andado nem dez metros quando parou e voltou ao mercado.

– Por favô – disse com a outra voz graciosa dirigindo-se ao dono que o havia atendido –. O senhô num acabô de vendê esta garrafa de vinho prum pobre coitado com um acordeão?

O homem olhou-o de cima até embaixo, receoso.

– Porra. Eu vendi pra você.

– A garrafa era essa? – insistiu Marés.

– Você tá de brincadeira ou o quê?

– Vê só, é que o homi do acordeão tá lascado. Cabeí de topá com ele na rua e o problema é que...

– Não vem com esse papo furado pra cima de mim. Sai fora!

– O problema é que – prosseguiu Marés – ele num tem nada pra tirá a roia e eu também num tenho. O senhô podia emprestá um abridô, faiz favô?

– Cai fora!

– Eita, mas o senhô num é lá muito educado!

Foi procurar Cuxot para tomar o vinho com ele, mas não o encontrou. Na rua Ferran, deteve-se na frente da vitrine da livraria Arrels, atraído pelo título de um volumoso romance em catalão: *Sentiments i centimets*⁸⁷. Entrou e comprou o livro junto com um dicionário catalão-castelhano.

⁸⁶ Região vitivinícola da Catalunha.

⁸⁷ *Sentiments i centimets*. Em catalão, sentimentos e centavos de pesetas. *Centimets* é diminutivo de *cèntims*, palavra que se usa na expressão “*No tinc cèntims*” - Não tenho um centavo (ou nenhuma moedinha). O autor joga com a sonoridade e o sentido das palavras, contrapondo valores emocionais (*sentiments*) e materiais (*centimets*). Mais comentários a respeito no capítulo introdutório 4.1.

– Vamo vê si assim eu aprendo a lê em catalão de uma veiz por todas – explicou para a dona da livraria –. Do jeito que eu tô, eu sô qui nem um anafabeto, minha senhora.⁸⁸

Nas Ramblas, a primavera já se anunciava e o aroma das flores cortadas e da água suavemente pútrida o excitava. Comprou um buquê de cravos vermelhos e à noite depositou-o na porta da senhora Griselda com um papel em que escreveu: “ Para Grise, do seu Faneca, cordialmente.”

Em meados de abril, em um sábado à tarde em que estava tocando em frente ao Liceu, fez outra pausa e entrou em uma loja de sapatos. Comprou um sapato marrom e branco, de bico fino e salto. Depois foi a um salão de apliques na rua Hospital que vendia adereços e perucas para damas e cavalheiros. Pediu para ver vários apliques, mas nenhum deles lhe pareceu melhor do que o que já tinha em casa. Escolheu duas costeletas pretas e onduladas e um bigode fino e experimentou umas cartilagens de borracha nas narinas para alterar o formato do nariz. Também comprou colas, lápis e pinças, e uma base de maquiagem. A nota fiscal subiu para nove mil pesetas, valor que ele achou excessivo. Deixou a compra reservada e foi à Caixa sacar o dinheiro.

Na manhã seguinte, domingo, estava tocando na praça Real. Esperava a chegada de Cuxot e de Serafín, mas eles não apareceram. Era um dia cinzento e de vez em quando garoava. A praça não estava muito animada, havia somente uns vagabundos e os *camellos* marroquinos e negros perambulando como de costume debaixo das marquises. Marés estava pensando em voltar para casa quando foi invadido por uma repentina tristeza e em seguida foi torturado por uma crise de angústia, uma sensação de desamparo, e então tomou uma decisão. Guardou o dinheiro arrecadado, pôs o acordeão nas costas e procurou uma cabine telefônica. Assim que tirou o telefone do gancho começou a se sentir melhor. Discou e esperou, enquanto lá, na Villa Valentí, em algum sóbrio cômodo com janela para o parque, talvez no amplo dormitório de Norma, onde ela tomava o café da manhã e lia o jornal na cama, tocava o telefone.

– Alô?

Disfarçou a voz e perguntou:

⁸⁸ Nesta passagem, observa-se a inversão entre o que seria considerada a “língua de prestígio” – o catalão, depois de anos de repressão – e a língua de uso doméstico, familiar – o castelhano, que aqui aparece marcado pela variante popular mais afastada da norma. Entretanto, esta relação diglósica entre as línguas é controversa. A respeito, ver capítulos introdutórios 3.1 e 3.2.

– A senhora Marés, por favô?...

– Com quem o senhor deseja falar? – disse a voz feminina com sotaque exótico, provavelmente a empregada.

– Quero falá coa senhora Norma Valentí.

– Quem gostaria?

– Ela num me conhece. Diz pra ela que tenho um recado do marido dela.

– Um momento, por favor.

Passaram-se quase dois minutos. Marés pigarreou, modulando mentalmente a voz impostada do charnego.

– Digui!...

– Senhora Norma Valentí? Meu nome é Juan Faneca, sô amigo do marido da senhora... A senhora me disculpe o incômodo. Eu tô ligando pra pedir se posso tê uma conversa um dia coa senhora.

– Comigo? De que se trata?

– É um negócio mei delicado. Talvez seja melhó eu num falá pelo telefone. A senhora vai entendê. É que eu tenho que falá do Joan Marés...

– Aconteceu alguma coisa com ele?

– Eu tô com medo dele tá ficando loco, senhora.

– E por quê?

– Acho que a senhora sabe como é que ele anda levando a vida.

– Mais ou menos.

Norma ficou em silêncio, embora mordida pela curiosidade. Marés esperou um pouco e depois disse:

– Mulé, parece mentira, a senhora num qué nem sabê como é que ele tá? – E com a voz enviesadamente rouca acrescentou – A senhora nem liga pro que tá acontecendo co’esse infeliz? Num tem nem um pinguim de curiosidade pela vida desse homi, co’esse amô tão desgraçado que afastô ele de uma família honrada e fez ele perdê o juízo, esse miseráve que agora se arrasta por aí tocando o acordeão nas rua de Barcelona?...

– Bom, sim, mas eu não sei o que poderia fazer...

– Ai, como essas mulé são ingrata! Jesus!

– O Joan continua morando no Walden 7, imagino.

– Continua, mas o apartamento é da senhora.

– Ah, então é por isso. Diga para ele não se preocupar, eu não penso em expulsá-lo dali. Eu prometi que deixaria o apartamento para ele enquanto ele não tivesse para onde ir. Não sei o que mais eu poderia fazer...

– Pelo menos escutá um amigo dele.

– Por mim não tem problema. De qualquer forma, o Joan eu preferia não ver...

– Ele sabe muito bem que a senhora num qué vê ele. Eu vô sozinho.

– Mas o que é que ele quer exatamente?

– Ele queria muito recuperá uma coisa que ele esqueceu na Villa Valentí faz muitos anos... É um álbum de figurinhas dos *Tambores de Fu-Manchú* que ele guardô desde criança, e que pra ele tem muito valô sentimental. A senhora se lembra desse álbum?

– Acho que lembro que ele levou o álbum junto com um montão de livros quando a gente se mudou para o Walden 7...

– O Joan diz que não, que ficô na casa da senhora.

– Então deve ter sido comido pelas traças. Não tenho a menor ideia de onde possa estar.

– Ele falô pra senhora procurá nas estante de baixo da biblioteca, onde o tio da senhora guardava os mapa.

Norma suspirou.

– Bom, vou ver.

– Em compensação, ele qué te dá uma coisa que a senhora vai se interessá.

– Eu?

– Uma supresa, mulé. Pode sabê que é um presente muito especial do Joan. A senhora vai vê como vai gostá. Quando é que eu posso vê a senhora?

Ouviu o suspiro de Norma e seu coração ficou paralisado. Ela demorou alguns segundos para responder:

– É tão importante assim?

– É questão de vida ou morte, senhora.

– Bom, não é para tanto... A questão é que vou viajar e só volto no mês que vem. Espera, deixa eu ver a agenda... – Ficou calada por alguns segundos e ele bebia sua respiração sossegada, o palpitar de sua linda boca colada ao telefone –. Sim, é isso. O senhor pode vir no dia treze de maio, sexta-feira, a partir das oito da noite. Pode ser?

– Na casa da senhora, na Villa...?

– Sim, o Joan te explica onde é. Até logo.

– Eu conheço a casa, senhora, mas só que faz uns bons anos que num ando por ali. Bom, tudo de bom, então, que a senhora faça uma boa viagem....

Mas Norma já tinha desligado.

CADERNO 3

O PEIXE DE OURO

Na avenida Mare de Déu de Montserrat há um casarão modernista de cúpulas douradas, encobertas por copas de abetos e pinheiros e separada da rua por uma cerca interminável. Estamos em 1943, você ainda não nasceu, meu amor, nos lentos entardeceres desse verão remoto as cúpulas reluzem como o ouro e a desastrada trupe do bairro, Faneca e eu na liderança, perambulamos ao redor do fantástico casarão sonhando com aventuras.

Estou falando da Villa Valentí, o paraíso que estava destinado a mim, desculpe-me a pretensão, e onde você nasceria quatro anos depois. Hoje a Villa continua resplandecente como ontem, na minha memória e no bairro. Na imponente porta de ferro forjado sobressai um dragão alado pisoteando lírios pretos. Na boca do dragão há uma mexerica podre, espetada na língua afiada como um estilete, uma mexerica de verdade. Quem a teria cravado ali? Estou com fome, vou comer essa mexerica, digo a Faneca. A metade da mexerica parecia boa e succulenta, e Faneca também a queria. Disputamos no palitinho⁸⁹ e Faneca ganhou. Lembro-me como se fosse hoje daquele luminoso domingo em que entrei pela primeira vez no jardim do casarão. Não como um intruso, mas como convidado. Mas tudo tinha começado no dia anterior, um sábado. Vejo outra vez os furiosos moleques do bairro empoleirados na cerca, roubando pinhas dos ramos mais baixos, agoniados pelas folhas de outono como punhais de cobre. David, Jaime, Roca, Faneca. Eles não entram em acordo sobre o que vão fazer durante a tarde, se vão explorar o parque Güell e a montanha Pelada ou patinar na rua. David é partidário de baixar na cozinha da pensão Ynes e ver se a dona Lola oferece um lanche para a gente, e de repente todos vão embora, e Faneca e eu nos vemos sozinhos com o carrinho de rolimã, um autêntico fórmula um, uma tábua com quatro rodas guiada com uma corda e com solas de alpargatas velhas para frear.

⁸⁹ Original “*jugar a los chinos*”, brincadeira similar ao jogo de palitinhos (ou porrinha) brasileiro, em que o desafio é adivinhar a soma de palitos que todos os jogadores escondem nas mãos.

Dirijo o fórmula um temerariamente, não sentado, mas travado em mim mesmo, contorcido, feito um nó de braços e pernas e convertido na Aranha-Que-Fuma para espanto dos transeuntes. Faneca vai de pé, às minhas costas, agarrando-se onde consegue, os olhos fechados ao vento, e solta o nosso grito de guerra: “Hi ha cap peeeeeeeell de coniiiiiiiill...!”, o pregão dos catadores que percorriam o bairro comprando papéis, panos, garrafas e peles de coelho. Durante muito tempo, o trajeto habitual da molecada deslizando com o rolimã tinha sido monte Carmelo-Sagrada Família, descendo a todo vapor pela rua Sardenya; mas neste verão descobrimos a avenida Mare de Déu de Montserrat sentido Horta. Tem mais curvas e é mais emocionante. Pouco antes da rua Cartagena há uma curva dupla, e em seguida, à direita, inicia-se a interminável cerca da Villa Valentí, que percorre toda a calçada resguardando o frondoso parque. As cúpulas douradas emergem por cima das árvores, e de um lado, em uma depressão do terreno seco e espoliado, sobrevive um velho coreto guadiniano⁹⁰ com máscaras de metal. Foram muitas as vezes em que, subindo a rua com o rolimã no ombro, Faneca e eu nos empoleiramos na cerca para sondar, por entre a ramagem verde, a fachada pedregosa do casarão e os enormes vasos de cerâmica em volta do lado de águas mortas.

– Algum dia – disse Faneca uma vez – eu vou entrar nesse parque e mergulhar no lago.

– Você está sonhando, moleque – disse a ele.

– Parece até que não mora ninguém na casa. Nunca aparece ninguém.

– Não dá para ter certeza. Os ricos de verdade estão sempre bem escondidos.

Mas neste sábado à tarde, a porta do jardim está aberta e um homem magro, com paletó e sapatos brancos observa da entrada a vertiginosa descida do rolimã rua abaixo, com os dois meninos montados. Observa, sobretudo, o moleque contorcionista que dirige o artefato de bunda, o menino tarântula dobrado sobre si mesmo com um cigarrinho na boca e os pés cruzados no cangote.

– Sai da frenteeeeeee! Lá vamos nóooooooooos!

Alguns transeuntes parados na calçada e boquiabertos também contemplam a nossa corrida louca. O rolimã entra na segunda curva da rua Cartagena abrindo demais a curva, suas rodas laterais roçam a beira da calçada, perco o controle e capotamos diante da cerca da Villa Valentí, aos pés do homem de paletó branco. Com

⁹⁰ *Guadiniano* ou *gaudiniano* – relativo ao estilo de Antoni Gaudí (1852 – 1926), famoso arquiteto modernista catalão.

a queda, minha famosa Aranha-Que-Fuma fica destroçada, mas, ao ver que não me machuquei, refaço a aranha no mesmo instante e recolho a bituca no chão. Assim, contorcido e fumando, solto uns palavrões e espero tranquilamente Faneca, que caiu alguns metros mais atrás e sente dor no joelho. Então soam passos na calçada, aparecem ao meu lado os resplandecentes sapatos brancos e ouço a voz solícita do homem:

– Você se machucou, garoto?

– Não senhor – mexendo-me de lado como um caranguejo.

– Onde você aprendeu a se retorcer desse jeito? Você trabalha em algum circo?

– Um amigo da minha mãe que me ensinou.

Antes de continuar tenho que esclarecer algumas coisas. O homem de paletó branco dirigiu-se a mim em castelhano porque me ouviu xingar em castelhano. Ele era catalão. Eu também, mas todos os meus amigos da rua, os moleques da turma, eram charnegos – principalmente Faneca, que era de um povoado de Granada e falava com um sotaque andaluz tão puxado que não dava para entender o que ele dizia –, e eu sempre me entendia com eles na língua deles. Minha cabeça raspada e minha aparência desastrada, por outro lado, se encarregaram do resto: o senhor elegante achou que eu fosse um dos muitos charneguinhos que infestavam o bairro na época. E além do mais, isso interessava a ele, como não demorei para saber:

– Eu preciso exatamente de alguém como você... E você fuma com o pé. Impressionante.

– Sim, senhor. Eu também sei tocar gaita com o pé.

– Caramba. Quantos anos você tem?

– Dez.

Pouco a pouco vou me desenrolando e fico em posição normal. Faneca chega e se senta do meu lado, esfregando o joelho dolorido. O homem de paletó branco me observa fascinado. É muito alto e ostenta um abundante cabelo grisalho e uma expressão amável. Depois de refletir por um tempo, diz:

– De onde você é, garoto?

– Moro na parte de cima da rua Verdi.

– Como você se chama?

– Juan⁹¹.

– Quer ganhar um trocado?

– O que que eu tenho que fazer?

– Exatamente o que você acabou de fazer. Mas sem fumar. Venha amanhã às cinco da tarde que eu te explico.

– Venho aqui?

– Pode entrar direto e perguntar pelo senhor Víctor Valentí. Sou eu. E outra coisa. – Tira do bolso uma folha de papel dobrada e escrita à máquina –. Isto aqui é uma poesia em catalão, quero que para amanhã você saiba ela de cor. Parles una mica de català, imagino...⁹²

– Una mica, mas meio mal – simulo travessamente minha ignorância.

– Não tem problema. Toma. – Ele me dá o papel –. Com certeza você consegue decorar, é curtinho.

– Sim, senhor.

E ainda mais por um duro, pensei.

No dia seguinte, domingo, muito antes da hora marcada, eu já estou pronto. Faneca quer me acompanhar, mas pela primeira vez na vida digo a ele que não. Num vai sozinho, droga!, pode sê muito pirigoso, me diz. Não tem perigo nenhum, seu besta, digo a ele, eu vou ganhar um duro.

Bem asseado e penteado, vestido com a minha melhor calça e uma camisa limpa, às cinco da tarde atravesso a cerca do jardim e entro na Villa Valentí como quem entra em um sonho. Um caminho de cascalho me leva até o coração rumoroso do parque, onde se abre um grande espaço ajardinado com o lago de águas esverdeadas e o casarão com o esbelto alpendre. Paira no ar o cheiro adocicado da folhagem putrefata que não foi retirada dos canteiros. Há alguns automóveis e vários convidados em mangas de camisa, rodeados de crianças e cachorros, comportando-se todos como se estivessem em família e falando em catalão. Levam cadeiras e banquinhos de um pavilhão do jardim para o grande saguão semicircular da parte posterior da Villa, onde senhoras muito atarefadas e diligentes preparam uma espécie de cenário improvisado com cortinas e alguns móveis. No total deve haver ali umas vinte pessoas, sem contar as crianças. Através dos alto-falantes ouvem-se canções

⁹¹ Interessante observar que, quando criança, o protagonista se identificaria pelo nome em castelhano, Juan, e não pelo nome em catalão com que é identificado no início da narrativa (que retrata a fase adulta). Sugere-se que as metamorfoses do personagem vêm ocorrendo desde sua infância.

⁹² Você fala um pouco de catalão, imagino...

populares catalãs interpretadas pelo tenor Emili Vendrell. “Rosó, Rosó, llum de la meva vida...”⁹³

Eu me aproximo de um senhor que mexe em uns cabos elétricos de pé em cima de uma cadeira e pergunto a ele onde está o senhor Víctor Valentí, e ele me diz que está ensaiando na biblioteca. Tenho nas mãos o papel com os versos que decorei. Até encontrar a biblioteca, que fica no primeiro andar, vou sondando quase todo o casarão e consigo contemplar os arcos altíssimos, as madeiras polidas, os vitrais, os revestimentos de minuciosa policromia, as grades de ferragens articuladas e corrediças, os azulejos compondo no amplo vestíbulo a imagem de Sant Jordi⁹⁴ e, sobretudo, o teto de um salão recoberto com um fantástico *trencadís*⁹⁵ de cerâmica branca.

– Ah, finalmente chegou a minha tarântula murciana! – disse o senhor Valentí ao me ver entrar na biblioteca –. Não liga, é brincadeira. Vem, senta aqui e espera um pouco.

Ele não está usando o paletó branco, está vestido como um personagem nobre medieval, segura um caderno escolar aberto e dá instruções a quatro moças que ostentam longos cabelos e longas túnicas. Três homens vestidos como ele recitam versos em voz alta, cada um de um lado, passeando de um lado para o outro. Há muito vaivém no salão, meia dúzia de senhores está colocando perucas e barbas e um coro de moças experimenta tiaras e colares de flores. Dois biombos servem de vestiário e há uma mesa comprida cheia de peças de roupa, espadas, apliques e acessórios para maquiagem.

⁹³ Emili Vendrell i Ibars (1893 - 1962), intérprete de canções populares catalãs e famoso tenor de carreira internacional.

Rosó, canção catalã composta em 1922 por Josep Ribas y Gabriel, com letra de Miquel Cubo-Aregall. Escrita originalmente para uma comédia musical, a canção passou a constar do repertório de vários intérpretes, como Emili Vendrell, e teve arranjos em vários formatos (de óperas a boleros e rock). Tornou-se muito popular devido à menção debochada da canção no *Manifest Groc*, de 1928, dos vanguardistas Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà (“DENUNCIEM la psicologia de les noies que canten: “Rosó. Rosó... DENUNCIEM la psicologia dels nois que canten: “Rosó. Rosó...”, declarava-se no *Manifest*). A popularidade da canção ultrapassou o contexto catalão.

⁹⁴ *Sant Jordi* (São Jorge), militar romano, venerado como mártir cristão e morto possivelmente em 303. A lenda mais famosa relativa a São Jorge é a de que teria matado um dragão e assim salvado a princesa que havia sido oferecida em sacrifício. Em uma das versões da lenda, este ato fez com que o rei se convertesse ao cristianismo. Considerado padroeiro da Catalunha, de outras comunidades autônomas (como Aragón e ilhas Baleares) e povoados, e também de: Inglaterra, Portugal, Geórgia, Lituânia, Sérvia, Montenegro, Etiópia, Londres, Génova, Régio da Calábria, Ferrara, Friburgo, Moscou e Beirute. No dia 23 de abril, feriado na Catalunha, é comemorado o dia de S. Jorge.

⁹⁵ *Trencadís* – termo mantido em catalão no original, em itálico. Refere-se a uma técnica de mosaico em cerâmica muito usada na arquitetura modernista, especialmente por Antoni Gaudí.

Eu não consigo entender o que está acontecendo ali nem para que precisam de mim, mas não tenho medo. Somente anos depois eu teria uma ideia cabal sobre o assunto. Em uma época em que a língua e a cultura da Catalunha estão sendo fortemente reprimidas pelo franquismo e o teatro catalão é proibido, na Villa Valentí, como em alguns apartamentos do Eixample pertencentes à burguesia ilustrada barcelonesa, são realizadas representações clandestinas de amadores. São saraus poéticos organizados por meia dúzia de entusiastas letramentados⁹⁶, destacados nacionalistas catalães que também lutam no campo das finanças, do ensino, da indústria e do comércio, e com os quais colaboram a família e os amigos. São pessoas afáveis que transmitem uma estranha beatitude – pelo menos é isso o que eu percebo aos meus dez anos –, há como um ritual de catacumbas elaborado com muita fé e escassos meios, uma forma de manter aceso o fogo sagrado da língua e da identidade nacionais. Tertúlias teatrais e poéticas que são na realidade *vetllades patriòtiques* em que impera um ambiente de festa familiar, floral e vitimista.⁹⁷ Víctor Valentí, o dono da casa, faz o papel de autor e diretor de cena, reservando para si mesmo um pequeno papel na peça. Trata-se de uma peça histórica cuja ação transcorre na comarca de Anoia⁹⁸ durante o período do poder sarraceno no século X, na fronteira cristã-muçulmana povoada por gente corajosa e experiente na luta contra os mouros. Uma licença poética do senhor Valentí introduzia na ficção histórica Sant Jordi matando a Aranha, e era aí que entrava eu, o menino-caranguejo.

⁹⁶ Original: *letraheridos*. Não consta a entrada no dicionário da Real Academia Española. Provavelmente, trata-se de um “catalanismo”. SECO et alli (2011) registram o termo como regionalismo: “- adj (lit, reg) Aficionado a las letras o a la lectura.” Citam exatamente este fragmento como exemplo. O *Diccionari Institut d'Estudis Catalans* (online) traz a entrada *lletraferit*, com a definição: “adj. [LC] Amant de conrear les lletres” (amante do cultivo das letras). O *Diccionari català-valencià-balear* (online) traz: “adj. Instruït, que ha llegit molt (mall., men.); cast. letrado, leído.”

Enrique Badosa (2006) comenta que o termo é um galicismo e que foi um neologismo criado por Montaigne, em seu ensaio “Du Pedantisme”, em que critica e nomeia os “lettreférés”, aqueles a quem as letras deram uma “pancada”, que sofrem o vício de ler e que leem indiscriminadamente tudo o que cai em suas mãos, entendendo-o ou não. Barbosa afirma que o termo entrou na Espanha via Catalunha e passou a ser muito usado nos anos 50, primeiramente com sentido pejorativo e depois com sentido mais amplo de “homem de letras”, escritor ou simples leitor. Comenta que “con este último sentido pasó al castellano, y en ambas lenguas, lo mismo en castellano que en catalán se usa con una cierta sonrisa, aunque no con poca seriedad.” (BADOSA, 2006, n.p.)

Assim, optou-se por criar um neologismo, “letramentado”, que visa a contemplar essas duas facetas do termo, sugestão que agradeço à Profª Margareth dos Santos.

⁹⁷ Esse trecho, inicialmente quase “didático”, é um dos únicos em que o narrador comenta explicitamente a questão da repressão ao idioma e à língua catalã, cuja preservação dificilmente se sustenta para além do âmbito familiar. Ao mesmo tempo, o narrador é extremamente irônico com relação às ações no sentido desta preservação, apontando nelas um caráter prevalentemente “vitimista” e ridicularizando as ações e os personagens que se movem neste cenário.

⁹⁸ Anoia, região da Catalunha, próxima a Barcelona.

Ao terminar de falar com seus atores, o senhor Valentí me entrega um calção preto e uma camiseta preta de manga comprida e me indica um biombo: “Se troca aí atrás.” As duas peças são muito justas e elásticas, e quando saio vestido com elas, magro e desengonçado, pareço realmente uma aranha. O traje se completa com um lenço preto tapando a minha cara e preso na nuca, com dois buracos para os olhos, e luvas pretas. Olho-me no espelho e quase fico com medo de mim mesmo. O senhor Valentí manda eu me sentar em uma poltrona macia.

– Decorou a poesia?

– Sim, senhor.

– Vamos ver. Recite.

Recito o texto do começo ao fim com um leve sotaque charnego que fica muito bom. O senhor Valentí faz algumas observações sobre como pronunciar algumas palavras e sustentar algumas pausas, e depois diz:

– Não se preocupe com o sotaque andaluz, pode deixar eles perceberem: é exatamente o que eu quero. Bom, agora não saia daqui até eu vir buscar você. A peça vai começar. O que você tem que fazer é muito simples: Guillem de Mediona e Sant Jordi, dois personagens da obra, estes – e aponta para dois dos atores – levarão você em uma grande bandeja de prata, durante um banquete, e você vai sentado e enroscado nessa bandeja igual um contorcionista, com as pernas e os braços emaranhados, feito uma espécie de aranha. Quanto mais você se contorcer, melhor. Isso que você sabe fazer com o seu corpo: o mais parecido com um bicho que você puder. Porque você vai representar a Aranha que Sant Jordi tem que matar, entendeu?⁹⁹

– Sim, senhor.

– Quero que você faça a mesma coisa que estava fazendo ontem à tarde no seu carrinho de rolimã.

– Sim, senhor.

⁹⁹ Resina (2001, p. 97-98) interpreta a cena da seguinte forma: “There is nothing inherently Catalan about St George. The myth was transcultured in the late-sixteenth century, probably from England, but in the course of the next century the figure of the Christian knight became Catalonia's patron saint. The irony is evident: even the sacred image of national identity is the outcome of symbolic displacement and the acculturation of difference. In attempting to articulate an image of the integrated self, nationalistic desire (re)produces the otherness and the symbolic intrusion that it blames for the loss of its imaginary unity. Misrecognition of the Other as self is responsible for the misidentification of the self as Other, an effect, the novel suggests, of class-consciousness.”

– Eles vão deixar a bandeja em cima da mesa e então quero que você ande de lado igual um caranguejo, com a cabeça entre as pernas. E na sequência, quando você escutar a música parar, você se desenrola, se levanta no meio da mesa e, com os braços cruzados sobre o peito e as pernas separadas, desafiante, recita a pequena poesia que você sabe de cor. Eu vou estar perto de você e te dou um sinal. E é só isso. Você vai saber fazer? Vai se lembrar como é?

– Sim, senhor.

– Se der tudo certo, eu vou te dar um belo presente.

Estou na biblioteca, pregado na poltrona de altíssimo encosto, durante quase duas horas. Ao meu redor há muita agitação. Estou com fome, minha pança reclama de novo. No grande saguão a sessão começou e de vez em quando os atores entram e saem correndo e ouvem-se aplausos e a voz do senhor Valentí dando ordens. Para me distrair, improviso algumas poses abrigado na poltrona e, em uma delas, acabo dormindo. Sou despertado por um tapinha leve do senhor Valentí e pela voz dele: “Acorda, nano¹⁰⁰, você vai entrar”. Ao meu lado há uma mesinha com livros, esculturas policromadas e um aquário pequeno com um peixe dourado que fica dando voltas compulsivamente. Na água do recipiente cintila um raio de sol e o peixe de ouro parece se debater em um incêndio. Com a cara grudada no vidro do aquário, fico olhando as evoluções neuróticas do peixe na água até que uma das atrizes vem me buscar e me leva ao cenário junto ao senhor Valentí.

– Preparado? – diz o diretor.

– Sim, senhor.

– Lembre-se disso: não tem problema que eles percebam seu sotaque; pelo contrário, quanto mais sotaque charnego, melhor.¹⁰¹

– Sim, sinhô.

Resguardado pela cortina do palco, espio o público. As crianças estão sentadas no chão, em frente à primeira fileira. Há um silêncio reverencial, o sol vermelho do entardecer acende os vitrais do saguão e os diálogos da peça declamados enfaticamente em catalão soam como sentenças, parecem provir de outro tempo, outros afãs e outro país. A cenografia representa uma sala austera com uma comprida mesa na qual doze cavaleiros cristãos celebram um banquete, e no teto fulge um

¹⁰⁰ *Nano* – forma carinhosa para “menino”, em catalão.

¹⁰¹ PÉREZ-MANRIQUE (2006, p. 94) enfatiza a animalização (aranha, caranguejo) e o estereótipo (exagero da pronúncia andaluza) como estratégias do discurso colonizador, que resultam na boa receptividade da atuação do menino Marés por parte do público do sarau do Sr. Valentí.

grande lustre de cobre com inúmeras lâmpadas simulando chamas de velas. A sessão vai chegando ao seu fim, e sobre o jardim, do outro lado dos vitrais, desponta o anoitecer. De repente, sem me dar tempo de sair de cena, há um apagão e a sessão se interrompe por falta de luz. Trazem velas e recitam poesias catalãs para entreter a espera. Morre o dia lentamente e, à luz fantasmagórica das velas, tudo se torna muito emocionante; as poesias são bonitas e tristes e há lágrimas nos olhos dos mais velhos, e as crianças estão caladas e respeitosas. Depois são servidos uns quitutes e vinho doce, e refrescos para a criançada – para mim dão um refrigerante –, e quando a luz volta, a sessão é retomada com muitos aplausos.

Minha atuação como aranha maligna e andaluza é muito breve e deslumbra o público. Transportado no ar sobre a grande bandeja de prata, imagino meu aspecto: um inseto preto com o traseiro na cabeça e mexendo as quatro extremidades como patas de crustáceo. Sou depositado junto com a bandeja no centro da mesa e os ilustres comensais, cavaleiros feudais pertencentes às mais altas linhagens da nobreza da Catalunha, entre os quais se encontra a dos Valentí, ancestrais do anfitrião, levantam-se de seus assentos comentando com admiração e receio a arrogância da fera cativa, capaz de andar de lado por entre os pratos e candelabros. Então, obedecendo a um sinal do senhor Valentí, desenroscos braços e pernas desfazendo o monstruoso enredo e me recomponho lentamente em cima da mesa, cruzo os braços e, com voz clara e forte e um suave sotaque do sul que sei fazer muito bem, recito os versos de Sagarra¹⁰² que farão o auditório estremecer e que ainda hoje sei de cor:

*Sant Jordi duu una rosa mig desclosa
pintada de vermell i de neguit.
Catalunya és el nom d'aquesta rosa
i Sant Jordi la porta sobre el pit.
La rosa li ha donat gaudis i penes*

¹⁰² Josep Maria de Sagarra i de Castellarnau (1894 - 1961), escritor que se dedicou sobretudo à poesia e ao teatro, sempre escritos em catalão. Destacam-se comédias, farsas e esquetes cômicos de costumes, e a criação de um modelo de poema dramático que reúne muitos dos ingredientes do drama ou comédia de costumes e da canção popular catalã. Interessante observar que Sagarra participou da realização de alguns dos mais famosos espetáculos de teatro e música do Parallel (*Charivari*, etc.), tipo de *variété* que aparece no romance, no capítulo 7. Também cultivou o drama burguês de intenção religiosa, exerceu o jornalismo (em *Destino* e *La Vanguardia Española*) e a tradução e, após sua dissidência com relação aos grupos catalães da resistência, começou a colaborar com instituições mais ou menos oficiais.

*i ell se l'estima fins qui sap a on;
i amb ella té mes sang a dins les venes
per poder vèncer tots els dracs del món.¹⁰³*

A cortina é fechada bruscamente diante de mim e uma salva de aplausos coroa o final da peça. Como autor e diretor, o senhor Valentí sai para agradecer com os intérpretes, e em seguida o público e os artistas se fundem em uma emocionada troca de felicitações. Eu estou confuso; as meninas me olham com curiosidade e recebo os parabéns de algumas senhoras comovidas e afáveis, mas não demoram para me deixar de lado. Troco de roupa. Servem outra vez vinho doce e quitutes no jardim, e consigo descolar alguns biscoitos. O senhor Valentí conta a seus amigos como descobriu o menino-aranha na rua, montado em um veloz carrinho de rolimã e interpretando a Aranha-Que-Fuma como um perfeito contorcionista.

Pouco depois, quando o senhor Valentí resolve me pagar o que foi combinado, expresso a ele meu desejo de trocar o duro por outra coisa.

- Que outra coisa?
- Eu gostei muito do peixe que vi lá em cima.
- Mas você vai saber cuidar dele? Tem que dar comida...
- Eu gostei muito dele.

Surpreso, o senhor Valentí medita por alguns segundos. Sorri e me olha com afeto.

- Está bem. Pode levar o aquário.
- Obrigado, senhor.

Saio correndo em busca do meu presente. Depois, antes de ir embora, sento-me à beira do laguinho, diante da fachada da Villa. Com o aquário sobre os meus joelhos, fico por um bom tempo contemplando o peixe dourado. A criançada brinca no jardim e os casais jovens conversam passeando, muito formais. Sobre as águas sombrias do lago, pairam velozes morcegos. Vez por outra, olho-me nas águas sem me ver.

O entardecer se detém e parece que a noite não vai chegar nunca. De repente acendem-se todas as luzes da Villa, como se fosse um castelo de fogos de artifício, e

¹⁰³ O poema faz alusão aos símbolos com que Sant Jordi é representado na Catalunha: a rosa, trazida no peito do guerreiro, carregando o vermelho e a inquietude, alegrias e sofrimentos, identifica-se à história da Catalunha e heroica luta contra o dragão é assimilada às lutas catalãs. Para mais comentários, ver capítulo introdutório 4.1.

chegam até mim canções tristes, quase sussurradas, desde a pérgola e da roseira do outro lado do lago por onde os mais velhos passeiam e as crianças correm, vozes melancólicas que falam de uma doce pátria perdida e saudosa, de rosas ardentes e amores mortos, e eu me abraço ao meu aquário apertando-o contra o peito como se fosse a minha própria vida, minha felicidade futura, a promessa de um destino radiante. Algo me diz, ouvindo esse rumor poético, clandestino e harmonioso, que não estou sozinho e que nada de mau vai acontecer comigo nesta vida...

Rodeando o lago, aproxima-se de mim um menino bem vestido. Tem a mesma idade que eu, usa meias amarelas e enfia as mãos nos bolsos da calça com um gesto elegante e desdenhoso. Para na minha frente e diz, olhando para o aquário:

- Este peixe é seu?
- Sim.
- Você roubou ele do lago.
- Eu ganhei de presente do dono da casa. É o peixe de ouro.
- Não existe nenhum peixe de ouro, seu bobo.

Seu ar de superioridade me irrita. Observo seu nariz arrebitado e impertinente, seus lábios bem desenhados, e cuspo entre os pés dele:

- Se manda, moleque.
- É japonês – me diz –. E você nem sabe de uma coisa.
- O quê?
- Esses peixes deixam você pegar eles na mão.
- Nenhum peixe deixa você pegar ele na mão.
- Deixa sim. Eu vou te mostrar. Olha só.

Continuo apertando com ambas as mãos o aquário contra o meu peito. O menino sabichão enfia a mão no aquário, pega o peixe sem dificuldade e o retira da água, abrindo a mão para me mostrar. Então, repentinamente, enquanto se debate com a cauda, o peixe dá um pulo e, traçando por cima das nossas cabeças um arco muito amplo, festivo e luminoso, submerge no lago de águas mortas e desaparece. Em menos de um piscar de olhos, não deixa nenhum rastro. Afasto o playboyzinho com um safanão, ajoelho-me à beira do lago e perscruto as águas turvas para tentar ver o peixe deslizar ou despontar. Nada. Remexo a água com a mão, em uma desesperada tentativa de acariciar sua trilha misteriosa. É inútil, nunca mais voltarei a vê-lo, e ergo a cabeça, explodindo de raiva, e lanço no ar um grito dilacerante e desesperado, o grito de guerra de Faneca que todos da turma tínhamos adotado como senha:

– Hi ha cap peeeeeell de coniiiiill...!

Ao ouvir esse grito, o imprudente moleque foge espavorido. Paralisado pela raiva, desconsolado, permaneço ali imaginando o peixe de ouro que nada no fundo sombrio do lago, entre líquens putrefatos e algas sinuosas. Nessas águas esverdeadas e pútridas, penso com tristeza, o peixe está condenado a morrer...

E assim me vejo ainda hoje, apesar do tempo decorrido, a mim e ao peixe: eu inclinado sobre o lago como se fosse beber ali, e o peixe remexendo o limo do fundo, deslizando em silêncio sobre um musgo imperecível e perdendo-se na sombra, para sempre.

No dia de seu encontro com Norma, sexta-feira, Marés trabalhou na praça do Pi das dez da manhã às duas da tarde. Ao meio-dia fez uma pausa e foi ao mercado da Boquería. Comprou alface e dois bifés de vitela, e depois foi outra vez ao salão de apliques da rua Hospital e adquiriu sobancelhas e cílios postiços. Quando voltava à praça del Pi, caminhando pela rua Cardenal Casanyes, sentiu o impulso inexplicável de fazer uma coisa que depois não conseguiria recordar com precisão: entrou em um bar e comprou um maço de cigarros Ducados Internacional.

Mais tarde encontrou-se com Cuxot e Serafin e foram juntos tomar vinho, mas não quis almoçar com eles e foi para a casa. Lá ele comeu uma salada e um bife grelhado e abriu uma garrafa de Rioja¹⁰⁴. Depois se fechou no quarto com a garrafa e dormiu uma sesta de vinte minutos. Ele queria ter dormido mais, mas seu nervosismo não permitiu. Ao despertar viu os cigarros Ducados no criado-mudo e não soube como o maço tinha ido parar ali nem para quê, já que ele não fumava.

– Bom, mãos à obra – disse a si mesmo, e encostou uma pequena escrivaninha na janela e sobre ela colocou um velho espelho retangular salpicado de ferrugem e embaçado com duas nuvens alongadas. Apoiou-o numa pilha de livros e dispôs diante de si os apliques, os utensílios para barbear e as colas.

Sentou-se à mesa e durante um bom tempo estudou sua cara refletida no espelho, uma cara pálida e contrita castigada pelos anos, pela memória amarga de um amor fracassado e pela labareda intolerante de um coquetel Molotov-Tío Pepe. Quantas coisas apagadas desta cara. Olhava-se no espelho friamente, contemplando sem pena nem dó a figura ansiosa e anódina em que ele havia se transformado. Pôs as mãos na cabeça, sem ânimo para nada. O cabelo esbranquiçado e ralo parecia morto, na verdade nem parecia cabelo, parecia mais uns fiapos ressecados de tapete. O fogo tinha desfigurado a sua expressão, esticando a pele, modelando o crânio com uma súbita firmeza. Suspeitou, como o poeta, que por trás do rosto que olhava para ele não havia ninguém¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Vinho proveniente da tradicional região vinícola espanhola, La Rioja.

¹⁰⁵ Embora seja possível que o narrador se refira a outro poeta ou a outro poema, a referência ecoa o verso de Borges, em “Un sábado”: “Está solo y no hay nadie en el espejo” (BORGES, 1977).

– Mesmo sem nenhuma máscara – disse a si mesmo com amargura – quem seria capaz de te reconhecer? Quem poderia identificar esse farrapo anônimo com essa alcunha de zé-ninguém que teve a sorte de casar com a Norma Valentí?

– Ninguém – respondeu-se com a outra voz –. Imbecil.

Nem mesmo ela poderia reconhecê-lo. Além da ação do fogo, nos últimos três anos tinha perdido quase todo o cabelo, a pigmentação de suas mãos havia mudado, sua estatura tinha minguado misteriosamente, seu nariz tinha se curvado e seus ombros tinham despencado. A parte inferior de seu rosto tinha ficado mais e mais comprida e por fim havia caído.

– Bom, deixa rolar. Vamos lá.

Em primeiro lugar, aplicou uma base em toda a cara e nas orelhas utilizando uma esponja umedecida com água. Depois ajustou a peruca preta e cacheada e com a ajuda da resina colou cuidadosamente as costeletas e o bigode. Em seguida, começou a trabalhar a expressão; com pinças depilou o espaço entre as sobrancelhas e depois colou as sobrancelhas postiças alterando o traço habitual das sobrancelhas pintadas. Colocou a lente no olho esquerdo e tapou o direito com o tapa-olho preto. Depois utilizou o lápis branco para disfarçar as olheiras e o marrom para dividir a mandíbula criando a sombra de uma falsa covinha no queixo. Também esfumou o contorno das laterais do nariz, afinando-o, e acentuou as maçãs do rosto e a parte inferior das pálpebras. Desde que tinha sofrido as queimaduras faciais, os pelos do nariz e das orelhas dele cresciam desmedidamente, e então ele os arrancou com os dedos. O mais difícil foi colocar os dez cílios postiços na pálpebra do olho esquerdo, pelo por pelo, com cola *duo-surgical-adhesive*. Nas instruções para o correto uso dos cílios postiços, leu que duravam quinze dias e que ele podia tomar banho com eles.

Pouco a pouco, por trás da bruma enferrujada do espelho, apareceu a cara do charnego sonhado, olhando-o primeiro com receio, depois com uma careta irônica: uma figura aciganada e parcimoniosa, arrogante, com um olho tapado pelo tapa-olho preto, o outro verde e faceiro. Era o mesmo personagem velhaco que tão inesperadamente seduziu a viúva Griselda, mas muito mais estilizado, mais convincente. As cartilagens de borracha nas narinas deram a ele um nariz aquilino, e ele ensaiou colocar uns enchimentos de algodão na boca, alterando assim o caráter do queixo.

– Isso deixa você gordo demais – disse a si mesmo –. Experimenta mais para cima, perto da maçã do rosto... Também não.

Notou que o algodão o impedia de falar direito e o retirou. Com uma risonha lentidão, olhando-se furtivamente, como se esperasse da sua imagem refletida no espelho algum sinal de cumplicidade, deu uma piscadela. Percebeu como resposta um leve sorriso de lado e observou que o sarcasmo e a picaretagem iam crescendo no único olho verde que olhava para ele, pestanudo e inquiridor, e levantou-se para trocar de roupa. Vestiu uma camisa branca – não encontrou a sua favorita, de seda rosa, devia estar na lavanderia – e o terno marrom com listras, tão grossas que pareciam traçadas com giz, a gravata cinza-pérola e o sapato bicolor de salto, e olhou-se de corpo inteiro no espelho do armário. Foi como encarar um desconhecido, ele teve um sobressalto. Parecia mais alto e mais magro, com as costas mais retas e uma qualidade felina nos ombros, as bochechas chupadas e o perfil soberbo.

– Que maravia – disse com a voz de Faneca, e deu alguns passos sem sair da frente do espelho. Forçando um pouco as cordas vocais, aperfeiçoou a voz rouca: – Testando, testando – disse para o espelho –. Um, dois, um, dois, testando a voz acharnegada e dominadora que vai deixar a minha mulher caidinha por mim...

Dominada a voz, intuiu que a única coisa que podia trai-lo era o jeito de andar. Faltavam três horas para o seu encontro com Norma e ele usou-as para ensaiar um jeito diferente de andar, com outro ritmo. Depois de várias tentativas, em que o esforço para controlar o nervosismo quase o esgotou, conseguiu certa rigidez muscular na perna esquerda, um leve coxear que provocou automaticamente outra cadência corporal ao dar o passo, um movimento de ombros e de cintura que ele nunca antes tinha mostrado. O corpo adquiriu imediatamente outra postura, uma gestualidade abrupta e atrasada.

E então, quando ele já dominava plenamente a situação, passeando de um lado para o outro no quarto, fez duas coisas que não tinha previsto fazer, que nunca tinha pensado que fosse fazer e que na verdade não desejava fazer, como se uma vontade alheia tivesse se apoderado dele: acendeu um cigarro – ele, que nunca tinha fumado, exceto quando era criança¹⁰⁶ – e trocou a gravata cinza-pérola por outra grená com arabescos furta-cor, muito mais chamativa.

¹⁰⁶ Cabe observar que Marés, enquanto narrador do primeiro caderno, conta que fumava com Norma no episódio da greve de fome na sede dos Amigos da Unesco. Seria a incoerência um fruto das inúmeras representações de Marés ao longo de sua trajetória?

Parado diante do espelho, aprumado meio de lado, a mão direita no bolso do paletó de botões cruzados e a esquerda no alto, sustentando o cigarro entre os dedos, o charnego Faneca olhava-o por trás das espirais de fumaça sorrindo de viés.

A cerca que dava para a rua estava aberta, como se alguém esperasse por ele. Sempre sonhou em retornar a este parque, mas nunca pôde imaginar que voltaria a entrar nele como na primeira vez, quando criança: como quem entra em um sonho. Um suave cheiro de podridão, ressaibos úmidos de uma tarde remota ou do próprio sonho, esperava-o junto ao lago de águas mortas. Parou à margem, por alguns segundos, e evocou o peixe dourado que um dia o destino surrupiou de suas mãos.

Conforme o murciano embusteiro se aproximava do fantástico casarão de ladrilhos vermelhos, iluminado e caprichoso com suas três cúpulas mouriscas revestidas de mosaicos, o sonho se desvanecia. No meio do silêncio do jardim, podia ouvir o rumor do cascalho sob seus sapatos. Essas pisadas desbaratando o sonho o entristeceram. Força, rapaz – disse a si mesmo – é só uma brincadeira!

Uma moça de traços asiáticos o esperava no alpendre mantendo a porta aberta. Marés falou por um lado da boca.

– Sô Juan Faneca. A dona Norma me falô pra vim nesse horário.

– Pode entrar, senhor.

Atravessaram o amplo vestibulo e a criada filipina conduziu-o a uma salinha situada na ala direita da casa, com altas janelas que davam para o jardim. A criada apareceu novamente dizendo que a senhora já vinha. Passeando o olhar ao redor, Marés pensou nas duas tias de Norma, que já deviam ter mais de oitenta anos. Na época em que ele morou ali depois de casado, por apenas três meses, esta salinha era o reduto das duas anciãs solteironas, estapafúrdias e fofoqueiras. Uma delas Marés conseguiu conquistar, e ela foi sua cúmplice; a outra sempre foi resistente a ele.

Norma Valentí estava demorando para aparecer. Provavelmente ela não estava me esperando, pensou, deve ter se esquecido de mim. Sentado muito tenso na beira da poltrona, atento aos ruídos da casa, procurou conter o nervosismo. Escolheu aquela poltrona porque entre ela e a luminária de chão havia um vaso com uma planta cujas grandes folhas alteravam a luz e criavam áreas de sombra, onde tentou acobertar a cara. Os primeiros cinco minutos serão decisivos, disse a si mesmo. Se ela não me reconhecer à primeira vista, eu tenho chance. Se ela me reconhecer, abro o jogo e fim de papo, e talvez ela até ache engraçado e nós dois damos umas risadas...

Levantou-se e ensaiou seu novo jeito de andar, coxeando de leve. Sentiu uma leve câibra na perna esquerda e ao caminhar realmente doía. Confiava na máscara de

Faneca e na miopia de Norma. Mas o que mais o preocupava era a voz, e experimentou mais uma vez camuflá-la enquanto passeava de um lado para o outro; depurou-a e canalizou-a reflexivamente, como um tenor canaliza o agudo: a cabeça apontando para o chão para procurar a ressonância do crânio, a diferença, a passagem aberta do ar, o apoio sobre o diafragma. Finalmente a porta se abriu e apareceu Norma Valentí, simples e elegante, com um cigarro entre os dedos e os temíveis olhos de água borrados por trás das grossas lentes dos óculos. Usava sapatos baixos, uma saia de couro cor de tabaco muito justa e uma blusa preta de amplo decote em v. Sua aparência esta noite era a de uma pessoa estudiosa e muito atarefada que faz uma pausa para um descanso. Bastou ver Faneca para que se instalasse em seu rosto uma risonha disposição afetiva, como se estivesse contendo a vontade de rir.

– Desculpe por fazer o senhor esperar.

– Si preocupa cumigo não. Um prazê conhecê a senhora – disse o charnego com a voz impostada, uma voz de engrenagem mecânica em que nem ele mesmo conseguia acreditar –. A senhora me permite dizê que tô muit’agradecido pela confiança e pelo interesse da senhora, e aproveitá pra dizê também que a senhora é mais bunita ainda do que me disseram?...

Ela olhou para ele surpresa, sorrindo, e se cumprimentaram com um aperto de mãos.

– O senhor é muito gentil. Na verdade, eu tenho pouco tempo... Sente-se, por favor. – Sentando-se em frente a ele, suspirou com ar de fadiga –. Receio que fiz o senhor vir até aqui para nada. Não tive tempo de procurar este álbum do... do...

– Fu-Manchú. O chinês traiçuro dos tambores.

– Faz uma semana que não sei nem onde estou, peço desculpas. A tia Elvira encontrou uns livros que eram do Joan, mas nem sinal do álbum.

Enquanto ela se desculpava, Marés foi um pouco mais para trás na poltrona, procurando uma área de sombras para a cabeça, e ofereceu meio perfil ao olhar cristalino e inquisidor, mas afável. Observou que, de fato, Norma olhava para ele com curiosidade, mas sem nenhum receio: sorria ligeiramente por um lado da boca, como se a situação a divertisse intimamente, como se o aspecto refinado e galanteador e os modos ressabiados e estatuários deste murciano de cabelos encaracolados e olhos verdes, um deles coberto pelo tapa-olho preto, resultassem no mínimo interessantes. Prometeu procurar o álbum, já que isso deixaria Joan tão contente.

– Como eu disse ao senhor, se ainda estiver em casa, vou encontrá-lo. Mas o senhor terá que voltar outro dia.

– Como a senhora preferi. Por mim num tem problema.

Norma acomodou-se no sofá e ficou em silêncio durante alguns segundos, observando o empolado e elegante charnego. Descruzou as pernas e voltou a cruzá-las com um gesto que era um reflexo inconsciente da sua curiosidade, e com leves rangidos de seda que fizeram Marés estremecer.

– Como o senhor disse que se chama? Fanega...?

– Faneca. Juan Faneca.

– E então o senhor é um grande amigo do meu marido?

– Demais. De toda vida.

Norma suspirou.

– Fale-me sobre ele. O que está acontecendo?

– Tá acont'cendo que ele é um homi inventado por ele mesmo – disse com parcimônia, virando a cabeça para oferecer o perfil duro e aquilino com o tapa-olho preto –. E esse tipo de homi é muito misterioso, dona Norma.

– Mas por que tudo deu tão errado com ele?

– Ele se abandonô à própria sorte, e a sorte num foi lá muito co'a cara dele.

– E ele não quer sair dessa situação? O que ele está pensando em fazer?...?

– Ele pensa muito na senhora. Todo santo dia. É um negócio ruim, sabe? Cê tá perdido, Marés, eu falo pra ele, esse amô doido vai é te matá. Mas ele num tá nem aí. Eu fico é desesperado, dona Norma. E por que essa locura toda?, eu fico me perguntando. Será que existe nesse mundo alguma mulé que merece tanto amô? É um amô doido, o pió que existe, amô dos inferno, todo errado e desgraçado. E se a gente fô olhá direito, o que que é esse amô loco? Vê só, eu nem consigo defini, na verdade... Nem os poeta, os pensadô, nem os professô, nunca ninguém disse a última palavra. O amô doido é um negócio muito sério, mi'a senhora.

Falava ajudando-se com um gestual barroco e fantasioso, e Norma olhava para ele hipnotizada.

– Disseram-me que ele anda por aí como um mendigo – disse Norma – É verdade que ele toca violino nas escadarias do metrô?

– Acordeão.

– Ele nunca me contou que sabia tocar acordeão...

– E também nunca deve ter falado pra senhora que é meio contorcionista e ventríloco. Ele sempre teve vergonha dessas habilidade, coitado desse infeliz.

– E onde ele aprendeu a tocar acordeão?

– Aprendeu de moleque. O Mago Fu-Ching que ensinô, o ilusionista. Este mágico fazia uns truques co’as mãos que era uma maravilha, uma beleza... Ele num foi um bom pai pro Marés, mas o menino gostava muito dele. Não co’a cabeça, sabe? Gostava dele co’o coração. E o coração é que manda, mi’a senhora.

Norma sorria discretamente.

– O senhor é muito engraçado.

– A senhora acha? – o charnego semicerrou o olho esmeralda, olhando-a de perfil.

– O senhor também toca algum instrumento na rua, como ele?

– Não, senhora. Eu fiquei muitos anos trabalhando na Alemanha. Trabalhei pra garanti o meu futuro. Sô representante duma marca famosa de venezianas... Mas o Marés e eu somos amigos desde criança. A gente cresceu junto no mesmo bairro.

– Eu sei, na parte alta da rua Verdi.

– Isso mesmo. É um bairro muito bonito, a senhora conhece?

– O Joan não costumava me falar muito sobre a infância dele. Nem sobre a família.

– Ele num tem mais família. Tá sozinho que nem um cão sem dono.

– Ah, não diga isso!

– Mas é verdade, dona Norma. Eu tenho muita pena de vê ele assim.

– Ele deve ter amigos.

– Uns dois vagabundo. Uns derrotado, que nem ele.

Os óculos tinham escorregado um pouco sobre o nariz de Norma e ela empurrou-os em direção à testa com o dedo médio, em um gesto frio e acético, como se as pessoas derrotadas não tivessem nada a ver com ela.

– Mas... deve ter alguma mulher na vida dele – disse em tom neutro –. Uma mulher que cuide um pouco dele.

– Naquela vida bandida dele só tem uma mulé. A senhora.

Norma coçou um joelho e suspirou.

– Que coisa... Sinto muito. E ele deve ter problemas financeiros, imagino.

– Dinheiro até que num falta não, dona Norma. Ele até que ganha bem e de um jeito honesto; disso ele num reclama. Mas é uma vida rastejada e desgraçada. A

senhora qué sabê como é um dia de trabalho dele, o que que ele faz desd'a hora que acorda de manhã até dormi de noite? A senhora vai até chorá...

Enquanto falava, Marés levantou-se e, lento e aprumado, os cotovelos muito separados das costelas e o queixo em riste, começou a se movimentar pela salinha mancando levemente e como se estivesse vestido com uma roupa de gala renascentista. Girava sobre os calcanhares como um pião, a mão na cintura, o perfil levemente desdenhoso sobre o fundo austero de escuras cortinas e altas janelas. Com mãos tão parcimoniosas que pareciam ser de outra pessoa, acendeu um cigarro e interrompeu-se:

– A senhora mi desculpa... A senhora acha ruim eu falá do Joan Marés? Tem medo de reavivá o fogo dos sentimentos antigo, medo das boas lembrança, do grande amor que a senhora sentiu no passado e que agora é só cinza que o vento levô...?

Norma Valentí pestanejou, fascinada.

– Não – disse tranquilamente –. O Joan para mim já não é nem uma lembrança. Não é nada.

– Num diga isso, pelo amô de Deus! A senhora num tem coração!

– É a verdade.

Marés percebeu que estava sendo estudado e, enquanto falava, passeou o olhar ao redor, procurando evitar o olhar dela.

– A senhora tem uma casa que é que nem um palácio... Que maravia! O Joan me falô das tias velinhas da senhora. Elas inda tão viva?

– Uma delas morreu. A tia Marta.

– Meus sentimentos. Eu vô falá pro Joan.

– Era a predileta dele.

– Ah, agora tô me lembrando... O Joan me falô pra perguntá quando a senhora qué si divorciá. Agora as pessoa já podem si divorciá neste país.

– Sim, tem que resolver isso – suspirou Norma –. Mas por mim não tem pressa, não pretendo me casar novamente.

Continuava olhando-o com um ar entre reflexivo e divertido. Era um olhar inteligente que, em outras circunstâncias, teria deixado qualquer homem lisonjeado. Mas agora Marés tinha receio. Em um instante ela vai me desmascarar, disse a si mesmo. Gritará. Ficaré histérica. Vai me insultar, me cobrir de impropérios, vai me desprezar. Seus olhos meio ceguetas, amodorrados por trás das lentes de fundo de garrafa, podem até demorar para me identificar, mas o seu sensível nariz

montserratinho é capaz de farejar a impostura e o rastro do falso chamego a vários quilômetros de distância.

No entanto, quanto mais ele acentuava sua impostada gestualidade e seus modos achamegados, mais crédula e à vontade ela parecia. Mais enigmática, também, mais calculista: olhando-o como se começasse a admitir certas possibilidades. Finalmente Marés se tranquilizou completamente e pôde exibir ainda mais seu personagem, mimando-o e aperfeiçoando-o, permitindo-se inclusive algum trejeito, como ajustar o tapa-olho com um sorriso de lado ou passar a mão no cabelo enquanto olhava as pernas de Norma. Acreditava que conhecia Norma o suficiente para saber quando alguém lhe agradava, e Faneca lhe agradava, ou pelo menos por enquanto chamava a sua atenção.

– No telefone o senhor me falou de uma surpresa – disse Norma –. Alguma coisa que pertence ao Joan...

– É verdade. São uns cadernos onde ele foi escrevendo as lembranças dele. Achei que a senhora ia gostar de guardá-los.

– Mas o Joan me deu isso?

– Que nada! Ele queria era queimar tudo, o desgraçado, eu é que peguei pra mim.

– E o senhor trouxe esses cadernos?

– Não trouxe. A senhora tem interesse?

– Morro de curiosidade – sorriu Norma –. Conta coisas íntimas?

– Bom, algumas... Conta como a senhora abandonou ele. Mas conta principalmente coisas de quanto a gente era moleque, as nossas correrias pelo bairro, conta de mim. E também desta casa, de quando a senhora nem tinha nascido.

– Eu gostaria de ler. Muito.

– Pois eu trago pra senhora. Ou a senhora prefere que a gente se encontre em outro lugar? – atreveu-se a dizer.

Durante um breve instante, ela pareceu considerar a possibilidade. Pestanejou atrás dos círculos concêntricos que pesavam nas lentes de seus óculos, admirou secretamente a orgulhosa cabeça cacheada do murciano e seu olhar de serpente, mas manteve sua atitude hierática e disse:

– O senhor vai ter que voltar outro dia.

Levantou-se sorrindo, e ele compreendeu que era o momento de ir embora. Sentia-se decepcionado. Não tinha tido tempo para nada, apenas para se exhibir um pouco. Despediu-se gentilmente e Norma o acompanhou pelo saguão de entrada.

– Por que não me passa o seu telefone, senhor Faneca? Caso eu encontre o álbum...

Marés sentiu que um abismo se abria a seus pés. Certamente, era de se imaginar que ele morava em algum lugar. Mas onde?

– Na verdade eu nem sei o meu telefone de cabeça. – Decidiu rapidamente: – Eu tô hospedado numa pensão, sabe? Tenho umas economia e tô pensando em ficar um tempo em Barcelona, essa grande cidade do *seny*¹⁰⁷ catalão e das senhoras inteligentes, ativas e livres...

– O senhor mora sozinho?

– Sim, mais sozinho que chinelo de saci. A seu dispô. Antes só do que mal acompanhado.

– Me passe seu endereço, por favor. Se aparecer algum álbum do Joan eu mando entregar na sua casa. – Sorriu abertamente e mordeu o lábio inferior com os dentes –. Ou melhor, eu entrego quando você me trouxer esses cadernos...

Quando ela terminou de falar, saindo ao alpendre, o emboscado Marés já tinha decidido onde morava e o que ia fazer. Pensou rapidamente: eu podia ter dito a ela que estou provisoriamente hospedado no Walden 7, no apartamento dela, mas como o Marés está lá ela nunca iria... Deveria atraí-la para outro lugar. Tinha, então, que morar realmente em outro lugar, contar com outro endereço caso Norma quisesse se encontrar com ele fora dali. Assim, plantado diante dela de meio perfil, com as costas muito retas e uma mão no bolso, falou devagar com a voz suavemente enrouquecida, acariciante:

– Eu tô hospedado na pensão Ynes. Fica no bairro mais perto do céu que a senhora já viu, na mesma rua onde o Joan e eu crescemos. Rua Verdi, trezentos e doze. É uma pensão humilde dos tempos de Matusalém, quem cuida é um pessoal

¹⁰⁷ Ferrater Mora (1986) destaca quatro traços constitutivos da identidade catalã (qualificados pelo autor como virtudes): a *continuitat*, o *seny*, a *mesura* e a *ironia*. Cardoso de Oliveira (1995, p. 35-36) ao comentar o *seny*, destaca a dificuldade de traduzir o termo: “Quanto ao *seny* – termo nativo que prefiro conservar em lugar de traduzi-lo –, estou seguindo a recomendação de Ferrater Mora, para quem há certos nomes do vocabulário de um povo que ‘traduzi-los é trai-los’. *Seny* é certamente um deles, e provavelmente, o mais expressivo do *Volkgeist* catalão. O próprio autor compara o termo com a palavra portuguesa *saudade*. Porém [...] sempre poderemos utilizar um conjunto [de palavras], como *prudència*, *enteniment*, *discreció*, *circumspecció*. [Um dos traços] evoca imediatamente a virtude grega da *phronesis*, ou sabedoria, também prudência.”

muito bom e simpático. Tô lá desde que voltei da Alemanha, sabe? Porque num tenho mais família em Barcelona...Vô ligá pra senhora pra dá o telefone da pensão e pra convidá a senhora pra um drink. Si a senhora me dé a honra de vir, vai sê muito bem recebida, levo a senhora num barzinho que eu conheço que é show...

– Obrigada, rapaz. – Norma estendeu-lhe a mão sorrindo –. Vou pensar no caso. Boa noite, Faneca.

– Até logo, senhora.

Ao atravessar a cerca, Marés deu de cara com o trânsito barulhento da avenida e sentiu um princípio de vertigem. Durante um brevíssimo instante padeceu a sensação de não ser ninguém e de estar em terra de ninguém. Voltou a olhar para trás para ver o parque anoitecido, amodorrado sob uma tênue neblina. As luzes do casarão brilhavam serenas e remotas entre as árvores, como se estivessem na outra margem da vida. Apoiou a mão no dragão alado da cerca de ferro e deixou escapar um profundo suspiro. Ele não tinha se divertido nem um pouco com a atuação diante de Norma, e se perguntava qual seria o motivo. Não que ela não tivesse olhado para ele com bons olhos: a ardente sociolinguista cairia nos braços experientes do murciano, merda, era só uma questão de tempo. Mas será que o que ele estava se propondo não era, no fundo, meter uns chifres nele mesmo? A ideia fez com que ele se perdesse um pouco mais naquela terra de ninguém e então sorriu. E por que não, disse a si mesmo: Se outros puseram chifres em mim durante anos, eu também posso, ou melhor, essa assombração chamada Faneca pode.

A mão dele procurou atrás de si a língua retorcida na boca do dragão e apoiou-se nela, e então voltou a sentir a cabeça embotada e a alma amargurada como se estivesse sofrendo a ressaca de um sonho ruim. De repente lembrou-se da mexerica podre que um dia distante esteve espetada ali, na língua do dragão, e o sabor azedo voltou à sua boca. Contudo, apesar da fome que passou quando criança, não se lembrava de ter comido aquela mexerica. Quem comeu foi o Faneca, ele estava com mais fome que eu, disse a si mesmo. Uma borboleta noturna de asas brancas revolteou em torno dele e bateu várias vezes na cabeça do dragão arrebatada à cerca de ferro.

Não foi direto para casa. Perambulou pelos arredores da praça Sanllehy mancando levemente e depois entrou na Travessera de Dalt procurando sua imagem refletida nas vitrines. A mais perturbadora e convincente foi a que viu no vidro da loja desmantelada e suja de um fotógrafo. *Foto – 3 x 4 na hora*, leu, e não pensou duas vezes. Entrou e logo depois, em um ambiente fantasmagórico cheio de pó e de antiquados cenários floridos, com céus ilusórios e perspectivas de jardins intransitáveis, sentou-se sob dois focos cruzados olhando para o nada e tirou fotos de si mesmo sem a menor necessidade. Manteve a boca um pouco aberta, deixando escapar o desassossego que o aturdiava, e no momento do flash sua respiração ficou

áspera e rouca, como se fosse de outra pessoa, e com anseios urgentes: “Você tem que alugar um quarto na pensão Ynes agora mesmo – disse a si mesmo – e se a Norma procura o telefone na lista e liga para você na pensão...?”

– Que maravilha – disse, admirando as quatro cópias entregues pelo fotógrafo –. O senhô consegue creditá que um homi co’esse jeitão e co’esse olhá poderoso foi abandonado pela mulé?

O fotógrafo, um ancião carrancudo e decrépito que parecia uma velha águia disfarçada de fotógrafo, limitou-se a dar um sorriso amarelo e a cobrar quatrocentas pesetas.

Quando Marés saiu para a rua já tinha decidido o que tinha que fazer. Diante da perspectiva de tirar a máscara e voltar a ser o deplorável músico de rua torturado a todo momento pela lembrança de Norma e pela nostalgia do paraíso perdido, sentia-se envergonhado. E fazendo um amontoado de toda sua autoestima, ou daquilo que considerava sua autoestima – comportar-se de acordo com o que faria Faneca, não Marés –, tomou tranquilamente duas doses de *amontillado*¹⁰⁸ em um bar da Travessera de Dalt e depois subiu a pé a maior rua de sua infância, a artéria principal de sua vida.

¹⁰⁸ Vinho andaluz, de tipo entre fino e fortificado, próprio da região vitivinícola de Marco de Jerez (Cádiz/Sevilla) e da denominação de origem de Montilla-Moriles (Córdoba).

Chegou no topo da rua íngreme com a língua de fora. Rua Verdi, subindo, trecho final. Com um só olho ele via perfeitamente. Essa encruzilhada de ruazinhas que subiam e desciam em várias direções conservava sua atmosfera peculiar e artificiosa, tinha alguma coisa de conto de fadas ou de papel machê, com o terreno abrupto e a tênue luz enevoadada dos postes que iluminavam as esquinas como um cenário de teatro. A inclinação de algumas ruas era tão acentuada que elas tinham escadas nas calçadas. Ele parou por alguns segundos olhando para o nada e vendo tudo: poderia tatear os portais e as janelas baixas com os olhos fechados e adivinhar quem morava ali, ou tinha morado. A velha pensão continuava no mesmo lugar, um pequeno sobrado de fachada cinza aprisionado entre dois blocos de prédios altos. Continuavam de pé a pequena escada da entrada e os canteiros em ambos os lados, com um loureiro de copa frondosa e uma mata de adelfas, mas o aspecto da fachada era decrépito e a pensão não devia mais ser um negócio rentável. Na parede em cima da porta, pintado de azul, o letreiro estava quase apagado: “Pensão Ynes.” Nunca ninguém soube explicar por que essa Ynes com ípsilon, talvez fosse um sobrenome...

Um pouco mais acima, onde agora havia uma garagem, era a casa de Faneca, e mais acima ainda, na outra calçada, ficava a casa em que tinham morado Marês e sua mãe. O boteco do Fermín, na frente da pensão, tinha virado o bar El Farol, com luzes de neón, máquinas caça-níqueis e televisão. O falso murciano sentiu, de repente, a harmonia social do entorno urbano, a emoção do retorno e a sensação de ter chegado a tempo. Se em algum lugar o esperavam – e ele sabia que durante anos ninguém o havia esperado em lugar nenhum – era ali. Lembrou-se do arrulhar das pombas nas tardes intermináveis de verão, dos pequenos terraços da vizinhança tocados pelo vento e dos moleques correndo debaixo da chuva com grandes chapéus de jornal na cabeça, e evocou formas diversas de felicidade sepultadas sob a lápide do tempo e da rotina diária da fantasia e da simulação: as revistinhas da papelaria-livraria da Susana, os livros do *Coyote*, o chassi enferrujado do Lincoln Continental e os cigarros de alcaçuz, as mãos misteriosas e assombrosas do ilusionista Fu-Ching, as aventuras na montanha Pelada, os beijos de Norma à beira do lago da Villa Valentí... E aquilo que uma vez, quando criança, um médico disse a ele: “Neste bairro, por causa das subidas e descidas, os garotos sempre têm os pés mais saudáveis que os das crianças de Sant Gervasi ou do Eixample.” Que bom, disse ele, porra, pelo menos um consolo.

Dentro da pensão reinava o silêncio, como se ninguém habitasse o local. Viu a pequena antessala, o escuro balcão, um cabideiro de madeira e o começo da escada. O papel de parede era o mesmo, uma espécie de sol nascente de um lilás desbotado repetindo-se até o infinito. O nariz e a memória de Marés iam recuperando um reconfortante cheiro de cozido e alguns episódios divertidos de quando ele e Faneca eram crianças e frequentavam a cozinha da pensão, onde sempre arranjavam alguma coisa para comer, quando ele viu uma garota de uns vinte e tantos anos descendo a escada muito devagar. Tinha os olhos cinzentos e os traços delicados, o cabelo preto preso em um coque e a cabeça muito erguida sobre o esbelto pescoço, como se percebesse sons distantes ou uma música que só ela conseguia ouvir. Não dirigiu sequer um olhar a Marés, mas parou no último degrau mexendo a cabeça alerta, como se adivinhasse a presença dele.

– Quem está aí? – disse –. O que deseja?

– Tem algum quarto disponível?

– Sim, senhor.

Olhava sempre para frente e sua expressão denotava certa ansiedade. Terminou de descer as escadas e, com grande segurança nos movimentos, mas nunca deixando de olhar para frente, posicionou-se atrás do pequeno balcão da recepção. Seu corpo era de uma magreza que de certa forma desmentia seu jeito de se mover, uma sensualidade gestual, uma ondulação das formas.

– Pensão completa?

– Não, só para dormir.

– São oitocentas pesetas por noite, e o pagamento é antecipado. Vai ficar muitos dias, senhor?

– Depende. Eu estou esperando uma visita – atenuou o sotaque andaluz, mas continuou usando a voz pastosa de Faneca, de maneira mais fluida e natural –. Será que você poderia me dá o telefone da pensão?

A moça disse o número e ele anotou. Observou que enquanto ela abria o livro de registros e o virava, oferecendo-o para que ele assinasse, seus olhos cinzentos continuavam olhando para o vazio. Ao vê-la tatear o balcão à procura de uma caneta, compreendeu que era cega.

– Escreva aqui o seu nome e sobrenome, por favor, e também o número do seu documento de identidade.

– Na verdade eu perdi meu documento. Um dia desses me entregam o novo – disse –. Mas eu tenho o recibo com o número aqui...

– Tudo bem, dá na mesma.

Fez o que ela pediu e depois tirou o telefone do gancho.

– Posso fazer uma ligação?

– Sim, senhor.

– Eu me chamo Faneca, quando eu era criança, morava nesta rua. Faz um tempão. – Discou o número da Villa Valentí –. Você ainda não tinha nem nascido...

Perguntou pela senhora Norma. A criada disse que ela tinha acabado de sair e ele deixou o recado: diga a ela que o Juan Faneca ligou da pensão Ynes, onde está hospedado, e que deixou o número de telefone da pensão. A criada anotou o número e ele insistiu para que ela dissesse à senhora Norma que Juan Faneca estaria na pensão para o que ela precisasse; que o encontraria ali principalmente à noite, depois de jantar, caso ela quisesse ligar ou fazer uma visita...

Enquanto falava, não conseguia deixar de observar a cega, que agora tateava as chaves penduradas no painel atrás de si. Pegou a chave do quarto sete. Depois virou-se e pôs as mãos estendidas sobre o livro de registros e ficou olhando para o vazio. No cinza úmido de seus olhos, aninhava-se uma risonha doçura, e nos cantos da boca pálida e entreaberta, essa ansiedade dos cegos: como se bebesse a luz com a boca e não com os olhos.

Marés desligou o telefone e disse como para si mesmo:

– Amanhã eu trago alguma roupa e umas coisinhas de uso pessoal. Podemos ver...? – interrompeu-se, retificando – : Quer dizer, posso ver meu quarto?

– Agora mesmo, sim, senhor. Aqui está a chave. É o sete.

A moça dirigiu-se ao pé da escada, levantou a cabeça em direção à passagem e chamou:

– Vó! Um hóspede! – Voltou-se para ele como um sorriso e desta vez parecia olhar para ele –. Pode subir, senhor, a minha avó vai mostrar o quarto.

– Obrigado.

Subiu as escadas com uma agilidade que surpreendeu a si mesmo. Essa avó só poderia ser a dona Lola, a quem ele não via há quase vinte e cinco anos, quando enterrou a mãe. Estava no corredor, limpando o chão com um esfregão. Uma mulher de quase setenta anos, animada e forte, de olhos vivos e dentes poderosos.

– Num se lembra de mim não, dona Lola? Mas não, claro que não. Passô foi muito tempo. Eu sô o Juan Faneca. O Fanequinha...

– Mas será possível?! – disse a velha com a voz áspera, não exatamente rouca: uma voz com verrugas, ele tinha pensado algum dia, quando moleque –. Mas é claro que eu me lembro de você, o filho da Rosa... Você foi trabalhar na Alemanha. Mas eu não ia te reconhecer, imagina, com esse olho tapado. E como você aprontava, principalmente quando você se juntava com... ! Como é que se chamava aquele peste?

– Juanito Marés.

– Passa a chave, vou te mostrar o quarto. Isso, Marés. Sempre com fome, sempre vinha aqui para ver se arranjava alguma coisa – disse abrindo a porta –. A mãe dele se chamava Rita Beni. Benítez. Encurtou para Beni quando ainda era solteira, achava que parecia nome de artista italiana... Entra. E você também vinha muito aqui, eu me lembro bem. Ah, que bons tempos aqueles, apesar de tudo! A gente trabalhava muito mais. Se você demorasse um pouco mais para vir, talvez já estivesse tudo fechado... Na verdade, isto aqui já nem é uma pensão, não vem mais ninguém. Quando o meu marido morreu, eu fechei uma parte da casa e fiquei só com alguns quartos. Sabe quantos hóspedes sobraram? Dois velhos aposentados que não têm ninguém no mundo...

O quarto era pequeno e limpo. O velho papel de parede resistia bem. Uma cama, um armário, uma pia embutida na parede, duas cadeiras, um mancebo.

– Antes vinham alguns estudantes – continuou a velha – mas quando abriram a residência da Travessera, todo mundo foi embora... E você, o que fez durante tantos anos na Alemanha? Ganhou muito dinheiro?

– Tenho umas economia.

– Quando o seu pai morreu e a coitada da sua mãe voltou para Granada, quase peguei minha neta e fui embora também. Quanto mais velha eu fíco, mais eu sinto falta da minha terra.

– A moça que me atendeu é a neta da senhora?

– Filha da Concha. Você se lembra da minha filha, a Concha? Ela casou e morreu no parto. O marido dela foi embora com outra mulher depois de seis meses e deixou a menina comigo. A gente nunca mais viu ele. Aqui a gente só viveu desgraça, meu filho.

– Ela é cega de nascença?

– Não. Desde os treze anos. Teve uma queda de cálcio ou sei lá do quê, ficou em coma durante quinze dias e depois ficou cega. Mas você não acredita, ela se vira em casa melhor do que eu. Gosta muito de televisão... Ela se chama Carmen. Se quer ver a menina contente, é só falar que ela é bonita. Isso e os filmes, é o que ela mais gosta. – A velha não parava de fazer coisas: ajeitar o grampo do cabelo, alisar a colcha da cama, abrir o armário, passar um pano no criado-mudo –. Eu estou muito preocupada com essa menina. É uma coisa que me angustia. Eu sou a única família que sobrou para ela, e quando eu não estiver mais aqui, quem vai cuidar dela? Ela é uma moça muito boa, mas precisa de mimos, de muita companhia. – Alguma coisa turvou os olhos dela, suspirou –. Não sei por que eu estou te contando tudo isso...

– É porque a senhora é muito boa, dona Lola, e porque eu sô amigo da senhora.

– Estou vendo que a Alemanha não fez você mudar tanto, você ainda tem aquele sotaque de lá da sua terra. E com quê você trabalha na Alemanha?

– Eu vendo venezianas.

– E você não se sentiu muito sozinho nesses anos todos?

Viu despontar uma repentina tristeza nos olhos da mulher, e de repente sentiu-se vulnerável, indefeso.

– Sim, na verdade sim.

– O que aconteceu com o seu olho?

– Foi um acidente no trabalho.

A senhora Lola suspirou e deu por encerrada a vistoria do quarto.

– Mas enfim, vamos esquecer os sofrimentos. Você gostou do quarto? Vamos te dar um desconto porque é você... Você vai ficar para o jantar?

– Outro dia. Agora eu vô imbora. Tava morando na casa de um amigo e tenho que buscá umas coisinha por lá. Pode sê que eu só volte amanhã.

– Como você preferir. Sinta-se em casa, meu filho.

Agora, apoiando ambas as mãos e o queixo no cabo do esfregão, a velha olhava para ele com uma alegria sincera, e admirava seu paletó de botões cruzados e seus modos, seu bigode e seu tapa-olho preto, sorrindo satisfeita. E ele se aproximou, pôs as mãos em seus ombros e beijou seu rosto. Brigado, dona Lola, disse. Como sempre, não demoraria nem dez minutos para se arrepender dessa fraqueza. Você fica na sua e corta essa, disse a si mesmo enquanto descia animadamente as escadas, estas coisas só o idiota do Marés faria.

Não viu a moça cega na recepção. Em uma salinha contígua, uma televisão emitia clarões na penumbra. Marés foi até lá. Era um filme antigo, uma familiar sinfonia de cinzas: mulheres com vestidos cintilantes rodeavam um homem com smoking, elegante e falastrão, em um cabaré reluzente e cheio de espelhos. Sentada em uma cadeira de balanço com a cabeça erguida, os joelhos juntos e as mãos tesas no colo, Carmem recebia a luz intermitente da televisão e prestava toda a atenção nos diálogos do filme. Ao seu lado, em uma poltrona funda, um velho enrolava um cigarro com parcimônia.

– O que eles estão fazendo agora, seu Tomás? Onde eles estão? – perguntou a moça virando um pouco a cara em direção ao velho.

– Estão em uma festa – disse o senhor Tomás com má vontade, e continuou enrolando o cigarro – É o que parece.

– Mas, o que ele está fazendo? Com quem ele está?

Daquele jeito, grunhindo, já que seu interesse pelo filme era nulo, o velho olhava o que acontecia na tela e ia respondendo às perguntas dela. Era um homenzinho rechonchudo e asseado, de cabelos grisalhos bem curtos e olhos saltados. Marés permaneceu por um tempo junto à porta e pôde observar como ele dava um jeito de contar à moça as cenas muito agitadas. A certa altura, a moça adivinhou uma presença às suas costas e ergueu ainda mais a cabeça. Mas a voz metálica do protagonista parecia mantê-la subjugada e não deixou que nada distraísse sua atenção. No seu canto, o senhor Tomás não acabava de enrolar o cigarro. Marés teve de repente a agradável sensação de que naquela casa o tempo tinha parado.

– Como ele é, que aparência ele tem? – disse a moça com um tímido sorriso –. Como é esse homem, seu Tomás?

O velho respondeu com evasivas, rabugento, e balbuciou algumas palavras, “bom moço, simpático”, atento ao cigarro que não conseguia enrolar com as mãos trêmulas.

O impostor Faneca recostou o ombro na porta da salinha e disse, suavizando o sotaque andaluz:

– É um homem de uns trinta e cinco anos, moreno, com bigode e covinhas nas bochechas. É muito elegante. Sorri pelo canto da boca, com um ar malandro e levanta a sobrancelha quando olha para as mulheres. Tem um tapa-olho preto no olho direito

e é muito bonito. As mulheres que ficam ali paparicando são fascinantes, mas nenhuma delas é tão bonita quanto você, menina...

Carmem deixou passar alguns segundos e então disse, sem virar a cabeça:

– Obrigada, senhor. – E continuou escutando o filme.

Faneca sorriu para o seu próprio fantasma e deu meia-volta em direção à rua.

Saiu da pensão com uma sensação de aturdimento. Na rua, descendo, sentiu de repente que perdia o chão. Se eu não parar, vou ficar tonto, vou perder os sentidos, disse a si mesmo: você devia correr para casa e resgatar esse imbecil do Marés do fundo do espelho. Suas últimas noite no Walden 7 tinham sido desoladoras, plenas de insônia e de sirenes de ambulância, presságios de solidão e de morte.

Pegou um táxi e meia hora depois estava em casa. Na cozinha, encontrou um bilhete da faxineira lembrando-o de comprar um limpa-vidros e um esfregão. Tirou o paletó e o tapa-olho, mas não abriu a pálpebra durante muito tempo. Um só olho era suficiente para medir sua desgraça. Ligou a televisão e estava passando o mesmo filme que Carmen escutava na pensão: ele dirige um veloz conversível com os cabelos ao vento, ela o envolve pelo pescoço com os braços e o beija, ele fecha os olhos durante o beijo, com o sério risco de espatifar o automóvel: é tão frágil a felicidade. Quem contaria isso à cega, quem faria com que ela visse?

Estava com calor e abriu a janela para a noite clara e estrelada. Abaixo, invisível e tensa, a grande rede recolhia em silêncio os ladrilhos que se desprendiam do edifício, já quase esfolado. Brilhavam ao longe as luzes de Espluges¹⁰⁹, a rodovia parecia deserta. Longínquas e embaçadas chaminés, altíssimas, fumegavam na periferia da cidade, a noite transpirava os perpétuos afazeres do dia e o ar não circulava, não havia forma de sair de si mesmo para tomar um ar. Somente o falsário olho verde parecia capaz de lacerar a noite, desentranhar sua falácia. A máscara e a amnésia, esse é o caminho... Marés sentiu que pairavam novamente sobre ele o desespero e a solidão.

Preparou um purê instantâneo e um bife grelhado e, enquanto jantava, fez seus cálculos: Norma poderia muito bem não aparecer nunca na pensão – talvez ela já não estivesse mais para aventuras, já tinha trinta e oito anos, talvez os charnegos irredentos¹¹⁰ já não a enlouquecessem como antes e ela se conformasse com seu amante atual, esse babaca monolíngue – ou poderia aparecer dali a uma semana, ou

¹⁰⁹ Espluges de Llobregat – município pertencente à província de Barcelona.

¹¹⁰ Curioso uso da palavra, no original. Em português, o dicionário Houaiss registra as seguintes entradas: “*Irredento*: adjetivo e substantivo masculino (1939) pol. que ou o que não foi resgatado (diz-se de território). Etimologia : it. irredento (1878) 'que não foi libertado', de it. in- 'neg.' + redento”. - *Irredentismo* - 1.1 p.ext. pol política ou doutrina política por meio da qual uma nação advoga a recuperação de terras que lhe tenham sido tomadas ou a incorporação de um território cultural e historicamente ligado a ela mas que se acha sob domínio estrangeiro”.

depois de alguns dias, quem sabe; de qualquer forma, ele tinha que estar preparado. Vamos supor que preciso de um mês, para me dar bem ou para me dar mal. A oitocentas pesetas por dia significa um gasto mensal de quase vinte e cinco mil. Isso contando só os pernoites na pensão, teria que acrescentar os gastos com refeições, táxis, bebidas... Não parecia excessivo. Contava com suas economias, mas, além disso, se aquele corno do Marés mandasse ver no acordeão todos os dias, cobriria os gastos com sobra.

Esqueceu-se de tirar o resto do disfarce, inclusive a lente verde, e deitou cedo. Não se sentia tão sozinho e desvalido como nas outras noites, e, antes de começar a pensar em Norma, como fazia sempre, dedicou uma lembrança fugaz à senhora Griselda em seu leito profundo e cálido, habitado pelo ursinho de pelúcia. Depois, deitado de lado em posição fetal, começou a imaginar Norma chegando uma noite na pensão Ynes... No entanto, pela primeira vez em muito tempo, dormiu pensando não na mulher desejada, mas sim em Carmen, a moça cega que pedia que lhe explicassem os filmes da tevê.

Foi despertado de madrugada por um pesadelo recorrente em que chamava Marés com desespero, instando-o urgentemente a comprar um esfregão e um limpa-vidros. Sentiu náuseas e pouco depois estava vomitando no banheiro. Quando terminou de vomitar, sentou-se na tampa da privada para refletir um pouco sobre seu destino. Nada veio à sua cabeça. Ao puxar a descarga da privada notou que a boia do sifão estava quebrada, ouviu o estrondo da água, puxou com mais força e quebrou a descarga.

– Puta merda! – disse –. Esse desastrado desse Marés...

A lente verde caiu de seu olho e ele ficou a procurando agachado. Por fim a encontrou e a colocou. Também pôs o tapa-olho no outro olho, e isso, de alguma forma, o tranquilizou. Mas naquela noite dormiu com um olho aberto. Da cama podia ouvir os gemidos noturnos do Walden 7, a respiração agônica do desfigurado edifício: regurgitar de canos, impacto de ladrilhos que caíam para fora da rede, estalos e quebrantamentos diversos. O descabro do monstro prosseguia, e Marés sentia que a vida estava em outro lugar e que ele não era nada, uma transparência: que alguém, outro, olhava a vida através dele.

– Eu não estou te entendendo – disse Cuxot enquanto desenhava na rua – Dá para se explicar melhor?

– Estou te dizendo que a minha mulher com certeza, fatalmente, vai se encontrar com um amigo meu – disse Marés.

– Onde?

– Na pensão onde ele mora.

– E como você sabe?

– Ele me falou. Bom, estou falando de um encontro que ainda não foi formalizado. É provável que ela não tenha muita pressa, ela não falou nada sobre isso. Mas eu conheço a Norma, e ela vai acabar indo.

– Ah, é? Mais uma daquelas aventuras loucas com violonistas e engraxates?

– É o que eu temo.

– E quem é ele? Outro murciano charmoso?

– É esse da foto 3x4 que você está copiando. Não é um boa pinta?

– Parece um cafetão bem perigoso. Como ele perdeu o olho? Numa rinha com navalhas? Imagino que ele deve agradar as mulheres, com essa cara de come-xoxotas catalanufas... Eu vou te cobrar pelo desenho, fique sabendo. É para ele?

– Não. É para dar de presente.

– E como é que a tua mulher consegue se enrolar com uns caras assim? Onde ela se encontra com eles?

– Não esqueça que a Norma é sociolinguista – disse Marés com uma voz cheia de parasitas, subitamente contaminada por outra voz –. Que ela lida constantemente com charnegos e com a língua deles...

– O que está acontecendo com a sua voz?

– Não sei.

Cuxot deixou escapar um grunhido e continuou desenhando.

– Bom, e o que você vai fazer agora?

– Nada, eu conheço essa história e isso me deixa meio fodido, mas não vou fazer nada.

– Sabe o que eu tenho pra te dizer, Marés? Que você é um babaca chifrudo e vá se foder com essas suas histórias de corno.

Marés tombou a cabeça de lado e docemente esmagou a bochecha no acordeão, atacando a sardana com uns acordes prévios que tornavam impossível continuar a conversa.

Estavam na avenida Portal de L'Àngel, na frente das lojas Jorba, o chão à volta deles coberto de folhetos de propaganda de todas as cores. Sentado em sua cadeirinha de armar, Cuxot desenhava o esboço do retrato de Faneca que Marés tinha encomendado, e este tocava *La Santa Espina*¹¹¹ no acordeão sentado no chão e com um cartaz bilíngue no peito:

MÚSIC CATALÀ
EXPULSO DA TVE EM MADRID
AMB 12 FILLS I SENSE FEINA¹¹²

Tinha planejado trabalhar até as duas ou três da tarde, comer alguma coisa com Cuxot e Serafin e depois continuar tocando até as seis, pelo menos, mas à uma e tanto começou a sentir um desassossego e uma angústia que ataram suas mãos e o impediam de tocar. Cuxot aconselhou-o a trocar o cartaz, é muita gozação, disse a ele, mas muitos transeuntes ficavam com pena ou achavam engraçado e deixavam moedas. De repente, o olho direito de Marés fechou-se de novo e ele não conseguia mais abri-lo. Cuxot percebeu.

– O que aconteceu com o seu olho? Por que você está fazendo essas caretas¹¹³?

– Não sei. Eu tenho que ir embora, não estou bem...

– Camarada, se você não controlar esses seus delírios, vai acabar pirado.

– Eu estou confuso. Já faz algum tempo que tenho umas tonturas e me esqueço das coisas. Às vezes me complico para chegar em casa e não sei nem em qual andar eu moro... Você acha que eu posso estar com o mal de Alzheimer, a doença do esquecimento?...

¹¹¹ Sardana proveniente de uma obra teatral de mesmo nome. Foi proibida durante o pós-guerra, porque, nas palavras do General Losada, em Circular de 05/09/1924, representaria um “himno representativo de odiosas ideas y criminales aspiraciones”. Um dos trechos da letra: “Somos y seremos gente catalana/ tanto si se quiere como si no/ que no hay tierra más ufana/ bajo la capa del sol.”

¹¹² Como citado pelo narrador, o cartaz é bilíngue (o catalão foi mantido como no original): Músico catalão expulso da TVE, com 12 filhos e sem trabalho. Também se destaca a referência à TVE, televisão espanhola, em contraste com TV3, catalã, citada alguma vezes anteriormente.

¹¹³ Original: “gañota”, um catalanismo do autor, proveniente de “ganyota” (cat) - contorção do rosto feita voluntária ou involuntariamente (INSTITUT D’ESTUDIS CATALÀNS - 2ª edició – n.p.).

– Que esquecimento uma ova! – grunhiu Cuxot –. Seu problema é que você enche a cara, isso sim.

– Quando você vai terminar o retrato do meu amigo?

– Se você esperar um pouco, já pode levar.

Mas não houve tempo para nada. De repente levantou-se um vento úmido e o céu escureceu, os folhetos coloridos começaram a se levantar e redemoinhar no ar e no céu instalou-se um tumulto cinzento de nuvens e pombas. Marés voltou a sentir um aturdimento, como se o sangue retrocedesse em suas veias. Recolheu o dinheiro e o acordeão e, empurrado por um turbilhão de pesares, as mãos nos bolsos e a cabeça enfiada entre os ombros, foi-se embora dali como uma alma penada, desembestado e com um olho cego.

No meio dessa vertigem que às vezes o confundia e às vezes o estimulava, ele intuiu que tinha que preservar algo que de alguma forma tinha a ver com a sua autoestima, onde quer que ela estivesse tantos anos depois de perdê-la. Apressadamente, diante das cinzas do espelho, recompôs a imagem de Faneca e depois acendeu um cigarro e relaxou. Vestiu o terno listrado marrom e passou uma escova no paletó de botões cruzados. O sangue voltou a pulsar em suas veias. O olho verde olhava para ele novamente alegre e gozador por trás da nuvem cega do espelho, enquanto a fumaça do cigarro se enroscava em sua cara serrana.

– Você não vai me ferrar mais, Marés – disse –. Vai me ensinar a tocar o acordeão e não vou precisar mais de você para nada.

Abriu a geladeira e comeu algumas fatias de presunto e duas maçãs. Depois tirou de cima do armário uma mala pequena e a encheu de cuecas, camisas, meias e duas gravatas. Não encontrou a camisa de seda rosa e pensou: “Ele deve ter pegado.” Trouxe do banheiro os apetrechos para fazer a barba e também os colocou na mala. Por fim, sentou-se à mesa e escreveu um recado: “Querido amigo Marés, estou ansioso para ter notícias da sua ex-mulher. Tenho receio de que a qualquer momento ela me ligue ou apareça na pensão e não me encontre lá. Por isso, decidi passar as tardes ali. Com a sua licença, levo algumas roupas e os seus cadernos de memórias para a Norma ler, sei que ela vai gostar muito. Vou precisar de algum dinheiro, por isso levo também o seu talão de cheques e vou copiar a sua assinatura. Um abraço, FANECA.”

Consultou as horas, três e meia, preparou um café e com um chorinho de conhaque fez um *carajillo*¹¹⁴. Tomou o primeiro gole e decidiu não esperar os acontecimentos, mas sim precipitá-los. Era um sábado e ele achava que poderia encontrar Norma em casa, relaxada e receptiva, talvez de roupão e entediada por estar sozinha... A Norma cegueta e preguiçosa e doméstica que Marés conhecia bem, a Norma que secretamente ficará contente de te ver, Faneca, disse a si mesmo.

¹¹⁴ Bebida feita com café e alguma bebida alcoólica forte. PÉREZ-MANRIQUE (2006, p. 101) faz uma interessante observação a respeito das bebidas tomadas por Marés/Faneca: nas etapas intermediárias de sua transformação “esquizofrênica”, o personagem opta por bebidas misturadas, híbridas, como o *carajillo* ou a *barreja*, termo que, no capítulo 16 da primeira parte aparece em itálico e na cena final se incorpora sem destaque no discurso do personagem.

Meia hora depois, com a mala na mão e os cadernos debaixo do braço, estava na Villa Valentí.

– Diz pra dona Norma que eu trouxe o que ela me pediu – disse à empregada filipina –. As memórias do marido dela.

A moça o conduziu até a mesma salinha da outra vez. O sol iluminava os vitrais, mas no cômodo predominava a penumbra. O velho assoalho rangia tão agradavelmente sob seus pés, e esse rangido trazia lembranças tão boas, que ele preferiu não se sentar. Enquanto esperava folheou os cadernos escolares. Eram três, com as capas cinza bastante surradas e as páginas pautadas preenchidas com uma caligrafia neurótica, mas perfeitamente legível. “Pelo menos o Marés tem uma boa letra”, disse a si mesmo.

Como da outra vez, Norma Valentí o recebeu com um lampejo de curiosidade nos olhos e uma falácia no tratamento: não lhe interessava tanto o que trazia ali o personagem quanto o próprio personagem. Vestia uma calça branca justa que realçava seu bonito traseiro e uma blusa florida, estava descalça e um pouco despenteada e mostrava um ar juvenil e desgredado. Não tirava os olhos do charnego caolho e arrogante e às vezes parecia estar contendo o riso.

– Eu vou ler os cadernos esta noite mesmo – disse depois de agradecer –. Fico muito curiosa... Ele fala bem de mim?

– Ele fala da senhora de um jeito maravilhoso, com muito sentimento e dó. Quando ele perdeu a senhora, perdeu o juízo... Mas o que ele mais escreve nesses cadernos são as lembranças de quando ele era criança.

– Ele me contou poucas coisas da vida dele. Eu me casei com um desconhecido. Sente-se, por favor.

– O que que a senhora queria saber? – Sentou-se muito teso na poltrona, tombando um pouco a cabeça para vê-la com o olho destapado –. Eu sei tudo sobre esse infeliz.

Norma sentou-se no divã com as pernas cruzadas e aceitou o cigarro que ele lhe oferecia.

– Obrigada. Por exemplo, ele era mesmo órfão? Ou na verdade não queria falar sobre os pais?

– A mãe dele enchia a cara até cá, dona Norma. Pai ele nem tinha. Qué dizê, na verdade ele não queria que ninguém soubesse que ele era filho dum ilusionista.

– Um ilusionista! Que bonito!

– De bonito, *res, maca* – deixou escapar. Cuidado, imbecil!, disse a si com a voz neutra, e de repente não soube a quem pertencia essa voz e se desconcertou, sofreu um prenúncio de vertigem: a memória do eu ficou cindida, em terra de ninguém, durante alguns segundos angustiantes.

Alheia ao deslize, Norma acendeu o cigarro com o fósforo dele e depois disse, pensativa:

– Agora que você está falando... Vejo que, de certa forma, o Joan herdou muitas coisas desse... ilusionista.

– Eita, mas a senhora nem imagina. O Juanito Marés que a senhora conheceu era uma lenda, uma lorota, um personagem da imaginação inventado por um moleque sonhadô da rua Verdi. Era um delírio do próprio Marés.

– Pode até ser. Mas o amor que ele sentia por mim era autêntico. Desde o primeiro dia.

– Isso é verdade. Mas ele era um desgraçado...

– Era? O senhor fala como se ele tivesse morrido.

– Pra mim parece mesmo é que ele morreu, dona Norma. Eu fico com muita pena, mas essas desgraça que ele tá vivendo foi ele mesmo é quem procurô. Esse homi era um engodo, e agora tá pagando por isso. Eu me considero o melhó amigo dele, a única pessoa que entende ele, mas na verdade eu num sei como ajudá. Cada dia a gente se entende menos. Eu sô do tipo bola pra frente, ele é um songo-mongo. – Inclinou a cabeça com um trejeito meio afetado e ajustou o tapa-olho, depois verificou a posição da fita na nuca e acrescentou: – A senhora acha que é normal isso de tocá acordeão na rua, todo santo dia, e fazê isso até morrê? A gente tem umas lembrança em comum, isso é o que une a gente. A senhora tem que ver como esse homi tá perdido! Um catalão tão bonito, inteligente e cheio de cutura!

– É, mas... ele se levava a sério demais.

– Hoje em dia ele é um maltrapio na rua, uma calamidade.

– Como o senhor é exagerado! Mas eu gosto de ouvir você falar do Joan, acaba sendo muito divertido – entoou Norma, coçando o peito do pé com a mão. Tinha as unhas dos pés e das mãos pintadas com esmalte branco transparente –. Quer tomar alguma coisa?

– Bom, uma dosinha de jerez até que vai bem.

Norma chamou a empregada e pediu o jerez e duas taças. Depois ficou em silêncio por um tempo. Encolhida no divã, abraçada aos joelhos, olhava para o murciano como se estivesse hipnotizada.

– Tem uma coisa em você que me deixa intrigada – disse por fim –. Acho que, no fundo, você não gosta do Joan.

– Eu amo o Joan como se ele fosse meu irmão. Mas o que me aporrinha é ver como ele tá se matando.

– Eu me perguntei muitas vezes o que ele fez depois que eu o deixei, como ele se virou... Bom, do que ele vivia.

– Ele não gosta de falar disso. Segundo o Cuxot, o companheiro dele de labuta, ele começou a fazer uns consertos elétricos por conta própria.

– O que eu não consigo entender é essa queda vertiginosa na mendicidade, na sarjeta... Quer dizer – acrescentou Norma, um pouco espantada com suas próprias palavras – eu não entendo por que da noite para o dia ele virou um pobre músico de rua.

– Isso nem ele mesmo sabe explicar. Diz que uma manhã, depois de levantar da cama, no Walden 7, estava se olhando no espelho do banheiro, e que o espelho capturou ele. Isso é o que ele diz. Que não conseguia escapar de lá, do espelho, por mais que tentasse mexer as perna: como se s’istivessem parafusada no chão, vê só. E diz que ficou ali se olhando por duas horas e meia, e que depois se vestiu com umas roupa velha e botou uns sapato escangalhado, comprou um acordeão usado e foi sentar na escada do metrô, esticou uma folha de jornal na frente dele e começou a tocar. Foi assim que começou. A senhora entendi? Eu é que não.¹¹⁵

Norma admitiu que, de fato, devia ter acontecido alguma coisa estranha com ele. Uma forte depressão, certamente. A empregada trouxe o jerez e Norma serviu uma taça ao charnego e depois se serviu, enquanto pedia a ele, um pouco excitada, que contasse mais coisas sobre Joan, por favor. Foi agraciada durante meia hora e teve a sensação de que Faneca falava do amigo como se fosse um fantasma, uma máscara, um impostor. Envolto na fumaça do cigarro, distante e sarcástico, o charnego evocou o bairro e a casa de Marés, a mãe alcoólatra e seus camaradinhos da trupe, o pai desconhecido que aparentemente não era outro senão o Mago Fu-Ching, a infância gatuna e ventríloqua e contorcionista e as atuações como *El Torero*

¹¹⁵ A maioria das falas de Faneca/Marés neste diálogo registram poucos traços de oralidade no original.

Enmascarado nas *varietés* do cinema Selecto nos anos quarenta, um número de rapsodo que Marés fazia quando criança e que consistia em recitar *pasodobles* e *cuplés*¹¹⁶ mascarado e vestido de toureiro, que fez muito sucesso. E também recordou as fantasias de crianças que urdiram juntos, as áureas cúpulas da Villa Valentí e o grande eucalipto do jardim e a cerca interminável e as loucas corridas com o carrinho de rolimã, a Aranha-Que-Fuma e o pequeno teatro da paróquia, depois os grupos de amadores de Gràcia, o Orfeó Gracienc¹¹⁷ e La Violeta¹¹⁸, os primeiros papéis de galã, a morte da mãe, o encontro com Norma na sala de eventos dos Amigos da Unesco... Falava do passado de Marés com desapego, sem nenhuma afetação, como se fosse um homem com quem ele tivesse estado muito unido um dia, mas que agora não tivesse nada a ver com ele.

– O senhor é o melhor amigo dele, sem dúvida – admitiu Norma.

– Já fui.

– Se não fosse, você não saberia tantas coisas sobre ele. – Esperou mais um pouco, observando-o atentamente, e quando ia acrescentar alguma coisa ele se levantou e deu alguns passos pela salinha mancando levemente, erguido, uma mão no bolso e outra na taça de jerez, deixando-se ser observado. Por fim Norma disse: – O que é isso de *Torero Enmascarado*?

– Quando o Marés tinha quatorze anos já sabia tocar acordeão e recitava poesias – contou ele –. Aprendeu tudo com um artista de *varietés*, um *jotero*¹¹⁹ aposentado que ficou morando alguns anos com a mãe dele e que tinha o nome artístico de O Aragonês dos Pés de Ouro. O rapaz tinha trabalhado no estacionamento do senhor Prats e depois com um eletricitista, mas tinha parado de trabalhar e sonhava com algo grandioso. Através do *jotero*, que era ligado ao mundo das *varietés*, o Marés atuou durante algumas semanas nos cinemas Selecto e Moderno, onde apresentavam espetáculos depois da projeção dos filmes. Aparecia nos cartazes como *El Torero Enmascarado* e escondia a identidade sob a máscara, mas logo soubemos que era ele, disse Faneca. Em cena ele ostentava um *traje de luces*¹²⁰ e tocava acordeão e recitava poesias e letras de *pasodobles*. O moleque agradou muito, mas teve uma carreira

¹¹⁶ Canção curta e breve, cantada em teatros e outros locais de espetáculo. Relaciona-se ao gênero das zarzuelas e dos espetáculos de *varietés*.

¹¹⁷ *Orfeó Gracienc* – Coral fundado em 1904 por Joan Balcells, em Gràcia (hoje bairro de Barcelona).

¹¹⁸ *La Violeta* – Fundação cultural fundada em um edifício histórico do bairro de Gràcia.

¹¹⁹ *Jotero* – pessoa que toca, dança ou compõe *jotas*, dança e música típicas de Aragón.

¹²⁰ *Traje de luces* – traje típico dos toureiros

efêmera: a mãe dele e o *jotero* tiveram a ideia estapafúrdia de incluir poesias em catalão e sardanas no repertório, e isso ocasionou o fracasso. Um dia, no cinema Selecto da rua Major de Gràcia, o menino toureiro foi vaiado e seu orgulho ficou tão devastado que não quis mais entrar em cena vestido de *lucres*.¹²¹

– Que história maravilhosa! – disse Norma.

– A senhora num deve achá estranho o Marés nunca tê falado nada disso co’a senhora. Ele num gostava de lembrá dos fracassos. E tem outra coisa que a senhora num sabe: o seu marido veio pra esse mundo como se estivesse enfiado numa caixa de sapato.

Norma desatou a rir.

– Mas o que é que você está dizendo?

– Que eu caia mortinho aqui si num tô falando a verdade.

Segundo a mãe dele contava quando ficava alegriinha, disse Faneca muito animado, Marés já nasceu exibindo as habilidades de contorcionista. Não só nasceu de bunda, mas também nasceu ao mesmo tempo de cabeça, ou seja, retorcido como essas moças ajudantes de ilusionista que conseguem se enfiar em uma caixa de sapatos com a cabeça no meio das pernas.

– Mas isso é fantástico! – exclamou Norma –. Nunca ouvi nada parecido.

– Pois é. E é a pura verdade.

Sua boca mantinha a contração altiva, levemente irônica, que intrigava Norma: de vez em quando parecia interessado em que ela não acreditasse completamente nem em suas palavras, nem em sua aparência, como se a convidasse a penetrar em uma verdade mais íntima que a deixaria muito mais satisfeita. Depois de outro silêncio, durante o qual eles se observaram mutuamente, Norma tirou os óculos por um momento para limpá-los com um lenço e disse:

– E agora, por que não falamos um pouco mais sobre você?

– A minha vida num tem graça nenhuma.

– Quem sabe? Quantos anos você tem, Faneca?

– Quantos você me dá?

– Você é mais novo que o Joan. Quarenta...

– Ficamos por isso mesmo.

¹²¹ É nítido o contraste desta fala de Faneca/Marés e as falas seguintes. Neste trecho, são praticamente ausentes os traços de oralidade e o registro, descritivo, é quase formal/elevado. Parece ter havido aqui uma transição ao discurso indireto.

– Signo?

– Gêmeos.

– Ah! Dupla personalidade.

– Pois é. Eu tenho tudo em dobro, menos as vista.

– E com a sua idade, e morando em Barcelona, como é que o você não fala catalão?

– Eu fiquei muitos ano trabalhando na Alemanha...

– Mesmo assim, homem – insistiu Norma – Você deveria se lembrar. Vai, alguma coisa você deve saber. Sério que não sabe dizer nada em catalão?

– Nada, sério.

– Mas, nada de nada de nada? Não acredito!

O jogo parecia a divertir e insistiu, rindo:

– Não vai me dizer que você se sente incapaz de pronunciar uma palavra, uma só. Vai, homem!

– Bom, já que a senhora insiste... Quando eu era criança aprendi a dizê uma coisa que escutei muitas vezes um vizinho bem boca-suja dizendo.

– O quê?

– É que eu pronunci' mal demais. E me dá um pouco de vergonha.

– É natural que você tenha sotaque, mas isso é o de menos; você não tem que sentir vergonha.

– Num é só pelo sotaque, não, senhora...

– Então fala, homem! Atreva-se!

– Bom. Então tá.

Pigarreou algumas vezes e acomodou-se na poltrona com as costas muito retas, olhou fixamente nos olhos de Norma, tentando transpassar as grossas lentes dos seus óculos de míope e disse com a voz impostada, rouca:

– Fes-me un francès, reina.¹²²

Norma ficou calada por um tempo. Nem sequer pestanejou.

– Só isso? – disse por fim, e seus lábios já não sorriam como antes –. Quer dizer, estou perguntando se você não sabe dizer mais nada. Quer mais um pouco de jerez?

¹²² – Me faz um boquete, rainha.

Tinha se levantado e enchia as taças. Para ver melhor o que fazia, já que estava de costas para a luz da janela, deslocou-se em torno da mesa e então ficou de costas para ele ligeiramente inclinada, com as nádegas empinadas bem apertadas pela calça branca. O murciano impostor considerou com seu olho verde a peça e a ocasião e se disse: “É agora ou nunca.” Decidiu-se em questão de segundos, mas na verdade já estava escrito em sua testa desde que tinha entrado na Villa Valentí. Caminhando com altivez aproximou-se de Norma por trás e, sem pensar duas vezes, depositou suavemente a mão direita na nádega. Tinha os sentidos quase em suspenso pela emoção do momento, mas mesmo assim a mão pôde calibrar a surpreendente firmeza do traseiro, seu arrebitado juvenil. Pareceu, curiosamente, uma bunda hospitaleira e desconhecida, que ele nunca tinha sabido explorar e que de certa forma já não lhe pertencia. Deixou a mão quieta na nádega e esperou pelos acontecimentos. O pior não seria uma bofetada ou um rosário de insultos – disse a si mesmo –, mas sim ficar de repente aqui sozinho e depois ver a empregada chegar, convidando-me com fria indiferença a me retirar da casa... Entretanto, nada disso aconteceu. Norma virou tranquilamente a cabeça e olhou para ele com seus olhos indecifráveis, enterrados em uma voragem cristalina de círculos concêntricos, e depois dedicou novamente sua atenção ao que estava terminando de fazer, encher as taças de jerez. Sua nádega não mostrou surpresa nem tremor algum, o menor sobressalto ou retraimento; indiferente, dura, estava ali sustentando a mão aberta como se não tivesse nada a ver com isso. Foi tudo muito rápido, mas para o charnego pareceu uma eternidade: muito colado às costas de Norma, mas sem a roçar, aspirando o cálido aroma de seus cabelos e de sua nuca, sua mão demorou-se na presa, agora apalpando-a discretamente. Então, depois de terminar de encher as taças, ela virou-se devagar.

– O senhor é muito cara de pau.

– Foi com a melhora das intenções, senhora.

– Não me diga.

– Eu ofendi a senhora?

– Não faça perguntas idiotas.– Sentou-se e cruzou as pernas muito devagar, sorrindo sem olhar para ele –. Mas não faça mais isso. Muito menos na minha casa.

– A senhora é uma mulé maravilhosa.

Ela semicerrou os olhos com receio:

– Nossa Senhora! Eu gostaria de saber o que é que o Joan deve ter te falado sobre mim...

– Que a senhora está acostumada a lidar com os homens.

– Isso é quase um insulto. Mas deixemos isso para outra ocasião, talvez. Foi um encontro muito divertido, Faneca, agradeço. – Levantou-se e estendeu a mão para ele –. Quando eu terminar de ler esses cadernos do Joan vou ligar para você na pensão e quem sabe me animo a fazer uma visita a você. Acho que eu gostaria de ver a rua onde você e o fenômeno do meu marido cresceram...

– Maravia! E quando vai ser?

– Não sei. Agora você pode ir.

Não foi acompanhado até a porta, mas sentiu-se observado no jardim e sobretudo ao parar diante do lago de águas verdes, onde recordou uma vez mais o áureo e escorregadio peixe que um dia pulou das mãos de Marés para afundar no nada. Calma, Fanequinha, disse a si mesmo em voz baixa, com você não vai acontecer a mesma coisa. Sabemos do que ela gosta, uma língua charnega lambendo seu corpo *catalanujo*, uma língua quente, áspera e parcimoniosa como a de um gato, isso é o que ela secretamente deseja, nós a conhecemos bem...

Sabendo que ela o observava pela janela, caminhou com elegância pelo caminho de cascalho até a cerca de onde despontava o dragão, ia aprumado, estupendo, a mão no bolso e mancando levemente.

Carmen entrou na sala com as mãos na cintura e esquivando-se habilmente dos móveis que não via, sem necessidade de tateá-los e sorrindo para o nada. O sol maduro da tarde iluminava a janela aberta e seus olhos cegos se orientavam para a luz.

– Onde você está, senhor Faneca?

– Aqui, menina, na janela.

– O que está fazendo?

– Estou olhando para a rua.

Ela se sentou na cadeira de balanço em frente à televisão desligada, e não disse nada. Da cozinha chegava a voz da sua avó, discutindo com o senhor Tomás. Depois de um tempo, Carmen disse:

– No que você está pensando, senhor Faneca?

– Ah, bobagem! Eu estava pensando em como era esta rua há quarenta anos, quando eu era moleque...

– Como era?

– Aconteciam mais coisas... Minha única certeza é que não tinha carros estacionados aqui dia e noite, nem semáforos. Do resto eu me esqueci.

A garota suspirou e disse:

– Eu estou esquecendo as cores. Eu sei que o mar é azul e a árvore é verde e o sangue é vermelho, mas quase já nem me lembro dessas cores... Às vezes eu me confundo e imagino o mar preto. E é horrível.

– Bom, mas e daí? – disse Faneca querendo animá-la –. Imagina uma pomba cor-de-rosa. Que linda!...

– Daqui a pouco eu vou esquecer a cor das flores. – Pensativa, acrescentou – : Vou esquecer o arco-íris, senhor Faneca.

Ele olhou para ela com tristeza, mas logo reagiu:

– Bom, se for assim, você também vai esquecer o sangue e as bandeiras ... Há males que vem para o bem, menina.

– Eu estou começando a me esquecer do rosto das pessoas – disse Carmen –. Isso é o pior. Quase nem me lembro do rosto da minha avó. Os anos passam e as feições das pessoas que eu conheci vão se apagando da minha memória ...

– Pois sorte a sua, menina. Tem tanta gente feia por aí.

– Por favor, não conte para a minha avó, eu não quero que ela fique triste.

– Claro, menina.

Carmen se embalava na cadeira de balanço. Seus olhos cinzentos agora piscavam muito, como se quisessem capturar a luz.

– Mas nem tudo para mim é tão negro, sabia? – sorriu animada –. Por exemplo, eu sempre sonho em furta-cor.

– Ahá! Isso é maravilhoso.

– É por isso que eu gosto tanto de dormir. E também vejo cores maravilhosas nos filmes da TV que o senhor me conta... Você ainda está na janela, senhor Faneca?

– Estou aqui.

– E o que se vê agora na rua? O senhor faria a gentileza de me contar o que está vendo?

Ele ficou pensativo. A rua que para ele sempre tinha parecido um alegre tobogã sobre a cidade, a rua trampolim dos seus sonhos juvenis, estava deserta. Nenhuma criança brincando.

– Um gato verde está atravessando a rua – disse por fim em tom pensativo –. Parô na otra calçada, na frente do bar, e está lambendo uma perna. E uma pomba rosa posô aqui na janela, e não vai-se embora, e tá olhando pra você, menina ...

– Mentiroso – riu a cega.

Nos dias seguintes, Marés passou as manhãs tocando acordeão nas Ramblas. No meio da tarde ia para casa e ao anoitecer Faneca aparecia asseado e elegante na pensão Ynes, e ia fazer graças à dona Lola e a Carmen. Vestia sempre seu terno marrom listrado e exibia o tapa-olho preto com uma altivez não isenta de chacota. Depois de uma semana, o personagem começou a ganhar o terreno da pessoa: Faneca deixava-se baixar na pensão cada vez mais cedo, primeiro no meio da tarde e depois, pouco a pouco, adiantou o horário e por fim aparecia ali logo depois do almoço.

Marés sentia que a cada dia sua personalidade ia se desintegrando. Uma vez que o músico de rua maltrapilho era também, no fundo, um personagem inventado, começou a ser espoliado: algumas manhãs não era capaz de pronunciar sequer uma palavra em catalão, tocava acordeão com o tapa-olho e costeletas, e parecia ausente. Disse a Cuxot que assim inspirava mais compaixão aos transeuntes e que, além disso, via melhor. Às vezes Cuxot o ouvia referindo-se a si mesmo como se fosse outro, como se ele não estivesse ali, e sempre com tristeza, "Esse babaca do Marés me dá pena, vão meter uns chifres nele de novo ..." Fumava cigarros pretos com uma piteira e bebia no gargalo uma garrafa de Tío Pepe. Parou de ficar encolhido e seu pescoço se alongou e caminhava aprumado, e uma estranha parcimônia apoderou-se definitivamente de suas mãos e de sua voz, um gestual cerimonioso e altivo. No entanto, no geral ele parecia mais conformado a si mesmo, mantendo mais o estilo, com um comportamento mais barroco e extrovertido. Seu repertório musical também mudou: agora tocava *pasodobles* e *coplas andaluzas*¹²³ que anos antes haviam tornado famosas Império Argentina e Estrellita Castro¹²⁴, e costumava pendurar no peito um cartaz em que estava escrito a caneta vermelha:

¹²³ *Copla*, *copla andaluza* ou *canción española* - tipo de canção popular com estrutura similar ao *romance* espanhol, normalmente com acompanhamento orquestral, que surge nos anos 20 e segue durante os anos 40 a 60. Devido ao apoio do gênero pela ditadura franquista, que o situa como símbolo da identidade nacional, muitos passaram a rejeitar as coplas, porém o gênero foi revitalizado e internacionalizado a partir dos anos 60. Como temática, geralmente traz motivos sentimentais, paixões incontroláveis etc. A interpretação costuma ser vigorosa, muitas vezes com o sotaque característico andaluz e uma tessitura flamenca.

¹²⁴ Império Argentina (1910 –2003) – atriz, cantora e bailarina que viveu entre a Argentina e a Espanha. Filmou com Carlos Gardel e posteriormente foi convidada pelo ministro de Hitler a filmar na Alemanha. A atriz foi muito criticada por simpatizar com a corrente falangista e autoritária espanhola. Destaca-se também cantando canções de temática folclórica e atuando em espetáculos musicais. Estrellita Castro (1908 - 1983) - cantora e atriz espanhola que interpretou *coplas*, *pasodobles* e tangos. Seu sucesso como cantora levou-a também ao cinema, em que se destaca sua participação em *Suspiros de España*, *El barbeiro de Sevilla* e *Mariquilla Terremoto*.

EX-SECRETÁRIO DE POMPEU FABRA
CHARNEGO E CAOLHO E SURDO-MUDO
SUPLICA AJUDA

Cuxot terminou o retrato a carvão de Faneca e Marés levou-o ao Walden 7, onde já começava a viver como um fantasma. Via-se pelo canto do olho flutuando nos espelhos, silencioso e distante, improvável. Sentia que a máscara de Faneca o ia devorando, que os traços do charnego estavam talhando o seu rosto, que as trevas do olho direito se consolidavam.

À tarde, na pensão, encontrava-se plenamente consigo mesmo e mostrava-se muito ativo. A primeira coisa que fazia ao chegar era perguntar para a dona Lola e para a sua neta se uma tal Norma Valentí tinha ligado para ele. A resposta era sempre não. Costumava encontrar Carmen na cozinha, lavando a louça ou descascando batatas com seus olhos cinzentos fixos no vazio, e às vezes a ajudava a secar os pratos e brincava com ela. Há algum tempo jantava na pensão e frequentava o bar da frente, onde costumava jogar umas partidas de dominó com velhos aposentados que se lembraram de suas correrias de criança pelo bairro com a molecada. Em seu pensamento, o Marés apaixonado loucamente por Norma era um espectro cada vez mais lamentável e Norma era uma doce fatalidade: estava escrito que ele a seduziria alguma noite, provavelmente no seu quarto na pensão, mas muitas vezes Faneca não conseguia lembrar quando nem por que ele tinha decidido se meter nessa empreitada. Então convinha consigo mesmo que a única coisa que podia fazer era esperar.

Quase sem se dar conta, sua vida começou a se organizar em torno da menina cega e de seu mundo de sombras. Quando não tinha nada para fazer, Carmen o procurava em seu quarto ou no bar El Farol, pegava-o pela mão e com mimos e afagos o conduzia até a sala, sentava-se na cadeira de balanço e pedia-lhe que contasse o filme da TV, e se não houvesse filmes, os comerciais, o que fosse. Aquele mundo saturado e artificial cheio de vozes e melodias sugestivas, aquela outra vida a cores, da qual ela só podia captar o rumor, intuir sua pálida fugacidade, chegava a ela através da voz impostada e persuasiva de Faneca, que brilhava especialmente com os filmes: era o que Carmen mais gostava que lhe contassem, e, segundo ela, o senhor Faneca sabia contar os filmes maravilhosamente; fazia com que ela *visse* o filme, porque ele não se limitava a explicar as imagens, não só descrevia os cenários e

personagens, narrando o que faziam o tempo todo e como estavam vestidos, ele também comentava suas emoções e seus pensamentos mais ocultos. Segundo o senhor Tomás e senhor Alfredo, os dois hóspedes aposentados que costumavam assistir a estas sessões, os filmes comentados pelo senhor Faneca ganhavam tanto, que era melhor escutá-los que vê-los – embora esta opinião tão gentil, segundo ele entendia, tivesse a finalidade de confortar a alma da cega –. De qualquer forma, a menina era tão aficionada a esses filmes comentados, que algumas vezes ele tentou se safar do que estava começando a ser uma obrigação. Mas se ele cometia o erro de aparecer na sala e via Carmen sentada na frente da televisão, bebendo sua luz, sozinha e esforçando-se para imaginar o que ela não via, ou manuseando o controle remoto compulsivamente, mudando de canal em busca de uma voz que a subjugasse, ficava embargado por um sentimento que não conseguia controlar e acabava se sentando ao seu lado e comentando as imagens para ela. À noite, no bar da frente jogando dominó, depois de jantar, via o senhor Tomás ou o senhor Alfredo entrarem e o procurarem com os olhos: a menina tinha perguntado por ele, se ele não pensava em ir ver o filme, quem ia contar o filme para ela...

– O senhor tem muita paciência comigo, seu Faneca – disse-lhe Carmen uma noite –. Não pense que eu não percebo.

– Você pode me chamar sempre que precisar.

– É que sou louca por filmes, sabe?

– E como.

– Eu queria muito fazer uma coisa ... Você deixa?

– O quê, menina?

– Tocar no seu rosto. Ver como você é.

– Como você me imagina?

– Vejo você com cara de boa gente. Alto, magro, moreno... Mas quero confirmar.

Levantou a mão e com a ponta dos dedos, como se tateasse algo muito frágil ou escaldante, percorreu suavemente sua face, demorando-se brevemente no fino nariz aquilino, nas maçãs do rosto altas, nas costeletas, nas pálpebras e por fim no tapa-olho preto. Imóvel, contendo a respiração, ele deixou que ela fizesse o percurso como se fosse um ritual, olhando-se em seus olhos cinzentos. Ao tatear o tapa-olho, a mão sobressaltou-se levemente.

– Calma! Sou eu – disse ele com a voz suave –, Faneca, Fanequinha.

– Você vê com um olho só?

– Pro que tem que vê, um olho só já resolve, dois é demais.

Pela janela chegaram da rua uns latidos de cachorros e gritaria de crianças.

Carmen se aproximou da janela e apoiou a testa no vidro.

– O que foi? – perguntou –. Por que as crianças estão gritando?

– Tem uma pomba na calçada que não consegue voar – explicou Faneca –.

Um cachorro está latindo e uma roda de crianças está aticando o cachorro...

– Vamos voltar para a TV – interrompeu ela, e foi até a cadeira de balanço –.

Por favor.

A solidão inventa espelhos, pensou ao vê-la sentada novamente na frente da televisão.

– Por favor, senhor Faneca ... Onde você está?

– Estou aqui, menina.

QUASE TODAS AS MANHÃS, Faneca ia ao apartamento no Walden 7 e cumpria o processo cada vez mais penoso de voltar a ser o músico de rua maltrapilho que tocava acordeão em companhia de Cuxot ou de Serafin, o corcunda.

Um dia, no começo de junho, o músico de rua parou de ir às Ramblas como fazia todas as manhãs e Faneca passou a ocupar uma esquina na Plaza Lesseps tocando acordeão vestido *de luces* e com a máscara preta. Nunca mais viu Cuxot nem Serafin. Tinha adquirido uma puída roupa de toureiro esmeralda e dourada em uma loja de fantasias no Raval e decidiu pegar emprestado o acordeão de Marés e ganhar a vida mais perto da pensão. Tocava de pé vibrantes sardanas e o *Cant dels ocells* com um cartaz no peito que dizia:

O TOUREIRO MASCARADO
AGRADECE AOS CATALÃES
POR SUA FAMOSA HOSPITALIDADE¹²⁵

Contrariando todos os prognósticos, a combinação *traje de luces*/música catalã, o contraste entre a tourada e a sardana atraiu a atenção e a simpatia dos transeuntes e a arrecadação era boa, embora não tanto quanto antes.

Foi nessa época, ao meio-dia de um domingo em que ele não tinha trabalhado, e depois de levar Carmen para passear no Parque Güell, que Faneca fez uma visita ao Walden 7, a qual seria a última, embora naquele momento ele não soubesse disso. Sua intenção era pegar algumas peças de roupas íntimas que tinham pertencido a Marés e depois visitar a senhora Griselda e dar de presente para ela o retrato a carvão feito por Cuxot. Queria ter um gesto de consideração por ela antes de desaparecer para sempre de sua vida.

O apartamento de Marés estava limpo e arrumado, mas já era uma casa alheia, misteriosa e fria. Pareceu-lhe o refúgio de um solitário abandonado há muito tempo, em que ainda podiam ser rastreados os reflexos ilusórios da paixão que um dia

¹²⁵ Original: “El Torero Enmascarado / agradece a los catalanes / su provervial hospitalidad” – O erro ortográfico foi deslocado de “provervial” (proverbial) para “hospitalidade” (hospitalidade), já que em português não é comum a indistinção de pronúncia entre “v” e “b”, que geraria o erro ortográfico registrado no original.

abrigou junto aos pesadelos recorrentes do desencanto. Do lado de fora, os ladrilhos continuavam se desprendendo e o singular e camaleônico edifício mostrava as paredes descarnadas, o cimento leproso da falácia. Na mesa da cozinha havia um recado urgente da faxineira pedindo ao senhor Marés que desse as caras. Faneca verificou-se nos espelhos, furtivamente, e sentiu de novo e com mais intensidade que profanava o reduto de um solitário, de alguém que não era feliz. Ao entrar no quarto viu a camisa de seda rosa estendida na cama e, sobre ela, cinco cheques em branco com a assinatura de Marés, acompanhados de um recado:

"Querido Fanequinha: deixo aqui para você a minha camisa favorita; sei que você gosta muito dela e que sempre sonhou em usá-la. Deixo também alguns cheques assinados porque imagino que você não deve estar muito bem de dinheiro, com as despesas que tem tido ultimamente. E você pode levar o que você quiser deste buraco, para mim já dá tudo na mesma... Há algum tempo não venho me sentindo muito bem, acho que eu estou com a doença do esquecimento. Tenho medo de que aconteça alguma coisa ruim comigo de uma hora para a outra. Mas sempre me lembro muito de você. Um abraço do seu amigo de sempre, que te deseja sorte na vida. MARÉS."

Ficou pensativo ao pé da cama. Pegou os cheques, dobrou-os cuidadosamente e guardou-os no bolso, depois pegou a camisa rosa e, sem conseguir se conter, escondeu a cara nela e caiu no choro.

– Olá, Grise.

– Que bom te ver.

A viúva estava muito feliz em vê-lo. Estava saindo do chuveiro e usava uma touca de plástico com flores verdes e amarelas e um roupão vermelho-cereja. Jogou-se no pescoço dele e o envolveu em um eflúvio refrescante de água de colônia. Faneca levava uma sacola com a roupa de Marés e o desenho de Cuxot enrolado debaixo do braço. Ela convidou-o para entrar e ofereceu-lhe uma cerveja gelada e amêndoas salgadas e insistiu para ele ficar para o almoço, mas ele se recusou e deu-lhe de presente o retrato desenhado a carvão. A senhora Griselda ficou emocionada e prometeu emoldurar o desenho e pendurá-lo na sala, e, depois repreendeu-o amavelmente por ter se esquecido dela por tanto tempo. Mas ela o perdoava porque agora tinha um namorado e estava feliz, chamava-se Rafael e era lanterninha no cinema e fazia dois meses que estavam saindo juntos. Não era tão elegante e esbelto e bonito quanto ele nem tinha olhos verdes e cabelo cacheado, mas era uma boa pessoa e a tratava com muito carinho.

– A verdade é que desde que aconteceu aquilo entre a gente – acrescentou contendo uma risadinha maliciosa –, desde que aconteceu aquilo entre a gente, minha vida mudou completamente. Foi como se eu tivesse saído de um pesadelo, de uma nuvem negra ou sei lá do quê. Não me senti mais sozinha, e além do mais emagreci. Olha para mim, queridinho, dá uma olhada no meu corpinho. Perdi quinze quilos, e tudo vai indo maravilhosamente bem.

– Fico feliz por você, Grise – disse ele sem entusiasmo.

– E eu não trabalho mais na bilheteria daquele cinema decadente. Agora estou vendendo doces e chocolates no lobby do Club Coliseum. Não é legal?

– Uma maravilha.

Estava abatido, como que desorientado, e ela percebeu.

– Parece que você está triste. O que foi, meu querido?

Faneca suspirou.

– Eu estou vindo da casa do seu vizinho.

– Ah, aquele seu amigo. – Franziu a boca com desdém, sua mãozinha de porcelana pegou uma amêndoa salgada, mas voltou a deixá-la no prato. Esse bêbado do acordeão que fala sozinho. Ultimamente ele quase não aparece. Outro dia andava

pela Galeria do Êxtase como se estivesse sendo perseguido, parecia um fantasma assustado. Mas não pense que eu fiquei com pena. Ele sempre foi um grosso e um mal educado.

– Pois comigo ele foi maravilhoso, Grise – disse –. E qué sabê como é que eu tô agrad'cendo? Tentando achá uma merda dum jeito de levá a mulé dele pra cama... É isso mesmo que você ouviu, Grise. Vê só o tipo de amigo que eu sô.

– Mas você não me falou que a mulher tinha abandonado ele...?

– Que grande bosta que eu sô! – disse Faneca balançando a cabeça, pensativo –. Mesmo co'as bobage e os delírio dele, eu tenho é pena desse homi. O sentimento que a mulé ainda causa nele, mesmo sabendo que ela é uma descarada, e mesmo depois de anos separado, num dá pra intendê... Essa história me deixa muito mal, Grise. Acho que me enfiei num angu de caroço.

– Mas ele sabe que você está planejando isso...?

– Eu botaria minha mão no fogo. E qué vê o que esse troxa acabô de me dá de presente? – Tirou a camisa rosa de seda da sacola e mostrou a ela –. Ói só. Mas é muito babaca.

– Bem bonita. Muito fina – disse ela examinando o tecido –. Mas não se torture, querido. Se ela não é mais a mulher dele, você não tem motivo nenhum para se censurar. Você tem que tentar ser feliz. E a felicidade está em primeiro lugar, você não acha?

– Sim, em primeiro – disse ele, e sentiu de repente a imperiosa necessidade de desabafar com alguém e contou a ela sobre Carmen, a garota cega que tinha se acostumado a que ele lhe contasse os filmes e as coisas que via pela janela. Passou meia hora conversando com entusiasmo sobre ela e sua avó, sobre a pensão Ynes e o bar El Farol e sobre seus novos amigos, no alto de uma rua que pertencia a ele desde a infância e que subia até o céu.

– Tenho muito carinho por essa menina cega – disse –. Eu sou os olhos dessa menina.

– Você é muito bom – disse ela, e sua papada rosada tremelicou.

– Eu não sou bom. Sou um filho da puta que a vida fez assim... Quer dizer, antes fosse um bom filho da puta que a vida fez assim...

– Tomara que agora sua sorte mude – insistiu a viúva, como se não tivesse ouvido. As pessoas boas como você não têm muita sorte nesta vida.

Ele não respondeu e os dois ficaram pensativos por um momento. Com a mão rechonchuda e perfumada, a viúva acariciou a bochecha dele e sorriu feliz. Ao retirar a mão, não resistiu à tentação de brincar com as amêndoas salgadas do prato. De repente, sua mão se converteu em uma garra e capturou uma amêndoa com o furor de uma ave de rapina.

– Vô indo, Grise – disse Faneca, e levantou-se. Eu só vim aqui para me despedi. Fico feliz de sabê que você encontrô um homi que te ama e que te faz companhia, porque eu não vô voltá. Eu voltei pro meu antigo bairro, de onde eu acho que nunca devia tê saído, e por lá eu fico.

– E a gente não vai mais se ver? Não fala isso... Vem cá, me dá um beijo.

Tinha jogado furtivamente a amendoazinha na boca e a mastigava com um prazer mal dissimulado. Ele a observou enquanto se inclinava para dar-lhe um beijo de despedida. Era verdade que ela tinha perdido vários quilos, embora não tantos quanto dizia; talvez quatro ou cinco. Mas sua resignada expressão de gordinha sentimental e mal-amada, sua doce forma de conformar-se consigo mesma e com sua pequena e desgastada porção de felicidade cotidiana, não tinha se alterado.

– Adeus, meu querido – disse a senhora Griselda na porta –. Que você fique bem e que todos os seus desejos se realizem.

– Abur, Grise.

Não havia em sua revoltada¹²⁶ consciência nem a sombra do Marés que ele tinha sido, e a progressiva fantasmagoria do neurótico solitário do Walden 7 aumentava dia a dia quando, na noite de 15 de junho, sexta-feira, Faneca estava disposto a comentar a Carmen o filme programado na televisão, uma intriga de nazis envenenadores e amores contrariados. Era a sessão da madrugada, até a uma. Ele tinha se sentado junto à cega e tinha a mão dela entre as suas mãos. Fazia calor. Estava presente o senhor Tomás, com a blusa do pijama e fumando seus retorcidos cigarrinhos feitos à mão. A dona Lola, depois de deixar a cozinha arrumada, também tinha se sentado por um momento em frente à televisão, mas o sono a venceu e ela foi se deitar. No momento em que o filme ia começar, um garoto veio correndo da rua e apareceu na sala para dizer ao senhor Faneca que uma senhora estava perguntando por ele no bar El Farol.

– Ela está no balcão – disse –. Perguntou se o senhor pode ir lá.

– Sozinha?

– Tem um senhor com ela.

Isso o desconcertou. De qualquer forma, era o momento tão esperado. Soltou a mão da garota cega e levantou-se. Teria previsto essa repentina indiferença, essa sensação de vazio? Não sentia a menor emoção, a menor ansiedade. Pediu desculpas a Carmen, que não escondeu sua contrariedade, pediu que o senhor Tomás o substituísse nos comentários sobre o filme e, antes de sair, verificou seu aspecto no espelho da recepção. Viu um charnego altivo e elegante olhando-o furtivamente pelo canto do espelho, com um meio-sorriso malandro e o olho verde cheio de malícia, seguro de si.

Caminhando com passinhos curtos, a mão aberta no bolso do paletó e a cabeça erguida, estilizando seu desvario, como se estivesse cercado de gente e aplaudido como um toureiro, atravessou a rua em linha reta e parou na porta do bar ao ouvir o ruído de passos atrás de si. Na esquina da pensão, o poste de luz avariado pestanejava refletindo sobre o lombo dos carros uma luz esquiva e falaz. Havia um homem parado no meio da noite, com a barba de vários dias e uma puída calça de flanela cinza, as

¹²⁶ Original: *revoltada*, palavra não dicionarizada em castelhano. Possivelmente, trata-se de um catalanismo.

mãos nos bolsos e a cabeça abaixada. Parecia um desgraçado, prestes a chorar. Ao virar-se de lado, a luz embaçada do poste resvalou intermitentemente sobre sua cara e Faneca achou que o havia reconhecido e estremeceu: Só falta o acordeão, pensou condoído.

– O que você está fazendo aqui? – disse a ele com a voz triste –. Vai embora, anda. Me deixa em paz.

Dando cabeçadas nas sombras, o homem grunhiu confusos insultos e maldições, olhou para Faneca do fundo de sua bebedeira ou de sua solidão sem nome e então deu meia-volta e afastou-se encurvado, esfumando-se na noite.

Faneca entrou no bar. Havia quatro velhos jogando cartas e um casal jovem sentado em uma mesa no fundo. Norma Valentí o esperava no balcão bebendo whisky na companhia de Jordi Valls Verdú, que se mexia nervosamente de um lado para o outro com o paletó no ombro e uma taça de conhaque na mão. Discutiam sem levantar a voz, mas com certa críspação. O ativista cultural tinha ido ali a contragosto e resmungava em voz baixa. Norma usava óculos escuros e um lenço verde na cabeça, e parecia um pouco bêbada. Fez as apresentações:

– Faneca, Valls Verdú.

– Molt de gust¹²⁷ – grunhiu Valls Verdú, acentuando sua expressão de contrariedade.

– Oi.

Não se apertaram as mãos. O sociolinguista olhava para o fundo do copo e passeava de um lado para o outro, emburrado e impaciente. Norma tinha aberto a bolsa e sorriu para o charnego.

– Vim te devolver as confissões do meu marido – disse.

Tirou os três cadernos da bolsa e os entregou a ele.

– A senhora gostô?

– Essas histórias do menino rapsodo e contorcionista que perdeu o peixe de ouro são bem engraçadas – disse Norma –. Mas duvido que sejam verdade.

– Mas são. É que a senhora nunca creditô nele. A senhora nunca chegô a conhecê o seu marido direito...

– Isso é verdade – admitiu Norma.

– Ja. No es coneix ni ella mateixa¹²⁸ – grunhiu Valls Verdú olhando para Faneca –. Veja só, esta senhora me falou, vamos lá, esta noite você vai conhecer um murciano que é um espetáculo. Ha, ha – parodiou uma falsa risada –. E o senhor é um espetáculo? Não é para tanto, veja bem...

Norma cortou-o em um tom gélido:

– Vols callar, d’una vegada?¹²⁹

¹²⁷ Muito prazer.

¹²⁸ Pois é. Ela não conhece nem a si mesma...

¹²⁹ Quer calar a boca de uma vez por todas?

O sociolinguista pareceu dar-se momentaneamente por vencido e despontou em sua cara um componente de animalidade doméstica e fustigada, certa resignação canina. Dava vontade de dar a ele um biscoito ou um torrão de açúcar, mas o charnego impostor optou por não ligar para ele e falou dirigindo-se a Norma:

– O Marés sempre foi um pobre sonhadô, senhora. – E mexeu a cabeça reflexivamente – O que é que a gente vai fazê?

– Não fique com tanta pena dele, rapaz! – entoou Valls Verdú sem olhar para ele, enquanto pagava as bebidas –. Ele viveu muito bem, quando era sustentando por esta bobalhona. I ara, anem-s'en, tu – acrescentou dirigindo-se a Norma –. No l'aguanto, aquest xarnego llefiscós. Apa, anem.¹³⁰

Norma encarou-o girando bruscamente a banquetta e murmurou:

– A mí no em mana ningú. Jo em quedo.

– Estás feta una furcia.

– I tu un imbècil.

– Saps què et dic, maca? Que ja te'n pots anar a fer punyetes.

– Y tu a la merda.¹³¹

O sociolinguista parecia ter perdido as estribeiras definitivamente. Muito nervoso, recolheu as moedas do troco de cima do balcão e, dando meia-volta, dirigiu-se à porta da rua, e foi embora.

– Eita, sinto muito – disse Faneca.

– Eu não – disse Norma –. Que tremenda noite eu passei com este senhor!

Ela virou o conteúdo do copo e ele tentou imaginar o que aquele catalanufo poderia representar para Norma: certamente tinham jantado juntos e discutido e depois ficaram bebendo por aí, ou na casa de uns amigos, e depois, quando saíram, ela talvez quisesse continuar na noite e deve ter pensado vamos fazer uma visita surpresa ao murciano da pupila verde e do tapa-olho de veludo preto... E seu amante tinha intuído alguma coisa que estava tentando evitar, mas havia fracassado.

– Eu só não trouxe esse álbum do Fu-Manchú. Não estava em lugar nenhum – disse Norma. Esboçou um sorriso úmido e mudou o tom de voz: – Esquece o que acabou de acontecer, não têm importância. Minha vida é cheia desses momentos...

¹³⁰ E agora, vamos embora. Não aguento mais esse charnego, pegajoso. Af, vamos.

¹³¹ – Ninguém manda em mim. Eu fico./ – Você está parecendo uma puta/ – E você um imbecil./ – Quer saber o que eu te digo, mulher? Vai catar coquinhos! E você vá à merda.

Também vim aqui porque você ia me convidar para um drink – acrescentou agitando o copo vazio – Promessa é dívida.

– Verdade. Feito.

Tudo aconteceu conforme Marés e Faneca tinham previsto, mas mais rapidamente e quase totalmente por iniciativa dela, que logo o pegou pelo braço e riu muito quando ele insistiu em dizer que Marés estava escondido em algum portão escuro da rua, à espera dela.

– Você acha que ele me seguiu até aqui? – disse Norma.

– Acho.

– Impossível. Eu vim de carro. Tem certeza que era ele?

– Podia jurar que era – disse Faneca.

– Pois mesmo que fosse ele, e eu acho que não era, não vou deixar isso estragar a nossa noite... Como você fica bem de tapa-olho, descarado.

– Ele deve tá sofrendo que nem um desgraçado – insistiu ele, pensativo.

Norma agitou o gelo no copo antes de beber um gole, sem tirar os olhos de Faneca.

– Fazer o quê? – disse muito devagar, com uma fleuma sexual enredada nas palavras – A gente não tem culpa do que está acontecendo com ele, não é?

Faneca olhava para a boca dela enquanto respondia:

– Pois é. Ele deve tá achando que a gente vai metê uns chifres nele.

– Quem sabe – Norma sorriu abertamente, e de repente passou a falar em catalão –: *Vostè què opina?*

– Eu tô as orde pro que a senhora mandá.

– *Així m’agrada. Té alguna cosa per beure a la seva habitació?*

– Tem uma garrada de Tío Pepe cheinha.

– *Doncs a què esperem?*¹³²

Ao sair do bar, atravessando a rua, ela parou um instante para admirar o espectral cenário oferecido pela encruzilhada de ruas íngremes sob a luz desfalecida do farol, e disse: “Então este aqui é o bairro de vocês. Gostei.”, e em sua voz ele captou uma emoção antiga de moça de família, uma contida nostalgia do subúrbio e de seus perigos, e suavemente, inclinado em sua direção como se a protegesse da

¹³² – *Vostè què opina?* – E o que o senhor acha?

– *Així m’agrada. Té alguna cosa per beure a la seva habitació?* – Assim eu gosto. Tem alguma coisa para beber no seu quarto?

– *Doncs a què esperem?* – Então o que a gente está esperando?

noite e de seus fantasmas, envolveu a cintura dela com o braço para convidá-la a continuar caminhando até a pensão. Mas Norma não avançou; pôs a mão na nuca dele roçando a fita do tapa-olho com os dedos e, nervosamente, virou a cabeça em sua direção. Quando Faneca virou-se para ela, sua boca encontrou-se com a dela, com sua língua cálida e convulsa, e ele fechou os olhos. Seu sabor inconfundível deixou-o tonto e transtornado; sentiu que sua mente escapava para longe dali e que recebia outros estímulos, outros chamados. Então, durante alguns segundos que lhe pareceram eternos, não soube quem era: seu beijo era um beijo de ninguém em terra de ninguém, a meio caminho entre o desejo louco de Marés e a consciência intermitente de Faneca. Finalmente o desejo se impôs e de repente, enquanto ainda durava o beijo na rua, Marés temeu ser reconhecido: teve então, talvez pela última vez, a consciência fugaz de quem era e do que estava fazendo, um mascarado louco de amor que tinha tramado uma falácia disparatada para reconquistar sua mulher. Esse longo beijo tinha transcendido a máscara e resgatava por um breve instante o desgraçado músico de rua, que agora se sentia indefeso e vulnerável e se perguntava se o beijo não o delataria. De fato, a língua endiabrada de Norma, que procurava a sua e se enroscava e teimava em seu palato, que explorava seus dentes e suas gengivas, será que não era capaz de reconhecer a boca que tanto tinha frequentado, identificando seu marido através do beijo?

Mas essa percepção do outro resultaria passageira, eram os últimos espasmos de uma personalidade desalojada e repudiada, e o murciano impostor recuperou seu afã e voltou a impor seus modos barrocos no beijo e na mente, sufocando qualquer temor. Pouco a pouco, Faneca sentiu que sua pulsação se tranquilizava, e soube que essa era novamente a *sua* pulsação. Depois de cinco minutos, os dois estavam no quarto dele revolvendo-se no escuro em cima da cama, *seminus*. Através da janela aberta, o poste da esquina lançava sobre eles sua luz intermitente e desvairada, congelando o abraço em cada flash. Norma segurou a ardente cabeça do charnego com ambas as mãos enquanto deixava docemente que suas coxas se separassem, e com seus amassos inquietos quase desmanchou a peruca, a fantasia e a falácia. Até conseguir dominar a situação, Faneca passou por vários apuros. Uma costeleta desgrudou e ele só conseguiu recuperá-la depois de um bom tempo, camuflada no púbis impetuoso de Norma. O tapa-olho também correu perigo e duas vezes foi parar na boca dele. Tudo isso fez com que ele tivesse uma ereção lenta, dando tempo para que Norma alcançasse um grau superior de excitação. Finalmente, quando se sentiu

bem, deitou-se e deixou que ela cavalgasse sobre seu sexo sem tocá-la com as mãos, que os dois mantinham unidas com os dedos entrelaçados. Em suas acometidas, Norma jogava a cabeça para trás e sussurrava confusas jaculatórias em catalão. A primeira onda do orgasmo pegou os dois de surpresa, e no auge do êxtase o murciano exclamou: “Hi ha cap peeeeeell de cu-niiiiill...!”¹³³, precipitando a sociolinguista em um enorme desconcerto.

Um corpo pode guardar a lembrança de outro corpo, de seu comportamento na cama, de sua entrega e generosidade, de seus excessos ou de suas carências? Há um tempo atrás, pensando neste momento, Marés tinha imaginado a possibilidade de que Norma reconhecesse seu corpo até mesmo no escuro: pelo tato, pela forma própria dos abraços, por seu ritmo e sua cadência ao fazer amor, pela textura do prazer... Mas na hora da verdade – ou melhor, da mentira – Faneca não chegou a se propor esta questão: sua consciência não tinha nada a temer, uma vez que nada ou quase nada do repudiado marido de Norma permanecia nela.

De resto, tudo foi tão rápido que ele quase não teve tempo de pensar. Enquanto ele se recompunha, Norma sentou-se à beira da cama com ar de grande cansaço e mostrou-se despachada e meio mal-humorada, aparentemente consigo mesma. O estranho alarido do murciano não tinha somente a confundido; tinha introduzido em seu corpo um medo antigo, irracional e paralisante. Não quis que ele acendesse a luz do criado-mudo, e com seu espelhinho de mão, à luz do poste que entrava pela janela, pintou os lábios e se penteou, terminou de se vestir e recuperou os óculos. Comentou que era muito tarde, sorrindo sem a menor convicção, e de pé, apoiando-se na maçaneta da porta, bebeu de um gole só o copo de vinho que ele ofereceu. Que bom, disse ao devolver-lhe o copo, e abriu a porta. Faneca ofereceu-lhe um tímido sorriso, mas não fez nada para a reter e seguiu-a escadas abaixo tentando não fazer barulho.

A luz da televisão produzia lampejos na penumbra da sala e ouviam-se as vozes espaçadas do filme e também a voz de Carmen perguntando o que está acontecendo agora, o que a Alicia está fazendo. Ninguém respondeu. Faneca pegou suavemente o braço de Norma e a acompanhou até a rua. Desejava deixar a senhora Marés no carro dela e voltar para perto da cega.

¹³³ Conforme passagem anterior, era o grito de guerra da trupe de Marés, quando criança. Mais comentários a respeito nos capítulos introdutórios 4.1 e 4.5.

Todas as janelas abertas vomitavam na rua o mesmo programa de TV, a mesma voz e a mesma risada – falsas, dubladas – de Ingrid Bergman. Despediram-se junto ao carro de Norma, e então ela, ao soltar o freio de mão, virou-se para olhar para ele com um sorriso cansado. Mas o murciano já tinha virado as costas e atravessava novamente a rua a caminho da pensão.

Agora que tudo tinha acabado, Faneca sentiu que era invadido por um sentimento de alívio e culpa. Por que tinha embarcado nessa aventura tardia e um pouco decepcionante? O que tinha de especial essa mulher, com seus trinta e oito anos, funcionária da Generalitat, separada e enrolada com outro homem, um catalanufô monolíngue e ciumento? O que ele tinha a ver com toda essa gente?

Quando ia entrar na pensão, uma sombra entre as sombras mexeu-se à sua direita e ele ouviu um pigarro miserável e reiteradas escarradas, como se alguém tivesse acabado de vomitar. Distinguiu na escuridão a larga calça de flanela cinza e a despenteada cabeça baixa apoiada na parede. Parecia que ia cair de uma hora para a outra. Agora também não recebia a luz de frente, mas Faneca acreditou reconhecer seus ombros derrotados.

– Ainda está aqui? – disse-lhe com a voz triste – O que você está esperando, meu amigo?

O bêbado sofria uns espasmos que arqueavam suas costas.

– Malparit ¹³⁴ – grunhiu entre dentes.

– Vai embora, já está tudo acabado – disse Faneca –. Escuta o que estou te falando.

– Eggrrr....

A sombra balançou para a frente e parecia que ia dizer alguma coisa, mas por fim cuspiu no chão.

– Por que você fica se torturando assim, Marés? – lamentou-se Faneca –. Você está cavando a sua própria desgraça. Vai para a casa, vai embora.

– Torracollons. Malparit ¹³⁵ – insistiu o outro com voz rouca.

– Que pena eu tenho de você, amigo. Muita pena!

– Egggrrr...

Os punhos enfiados nos bolsos da calça, o homem cambaleou, deu meia-volta e perdeu-se na escuridão, soltando sua cantilena de bêbado solitário.

Faneca ficou olhando para ele com a mão apoiada na parede e lágrimas nos olhos até ele desaparecer; depois recostou a testa no braço e permaneceu assim por

¹³⁴ Filho da puta (literalmente, mal parido)

¹³⁵ Pé no saco, filho da puta. Mais comentários sobre esta passagem no capítulo introdutório 4.1.

um bom tempo, pensando no triste destino de seu amigo, antes de se refugiar na pensão.

– E ela, o que está fazendo, seu Faneca? – disse Carmen –. Onde ela está agora?

De pé atrás da cadeira de balanço onde a garota estava sentada, as mãos apoiadas no encosto, ele via o filme pelos dois com uma só pupila camuflada de verde. A luz prateada inundava a sala e o sonho em branco e preto da tela aninhava-se colorido nos olhos cinzentos de Carmen. O senhor Tomás tinha adormecido sossegadamente em sua poltrona.

– Agora a Alicia tá chegando mais perto da penteadeira – explicou Faneca com a voz suave e persuasiva, neutralizando o quanto possível o sotaque do sul –. Ela se olha no espelho e depois olha para o chaveiro do marido, onde está a chave que ela tem que pegar sem ele perceber... Ela está usando um vestido de noite lindo, preto, com os ombros de fora. Como ela está bonita, menina, que mulé fascinante e maravilhosa! A sombra do Alex, o marido dela, fica projetada na porta do banheiro enquanto ela está terminando de se pentear... Agora a Alicia está observando essa sombra e olha de novo para as chaves, com medo. O que ela quer fazer é muito arriscado! Cada vez que a sombra desaparece da porta, a mão da Alicia chega perto do chaveiro... Mas a voz do Alex dá um susto nela e ela tira a mão, disfarçando, retocando o penteado na frente do espelho...

– Preferia que o senhor Devlin não viesse esta noite – disse Alex no banheiro – Eu não posso criticar ninguém por se apaixonar por você, mas seria conveniente evitar qualquer coisa que pudesse causar mal-entendidos. Você entende, querida?

– Sim, sim, entendo.

– Agora ela finalmente pegou o chaveiro – disse Faneca –, e está tentando tirar a chave que interessa... As mãos nervosas...

– Daqui a pouco eu estarei aí com você, querida – disse Alex no banheiro.

– O marido dela, Alex Sebastian, é um homem baixinho com o rosto muito expressivo e um sorriso gentil. Ele está muito elegante com o *smoking*...

– E agora, o que está acontecendo? – disse Carmen.

Agora a Alicia se apressa para deixar o chaveiro do marido no mesmo lugar, enquanto guarda na mão a chavinha que ela pegou. É a chave da adega, a chave que o Devlin pediu para ela... O Alex continua no banheiro e não viu nada... Mas quase ele pega a Alicia, porque nesse momento ele sai e vai até ela de braços abertos!

– Querida, você está esplêndida!

– E agora ele pegou as mãos dela! – continuou Faneca –. Que momento perigoso! Lembra, menina, que a mão esquerda da Alicia continua fechada porque nela está guardada a preciosa chave. Mas o marido parece que não percebeu, está extasiado contemplando a bela Alicia. – Carmen percebia agora as mãos afáveis e protetoras do senhor Faneca pousadas em seus ombros, e sua voz amiga junto ao ouvido –. Mas que situação mais complicada! E se ele descobre a chave na mão dela?!

– Meu amor, não é que eu esteja desconfiando de você – disse Alex –. Mas quando alguém se apaixona na minha idade, qualquer homem que olhe para a nossa esposa é uma ameaça... Você me perdoa por falar assim com você? Estou muito arrependido. Perdão.

– E agora ele aproxima o punho fechado de Alicia dos lábios, abre-o devagar e beija a palma da mão dela carinhosamente. Por sorte é a mão direita... A angústia fica refletida no rosto da Alicia: seu punho esquerdo, onde está escondida a chave, continua preso na outra mão do marido. E se ele abre essa mão para beijar, como ele acabou de fazer...?!

– Meu Deus! – exclamou Carmen, e levou a mão ao ombro procurando a mão do senhor Faneca.

– O Alex vai abrir a mão da Alicia... Ela está nervosa, tem medo de que aconteça o pior. E quando está quase sendo descoberta..., ela envolve o pescoço do marido com os braços, liberando as mãos, e o aperta com uma paixão fingida, deixando ele beijar seus lábios! Salvou a situação no último segundo! Enquanto dura o beijo, ela deixa a chave cair no tapete e a empurra disfarçadamente com o pé até escondê-la debaixo da poltrona mais próxima. Passou o perigo...

A garota suspirou tranquila, retendo com força a mão repousada em seu ombro, e o murciano impostor decidiu seu destino. Transtornado, indocumentado, acharnegado e feliz, ficaria ali iluminando o coração solitário de uma cega, decifrando para ela e para si mesmo um mundo de sombras mais amável que este. A garota reteve a mão dele e não a soltou até o filme terminar, até que ele pronunciou a palavra fim.

Joan Marés foi dado como desaparecido depois de oito meses. Ninguém se interessou por saber onde ele estava nem o que poderia ter acontecido com ele, e o caso foi arquivado.

Três anos depois, no verão de 1989, o *Torero Enmascarado* mudou-se com seu acordeão para a praça da Sagrada Família e todas as manhãs tocava sardanas para os transeuntes e turistas plantado diante do pátio do templo inacabado. Nos primeiros dias foi objeto de chacota, mas ele não se perturbou e não demorou para que sua figura empertigada e animada ficasse famosa. Contrastando com o embuste fraudulento das novas esculturas da fachada da Paixão, uma fantasmagoria deplorável de pedra inanimada, o charnego impostor erguia-se vivo e autêntico com seu *traje de luces* verde e ouro e seu acordeão sentimental. Seu estilo tinha se depurado, seu repertório de sardanas e canções populares era infinito. Debaixo da máscara, o tapa-olho de veludo preto continuava ocultando seu olho direito e meia visão de um mundo ao qual já não pertencia e do qual estava se desentendendo cada vez mais.

Em um luminoso domingo desse verão, quando o *Torero Enmascarado* estava tocando acordeão cercado de japoneses atônitos, de pombas e de crianças, brilhando sob o sol como uma chama esmeralda, um transeunte baixinho e careca aproximou-se com as mãos nas costas e um sorrisinho forçado de superioridade, mas sem animosidade, e depois de observá-lo de perto por um bom tempo disse:

– Escolti, perdoni. De què se’n fot, vostè?¹³⁶

Faneca fixou a atenção no homem fazendo esforço, espremendo o olho como se alguma coisa dificultasse sua visão ou o aturdisse. Iniciou um balbucio com voz profunda. Sua mente ventríloqua estava desmoronando, sua linguagem contorcionista também, mas o personagem inventado mantinha-se de pé e parou de tocar por um momento para responder, sem esperança e sem ressentimento:¹³⁷

¹³⁶ – Desculpe, do que o senhor está rindo?

¹³⁷ - Original: “Pué mirizté, en pimé ugá me'n fotu e menda yaluego de to y de toos i així finson vostè vulgui poque nozotro lo mataore catalane volem toro catalane, digo, que menda s'integra en la Gran Encisera hata onde le dejan y hago con mi jeta lo que buenamente puedo, ora con la barretina ora con la montera, o zea que a mí me guta el mestizaje, zeñó, la barreja el combinao, en fin, s'acabat l'explicació i el bròquil, echusté una moneíta, joé, no sigui tan garrao ni tan roñica, una pezetita, cony, azi me guta, rumbozo, vaya uzté con Dio i passiu-ho bé, senyor...” (p. 113)

O trecho é uma mistura entre o castelhano standard, o dialeto literário criado por Marsé e o catalão. Buscando a coerência com o restante do trabalho, a opção de tradução foi manter os trechos originais em catalão e “traduzir” o dialeto literário, permanecendo assim o hibridismo linguístico do original.

— Ó só, meu senhô, em primero lugá me'n fotu di mim¹³⁸ i dipois di tudo i di todo mundo i aixi finson vostè vulgui¹³⁹ porque nóis os matadô catalão volem¹⁴⁰ toro catalão, qué dizê, cê s'integra na Gran Encisera¹⁴¹ até onde deixam i eu faço u qui posso da minha vida, às veiz co'a barretina¹⁴² às veiz co'a montera¹⁴³, o seja, qu'eu gosto mesmo é da mestiçage, senhô, da barreja¹⁴⁴ e du combinado¹⁴⁵, enfim, s'acabat l'explicació i el bròquil¹⁴⁶, uma moedinha faiz favô, caramba, no sigui¹⁴⁷ tão mão de vaca nem tão tacanho, uma pesetinha, cony¹⁴⁸, é assim qu'eu gosto, generoso, vai com Deus i passiu-ho bé, senyor¹⁴⁹...

¹³⁸ *Me'n fotu* – Rio de (alguém); caçoo.

¹³⁹ *I aixi finson vostè vulgui* – E assim até onde o senhor quiser.

¹⁴⁰ *Volem* – querem.

¹⁴¹ *Menda s'integra en la Gran Encisera* – *Menda* – reflexivo, refere-se ao próprio falante; *Gran Encisera* (Grande Encantadora), conforme comentado na introdução, forma de referir-se à cidade de Barcelona.

¹⁴² *Barretina* – espécie de touca típica catalã, normalmente vermelha com uma barra preta. Sua origem parece estar relacionada ao “gorro frigio”, usado como distintivo dos libertos na época romana e depois como símbolo de liberdade durante a Revolução Francesa, Independência dos Estados Unidos, e, posteriormente, de vários países, que o incluem em escudos, selos e moedas.

¹⁴³ *Montera* – chapéu típico dos toureiros, compõe o *traje de luces*.

¹⁴⁴ *Barreja* – conforme mencionado anteriormente, bebida que mistura aguardente e vinho

¹⁴⁵ *Combinado* – *plato combinado*, prato único com vários alimentos servido em cafés, lanchonetes, como um prato do dia ou prato-feito.

¹⁴⁶ *S'acabat l'explicació i el bròquil* – Acabou a explicação e a conversa.

¹⁴⁷ *No sigui* – não seja.

¹⁴⁸ *Cony* – em castelhano “coño”, equivale a uma interjeição como “caramba!”.

¹⁴⁹ *Passiu-ho bé, senyor* – passe bem, senhor.

8 APÊNDICE

BREVES APONTAMENTOS HISTÓRICOS

Conforme mencionado no início do capítulo 3.1., neste apêndice comentam-se algumas questões relacionadas à permanente tensão entre centralização e autonomia política, entre Catalunha e Espanha, tendo como eixo momentos históricos significativos, alguns símbolos nacionais relevantes, bem como o aspecto linguístico e a questão da formação de preconceitos mútuos. Entretanto, volto a enfatizar a despretensão deste breve resumo, que tem como intenção apenas contextualizar sinteticamente alguns aspectos históricos mencionados no corpo deste trabalho.

Ao estudar a questão da identidade étnica catalã, Cardoso de Oliveira (1995) busca analisar a construção da ideia da Catalunha como “uma nação de mil anos”:

Para um estrangeiro entender o que significa *ser catalão*, torna-se indispensável uma referência à própria ideia de nação que ao longo dos séculos se inculcou na população da Catalunha. Por isso a convicção popular – e não apenas entre intelectuais – de a nação possuir mais de mil anos ser amplamente partilhada, seja como mito, seja como argumento histórico, de maneira a dar a maior consistência possível à identidade catalã. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, p. 9)

Cardoso de Oliveira comenta um texto de Joan Soler i Amigò (1991), na revista *Catalonia*, que destaca “os diferentes universos culturais que penetraram a sociedade catalã, como o pirenaico, o mediterrâneo, o árabe e o hispânico [...] as várias religiões: [...] o judaísmo, o cristianismo e o islamismo” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, p. 10), e ainda “influências que deixaram marcas na mitologia e nas lendas catalãs: a árabe, [...] a frânica e germânica, [...] a cigana [...] e ainda outras”.

O resultado desse conjunto de influências pode-se dizer que se

reflete na elaboração coletiva de uma rica cosmogonia, com um número muito expressivo de entidades míticas e de situações bastante características desse *melting pot* – como se configura a sociedade catalã seja aos olhos do observador de hoje, seja na forma como ela se manifesta na historiografia catalã. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, p. 10)

Vilar (2011) diferencia o que chama de “hecho catalán” – que, sendo da ordem linguística e cultural, refere-se à geografia das etnias europeias e peninsulares, inscreve-se em um período de tempo extenso e sobrevive a variados acontecimentos políticos – daquilo que denomina como “fenómeno catalán” – inscrito nos séculos XIX e XX (acrescentaria, ao menos, este início do século XXI), “y se desliza [...] de un renacimiento cultural a una exigencia política, que juega, dentro de la corta duración del siglo XX español, un papel importante, acaso primordial” (VILAR, 2011, p. 35)

Começamos pela própria configuração do Estado-Nação espanhol, que pressupôs a unificação de culturas bastante heterogêneas sob um mesmo poder central¹⁵⁰.

A união de tantos e tão diferentes “costumes e linguagens”, conforme apontava Fernandez de Oviedo já no século XV, não se deu, é certo, sem que à força coercitiva centralizadora se opusessem movimentos de desagregação, de força centrífuga, traduzida em diversos movimentos autonomistas, separatistas – ambas estas forças manifestando-se, por vezes, de formas bastante violenta.

No caso da Catalunha, a busca pela conservação de certo grau de autonomia/soberania é questão bastante antiga, remontando ao período em que este povo se organizava sob a forma de condados, depois unidos à Coroa de Aragão (séc. XII –XVI), em grande expansão econômica e territorial. A união dos Condados Catalães com o Reino de Aragão permitiu que ambas entidades conservassem certa soberania, traduzida em instituições e leis próprias, cujos exemplos mais destacados

¹⁵⁰ “El panorama español es algo más enrevesado, fruto de un proceso histórico más complejo que el portugués. La propia Castilla, eje efectivo en torno al que se constituye en los albores de la Edad Moderna una monarquía propiamente “hispanica”, no llegó nunca a ser, ni siquiera en los momentos culminantes de su poderío militar y político, una “nación” en el sentido estricto, moderno, del término; esto es, una entidad institucionalmente integrada y socio-culturalmente homogénea. La Corona de Castilla estaba formada por un conglomerado de antiguos reinos y señoríos, cada uno de los cuales conservaba su personalidad e instituciones propias. Eso sí, en la cúspide emerge una poderosa monarquía que se convierte en el instrumento y motor decisivos de la expansión territorial hacia el sur.” (GONZÁLEZ, 1997, p.110)

são as *Constituciones Catalanas* (1283 – 1702) e a *Generalitat de Catalunya* (criada em 1365, e cuja origem remonta a 1289).

Posteriormente, após a união das coroas de Castela e Aragão (à qual se subordinava o Principado de Catalunha), vão se evidenciando as diferenças entre os interesses e estruturas das duas coroas. Nesse sentido, como destaca Pierre Vilar (2011) o apogeu de Castela coincide com o colapso econômico catalão. É nesta época também que ocorre a grande expansão do idioma castelhano, impulsionado pelo dinamismo da economia.

Entretanto, as diferenças entre Castela, Aragão e Catalunha agravam-se pelo quadro de crise castelhana que antecedeu à Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Segundo Joseph Perez (1997), foi o conde-duque de Olivares quem, pela primeira vez, almejando uniformizar leis e instituições, e “dobrando” a Catalunha, atuou no sentido da unificação da monarquia composta, movido pela perspectiva de fortalecê-la, e não por qualquer tipo de nacionalismo castelhano.

A União de Armas (1626) decidida por Castela comprometia os demais reinos, condados e principados com a defesa do território e impunha determinadas exigências, a maior parte delas relativas a impostos e obrigações militares (fornecer milhares de soldados aos exércitos do rei, que travava guerra contra a França).

A forma como se deu tal união, à revelia das leis e processos decisórios das Cortes catalãs, agravou a contrariedade das elites catalãs com relação às decisões e às políticas do rei. Com a posterior chegada dos exércitos castelhanos à região, o descontentamento atinge também a população do campo, obrigada a receber os soldados e cooperar com eles, oferecendo parte das colheitas e animais, em uma convivência forçada que ocasiona vários incidentes. O próprio clero catalão, que mantinha um importante relação com o campesinato, também se mostrava pouco confortável com a presença dos soldados.

Cataluña que no se había beneficiado de las glorias ni de los provechos del Imperio no quiso entonces hundirse con Castilla. De hecho, Cataluña parece que siempre vivió al margen de la monarquía, pocas veces gozó de la presencia del Príncipe. Todo lo cual no contribuyó a crear un sentimiento de solidaridad entre los distintos territorios. (PÉREZ, 1997, p. 161)

Entretanto, o mesmo autor, analisando passagens do *Quijote* de Cervantes (1605) e de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (1604), observa que o olhar dos escritores castelhanos a respeito da Catalunha e dos catalães não denota nenhum

tipo de hostilidade, mas antes “simpatia e benevolência”, concluindo que, na medida em que a literatura expressaria o sentir dos contemporâneos, os problemas com Castela interessariam muito mais aos políticos e governantes que ao povo. Este tipo de análise pode ser um caminho interessante na pesquisa sobre como vão se delineando os preconceitos mútuos entre as nações espanholas.¹⁵¹

Germà Bel (2013), por outro lado, destaca o texto *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero*, escrito por Quevedo que em 1641, em que se lê:

Son los catalanes el ladrón de tres manos, que para robar en las iglesias, hincado de rodillas, juntaba con la izquierda otra de palo, y en tanto que viéndole puestas las dos manos, le juzgaban devoto, robaba con la derecha [...].
[...]. Esta gente, de natural tan contagiosa; esta provincia, apestada con esta gente; este laberinto de privilegios, este caos de fueros, que llaman condado [...]. (QUEVEDO, 1859, p. 284)

Quevedo inscreve esta imagem dos catalães no contexto de uma sublevação ocorrida em 1640 na Catalunha, conhecida como a *Guerra dels Segadors* (Guerra dos Ceifeiros), a qual condensava as insatisfações que vinham se acumulando durante anos, e que envolveu, inclusive, as classes populares. Elliot (1977) aponta que a falta de compreensão entre Castela e Catalunha, resultado de circunstâncias históricas e do modo como se desenvolveu o império espanhol, é a causa radical das dificuldades enfrentadas¹⁵².

A sublevação dá origem a uma guerra civil entre os catalães realistas (adeptos ao rei) e os catalães independentistas e, como resultado do conflito, Catalunha se alia à França e torna-se uma República Independente sob proteção francesa, em 1641.

Com o fim da Guerra dos Trinta Anos e a Paz de Westfalia, o rei Felipe IV – que antes havia jurado obediência às leis catalãs – foi reconquistando territórios para a coroa espanhola. O Tratado dos Pirineus (1659) foi assinado por Felipe IV também à revelia das Cortes Catalãs e dos territórios afetados: Rosellón, Conflent, Vallespir e parte da Cerdanha ficaram com a França, e nestes territórios foi proibido o idioma catalão.

¹⁵¹ Para uma análise dos estereótipos catalães encontrados na literatura, ver Schumacher (2003). Julio de Gracia (1906) recopila textos em que a Catalunha está apresentada (e julgada) por escritores não catalães.

¹⁵² A canção *Els Segadors*, composta em 1892 por Francesc Alió, com letra de Emili Guanyavents (1887), baseia-se em um romance popular do século XVII e evoca esta guerra. Como uma exaltação à defesa da liberdade da terra, a canção torna-se o hino oficial da Catalunha, em 1993: um dos símbolos nacionais está enraizado, portanto, no conflito e na oposição com relação ao Império castelhano.

Outro conflito, a Guerra de Sucessão Espanhola, disparado pela crise da sucessão ao trono, em 1700, foi um dos momentos mais marcantes com relação às divergências entre a Catalunha e Castela. A crise evidenciou diferenças políticas, administrativas e relativas aos modelos de governo, às ambições comerciais, aos projetos e costumes do principado e do reino.

As tensões acirraram-se em uma guerra que durou nove anos, até que a Inglaterra e o próprio arquiduque Carlos abandonam o apoio às províncias catalãs e à Coroa de Aragão, que são reinvasadas por Felipe V. Por fim Barcelona capitula em 11 de setembro de 1714, dia em que até hoje se celebra a *Diada de Catalunya*¹⁵³.

O Principado da Catalunha perde suas instituições e liberdades civis, mantendo entretanto particularidades do Direito Civil. Com os *Decretos de Nueva Planta*¹⁵⁴, a Catalunha deixa de ser um Estado Composto da Monarquia Hispânica e passa a ser uma *provincia* da Monarquia. Extinta a *Generalitat*, as estruturas administrativas passam a refletir o modelo castelhano, com objetivo de assegurar o controle político e militar.

Uma das mudanças que mais interessam a este estudo, instituídas pelos *Decretos de Nueva Planta*, foi a introdução do castelhano como língua oficialmente usada nas audiências reais e nas administrações locais. Tal fato produz o fenômeno da diglosia¹⁵⁵ – diferenciação social no uso das duas línguas: o castelhano é usado em instituições oficiais e também por elites que a usavam como língua de prestígio; o catalão ficava reservado ao âmbito doméstico, privado.

Segundo Albareda i Salvadó (2010):

Más allá de esta presión política que convertía en lengua oficial de la administración al castellano, hay que aclarar que existió un perceptible fenómeno de diglosia en los estratos dirigentes (nobleza, burguesía comercial, abogados y juristas) que arranca a partir del siglo XVI. Un fenómeno, como ha demostrado Joan-Lluís Marfany, de carácter endógeno, por el que el castellano se convertía en el vehículo de expresión en determinados usos sociales, especialmente en el ámbito escrito, por un factor de prestigio social y cultural, mientras que se reservaba el catalán para usos más domésticos. Ello

¹⁵³ Curioso observar que outro símbolo nacional reveste-se de um caráter ambivalente: a *Diada*, festa nacional da Catalunha, coincide com a memória de uma derrota.

¹⁵⁴ Instituídos em 1704, em Valência e Aragão e em 1716 no Principado da Catalunha.

¹⁵⁵ O fenômeno da diglosia consiste na coexistência, dentro de uma mesma comunidade linguística, de variantes distintas (sejam do mesmo idioma ou não), com funções e âmbitos sociais específicos. Normalmente, uma variante está associada ao registro coloquial e seu uso tende ao âmbito familiar; enquanto o âmbito público, intelectual, oficial ou político fica restrito ao uso da outra variante, considerada culta.

significaba, por tanto, que el catalán siguió siendo utilizado por todos los grupos sociales, aunque la presión política aceleró el ritmo de la diferenciación social de su uso. La obligatoriedad del castellano en la enseñanza primaria (con efectos muy discutibles hasta bien entrado el siglo XIX) y secundaria no se decretó hasta 1768. A lo largo del siglo XVIII, además, el estímulo para aprender castellano vino de la mano del desarrollo del comercio peninsular. (ALBAREDA I SALVADÓ, J. 2010, p. 441-2)

O autor destaca que contribui para o processo de castelhanização o fato de que com os *Decretos de Nueva Planta* foram abolidas as sete universidades catalãs então existentes, substituídas por uma única universidade em Cervera – cidade que havia permanecido fiel a Felipe V – a qual deteve o monopólio de edição de todos os livros docentes.

Segundo, John Lynch (2005), a derrota de 1714 não se configurou com uma catástrofe, já que houve, posteriormente, fatores econômicos compensatórios. A Catalunha de então não era um Estado-nação, de forma que, entre suas perdas, não estava a da independência¹⁵⁶.

A recuperação econômica, com significativo crescimento demográfico, baseou-se no aumento da produção agrícola e no impulso do comércio, favorecido pelo comércio interno com o resto da Espanha e com a abertura ao comércio com a América, a partir de 1778, o que impulsiona o processo de industrialização, centrado no setor têxtil.

Neste momento, fortalecem-se alguns sentimentos identitários, respaldados por certas diferenças políticas e econômicas com relação ao poder central:

El pueblo había conservado ese sentimiento [de ser diferente], junto con la lengua y sus quejas. El montañés “carlista” incluye el centralismo en su rechazo del Estado moderno. Los primeros motines obreros de Barcelona reclaman el “Estado catalán”. Pues bien, ambas actitudes se verán prolongadas [...]. Todo permanece soterrado y, políticamente, resulta poco eficaz. Pero el catalanismo hará de ello un día el fundamento contradictorio de su unanimidad. (VILAR, 1977, p. 9)

¹⁵⁶ “¿Qué significó la derrota para ellos, para la élite urbana y para la pequeña nobleza? Perdieron la libertad política y la representación en el gobierno, lo cual hirió su autoestima. Perdieron la posibilidad defender sus propios intereses y de distanciarse de una decrepita Castilla. En especial, se vieron quebrantadas sus esperanzas en América al tener que soportar una aplicación más estricta del monopolio de Cádiz-Sevilla. Así pues, ¿qué consiguieron los catalanes del nuevo Estado borbónico? Nada a corto plazo. A medio plazo, la posibilidad de desarrollo económico, un mercado protegido en Castilla para sus productos y una eventual salida en América para sus exportaciones. La Guerra de Sucesión obligó a los catalanes a hacer una pausa más que a detenerse totalmente.” (LYNCH, 2005, p. 327).

Após a I Guerra Carlista (1833-1839) e a vitória dos liberais, inicia-se o processo da revolução burguesa e a industrialização da Catalunha evolui muito mais rapidamente que em outras regiões da Espanha. Segundo Vilar (2011), esta desigualdade no processo de instalação do capitalismo industrial pode ser vista como um dos fenômenos que explicam muitas das diferenças que se estabelecem entre Espanha e Europa, e também entre Catalunha e Espanha, desigualdade que se prolongará até o século seguinte.

O início do século XIX é marcado pelo conflito entre as classes agrárias tradicionais, a burguesia liberal livre-cambista e os industriais, que se apoiavam no protecionismo à manufatura e à indústria emergente (predominantemente catalã). Vilar (2011) aponta a atualidade de certos debates que ocorriam então, como a atribuição da responsabilidade pelo atraso espanhol no século XIX ao protecionismo à indústria catalã. Por outro lado,

[...] en el terreno catalán, el proteccionismo se convierte en un tema común de agrupaciones de muy opuesto linaje. La sociedad catalana está marcada por una sociabilidad que llega al asociacionismo: desde las grandes organizaciones de la propiedad y del patronato hasta los ateneos de toda clase, desde las sociedades obreras hasta los centros y casals, hasta las ligas espirituales católicas, se trata de una red inconexa que reúne unos argumentos comunes: aquí se prepara el futuro catalanismo. (VILAR, 2011, p. 66)

O autor destaca ainda a grande agressividade dos textos que testemunham o nascimento da questão catalã fora da Catalunha e cita um vocabulário que, ao atribuir o protecionismo aos catalães, inclui expressões como: “aves de rapina”, “lobos famintos”, “bandidos”, “monopolistas” (palavra, à época, com conotações muito mais pesadas)¹⁵⁷.

No mesmo sentido, o desenvolvimento desigual provoca acirradas polêmicas e “alimenta dos complejos colectivos de inferioridad: político en Barcelona; económico, en Madrid” (VILAR, 1977, p. 9-10).

O ano de 1833 também é o marco inicial da *Renaixença*, movimento cultural de resgate do idioma e da cultura catalã, que se desenvolve em paralelo com o

¹⁵⁷ “Entonces cuando esta ciudad, esta industria, se asocian a un nombre concreto de comunidad – los catalanes –, se adivina en el siglo XIX a un fenómeno histórico permanente: la atribución, cómoda por parte de los poderes, de las miserias públicas al extranjero, preferentemente al vecino, por poco que se explote un estereotipo de este. El anticatalanismo de tipo económico es una buena cuartada ofrecida a las clases dominantes del centro y el sur peninsulares por una prensa y unas organizaciones librecambistas que uno intuye cada vez más utilizadas por unos intereses concretos” (VILAR, 2011, p. 67).

movimento romântico europeu. É a época dos nacionalismos na Europa, mas, no caso da Espanha, ainda há muitas interrogações a respeito de conceitos como Nação e Pátria. Observa-se, por exemplo, que um dos lemas iniciais do movimento – *España es la nación, Cataluña es la patria* – vê-se transformado, posteriormente em *España es el Estado, Cataluña la nación* (VILAR, 1977, p. 10).

Coincidentemente ou não, o poema considerado como marco do início da *Renaixença*, *Oda a la Patria*, de Buenaventura Carlos Aribau (1833), traz já no título essa questão:

Es instructivo constatar que la departamentización de España en provincias administrativas – destinadas a borrar el recuerdo de los reinos de antaño – corresponde a la misma fecha. [...] La coincidencia es fortuita. Pero simbólica. Se quiere unificar la nación. Un texto señala que hay unas patrias. *Patria*, en los diccionarios del momento, sólo significa lugar de nacimiento. ¿Patria se aplicará pronto al estado-nación España? ¿O bien la patria catalana reencontrará un contenido de nación? (VILAR, 2011, p. 67)

Situa-se no mesmo período o início e fortalecimento do catalanismo, tanto em sua vertente cultural – da qual a *Reinaxença* e os *Jocs Florals*¹⁵⁸ são bastante representativos – como do catalanismo político, que derivou posteriormente no nacionalismo e no independentismo catalão. É o momento em que começa a se formar a ideologia da catalanidade, na qual a cultura literária adquire valor estratégico e o idioma assume papel preponderante no que se refere à elaboração do sentido de nacionalidade.

¹⁵⁸ Os Jogos Florais têm origem na tradição romana, em que eram celebrados em consagração à deusa Flora. Na Catalunha, sua origem remonta a 1324, influenciados pelos *Jeux floraux* de Toulouse e instaurados pela Coroa de Aragão em 1393 como *Consistorio de la Gaya Ciencia*, Mantêm-se até o final do século XV, com caráter de certame literário.

No contexto da emergência do catalanismo, os jogos voltam a ser celebrados em Barcelona (em 1859) e adquirem a motivação da valorização da literatura escrita em língua catalã, impulsionando o movimento da *Renaixença* e abrigando ideologias diversificadas a respeito das questões linguísticas. Os prêmios passam a incluir outros gêneros, além da poesia: narrativa, teatro, estudos literários etc.

Em decorrência da repressão praticada pela ditadura de Primo de Rivera, os jogos tem que ser celebrados em Toulouse, em 1924; em 1925 são proibidos e de 1926 a 1929 não pode haver a entrega pública dos prêmios. Com o início da Guerra Civil e da ditadura franquista, são realizados clandestinamente, até que em 1971 sofrem repressão do *Ajuntament* (prefeitura) de Barcelona. A partir de 1941, os catalães exilados promovem a edição dos *Jocs Florals* em diversos locais do mundo. Somente voltam a ser realizados em Barcelona em 1978, após a morte de Franco. (LLETRA, 2016).

Com relação à *Renaixença*, cabe destacar também que o movimento impulsionou a divulgação de clássicos e da literatura popular em língua catalã e a tentativa de normalizar e normatizar o uso da língua. Os estudos de Pompeu Fabra respondem a este impulso, com a publicação, em 1891, do *Ensayo de gramática del catalán moderno*, base para a publicação das obras *Gramática de la lengua catalana* (1912), *Diccionari ortogràfic: precedit d'una exposició de l'ortografia catalana* (1917) e *Gramàtica catalana* (1918).

Cardoso de Oliveira (1995) analisa as teorias de alguns pensadores destacados na construção do discurso da catalanidade¹⁵⁹ e entende que este discurso assume papel de fundador da identidade catalã:

[...] como todos os seus antecessores mencionados, ele [Vicens i Vives] não fez mais que contribuir para o fortalecimento de uma ideologia étnica, portanto cultural, aplicada a (re)construção de uma nação espoliada em sua individualidade e soberania durante séculos. Tão forte tornou-se a ideologia da catalanidade que ela não somente contaminou toda a cultura e a sociedade, como ainda se constituiu no elemento fundador da identidade catalã. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, p. 41)

No fim do século XIX, o catalanismo político vai ganhando forças, impulsionado pela figura de Valentí Almirall, e divide-se em várias correntes,¹⁶⁰ que vão se dinamizando e polemizando no início do século XX. Também é a época do crescimento do movimento operário (o qual vinha evoluindo desde o final do século anterior.

A identificação por meio de um conceito único de pertencimento a uma ‘nação’ – reconhecida como um conjunto compartilhado de vivências históricas, sociais, culturais ou mesmo étnicas, cujo maior patrimônio possivelmente seja uma língua própria – problematiza-se diante da preponderância de uma realidade social muito mais complexa. Tal perspectiva pode ser lida a partir do viés histórico/político, identificado por exemplo à conceituação de “classes sociais”. Neste sentido, coexistem, ainda no começo do século XX, a *Solidaritat catalana* e a *Solidaridad obrera*, agrupamentos que registram no plano político a tensão entre as diferenças provenientes do contexto econômico e social do período, que encontra novos desdobramentos ao longo do século.

Destaca-se, como acontecimento marcante, a famosa *Semana Trágica*, conflito ocorrido em Barcelona, (julho - agosto de 1909), em que anarquistas, socialistas e republicanos apoiam a classe operária em um enfrentamento contra o exército, a serviço do envio de tropas ao Marrocos. A população se insurge contra o privilégio outorgado aos reservistas abastados, que por meio do pagamento de um valor

¹⁵⁹ Josep Torras i Bages (1892), Valentí Almirall (1886), Enric Prat de la Riba (1906), Josep Ferrater Mora (1944), e Jaume Vicens i Vives (1984). As datas são as dos livros comentados por Oliveira, cito na ordem em que os analisa.

¹⁶⁰ É também a época em que se difundem os símbolos da Catalunha, alguns deles criados no mesmo período, outros apenas nacionalizados naqueles anos: a bandeira (*La Senyera*), o hino (*Els Segadors*), a dia nacional (*Diada Nacional de Catalunya*, 11 de setembro), a dança nacional (*sardana*), os dois patronos da Catalunha (Sant Jordi, 1885, e a Virgem de Montserrat, 1881).

inacessível aos trabalhadores, poderia deixar de embarcar para a Guerra de Melilha. O conflito ganha ainda um caráter anticlerical. Uma das estratégias do governo para isolar o foco de rebelião a Barcelona foi difundir a notícia de que se tratava de uma insurreição separatista. Por fim, mais um dos símbolos da cidade, o castelo de Montjuïc, fica marcado pelas penas de morte ali executadas, com o fuzilamento de cinco réus¹⁶¹. Além disso, foram fechadas as escolas laicas e os sindicatos.

De 1914 a 1925 funciona a primeira plataforma de governo de âmbito catalão reconhecido pelo governo espanhol desde 1714, a *Mancomunitat de Catalunya*. Embora sua atuação estivesse adstrita a funções administrativas e locais, a instituição significou uma grande conquista política.

Prat de la Riba, então eleito presidente da *Mancomunitat*, defendia um nacionalismo baseado no conceito de um *Volksgeist* catalão – o espírito de um povo que transcende determinações sociais e manifesta-se em diversas práticas culturais – e trabalhou no sentido de racionalizar projetos culturais e sociais iniciados durante o funcionamento da instituição, incluindo a padronização da língua catalã (Venuti, 2005, p. 193).

Entretanto, as tensões econômicas e sociais (crescimento do movimento operário e do pistoleirismo, terrorismo anarquista, entre outros movimentos) explicam o apoio, em um primeiro momento, de parte da burguesia catalã à Primo de Rivera, cujo governo ditatorial (1923-1930) reprimiu fortemente o nacionalismo catalão republicano e proibiu partidos e instituições locais, extinguindo a *Mancomunitat* em 1924, e também o uso da bandeira e da língua na administração e na vida pública.

Destaca-se também um fenômeno bastante importante para o romance em estudo. Data das primeiras décadas do século XX (1916-1930) a primeira grande corrente migratória do século, dirigida à Catalunha, sobretudo durante o período de

¹⁶¹ O castelo de Montjuïc foi construído em 1751. Por encontrar-se em um local estratégico, anteriormente o local abrigou uma base quadrangular construída pelo *Consell de Cent* de Barcelona, diante da iminência do ataque das tropas castelhanas, durante a *Guerra dels Segadors* (1640-1652). Em 1842, no contexto de uma insurreição ocorrida em Barcelona, o general Espartero ordenou o bombardeio à cidade desde o castelo de Montjuïc, provocando incêndios em toda a cidade. Em 1896, em decorrência do *procés de Montjuïc*, 400 pessoas foram presas no local. Durante a ditadura de Primo de Rivera, as quatro colunas que ficavam na base da montanha – símbolo que remete às quatro faixas da bandeira da Catalunha – são derrubadas (1928). Em 1929, o local abriga a Exposição Universal, que impulsiona uma remodelação urbanística da área. Em 1940, o Presidente da *Generalitat* Lluís Companys é executado no castelo de Montjuïc por determinação de Franco. A toda esta carga simbólica adquirida por Montjuïc, soma-se o fato de que, entre as décadas de 20 a 60 do século XX, a montanha viu-se tomada pelas *barracas* (fenômeno que comentamos mais adiante). O símbolo de fortaleza da cidade abriga a degradação das condições de vida, já que nesta época, a montanha chega a contar com 30.000 barracas, onde as famílias vivem em condições precárias.

1921-1927, em que Barcelona demanda mão de obra para a realização da Exposição Universal em Montjuïc. As principais fontes de imigração até então são: Mallorca, Valencia (final do século XIX), Aragão (começo do século XX) e em seguida Murcia e Almería, durante a ditadura de Primo de Rivera.

Segundo Candel (2010), é então que tanto almerienses quanto murcianos ou imigrantes de outras regiões começam a ser chamados genericamente de *murcianos*, em tom pejorativo. Gabikagojeaskoa (2004) também destaca que o governo de Primo de Rivera, ao instituir medidas que desfavoreciam os industriais e comerciantes catalães, provoca a aumento do ódio contra o imigrante, que, posteriormente, foi redirigido, em decorrência da unificação de classes que se afirmavam como minoria nacional. Naquele momento, os grupos operários e catalanistas se uniam contra a opressão nacional e a opressão social identificadas à guarda civil e na polícia militar – sempre castelhanas (GABIKAGOJEASKOA, 2004, p.139).

Durante a II República Espanhola, foi proclamada a República Catalã em uma federação de povos ibéricos. Posteriormente, foi aprovado o Estatuto de Autonomia da Catalunha, de 1932, em um cenário ainda politicamente conflitivo.

Sob o governo da *Generalitat*, a língua catalã compartilhava com o castelhano o status de língua oficial nas instituições políticas. As editoras de livros e a imprensa em catalão experimentam uma significativa expansão e prepara-se o sistema educacional para a introdução da língua catalã (Venuti, 2005, p.193).

É também a época de florescimento do *Noucentisme*, movimento cultural, artístico e político, que, em sua vertente literária, resgata alguns princípios da *Reinaxença*, como a convicção no valor do desenvolvimento da língua e da literatura no sentido da construção da identidade nacional e o projeto de impulsionar a cultura catalã a adquirir expressividade no cenário europeu.

Entretanto, nos anos seguintes, o cenário político continua conturbado. Após a tentativa de revolução em 1934 e a proclamação, por Lluís Companys, do "*Estado Catalán de la República Federal Española*", as instituições autonômicas foram novamente suprimidas pelo governo espanhol, restabelecendo-se somente em 1936.

Na iminência da Guerra Civil, crescem as divergências e tensões internas entre as forças de esquerda (CNT – *Confederación Nacional del Trabajo*, POUM – *Partido Obrero de Unificación Marxista*, PSUC – *Partido Socialista Unificado de Cataluña*) e entre essas e a direita, desembocando, ao estalar a Guerra, em uma situação de duplo poder, dividido entre as instituições oficiais e as milícias populares.

Com a vitória dos golpistas militares e o estabelecimento da ditadura de Franco (1939-1975), anulam-se as liberdades democráticas e de imprensa, bem como a pluralidade partidária. O projeto centralista de Franco – a *España Una, Grande y Libre* – confronta-se com o reconhecimento de qualquer pluralidade ideológica, identitária e linguística. Um grande setor das forças de coalizão golpista entende, inclusive, que uma das causas fundamentais que haviam impulsionado o país à desordem e ao caos havia sido o “separatismo” (MORENO CANTANO, 2008).

Deste panorama, decorre que uma das primeiras preocupações do governo franquista tenha sido derrogar o *Estatuto de Autonomía* (de 1938) da Catalunha, o que resulta no desaparecimento do uso oficial do catalão e a proibição do uso do idioma em público.

[La restricción tuvo] consecuencias trágicas para Cataluña, pues desapareció el catalán de la radiofusión, se eliminaron monumentos, estatuas y lápidas erigidos en homenaje a figuras importantes de la historia de Cataluña y aquellos cuyas inscripciones estaban en catalán [...] se modificó la denominación de vías públicas [...]; y así un largo etcétera de medidas que pretendían arrinconar y aplastar esta lengua, instrumento de comunicación de los “rojos separatistas”, según la terminología de la época.

[...]

Desde los primeros momentos de la conquista de Cataluña se destruyeron e incautaron numerosas bibliotecas privadas. Por su parte, las bibliotecas públicas fueron sometidas a una rigurosa depuración, que provocó que miles de libros fuesen quemados o transformados en pasta de papel. (MORENO CANTANO, 2008, p. 148-9).

Além disso, os professores suspeitos de serem simpatizantes do catalanismo eram demitidos ou transferidos para outras regiões e a história e cultura catalãs foram excluídas da grade curricular (Venuti, 2005, p. 97). Apesar da extrema repressão franquista, que durou mais de duas décadas, a cultura e a língua catalãs continuaram sendo cultivadas no exílio, no âmbito familiar, ou de forma velada.

No fim dos anos 50, a repressão começa a arrefecer e permitem-se as publicações em catalão, bem como as traduções a este idioma – embora sempre sob os limites da censura –, em processo que cresce consideravelmente durante a década de 60.

Com a morte de Franco e a promulgação da Constituição de 1978, estabelece-se a organização territorial da Espanha como Estado autonômico, baseado na autonomia administrativa dos municípios, províncias e comunidades autônomas.

Em 1979, depois de uma série de mudanças e supressões, é promulgado o Estatuto de Autonomia da Catalunha. Com relação ao texto inicialmente apresentado pela Assembleia de Parlamentares, umas das modificações relevantes foi o estabelecimento da cooficialidade do catalão e do castelhano (enquanto no projeto original a oficialidade era exclusivamente do catalão), o que significava que todos os cidadãos da Catalunha tinham o direito e o dever de conhecer o castelhano, mas somente o direito a saber e usar o catalão. A Catalunha é reconhecida como nacionalidade.

Embora no período tenham sido promulgados os Estatutos das diversas regiões autonômicas, a representatividade e o alcance de tais institutos são permanentemente questionados. A transição democrática – cujos aspectos mais relevantes para o presente trabalho foram comentados no capítulo 3 – abriga inúmeros problemas e contradições a enfrentar, a começar com a *desmemória* tão enfatizada por Marsé, discussão que se prolonga até os dias de hoje.

Com relação aos desdobramentos atuais do “hecho” e do “fenómeno” catalão, ao tratar-se de assunto de grande complexidade, convido o leitor interessado a buscar novas pesquisas e leituras, uma vez que, embora alguns pontos tenham sido brevemente pincelados no corpo deste trabalho, tal discussão não pôde ser contemplada.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE JUAN MARSÉ E ENTREVISTAS:

- MARSÉ, J. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1990.
- _____. *Encerrados con un solo juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- _____. *Esta cara de la luna*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- _____. (1966). *Últimas tardes con Teresa*. 7ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1975a.
- _____. *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- _____. (1973). *Si te dicen que caí*. 2ª edición corregida. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. Jordi Pujol / Pipi Calzaslargas. *Por favor*, Barcelona, nº 49, 9 de junio de 1975b.
- _____. *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Planeta, 1978.
- _____. (1982) *Un día volveré*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009c.
- _____. (1986). *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1987.
- _____. (1988a). Conversación con Juan Marsé: entrevista. [primavera, 1988] Zaragoza: *España contemporánea*: Revista de literatura y cultura, v. 1, n. 2, p. 81-102. Entrevista concedida a AMELL, S.
- _____. (1988b). *Señoras y señores*. Barcelona: Alfabia, 2013d.
- _____. (1993) *El Embrujo de Shangai*. 4ª ed. revisada. Barcelona: Random House Mondadori, 2012c.
- _____. (2000a). *Rabos de Lagartija*. 6a. ed. Barcelona: Lumen, 2001.
- _____. (2000b) Quan escric no pretenc fer una revenja ideològica perquè no crec en la literatura com a vehicle per fer teoria política o religiosa: entrevista. [15/10/2000]. Barcelona: *Avui*. Entrevista concedida a Lourdes Domínguez
Disponível em:
http://www.ducros.cat/corpus/index.php?command=show_news&news_id=1738.
Acessado em 20/03/2015.
- _____. *Un paseo por las estrellas*. Barcelona: RBA, 2001.
- _____. *Cuentos completos*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- _____. *Momentos inolvidables del cine*. Barcelona: Carroggio/Scrinium, 2004.

- _____. *Canciones de amor en Lolita's Club*. Barcelona: Areté, 2005.
- _____. (2009a). Cerimônia de entrega do Prêmio de Literatura em Língua Castelhana Miguel de Cervantes: discurso. [23 de abril de 2009]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. Discurso proferido no recebimento do Prêmio Miguel de Cervantes do 2008. Disponível em: <http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=1949&prev_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es> Acessado em 06/11/2012
- _____. (2009b) En torno a 'El amante bilingüe': entrevista. [1º out. 2009]. Barcelona: *Confluencia*, v. 25, n. 1, p. 124–130. Entrevista concedida a MANRIQUE, A. P. *Confluencia*, v. 25, n. 1, University of Northern Colorado, Greeley, CO, 1º out. 2009, p. 124–130. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27923400>>. Acessado em 14/04/2014.
- _____. Fragmentos de una conversación: entrevista. [marzo de 2010]. Madrid: *Ínsula*: revista de letras y ciencias humanas, n. 759, p. 3-12. Entrevista concedida a Laureano Bonet Mojica e Fernando Valls.
- _____. *Caligrafía de los sueños*. Barcelona: Lumen, 2011.
- _____. *Juan Marsé*. Periodismo perdido (Antología 1957-1978). Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna/Edhasa, 2012a.
- _____. (2012b). La falsa novel·la de Marsé sobre la independència: entrevista [22 d' Octubre 2012] *El Món*. [online]. Disponível em http://www.mon.cat/cat/notices/2012/10/la_falsa_novel_la_de_marse_sobre_la_independencia_89990.php Acessado em 20/05/2016.
- _____. (2013a). Juan Marsé: la auténtica patria del escritor no es la lengua, sino el lenguaje: entrevista [01/01/2013]. Barcelona, *ABC.es*. Suplemento Cultura [online]. Entrevista concedida a DORIA, S. Disponível em: <http://www.abc.es/cultura/libros/20121230/abci-entrevista-juan-marse-201212300016.html> Acesso em 02/04/2016.
- _____. (2013b). Juan Marsé, desde los 80: entrevista. [1º de fevereiro de 2013] s.l. *La Lamentable*. Revista Digital [online]. Entrevista concedida a IBÁÑEZ, M. E. Disponível em: <http://lamentable.org/juan-marse-desde-los-80/> Acessado em 25/09/2015.

TRADUÇÕES:

- MARSÉ, J. (2013c). *O amante bilingue*. Tradução de Cristina Rodriguez e Arthur Guerra. Alfragide: Dom Quixote, 2013.
- _____. *Caligrafia dos sonhos*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

- _____. *Últimas tardes com Teresa*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- _____. *Rabos de lagartixa*. Tradução de António Pescada. Alfragide: Dom Quixote, 2011.
- _____. *O feitiço de Xangai*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Alfragide: Dom Quixote, 2011.
- _____. *Canções de Amor em Lolita's Club*. Tradução de Arsénio Mota. Prior Velho: Campos das Letras, 2006.

DEMAIS REFERÊNCIAS:

- ACTUALITAT literària sobre els Jocs Florals. *LletrA*, la literatura catalana a internet (Universitat Oberta de Catalunya i Institut Ramon Llull), Disponível em: <http://lletra.uoc.edu/ca/premi/jocs-florals>. Acessado em 05/04/2016.
- AGUILAR GONZÁLEZ, F.B; JIMÉNEZ RAMÍREZ, F. Sobre máscaras y representaciones en 'El amante bilingüe'. In: . In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia : Nausícaä, 2002. p. 9-24.
- ALBAREDA I SALVADÓ, J. La Guerra de Sucesión de España (1700-1714). Barcelona: Planeta, 2010. p. 441-2
- ALVAR, M. A vueltas con el seseo y el ceceo. Madrid: Universidad Complutense - Instituto de Filología Románica, 1974; Biblioteca Virtual Universal - Editorial del Cardo, [online]. Disponível em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134002.pdf>. Acessado em 02/05/2015.
- AMELL, S. Conversación con Juan Marsé. *España contemporánea*: Revista de literatura y cultura, Zaragoza, v. 1, n. 2, p. 81-102, 1988.
- ANDRADE, M. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caracter. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo, 1928.
- ARISTÓTELES. *Poética*. tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARRIGUCCI JR, D. *Coração Partido*: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- AZEVEDO, M. M. Literary Dialect As an Indicator of Sociolinguistic Conflict in Juan Marsé's El amante bilingüe. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Amsterdam, v. 3, n.

2, p. 125-136, 1991.

_____. Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese. *Hispania*, Wallad Lake, v. 85, n. 3, p. 505–514, 2002. Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/414113> . Acessado em 15/05/2014.

_____. Linguistic Aspects Of The Representation Of Foreigner Tack In Brazilian Literature. *Sintagma: Revista de Lingüística*, Lleida, v. 4, p. 69–76, 1992.

_____. Literary Dialect As an Indicator of Sociolinguistic Conflict in Juan Marsé's *El amante bilingüe*. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Amsterdam, v. 3, n. 2, p. 125-136, 1991.

BADOSA, E. Día del libro, libro de un día. *ABC.es*, Barcelona, actualidad, n.p. Disponível em: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-04-2006/abc/Catalunya/dia-del-libro-libro-de-un-dia_1421199778844.html Acessado em 20/08/2015.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

_____. (1975). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini *et alli*. 5^a. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BARCELONA (Ajuntament). Història del barri del Raval. 2015. Disponível em: <http://lameva.barcelona.cat/ciutatvella/ca/historia-del-barri-del-raval> Acesso em 24/01/2015.

BEL, G. *Anatomia d'un desengany*. La Catalunya que és i l'Espanya que no va poder ser. Barcelona: Destino, 2013.

BELLÓN AGUILERA, J. L. *La mirada pijoapartesca* - Lecturas de Marsé. Ostravě: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2009. 159 f.

BENEDETTO, A. Variación y conflicto de las lenguas en traducción: Las novelas de Juan Marsé en Italia. In: PEGENAUTE, L. et al. (Eds.). Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, 3, 2007, Barcelona. Anais. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona: PPU, 2008, v. 1, pp. 165-174

BERMAN, A. A tradução e a letra ou a pousada do longínquo. In: JORGE, Guilhermina (coord.). *Tradutor dilacerado*. Reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução. Lisboa: Edições Colibri, 1997, p. 15-64.

BERMAN, A. A tradução em manifesto. In: *A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Helène Catherine Torres et alli. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- BOAS, F. *Beiträge zur Erkenntnis der Farbe des Wassers*. Dissertation, Universität Kiel. Kiel: Schmidt & Klaunig, 1881.
- BOFFIL BENESSAT, E. *Definición – Walden 7*. sl. Taller de Arquitectura, octubre de 1970. Disponível em: <http://www.ricardobofill.es/projects/walden-7-2/>. Consultado em 12/07/2016.
- BORGES, J. L. Un sábado. In: *Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecê, 1977.
- BONNEMAISON, J.; CAMBRÉZY, L. Le lien territorial: entre frontières et identités. *Géographie et cultures*, Paris, n. 20, p. 7-18, 1996.
- CALMES, V. Alienación cultural y dislocación de la subjetividad en “El Amante Bilingüe” de Juan Marsé. *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*, Navarra, v. 2, p. 209–219, 2009.
- CAMARERO, J. La colmena bilingüe de Juan Marsé. *Epos: Revista de filología*, Madrid, n. 12, p. 451-66, 1996.
- CANDEL, F. (1964). *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62, 2010.
- _____. *Encara més sobre els altres catalans*. Barcelona: Curial, 1973.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. Identidade catalã e ideologia étnica. *Maná: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, PPGAS/Museu Nacional, v.1, 1, 1995.
- _____. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: _____. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora Unesp, 1988. p 17-35.
- _____. Os (des)caminhos da identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, nº 42, fev/2000. p 7-21.
- CUENCA, J. Maria. *Mientras llega la felicidad*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- D'OLWER, L. N. Joan Maragall. *Marges, Els*: revista de llengua i literatura, Barcelona, n. 49, p. 79-91, 1994.
- DA MATTA, R. O Carnaval como um rito de passagem. In: _____. *Ensaio da Antropologia Estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DALÍ, S.; GASCH, S.; MONTAYÀ, L. *El manifest groc*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Miró, s/d.
- DE GRACIA, J. (ed.), *Cataluña juzgada por escritores españoles no catalanes*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1906.
- DELEUZE, G. Gilbert Simondon – o indivíduo e sua gênese físico-biológica. In: ORLANDI, L. B. L. (org). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p 117-21.

- DOMÍNGUEZ SANTANA, F. *Marsé y las secciones de 'Por favor': una perspectiva en torno a su narrativa*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2012.
- ELLIOTT, J. H. *La rebelión de los catalanes*. Un estudio de la decadencia de España - 1598-1640. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- ESTEVA FABREGAT, C. *Estado, etnicidad y biculturalismo*. Barcelona: Península, 1984
- ESTEVES, L. M. R. *Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações*. 2012. 244 f. Tese apresentada à Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção de título de Livre-Docente. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FABRA, P. *Ensayo de gramática de catalán moderno*. Barcelona: Est. y Llib. l'Avenç de Massó y Casas 1891.
- _____. *Gramática de la lengua catalana*. Barcelona : Tip. l'Avenç, 1912.
- _____. *Diccionari ortogràfic: precedit d'una exposició de l'ortografia catalana segons el sistema de L'I. d'EC*. Barcelona: Institut d'estudis catalans, 1917.
- _____. *Gramàtica catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1918.
- FABRE, J.; HUERTAS CLAVERIA, J. M. *Tots els barris de Barcelona*. Barcelona: Edic 62, 1976.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO y VALDÉS, G. *Historia general de las indias*, lib II, cap XIII, Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851. Disponível em: <https://archive.org/stream/generalynatural01fernrich#page/n5/mode/2up> Acesso em 20/04/2016.
- FERRATER MORA, J. (1944). *Les Formes de la Vida Catalana i Altres Assaigs*. Barcelona: Península, 1986.
- FISCHER, A. R. Caligrafia de los sueños de Juan Marsé. *Letras Libres*. Madrid: Letras Libres Internacional, abril de 2011. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/caligrafia-de-los-suenos-de-juan-marse> Acesso em 16/04/2016.
- FREUD, S. Lo Sinistro. In: *Obras Completas*. Madri: Biblioteca Nueva, 1979. V III.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. (1957) Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GABIKAGOJEASKOA, L. *Eran soñadores de paraísos: nostalgia y resistencia cultural en la obra de Juan Marsé*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- _____. *Eran soñadores de paraísos: nostalgia y resistencia cultural en la obra de Juan Marsé*. 21/10/2004. 338 p. Tese. University of Arizona. Arizona, 2004.

- GARCÉS, M. *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F.; GONZÁLEZ VESGA, J. M. *Breve Historia de España*. Madrid: Alianza, 1994.
- GARCÍA GARCÍA, P. Las rutas de la memoria. Crónica de una impostura en ‘El amante bilingüe’ de Juan Marsé. In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia : Nausicaä, 2002. p. 47-63.
- GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1973.
- GELI, C. Juan Marsé: ‘La Transición decretó la desmemoria’. *El País*. [online]. 8 de abril de 2016. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/08/babelia/1460116821_473173.html Acesso em 15/04/2016.
- GENERALITAT DE CATALUNYA. Centre d'Estudis Sociològics. *Cataluña Tierra de Acogida: Enraizamiento e integración de los ‘Otros Catalanes’ y sus descendientes. Encaje de la Inmigración en Cataluña*. Barcelona: 2001. 54 p.
- _____. Departament de Cultura. Direcció General de Política Lingüística; Institut d'Estadística de Catalunya (Idescat). *Enquesta d'usos lingüístics de la població 2013*. Barcelona, 2015. 267 p. Disponível em: <http://www.idescat.cat/cat/idescat/publicacions/cataleg/pdfdocs/eulp2013.pdf>, acessado em 12/05/2016.
- GIL DE BIEDMA, J. (1982). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- GOMIS, L. Carta a Barcelona. *Ateneo: las ideas, el arte, las letras*. Madrid, n.25, 3 de enero de 1953.
- GONZÁLEZ, A. B. Lengua, identidad y nacionalismo en Cataluña durante la transición. *Revista de Antropología Social*. Madrid: Servicio de Publicaciones - UCM. n. 6, p. 109-137, 1997.
- GONZÁLEZ, M. M. Leituras de literatura espanhola: da Idade Média ao Século XVIII. São Paulo: Letraviva; Fapesp, 2010.
- GONZÁLEZ, S. M. ‘Últimas tardes con Teresa’: Culminacion y destruccion del realismo social en la novelística española. In: *Anales de la narrativa española contemporánea*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980. p. 13-26.
- GOUANVIC, J. M. Ethos, Ethics and Translation. In: PYM, A. (ed.) *The Return to Ethics. Special issue of The Translator* 7, p. 203-212. Manchester: St Jerome Publishing, 2001.
- GRACIA, J.; MAUREL, M. Conversación con Juan Marsé. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 628, p. 45-57, oct/2002.

- HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 35-98
- HEINEMANN, U. *Novella entre dues llengües*. El dilema catalá o castellá. Kassel: Reichenberger, 1996.
- HEINEMANN, U. 'Mirizté, a mí me guta el mestizaje...': sprachliche Heterogenität im spanischsprachigen Roman Kataloniens. In Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik, Berlin, 10.-12. September 1992. Ed. Axel Schönberger. V. 2, ed. Gabriele Berkenbusch and Christine Bierbach, Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 1994, p. 143-157.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- HUMBOLDT, W. *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- JACINT VERDAGUER I SANTALÓ. In: *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana, 1999. [online]. Disponível em: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0070084.xml>. Acessado em 25/02/2016.
- KABATECH, J. Dos Españas, dos normalidades: visiones bipolares sobre la situación lingüística en la España actual. In: ARNSCHEIDT, G.; TOUS, P.J. (ed). *Una de las dos Españas...* Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Madrid: Iberoamericana, 2007, p. 803-816.
- KIM, K.H. Literatura y cine: canciones de amor en lolita's club (2005) y los modos de actualizar el pasado. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS: Nuevos caminos del hispanismo. XVI, julho de 2007, Paris. Anais... Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, 2010. p. 342.
- KING, S. Desempeñar papeles y la desmitificación cultural en El amante bilingüe de Juan Marsé. *Revista de Estudios Literarios*, Madrid, v. 12, jul-oct. 1999. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/index.html>. Acessado em: 21/10/2012
- LEM, S. *Solaris*. Warsaw, Poland: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1961.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, A. La función del espejo en *El amante bilingüe*. In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia : Nausicaá, 2002. p. 137-158.
- LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. R. De la indagación a la teoría narrativa: manual de aprendizajes literarios para lectores de Marsé. In: BELMONTE SERRANO, J.;

- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia : Nausícaä, 2002. p. 189-202
- LÚKACS, G. (2000). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de: José Marcos Mariani de Macedo. 2^a. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- LYNCH, J. *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- MARTÍN GAITE, C. *Esperando el porvenir*. Madrid: Siruela, 1994.
- MASSEY, D. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2008.
- MATOS, O. C. F. Os muitos e o um: logos mestiço e hospitalidade. *Ide*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 08-15, 2008.
- MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, M. *Barcelona y sus 'divinos'*. Barcelona: Bellaterra, 2012.
- MENDOZA FILLOLA, A. Juan Marsé: lectura y recepción de los relatos cortos. 'El fantasma del cine Roxy'. In: ROMEA CASTRO, C. (Coord.) *Juan Marsé, su obra literaria*. Lectura, recepción y posibilidades didácticas. Barcelona: Horsori, 2005.
- MESSNER, D. Sobre traducciones fracasadas. *Linguistica L*, Ljubljana, v. 50, n. 2, p. 127-136, 2010. Disponível em: < <http://www.ff.uni-lj.si/fakulteta/ZalozbaInKnjigarna/Zaloznistvo/KatalogPublikacij/Linguistica/linguistica2010.pdf>>. Acessado em: 20/09/2012.
- MOIX, A. M. *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen, 2002.
- MORENO CANTANO, A. C. La censura franquista y el libro catalán y vasco (1936-1975). La nueva España: 'Imperio del libro españolísimo'. In: RUIZ BAUTISTA (coord.). *Tiempo de censura*. La represión editorial durante el franquismo. Gijón: Ediciones Trea, 2008, p. 143-171
- MORENO HERNÁNDEZ, C. *Retórica y traducción*. Madrid: Arco/Libros, 2010.
- NÚÑEZ BARGUEÑO, N. *Barcelona múltiple: transformaciones urbanas, ciudadanos, visitantes e inmigrantes*. De 'ciudad condal' vencida a urbe postolímpica. [Dez/2007]. Dissertação. 290 f. Stony Brook University. New York. 2007.
- PAZ, O. *Obra poética I (1935-1970)*. México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1997 (Obras completas, vol. 11).
- PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p.130-8.
- PÉREZ-MANRIQUE, A. *Barcelona como frontera lingüística, sexual, espacial y cultural: La novela española a las puertas del siglo XXI*. 2006. 176 f. Tesis doctoral – College of Arts and Sciences, Florida State University, Tallahassee (FL), 2006. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 2026. Disponível

em <<http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4249&context=etd>> . Acesso em 12/11/2012.

PÉREZ, J. Castilla, Cataluña y la Monarquía hispánica. *Manuscripts*: revista d'història moderna [online], núm. 15, p. 157-164, 1997. Disponível em : <http://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23313>. Acessado em: 20-02-16.

_____. España moderna (1474-1700). Aspectos políticos y sociales. In: TUÑÓN DE LARA, M. (org.) *Historia de España*. Barcelona: Labor, 1980. vol. V (La frustración de un Imperio).

PRADO, B. El viaje interior de Juan Marsé. In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé*: ensayos sobre la obra de Juan Marsé. Murcia : Nausícaä, 2002. p. 185-187.

PRETI, D. (1994). *Sociolinguística, os níveis de fala*: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira. 9ª. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

PYM, A. The Return to Ethics in Translation Studies. In: PYM, A. (ed.) *The Return to Ethics*. Special issue of *The Translator* 7, p. 129-138. Manchester: St Jerome Publishing, 2001.

QUEVEDO, F. La rebelión de Barcelona ni es por el huevo ni es por el fuero. In: *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Colección completa. Tomo Primero 2ª. ed. Madrid: M. Rivadeneyra, 1859, p. 281-286

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. [online] 23ª ed, 2014. Disponível em <http://www.rae.es/rae.html>

RESINA, J. R. Juan Marsé's El amante bilingüe and Sociolinguistic Fiction. *Journal of Catalan Studies*: Revista Internacional de Catalanística [online], nº 3, n.p. 2000. Disponível em <<http://www.uoc.edu/jocs/3/articles/resina5/index.html>>. Acessado em 21/09/2012.

_____. The Double Coding of Desire: Language Conflict, Nation Building, and Identity Crashing in Juan Marsé's "El amante bilingüe". *The Modern Language Review*, London, v. 96, n. 1, p. 92-102, jan. 2001

ROCHA, Z. Psyché - Os caminhos do acontecer psíquico na Grécia Antiga. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. IV, n. 2, 2001, p. 67-91. Disponível em: http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/revistas/volume04/n2/psyche_os_caminhos_do_acontecer_psiquico_na_grecia_antiga.pdf Acessado em 23/01/2016

RODRIGUEZ, J. Juan Marsé en la narrativa española contemporánea. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 628, p. 7-16, oct/2002.

ROMEA CASTRO, C. (Coord.) *Juan Marsé, su obra literaria*. Lectura, recepción y posibilidades didácticas. Barcelona: Horsori, 2005.

- _____. *Marsé y el cine, Marsé en el cine*. In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia : Nausicaä, 2002. p. 203-252.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 189-192.
- SCHLEGEL, F. *Kritische Ausgabe*, v. II, nº 172, Paderborn, F. Schöning, 1967.
- SCHLEIERMACHER, F. On The Different Methods of Translating. In: VENUTI, L. *The translation studies reader*. London: Routledge, 2012.
- SCHUMACHER, I. M. La percepció de los catalanes y lo catalán en la corte de los Austrias. *Pedralbes: revista d'història moderna*, Barcelona, v. 23, p. 461-476, 2003.
- SECO, M. et al. *Diccionario del Español Actual*. 2º edición actualizada. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.
- SEGUIN, J. C. El cine de Juan Marsé. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 759, p. 13-16, 2010.
- SERRANO ANGUITA, F. Carmen Díaz. Funcion de homenaje a Carmen Díaz. Madrid, junio 1936, 14 p. In: *Legado de Joaquín Turina* [online]. Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponible em: <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A51991> Consultado em: 25/01/2016.
- SHERZER, W. M. 'Juan Marsé's El amante bilingüe: Looking Backward', *Letras peninsulares*, Davidson (NC), v. 7, n. 2, p. 405 – 416, Winter, 1994.
- SILVESTRE RODRÍGUEZ, J. Las emigraciones interiores en España, 1860-2007. *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*. Madrid: Universidad Complutense, n. 23, p. 113-134, 2010.
- SOLÉ, C. Inmigración interior e inmigración exterior. *Papers: revista de Sociología*. Barcelona, n. 60, p. 211-224, 2000.
- SOLÉ, C.; MIGUÉLEZ, F.; IZQUIERDO, A. Aproximación al problema de la integración sociocultural de los inmigrantes en Cataluña. *Papers: revista de sociología*. Barcelona, n. 11, p. 81-96, 1979. Disponible em: <http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/view/24799/57527> . Acessado em 03/06/2014.
- SOLER i AMIGO, J. L'Univers Mític dels Catalans. *Catalònia cultura*, Barcelona, n. 26, 1991, p. 10-16.
- SOTELO, A. Juan Marsé 'Fu-Ching, el gran ilusionista', de El amante bilingüe. In: NAVARRO, R.; SOTELO, M et alli. *Comentario literario de textos*, Barcelona: Publicacions de la Universitat, 1994. p. 197-216.

- SOTELO VÁZQUEZ, A. Historia y Discursos en El amante Bilingüe de Juan Marsé. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, v. 488, p. 141-150, 1991.
- SUMNER, I. A theory of literary dialect. In: WILLIAMSON, J. V.; BURKE, V.M. *A various language: Perspectives on American dialects*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- VALLS, F. Teoría y práctica de la aventi en Juan Marsé. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, v. 1, nº 755, p. 23-27, noviembre 2009.
- VALLVERDÚ, F. Testimoniatge o mistificació en 'Un día volveré'. *El Món*, Barcelona, v. 61982, p. 17, ago 1982.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. La memoria de Juan Marsé. In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). *Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé*. Murcia : Nausícaä, 2002. p. 271-280.
- VENUTI, L. Local Contingencies: Translation and national identities. In: BERMANN, S.; WOOD, M. (ed.) *Nation, language and the ethics of translation*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2005.
- VICENS VIVES, J. (1954). *Notícia de Catalunya*. Barcelona: Destino, 1982.
- VILAR, P. (2011) *Breve Historia de Cataluña*. Barcelona: Edicions UAB, 1ª. reimpressão, 2013.
- _____. Cataluña: Una nación forjada por la historia. In: *Tiempo de historia*. Año III, n. 35. 1 oct. 1977, p. 4-13. Disponível em: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/23729/3/THIII~N35~P4-13.pdf>. consultado em 01/04/2016.
- _____. *Catalunya en la España moderna*. Investigaciones sobre los fundamentos económicos de las estructuras nacionales. Barcelona: Crítica, 1979. Traducción de: Joaquim Sempere. Tomo I. p. 62-63.
- VILAS, C. 'El amante bilingüe' de Juan Marsé: ¿una novela entre panfleto, parodia y falsa autobiografía?" In: ANDRES-SUÁREZ, I. (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum, 1998.
- VILLAMANDOS, A. *El discreto encanto de la subversión*. Una crítica cultural de la Gauche Divine. Pamplona: Laetoli, 2011.
- WILLIAMS, M. J. *La poética de Juan Marsé*. Madrid: Pliegos, 2006.
- WISNIK, J. M. (1989). *O som e o sentido*. 2ª. ed. São Paulo: Scwarcz, 1999.
- ZAVALA, I.M. Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo. In: *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El Arquero, 1989, p. 79 – 128.

FILMES:

AMANTE bilingüe, El. [Filme]. Direção de Vicente Aranda. Espanha, Lolafilms, Atrium Productions, Cartel Films, 1993. 35mm, 103'. Son., color.

CANCIONES de amor en Lolita's Club. [Filme]. Direção de Vicente Aranda. Espanha, Lolafilms, Trivisión, 2007. 35mm, 100'. Son., color.

DÍA volveré, Un. [Série televisiva]. Produção de Joan Antoni González Serret, direção de Francesc Betriu, roteiro de Juan Marsé. Barcelona, Institut del Cinema Català, 1991. 60'(6 episódios). Son., color.

DOMENICA. [Filme]. Produção de Maurizio Tini. direção de Wilma Labate. Itália, Sidecar Films & RAI Cinema, 2001. 35mm, 99'. Son., color.

EMBRUJO de Shanghai, El. [Filme]. Direção de Fernando Trueba. Barcelona, Antena 3 Televisión, Eurimages, Lolafilms, 2002. 35 mm, 119'. Son., color.

MUCHACHA de las bragas de oro, La. [Filme]. Direção de Vicente Aranda. Espanha-Venezuela, Morgana y Zeta, 1980. 35 mm, 96'. Son., color.

OSCURA historia de la prima Montse, La. [Filme]. Direção de Jordi Cadena. Barcelona, Profilmes i Ona, 1977. 35mm, 90'. Son., color.

SI TE DICEN que caí. [Filme]. Produção de Enrique Viciano, direção de Vicente Aranda. Barcelona, IPC, 1989. 120'. Son., color.

ÚLTIMAS tardes con Teresa. [Filme]. Produção de Pepón Cormina, direção de Gonzalo Herralde. Barcelona, Impala, 1984. 35 mm, 105'. Son., color.

CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz. Flagstaff, Arizona, Warner Bors, 1942. 35mm, 102'. Son, P&B.

NOTORIUS. Direção de Alfred Hitchcock. California, RKO Radio Pictures, Vanguard Films, 1946. 35 mm, 101'. Son., P&B.

DRUMS of Fu Manchu. Direção de John English e William Witney. California, Republic Pictures, 1940. 16mm/35mm, 269' (15 cap.), Son, P&B.

ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS:

LIBERTAD provisional. Direção de Roberto Bodegas. Barcelona, Ágata Films, 1976. 98'. 35mm, Son., color.

DONDE tú no estás. Direção de Germán Llorente. Espanha, Dicifrance, Euram Films, International Films Service, 1964. 85'. 35mm, Son., color.

VIDA es magnífica, La. Direção de Maurice Ronet. Espanha-França, 1964, 86', 35mm, son, P&B.

PROFESORA particular, Mi. Direção de Jaime Camino. Espanha, Impala, 1976. 94', 35mm, color. son.

LARGO iniverno, El. Direção de Jaime Camino. Espanha-França, Danon Audiovisuel S.A., Televisió de Catalunya (TV3), Tibidabo Films, 1992. 135', 35mm, color. son.

PAREJA de baile. Roteiro cinematográfico inédito escrito em colaboração com Manuel Vázquez Montalbán, concluído em 1985.