

MAX AUB, LEITOR DE CERVANTES

VALERIA DE MARCO

Universidade de São Paulo

Resumo

O trabalho aponta duas vertentes da interlocução que Max Aub estabelece com Cervantes: uma é a da reapropriação dos procedimentos de construção utilizados pelo clássico autor como elementos estruturais de sua própria ficção; outra é a da leitura e interpretação dos textos cervantinos no contexto político da Guerra Civil Espanhola.

Abstract

The paper identifies two trends in the interpellation of Cervantes by Max Aub: one reappropriates the modes of construction used by the classic author as structural elements in his own fiction; the second reads and interprets Cervantine texts in the political context of the Spanish Civil War.

Palavras-chave

Max Aub;
Cervantes;
literatura com-
parada.

Keywords

Max Aub;
Cervantes;
comparative
literature.

A trajetória de Max Aub, escritor espanhol de obra vasta e variada, foi intensamente marcada pelas catástrofes do século XX. Ele nasceu em Paris, em 1903, filho de pai alemão e mãe francesa. No começo da Primeira Guerra Mundial, a família foi obrigada a deixar a França, onde tudo o que tinha foi leiloado como bens do “inimigo”, e instalou-se em Valência. Ali o menino Max retomou os estudos e começou a aprender a língua espanhola. Não cursou universidade, pois teve que trabalhar como representante comercial, viajando pela Espanha, para vender no atacado bijuteria masculina, como fazia seu pai. A curiosidade intelectual levou-o a ler muito e assinar revistas literárias de diversos cantos da Europa. Com um olho na efervescência das vanguardas européias e outro na gente comum dos povoados espanhóis, formou-se sua visão sagaz para combinar o experimentalismo com o traço local, para ler a história da Espanha no *mapa-múndi*.

No começo da década de 1920, Aub começou a freqüentar os círculos artísticos de Madri e Barcelona e a conviver com grandes talentos da arte e da política: Manuel Azaña, Valle-Inclán, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Picasso, Buñuel. Desde então, dedicou-se a escrever teatro, verso e prosa e publicava nas principais revistas da época: *Alfar*, *Azor*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*. Suas obras produzidas nesses anos têm as marcas da experimentação das vanguardas européias que convoca o leitor a contemplar o fazer, a refletir sobre a própria natureza da arte. *Los poemas cotidianos* (1923), a peça *Narciso* (1928) e a prosa poética de *Geografía* (1929) e *Fábula verde* (1933) exploram a sintaxe do fragmento, a rarefação do mundo objetivo, a subjetividade como mundo de sensações impartilháveis. Com a II República (1931-1936) e sua alta temperatura artística, o jovem escritor engajou-se em outras atividades, como a direção do jornal socialista de Valência e a do grupo de teatro universitário El Buho.

Quando começou a Guerra Civil, como a miopia o impedia de ir para as frentes de combate, Aub intensificou sua atuação junto aos artistas: colaborou com a organização do Congresso dos Intelectuais Antifascistas e, como agregado cultural da

embaixada da Espanha em Paris, dedicou-se a organizar atividades de propaganda, única arma para expor ao mundo a hipocrisia da política de não-intervenção na Guerra da Espanha, concebida pela Inglaterra, secundada imediatamente pela França e praticada por todas as democracias européias, enquanto Hitler e Mussolini davam a Franco o arsenal bélico mais moderno e soldados bem treinados para operá-lo. Nessas circunstâncias, Aub encarregou-se do pavilhão da Espanha na exposição universal de Paris de 1937, encomendando a Picasso uma tela. *Guernica* foi colocada na entrada do edifício e Max Aub proferiu um breve discurso para apresentá-la ao mundo, ressaltando em suas palavras o caráter realista da obra.¹ Também no mesmo ano, empenhou-se em fazer o governo republicano espanhol financiar a montagem de *Numancia*, de Cervantes, feita por Jean Louis Barrault, que estreou em 22 de abril de 1937, no teatro Antoine, em Paris. Ainda como atividade de propaganda voltada para persuadir o mundo a defender a República espanhola, em 1938 e 1939, trabalhou com Malraux em território espanhol na filmagem de *Sierra de Teruel*² cujo roteiro consiste na adaptação do romance *A esperança*.

No final de janeiro de 1939, como meio milhão de cidadãos espanhóis, cruzou a pé os Pirineus. Instalou-se em Paris, mas em março de 1940 foi denunciado como comunista, judeu e ativista. Sucederam-se detenções e internamentos nos campos de concentração da França colaboracionista destinados aos prisioneiros políticos: Vernet D'Ariège, situado em território francês e onde foram internados os integrantes da Coluna Durruti, e depois em Djelfa, na Argélia. Em 1942, conseguiu embarcar para o México, onde fez muitos trabalhos para sobreviver: roteiros de cinema, artigos para periódicos, livros para editoras e como único emprego, por alguns anos, dirigiu o setor de rádio e televisão da Unam. Somente em 1969, conseguiu um visto para estar três meses na Espanha, com a justificativa de recolher material necessário à elaboração de uma biografia de Buñuel, obra que não pôde concluir. Aub morreu em 1972, no México.

Tão duras experiências reorientaram o escritor, como se depreende de uma frase sua repetidamente citada: "*No tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino*".³ Esse compromisso ético vertebrava toda sua produção e não apenas, como indicam muitos historiadores da literatura, o projeto literário mais conhecido de Aub, *El laberinto mágico*, título que abrange cerca de quarenta contos e seis romances, a série dos *Campos* – *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del Moro* (1963) *Campo de los almendros* (1968) e *Campo francés* (1965) – em que o autor resgata os eventos que antecedem a Guerra

¹ Max Aub, "Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París, en la primavera de 1937", in *Hablo como hombre*, Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe, Fundación Max Aub, 2002, p. 39-44.

² O filme foi concluído nos estúdios de Joinville, em Paris. O roteiro foi publicado em castelhano em 1968 no México e mais recentemente na revista *Archivos*, n. 3, sep.-oct. 1989, p. 52-179. Há edição de fácil acesso em francês: André Malraux. *Espoir. Sierra de Teruel*, Introduction de François Trécourt, Note technique de Noel Burch, Paris, Gallimard, 1996.

³ Frase anotada pelo autor no dia 22 de janeiro de 1945 (Max Aub, *Diários (1939-1972)*, Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 123.

Civil, os anos de combate e a experiência concentracionária, vivida por meio milhão de espanhóis. Mas, à diferença de muitos exilados que tomaram os mesmos eventos como matéria de construção em suas obras, caso, por exemplo, de Ramón Sender e Arturo Barea, Aub investiga obstinadamente formas de expressão: desenho, pintura, verso, prosa, teatro e cinema. Ele que se dizia um homem cosmopolita de coração espanhol, motivado por uma perspectiva fundada no humanismo socialista e, portanto, internacionalista, inscreveu a Guerra da Espanha na "era da catástrofe",⁴ como um episódio da modernidade cuja face eufórica dos manifestos vanguardistas está envolta pelo horror, pela prática da violência de estado, pelo "massacre administrativo".⁵ Sua vivência despertou-lhe, se não a consciência, o sentimento do mundo que Giorgio Agamben vem estudando, descrevendo e conceituando em seus livros:⁶ a compreensão de que o estado moderno necessita para constituir-se do estado de exceção, esse sim sem fronteiras, e que se caracteriza pela coexistência da vida "cidadã" – a politicamente qualificada (*Bios*) – e a vida nua (*Zoé*), a que pode ser exterminada sem que se configure um crime. Max Aub, já em 1944, publicou os primeiros textos em que elaborou literariamente sua estada nos campos de concentração: "Manuel el de la font", em prosa, *Diário de Djelfa*, em verso, e *Morir por cerrar los ojos*, em forma teatral. Condenado ao exílio por haver combatido o nazi-fascismo, continuou a denunciar o franquismo, o caráter ilusório da democracia norte-americana e as práticas totalitárias da URSS e do Partido Comunista; escreveu sobre a guerra fria, a guerra do Vietnã, a dos Seis Dias e o cerco a Guevara.

Algumas frases de Aub, tais como "*Escribo porque es mi manera de pensar*"⁷ ou "*Escribo para explicar y para explicarme como veo las cosas*",⁸ ajudam a compreender o traço geral de sua incursão por todos os gêneros literários e de sua constante prática de mesclar formas dos gêneros, de sobrepor e cruzar múltiplas sintaxes discursivas e até mesmo linguagens. Esse traço é o da reflexão. Por isso, em todas as suas obras nota-se a inflexão do ensaio, acompanha-se um debate entre vezes divergentes sobre nosso tempo e sobre o passado. É esse homem que lê e escreve sobre Cervantes, Heine, Malraux, Hemingway, Tzara, Vittorini, Günter Grass e tantos outros. Ou seja, o território em que Aub circula como leitor não se configura

⁴ Expressão fundamental na interpretação do século XX proposta por Eric Hobsbawm em *Era dos extremos. O breve século XX*, Trad. Marcos Santamaria, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

⁵ Uso no singular a expressão que Hannah Arendt (*Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*, Trad. José Rubens Siqueira, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 311) emprega no plural para referir-se ao planejamento da produção da morte e da avaliação de sua eficácia praticado pelo III Reich nos campos de concentração.

⁶ Refiro-me à trilogia constituída pelos seguintes títulos: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2000; e *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2001.

⁷ Anotação do autor, em 17 de abril de 1941 (cf. Max Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 40).

⁸ Anotação de 21 de outubro de 1951 (cf. Max Aub, *Diários...*, op. cit., p. 197).

sob a prevalência das tradições das literaturas nacionais, nem da diacronia historicista nem das simpatias ou antipatias de credo ou ideologia, como se pode observar nos agudos ensaios que escreveu sobre Ramón Gómez de la Serna.

Certamente que a dimensão mais rica de sua leitura de Cervantes está no diálogo estabelecido por ele na composição de sua própria obra, que justificaria vários trabalhos no âmbito da literatura comparada. E nesse campo é possível distinguir duas linhas. Uma se constrói por meio da evocação de personagens ou episódios dos textos cervantinos. Quase sempre feitas por personagens, tais evocações circunscrevem-se a determinadas seqüências narrativas, sugerindo a popularidade do universo de Cervantes como elemento de elaboração da experiência de espanhóis das diversas camadas sociais, e prestam-se a pontuar a interpretação de cada texto particular. Outra linha encontra-se em um plano mais profundo, na raiz da estrutura das obras de Aub. Menciono apenas três grandes textos.

O romance *Jusep Torres Campalans*, apresentado como biografia do pintor, resultante de entrevistas e esforços realizados por Aub para recolher os quadros, começa assim:

Em 1955, fui invitado a dar una conferencia em Tuxla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas. "Mejor aquí – dije – que en parte alguna de México, está bien celebrar los trescientos cincuenta años de la primera parte del Quijote. Miguel de Cervantes, en 1590, solicitó del Rey "la gobernación de la provincia de Soconusco". Otra cosa dispusieron las mercedes y la burocracia, que suelen conllevarse bien; pero, sin duda, el Quijote pudo ser chiapaneco y, tal vez debió serlo porque fue para la novela su Nuevo Mundo.⁹

Nos primeiros anos do século XX, Campalans, um catalão, havia se instalado em Paris para dedicar-se à pintura e convivera com distinguidos mestres dessa arte e com jovens das efervescentes vanguardas. Mas, quando se iniciou a Primeira Guerra Mundial, ele decidira abandonar o pincel e a Europa. Instalara-se em Chiapas e se guardava no anonimato. É seu biógrafo que resgata sua existência, sua obra e os ensaios que haviam sido escritos sobre ela. Picasso confirma tê-lo conhecido e surge fotografado a seu lado no livro. Esse pintor, seco de carnes, paralisado pelo desgoverno do mundo, refaz no enredo irônico um embate fracassado com o mundo. A tristeza de sua figura se produz no confronto da arte moderna com as leis de mercado, com o esvaziamento das linguagens utópicas, seja a do cubismo seja a do anarquismo. Se a trajetória de Quixote serve a Cervantes para refletir sobre o início da era moderna e as carências das formas arcaicas de narrar, Campalans possibilita que Aub realize a mesma operação com relação à época contemporânea, problematizando a inserção do artista no mundo que resta do sepultamento da *Belle époque* e das utopias de inspiração burguesa. E o leitor confronta-se com a radicalização do pretexto ficcional utilizado por Cervantes: a fraude, acomodada como produto da imaginação de Dom Quixote, transforma-se em coluna vertebral da estrutura do romance de Aub, obra desse "tempo de homens partidos" e do medo "que esteriliza os abraços", o pincel e a ficção.

⁹ Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino, 1999, p. 17.

Campesinos presididos por Imre Nagy em 1956, esse último e seus principais ministros – entre os quais Lukács, ex-ministro da Cultura – foram detidos num castelo/fortaleza em algum lugar da Romênia, esperando ser julgados. Não tendo acesso ao ato de acusação, eles não sabiam a que crime estavam respondendo, e encontravam-se na impossibilidade de se defender. Também não conheciam a natureza do Tribunal que iria julgá-los: magistrados húngaros? A nova direção do partido? O politburo soviético? Ou simplesmente uma comissão mista das polícias políticas da Hungria e da Rússia? Meses depois, alguns saíram de lá para ser executados – Imre Nagy –, ao passo que outros, como Lukács, foram liberados graças à dúvida. Dizem que, um dia, ao longo dessa árdua e inquietante espera, Lukács, por ocasião de um passeio na corte, se voltou para sua esposa, para dividir com ela a seguinte confissão: *Kafka war doch ein Realist* [Kafka era mesmo um realista].

Realista ou não, Kafka conseguiu dar conta, como ninguém antes dele, e provavelmente ninguém depois dele, do funcionamento da máquina judiciária do Estado moderno do ponto de vista de suas vítimas. Se do ponto de vista objetivo do sociólogo – por exemplo, Max Weber –, o aparelho burocrático jurídico aparece como um sistema organizado, racional, impessoal, previsível, e incomparavelmente eficaz, do ponto de vista subjetivo da vítima, que é o de Kafka no romance, ele é percebido como uma engrenagem opaca, impessoal, incompreensível e impiedosa.

A universalidade do romance e sua força carregada de subjetividade – na perspectiva daqueles que permanecem sob as garras triunfais da "justiça" – estão provavelmente entre as razões que fizeram de *O processo* uma das obras literárias que mais atingiram a imaginação política do século XX.

Como resistir à engrenagem mortífera da justiça de Estado? Para os amigos sionistas de Kafka, seria preciso que os párias judeus organizassem sua autodefesa – *Selbstwehr* – como primeiro passo rumo à dignidade resgatada. Para seus amigos anarquistas de Praga, a única defesa era a ação direta dos oprimidos contra os poderes opressores. Kafka teria provavelmente simpatia por essas opiniões, mas o que ele mostra em *O processo* é menos otimista e mais "realista": o fracasso e a resignação da vítima.

A primeira reação de Joseph K. em relação à ameaça jurídica é a resistência, a rebelião (individual): ele denuncia, protesta e manifesta com sarcasmo e ironia seu desprezo pela instituição que deve julgá-lo. Ele tende também a menosprezar o perigo. Os personagens para os quais ele pede ajuda o aconselham a submissão: "contra o Tribunal não há como se defender, é preciso reconhecer (*das Geständnis machen*) [fazer uma declaração], explica-lhe Leni, a serviçal do advogado; quanto ao advogado, sua advertência a K. vai no sentido de "se resignar [*abzufinden* – conformar-se] às condições dadas" e não se mover: "Sobretudo, não desperte a atenção! Fique calmo, mesmo se tudo lhe parece dar errado".²⁵ Joseph K. recusa os conselhos "amigáveis", ele só tem desprezo por aqueles seres de natureza resignada e servil, descritos como "cães".

²⁵ Kafka, *Der Prozess*, Frankfurt, Fischer, 1985, p. 94, 104.

O cão é, em vários romances de Kafka, a figura alegórica da servidão voluntária, do comportamento daqueles que se deitam aos pés de seus superiores hierárquicos e que obedecem cegamente à voz de seus mestres. Assim, em *O processo*, o advogado Huld “se humilha de maneira completamente canina diante do Tribunal”. No nível hierárquico inferior, o comerciante Block se coloca de joelhos aos pés de Huld e se comporta “como o cachorro do advogado”.²⁶

No primeiro capítulo do romance, notamos que o comportamento de Joseph K. muda radicalmente. Depois de uma breve veleidade de resistência – “eu não iria mais adiante” –, ele decide, após a uma misteriosa aparição de sua vizinha, senhora Bürstner, que toda a resistência é “sem valor”, e se refere aos carrascos com complacência [*Entgegenkommen* – boa vontade, amabilidade, condescendência], isso está em “consonância completa” [*vollem Einverständnis* = pleno acordo] com seus objetivos. Ele não apenas está resignado quanto ao seu destino, ele parece querer cooperar ativamente com a sua punição. É somente por falta de força que ele não completa o que considera seu “dever”: tomar a faca nas suas mãos e se matar a si mesmo. No entanto, no momento em que os carrascos enfiam a faca em seu coração, ele chega ainda a articular, antes de entregar a alma: “como um cão”. A última frase do romance é um comentário: “fora como se a vergonha devesse sobreviver a ele”. Que vergonha? Sem dúvida, a de morrer “como um cão”, isto é, de maneira resignada, em estado de servidão voluntária (utilizo esse termo no seu sentido político latente do célebre livro de Etienne La Boétie – uma obra provavelmente desconhecida de Kafka, mas talvez não de seus amigos anarquistas de Praga).

Como explicar a mudança de atitude de Joseph K.? É inútil especular quanto aos capítulos que não foram redigidos. A conclusão do romance oferece poucas explicações. Ouve-se apenas um estranho diálogo interno do personagem consigo mesmo, que não é particularmente esclarecedor: “Será que eu deveria agora mostrar que mesmo um ano de processo não me ensinou nada? Será que devo desaparecer deixando a imagem de ser limitado incapaz de compreensão [*begriffstutziger* – palavra difícil de ser traduzida, característica atribuída a quem tem dificuldade de compreender termos, fatos]?”²⁷ Hanna Arendt propõe no seu artigo da *Partisan Review* uma explicação fundada no sentimento de culpa interiorizado por Joseph K.:

Em *O processo*, a subordinação não é obtida pela força, mas sim pelo sentimento crescente de culpa que é suscitado no acusado K. pela acusação vazia e infundada. [...] O funcionamento da capciosa máquina burocrática na qual o herói é pego inocentemente, está acompanhada por um desenvolvimento interno que é desencadeado pelo sentimento de culpa [...] O desenvolvimento interno do herói e o funcionamento da máquina se encontram finalmente na última cena, a da execução, onde K. permite sem resistência ou até mesmo sem contradição que o levem e que o matem.²⁸

²⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 152, 165, 166.

²⁷ Kafka, *Prozess*, *op. cit.*, p. 192.

²⁸ H. Arendt, “Franz Kafka”, *op. cit.*, p. 4.

A hipótese é interessante e plausível. O único problema é que nada indica, nesse último impressionante capítulo de *O processo* – apenas seis ou sete páginas, redigidas desde o início da escrita do romance –, que Joseph K. se considere culpado. A questão da culpa não é em nenhum momento evocada nessas densas e enigmáticas páginas. Simplesmente, depois de ter concatenado seus passos com os dos dois carrascos, K. considera como seu “dever” se sacrificar a ele mesmo. Seria preciso ver nessa cena uma referência oculta à servidão voluntária dos soldados que, em agosto de 1914, partiam com alegria e entusiasmo para o *front*, impacientes de sacrificar suas vidas pela pátria? Lembremos simplesmente que Franz Kafka, que tinha participado em 1909-1912 das reuniões públicas do Clube antimilitarista Vilem Körber, começou a redigir *O processo* em agosto de 1914, alguns dias apenas depois do início da Primeira Guerra Mundial...

Independentemente disso, a conclusão do romance é, ao mesmo tempo, “pessimista” e resolutamente anticonformista. Ela expressa a sensibilidade pária rebelde de Kafka tão bem descrita por Hanna Arendt. O autor manifesta nessas páginas ao mesmo tempo a sua compaixão pela vítima e a sua crítica da resignação voluntária. Podemos lê-las como um clamor pela resistência...

Tradução de Cristina Vaz Duarte.