

O “relato real” de Javier Cercas em Soldados de Salamina

Aline Maria Magalhães de Oliveira Ávila*

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da obra *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, considerada pela crítica como um dos melhores romances publicados neste século. Procura-se destacar o caráter metaficcional da obra e analisar como o autor relativiza a exploração do real na narrativa, sobretudo ao duplicar-se como narrador-personagem. O romance apresenta um complexo jogo entre o real e o ficcional, a começar pelo fato de se propor a narrar a biografia de um personagem da Guerra Civil de 1938, Rafael Sanchez Mazas, um dos fundadores da Falange espanhola, que teria escapado com vida de um fuzilamento. O livro mostra a busca do narrador-personagem Javier Cercas pela história de Mazas, ao mesmo tempo que tenta resgatar sua veia de escritor. Nesse intrincado jogo entre o fato e ficto, o autor reflete sobre questões caras à literatura, como o próprio fazer literário, a construção do herói e sobre a importância da literatura para o resgate da memória pessoal e coletiva, para retirar do esquecimento os verdadeiros heróis que a História não conta. Considerando que boa parte da crítica aponta para um “retorno do real” na literatura contemporânea, a obra em pauta nos provoca uma reflexão sobre a representação da realidade na literatura.

Palavras-chave: Representação; Metaficção; Javier Cercas.

The “real story” of Javier Cercas in *Soldados de Salamina*

Abstract: This paper presents an analysis of the work *Soldiers of Salamina*, by Javier Cercas, considered by critics as one of the best novels published this century. It seeks to highlight the metafictional character of the work and analyze how the author relativizes the exploration of the real in the narrative, especially by doubling himself as narrator-personage. The novel presents a complex game between the real and the fictional, beginning with the fact that it proposes to narrate the biography of a character from the 1938 Civil War, Rafael Sanchez Mazas, one of the founders of the Spanish Falange, who allegedly escaped alive from a firing squad. The book shows the search of narrator-personage Javier Cercas for Mazas' story, at the same time as he tries to rescue his vein as a writer. In this intricate game between fact and fiction, the author reflects on issues dear to literature, such as literary making, the construction of the hero, and the importance of literature for the rescue of personal and collective memory, to remove from oblivion the true heroes that history does not tell. Considering that much of the criticism points to a "return of the real" in contemporary literature, the work in question provokes us to reflect on the representation of reality in literature.

Keywords: Representation; Metafiction ; Javier Cercas.

Em torno da representação real

Desde nossa análise de *Los Autonautas de la Cosmopista*, publicado em 1982, e que descreve uma viagem de Paris a Marsella. Uma viagem nada comum, oitocentos quilômetros em aproximados 30 dias. Não é um livro escrito somente por Cortázar, mas também escrito e vivido por sua companheira, Carol Dunlop. Não nos interessa estudar a parte autobiográfica da obra. Nela, estão inseridos personagens principais, “Lobo” e “Osita”, que aparecem em fotos e são respectivamente Cortázar e Dunlop, escritores que se aproximam de características performáticas. Isto é, buscam deixar o conceito de viagem com um sentido único. O que nos interessa, portanto, é analisar a possibilidade performática descrita nesse texto. Em paralelo, lançaremos mão do conceito de jogo de Huizinga (2010) e Iser (2002).

Antes de iniciar a análise é preciso lembrar alguns pontos. A performance pode acontecer de diferentes maneiras, e neste artigo, abordamos duas possibilidades: o texto literário pode descrever uma performance em sua narração e sua escritura pode gerar uma performance, levando em consideração o ato da leitura. Em *Los Autonautas de la Cosmopista*, trabalharemos, principalmente, com a primeira possibilidade.

Segundo Iser, o texto fornece espaços para o leitor completar as lacunas existentes na narrativa. Neste momento, o leitor desempenha ações no texto, age sobre ele. Sendo esse, geralmente, o leitor-modelo de que fala Umberto Eco (2006), um leitor especial que poderá superinterpretar o que está escrito. Do mesmo modo, poderá notar indícios de um ato performativo no texto. Trabalharemos com esses pontos em nossa análise, direcionando o foco para o texto. Por isso, em paralelo veremos o conceito de jogo, que possibilita ao leitor, segundo Huizinga, criar uma ordem, em outras palavras é a liberdade “concedida ao leitor pelo texto” (COMPAGNON, 2003, p. 146).

Nos preâmbulos para a viagem, seus autores já confabulavam como se daria a viagem e as regras do jogo. Nestas regras havia a obrigação de escrever uma narrativa, à maneira de Marco Polo e “Gran Khan”, como aponta o autor (p. 19). Tal ação evidencia um

planejamento com a finalidade de romper com o conceito de viagem proposto nesses relatos. Diferente de Polo e Khan, o objetivo era, como apontam Cortázar e Dunlop, “(...) escribir paralelamente al viaje un libro que contaría en forma literaria, poética y humorística las etapas, acontecimientos y experiencias diversas que sin duda nos ofrecerá tan extraña expedición.” (2008, p. 18). Aqui, mais uma vez, confirmamos o caráter biográfico da expedição, mas lembramos que nossa análise circunda os elementos performáticos do texto, a exemplo: “O performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance)” (GLUSBERG, p. 76), mesma coisa que acontece com *Lobo* e *Osita*, por isso, personagens de uma ficção e também criadores do texto, o que gera tal aproximação.

Há controvérsias se considerarmos que a viagem é performática, pois já aconteceu, foi única para os personagens, e a narrativa é acabada, pode ser revista pelo leitor e é narrada geralmente no tempo presente. Mas justificamos, a performance deixa de ser completa no momento em que foi escrita, porque a prosa não consegue capturar os instantes únicos da performance, isto é, o gesto, a voz. O máximo que a escritura pode chegar é despertar o desejo de performance no leitor de *Los Autonautas*. Logo, a proposta aqui é trabalhar conceitos performáticos e não a performance em si.

E, neste universo fantasioso, para que conheçamos o contexto, aparece a figura de um dragão, uma alegoria ao meio de transporte que leva os viajantes aos destinos; uma Kombi vermelha adaptada para se viver nela, que se chama “Fafner”, alcançado o status de personagem, ganhando vida; e aqui uma das grandes chaves da literatura de Cortázar, não suportar o nome dado às coisas: “Lo del dragón viene de una antigua necesidad: casi nunca he aceptado el nombre-etiqueta de las cosas y creo que eso se refleja en mis libros, no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera” (2008, p. 23).

Vamos nos familiarizando com o universo lúdico que, como vimos nessa citação, pode até definir várias obras de Cortázar. Isso é fortemente marcado no presente relato. Nesse cenário, o Lobo assume uma posição contrária à ordem estabelecida, ou apenas dá continuidade a isso: “[...] obedecí al mismo impulso de defender a los que orden estatuido define como monstruos y extermina apenas puede. En dos horas o tres horas me hice amigo del dragón” (2008, p. 24).

Antes de começar o relato da viagem, os autores empregam a metalinguagem,

explicando os processos da narrativa, as regras do jogo e também convocam o leitor para um despertar no texto. Ao ler, nós leitores, embarcamos em Fafner (a Kombi), e assim começam a aparecer mensagens direcionadas: “[...] el lector, a quien le pedimos humildemente que tenga paciencia” (p. 25) e em diversos capítulos posteriores o leitor é chamado para ler as explicações, como estas:

Hasta el verano de 1978, oh pálido e intrépido lector, pertenecíamos los que aquí escriben a esa raza de mortales que toman la autopista por lo que parece ser: una construcción moderna altamente elaborada y que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto fácilmente verificable sobre un mapa y en la mayoría de los casos previstos por adelantado, en un mínimo de tiempo y con un máximo de seguridad (p. 26).

Com isso, o texto também ficcionaliza a estrada. Na tentativa de deixá-la única, os autores tentam negar o ideal de início e fim. Os personagens visualizam uma estrada com possibilidades distintas: “[...] existía ya en nosotros una cierta resistencia a la insolente pretensión de la autopista de que sólo ella existiera entre el punto A y el B.” (2008, p. 28) e assim, o cerne da narrativa se desenvolve a partir dos pontos não percebidos anteriormente, mas agora “[...] esa gran vía que se desplegaba vanamente ante nuestros ojos desde hacía años, antes nuestros ojos sellados entonces por la más crasa ignorancia” (2008, p. 28). E isso, não por acaso, é uma característica do jogo que, segundo Huizinga, transcende as necessidades da vida (p. 4). Por outro lado, as chamadas feitas ao leitor são para que aceite a participar do jogo que o texto propõe, a exemplo, Iser (2002) comenta:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente; mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo (p. 106).

Outras coisas atrapalham a partida dos viajantes: os “demônios” (p. 29 a 32), que atrasam a viagem colocando obstáculos para o casal como doenças e outras impossibilidades. Inclusive houve, digamos, um teste, eles saíram a viajar para o mesmo fim e não conseguiram, prova disso é o esclarecimento dado ao leitor: “Como ves, pálido lector, la autopista era todavía la enemiga del reposo y del ‘viaje agradable’ para nuestras mentes mal iluminadas; pero no tardó mucho en hacernos cambiar de actitud” (p. 35).

A ideia já estava feita, viajar sem o monstro da velocidade, e contando com toda a

liberdade possível. Faltam então as regras do jogo, que os personagens elaboram, e elas são como objetivos:

Regla del juego: Un paradero diario, la obligación de no salir de la autopista entre París y Marsella, y un libro a escribir que por un lado incorporaría todos los elementos científicos, las descripciones topográficas, climáticas y fenomenológicas sin las cuales dicho libro no tendría un aire serio; y por otro lado contendría un libro en cierto modo paralelo, que escribiríamos siguiendo las reglas de un juego de azar cuyas modalidades quedaban por establecer (p. 37).

E depois, claro, aparecem outras regras já estabelecidas, mas o essencial era ficar um pouco em cada “paradero”, setenta deles, e conseguir extrair conhecimentos de cada um. Então, aparecem outras regras:

Cumplir el trayecto de París a Marsella sin salir ni una sola vez de la autopista. 2. Explorar cada uno de los paraderos, a razón de dos por día, pasando siempre la noche en el segundo sin excepción. 3. Efectuar relevamientos científicos de cada paradero, tomando nota de todas las observaciones pertinentes. 4- Inspirándonos en los relatos de viajes de los grandes exploradores del pasado, escribir el libro de la expedición (p. 38 e 39).

Ponderamos que o jogo é dotado de extrema liberdade e significa uma evasão “da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (HUIZINGA, p. 11). Portanto, o jogo desmantela um momento de representação “converte o texto de um ato mimético em um ato performativo” (ISER, p. 109) e isso significa a ação do leitor que atua sobre os “espaços” permitidos pelo texto, em nosso caso, pelo jogo e, então, o leitor conquista uma orientação própria.

Outro processo importante e que nos leva a pensar em um possível momento performático é a tentativa dos viajantes em buscar diferentes discursos. Um exemplo são as fotografias e também, no livro, aparecem ilustrações dos lugares que visitaram. Em determinado momento o narrador lamenta por não ser possível colocar fitas cassetes nos livros, hoje sabemos que é possível, mas com o CD, “Lamento que la tecnología actual no permita incluir cassetes en las ediciones corrientes, pues las palabras no podrían expresar jamás la risa que de inmediato invadió Necmi de cuerpo entero” (2008, p. 42). A preocupação com a voz, o interesse de sentir a risada e os efeitos produzidos no corpo e transmitir isso ao leitor para que este sinta o movimento vivo, de mostrar vida, “[...] o segredo que faz todas as performances estarem contidas numa só: elas são vivas” (GLUSBERG, p. 112). Percebemos, então, que o texto ganha dinamicidade ao sugerir tais discursos, ao explorar possibilidades, como a voz, que deixariam a narrativa viva.

Partimos de que Cortázar e Dunlop conseguiram realizar uma viagem performática, descrita no texto por palavras e imagens. Tendo em vista que sabiam o que queriam e planejaram tudo, estipularam o tempo e tinham em mente formas de contar. Outros viajantes que por acaso se encontrassem com eles não saberiam o que estava sendo feito, só alguns amigos do casal que vez ou outra chegavam para reabastecer a comida deles. Esse fato só ficou conhecido pelos leitores por causa do livro, é o exemplo da performance narrada, e isso tudo ganha força devido ao jogo que eles realizam, no jogo com gêneros textuais, no próprio jogo que eles criam e também com o texto. Concluindo, partimos do que está escrito, do que pode ser interpretado de acordo com as possibilidades do texto, como aponta Eco (1997) "[...] se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado." (p. 50-51), é o caso da performance, encontramos referências de uma proposta originalmente não textual presente em uma narrativa.

Outra observação é a atenção dada ao leitor para um despertar, a tentativa de deixá-lo ativo, de fazê-lo saber ver o que acontece, de sair de uma realidade estável e passar a dialogar com o texto (ECO, 2006, p. 31): “[...] la banalidad de las obligaciones cotidianas, esos compromisos que no significan nada en sí mismos pero que en conjunto alejan cada vez más de ese centro donde cada uno espera vivir su vida” (2008, p. 43). E assim, com a participação do jogo, o jogo fazendo parte do texto, é preciso que o leitor mude de visão e projete outras ideias, isto é, “[...] oh paciente acompañante de estas páginas, de que nuestra experiencia te haya abierto también algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención.” (2008, p. 44). Zumthor observa que a performance provoca no ouvinte algumas sensações:

A performance tende a provocar no ouvinte, por meio de uma identificação, um impulso de entusiasmo ou de revolta; ou ainda, impõe face ao acontecimento em questão a distância da ironia ou da ternura que, no final das contas, vai suscitar os mesmos efeitos que um apelo à revolta (2005, p. 101).

Isso é válido para o ouvinte de uma performance. Nossa preocupação é com o texto, se uma performance teatral (encenada) pode ser relatada em um texto. Como vimos, há a possibilidade, mas deixaria de ser performance para ser conceito, linguagem escrita, isto é, o texto com características performáticas e não só lúdicas, como é o caso do romance em questão.

E o título? O que se esconde por trás disso é uma brincadeira: “Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre” (2008, p. 56). É uma maneira de pensar diferente, de mostrar outro caminho, que, no entanto, é o mesmo. Esse jogo, poderíamos chamá-lo de transgressor, o que todos os jogos são, mas sofremos uma advertência: “[...] los juegos de la transgresión misma, éstos se jugaban solitariamente” (2008, p. 67).

Tendo a escritura como ferramenta, encontramos também reflexões metalinguísticas: “Escribir. Pero tal vez no directamente: los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran recorrer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión” (p. 61). Como percebemos, Cortázar marca a questão textual. Então, há momentos no texto em que aparece o jogo textual, como vimos acima, e na preocupação com a escolha da palavra, como vimos a respeito do título.

Assim como as palavras, os aventureiros buscavam uma unidade. Para isso criaram outra realidade, ou mesmo, um “[...] microcosmo cerrado que une a París con Marsella, en esta interminable sucesión de ochocientos kilómetros de alambrados, taludes, paredones, setos agresivos y otras murallas chinas de fabricación francesa” (2008, p. 65). E também, diante dessa imensidão, ninguém sabe o que acontecerá. O imprevisto, marca performática e também do jogo, surge para realçar ainda mais a questão do novo, não sabemos o que irá acontecer, e muito menos os personagens. Assim o leitor participa dos trajetos do texto, e para aguçar a nossa tentativa de demonstrar o momento performático, podemos comparar o leitor com o ouvinte, pois:

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

O que queremos dizer com a comparação é que há uma interação entre autor, texto e leitor. Caso não houvesse, não poderíamos concluir o jogo do texto, o sistema seria interrompido e assim se configuraria falho, porque não houve reciprocidade.

Nesse microcosmo, aparecem outros personagens que acompanham a literatura de

Cortázar, por exemplo, Calac e Polanco, personagens de outros escritos cortazarianos que surgem para dizer que os viajantes não estarão sozinhos:

Calac y Polanco se aparecerán en algún momento con la sempiterna intención de arruinarnos la soledad sonora, el silencio que es de oro, y la descansada vida del que huye del mundanal ruido y sigue (en este caso) la escondida senda de la autopista del sur (p. 81).

Esses personagens não significam uma mera aparição. Aqui notamos, mais uma vez, a liberdade, agora a de transitar livremente por outros escritos e recolher personagens para atuar novamente, graças ao intertexto. Esse jogo textual possibilita também outro tipo de interação. Os personagens citados são exemplos dos espaços do texto, que permitem caminhos para interpretações, pois o leitor que não conhece *68 modelos para armar*, em que aparecem Calac e Polanco, não teria as mesmas referências do leitor que conhece o citado livro e conseqüentemente as peripécias desses personagens. Não entraremos numa discussão a respeito desses nomes, o que queremos dizer é que a inferência feita pelo leitor que conhece o livro será mais completa do que a do leitor que não o conhece. Isso significa também que o conceito de jogo não cobre ou se iguala ao da performance, que, como vimos, não resgata nada, é sempre único. Ao contrário do jogo, em que podemos utilizar as mesmas regras ou personagens em outras situações, que não é algo especialmente criado para um determinado tempo presente. Em *Los autonautas* há momentos em que os conceitos de jogo e performance combinam, o que queremos enfatizar é que são conceitos distintos com propriedades formadas, mas que permitem uma interação, isto é, trabalham positivamente.

Nem tudo é certo na viagem, acontecimentos imprevistos e indagações acerca de dirigir e de quem pratica esse ato é constante. E em um choque de realidade, de tempo, nós (leitores) nos indagamos também:

Cada vez más sumidos en este interregno en el que cosas y tiempos se difunden, se confunden, a veces se funden, ¿qué relación persiste entre esa carrera en la que sólo cuenta lo que aún no se ha alcanzado, ese *más allá* que concentra y petrifica la mirada de los conductores, y este eterno tema de la primavera y la germinación, este gesto fuera de la historia con el que los jóvenes trabajadores lanzan a la tierra puñados de semillas? (p. 95).

Sempre em busca do “más allá” o que importa não é a viagem em si, o automóvel, o tempo. Esta viagem representa uma nova abertura no modo de ver o carro e a pista, e assim o momento performático se encontra com o jogo e a escritura.

Com isso, perdemos uma noção de reconhecimento da estrada, que geralmente temos, nós leitores, e partimos para outra, muito mais rica em detalhes e que privilegia a vida em contato com a natureza e faz com que os viajantes vivam algo ímpar: “[...] las gentes, los altos, los episodios en sus escenarios más o menos arbolados, actos sucesivos de una pieza de teatro que nos fascina y de la que somos los únicos espectadores” (p. 97). Interessante essa observação porque os “únicos espectadores” nos remete ao pensamento da performance; para que eles sejam espectadores e, principalmente, que seja uma performance, é preciso o público para fazer uma contraposição com um determinado momento. No entanto, o que poderíamos dizer é em relação ao texto, pois são personagens e produtores do discurso. Sendo assim, “las gentes”, outros viajantes, fazem parte desse movimento, mesmo não sabendo a situação. E também “[...] a relação empática estabelecida entre o corpo atuante do *performer* e a aparência estática do receptor é de natureza dinâmica” (GLUSBERG, 2009, p. 123), assim podemos configurar momentos performáticos no texto, que possibilita essa interpretação; outro ponto é o leitor que pode também ser dinâmico, e interferir no texto. O que significa que o texto tem uma intenção, antes mesmo de nossa interpretação (ECO, 1997, p. 29), que é a de explorar a diversidade textual.

Além da estrada, os carros também são ficcionalizados. Intitulados como cápsulas que se movem sozinhas ou então como as “cosas” que “buscan su lugar, se detienen, y de las cosas empiezan a bajar *seres humanos*, sólo teóricamente presumibles en la implacable carrera de la autopista” (p. 99). E são as paradas que possibilitam reconhecer que existe vida nos carros, que não são máquinas programadas a chegar o quanto antes nos destinos,

Las *cosas*, entonces, estaban realmente habitadas; los paraderos son el lugar y la hora de la verdad, donde la vida sigue teniendo dos piernas y dos brazos, mientras los robots de la autopista yacen inmóviles, abatidos, muertos en su silencio y su impotencia (p. 99).

O que impulsiona isso, a esse pensamento, são os próprios personagens, caso façamos a aproximação com a performance, é o ego pessoal presente nos personagens. Como afirma Cohen (1989), “[...] o motor da performance é o ego pessoal do artista” (p. 87). E também ao ficcionalizar o carro, mostra que o jogo está realmente sendo executado, que as regras, propostas anteriormente, estão funcionando.

Notamos que a viagem não quer só provar temas aos leitores. Mas é uma aventura, e até mesmo podemos pensar em férias dos viajantes (não queriam provar nada, encararam

como jogo) porque aparecem situações reais de cada um e o objetivo é sair de si,

En general no es el momento de trabajar, o lo es pero puede esperar, razón por la cual nos sentimos vivir con esa intensidad que sólo puede dar el hecho de no estar haciendo nada, sensación cada día más ignorada en la vida corriente, y cuyas consecuencias los entendidos envasan en una breve pero ominosa palabras, *stress* (p. 118).

O fazer “nada” é o grau máximo de quebra de todo ato cotidiano e por isso pode ser considerado um momento de performance. Sair de si e buscar outros “eus” no ambiente em que se está, é o sinal performático, é a busca pela desoberta: “Basta ese abandono, esa salida de sí mismo hacia un estado inalcanzable en la posición vertical, para ser un poco el árbol, vivir el árbol y dejar de verlo como de costumbre” (p. 122). A busca é sempre mais “allá”, como vimos anteriormente. E assim, podemos dizer que a “[...] performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação do receptor.” (COHEN, p. 46). Ainda que não seja prudente comparar o receptor de uma performance com o leitor de um livro, podemos sugerir que o leitor possa criar uma situação performática, é uma situação hipotética, é muito mais uma sugestão do que uma possibilidade. O leitor pode realizar uma performance a partir do momento em que lê o livro, é uma questão perigosa, distante dos limites da interpretação, mas o ato da leitura só pode ser feito em um tempo, o mesmo da performance, o presente.

O pensamento dos personagens/autores já estava tomado por ideias performáticas, sendo que eles sabiam que a autopista era algo assustador, como nos referimos, mas não conseguiram realizar tal evento antes, por causa do episódio dos “demônios” já relatado, “[...] Pero ya ningún peligro para nosotros, que hemos comprendido hasta qué punto la verdadera autopista no es aquélla, sino la paralela que sospechábamos desde hace años y que por fin vivimos” (p. 127). Enquanto outros viajam parando só por alguma necessidade urgente, os personagens *Lobo* e *Osita* se perguntavam o que eles, os outros viajantes, pensariam do estado deles, e concluíram que eram estúpidos para os outros, “Si no están dispuestos a vivir la misma alquimia que nosotros, nunca van a encontrar la ruta” (p. 130). Mais uma vez, o texto e o comportamento de seus personagens guardam correspondência com uma performance. Como aponta Ravetti (2011), o comportamento performático leva os seus praticantes a outra dimensão e assim “[...] compõem seu além de si” (p. 30).

Como a maioria das performances é pensada, tem um início, mas o final pode variar

de acordo com o lugar, “a performance não se estrutura numa forma aristotélica” (COHEN, p. 57), o tempo e as pessoas que a assistem ou que a realizam podem realizar algo mais do que previsto. Realçamos mais uma vez um ponto divergente entre performance e o jogo que os personagens realizam, pois o jogo tem um caminho traçado enquanto a performance não o tem. Então, podemos dizer que o livro, ou melhor, a viagem em destaque não é totalmente performática por estar embasada nas regras de um jogo. O ideal performático de viagem não está programado nas regras e os seus resultados o jogo não consegue prever, onde encontramos os limites do jogo é onde começa a performance. Como literatura, não podemos afirmar que *Los autonautas de la cosmopista* é um livro totalmente performático, passa, momentaneamente, por conceitos desta arte.

Por outro lado, conseguimos perceber características da performance. Como vimos em Cohen, a busca por um espaço utópico. A viagem retrata uma utopia do casal, que tenta inovar com certos conceitos e ao mesmo tempo necessitam de uma repetição de tarefas, propostas pelo jogo. Isso configura também uma oposição entre os conceitos, mas que por vezes dialogam positivamente, tal como no trecho a seguir, em que há um encontro com o corpo, ou seja, o sexual, conforme apontamos anteriormente, mas de outro modo:

Y poco a poco, si es cierto que escribir es esta experiencia erótica tal como siempre la hemos conocido los dos, habría que empezar también a abrir las puertas de este libro. Salir de este tanteo, decidimos. Escribir es siempre aceptar el riesgo de decirlo todo, incluso – y sobre todo – sin saberlo. Así como una vez que se ha aceptado la aventura amorosa no es cuestión, cuando el otro está apartando las sábanas como si descubriera una gran playa blanca y tibia, de decir: ‘Ah, pero yo no me quito el slip’, de la misma manera, si hemos decidido verdaderamente escribir este libro, hay que decirlo todo (no en el sentido de ‘no callar nada’ sino de darle al todo su libertad mientras escribe) (2008, p. 145).

E também, uma relação inusitada entre homem, mulher e estrada aparece. Com efeito, a estrada e sua natureza é mostrada sob o ângulo da sensualidade: “(...) este sexo sinuoso de hombre y de mujer resbalando y abriéndose entre montes y llanuras, dando y tomando en un ir y venir que no se interrumpe un solo instante, orgasmo infinito desde la Porte D’Orléans hasta el espasmo final en una Marsella” (p. 246). Outra vez o corpo entra em ação e a viagem é comparada ao sexo, “orgasmo infinito”, o que nos leva a pensar que o relato é também fonte de prazer, o prazer do texto de que fala Barthes (2008), é a possibilidade “[...] de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute” (p. 9). E o leitor, a partir da escritura, cria o seu prazer, o seu gozo. Há, ainda, a relação com o jogo no

trecho citado, Huizinga aponta que o lúdico está não no ato sexual, mas na sua preparação, no que antecipa o ato (p. 49).

A maior demonstração performática é a liberdade conceitual dada pelo jogo nesta viagem, a começar pelos discursos envolvidos na narrativa. O texto está permeado de uma diversidade escrita e imagética, prova disso são fotografias, ilustrações, cartas e conto presentes dentro do próprio romance, “[...] también entran en juego la poesía y sobre todo la música” (2008, p. 303). Isto é, o recurso da colagem, o que nos remete a Cortázar. A colagem é um meio de transmitir uma nova abertura ao relato. O jogo do texto se amplia ao acrescentar novos gêneros que apesar das distinções não fogem da proposta do texto, que é narrar a viagem.

Los Autonautas de la Cosmopista é um livro que narra uma experiência performática. Os resultados obtidos pelos viajantes e a maneira lúdica de contar nos revelam que os personagens conseguiram incorporar alguns conceitos da performance. Outro exemplo são as cartas e um conto dentro do próprio romance que relatam possibilidades de viagens: a mesma estrada com acontecimentos diferentes, e distintos modos de narrar. Isso nos encaminha a acreditar que o livro mostra acontecimentos performáticos, que realizam momentos descontínuos, e pelos vários recursos que emprega a narrativa (fotos, desenhos, listas), alinhados à escritura e Platão e Aristóteles até os mais recentes estudiosos da cultura ocidental, a compreensão da literatura passa pela questão da representação da realidade. A polêmica relação entre ficção e realidade sempre despertou calorosos debates, pode-se até mesmo dizer que uma tensão paira no ar quando se esbarra na questão da produção do texto histórico e o literário, conforme afirma Alfredo Bosi (1993, p. 137).

A relação entre literatura e realidade, em geral, foi pensada em torno do conceito de *mimèsis*, desde a *Poética* de Aristóteles, termo traduzido por “representação”, “imitação” ou “verossimilhança”, sendo que a escolha de um ou outro termo resulta em uma opção ou posicionamento teórico, de acordo com Antoine Compagnon (2001, p. 98).

De Aristóteles até Auerbach, com sua obra monumental: *Mimese*. Representação da realidade na literatura ocidental, de 1946, que apresenta uma perspectiva diacrônica do modo como a literatura se relaciona com a realidade, a mimese foi o termo mais geral e corrente nas abordagens e reflexões sobre tais relações porém, essa noção, até então, não era questionada. Contudo, a mimese começou a ser examinada pela teoria literária, que insistiu

na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, conforme afirma Compagnon (2001, p. 97), e, por vezes, defendeu a tese do primado da *sêmiosis* sobre a *mimêsis*, ou seja, da significação sobre a representação. O auge dessa doutrina foi atingido com a autorreferencialidade do texto literário, isto é, o referente da literatura é ela própria. A crítica de Compagnon recai, principalmente, sobre a obra de Roland Barthes, em especial sobre seus apontamentos no célebre texto “O efeito de real” de 1968.

Nele, Barthes (2004) atacou os fundamentos da *mimesis* literária, dizendo que o realismo não é executável e a literatura nada tem a ver com a imitação da realidade: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura”. (BARTHES, 2004b, p. 22-23). No ensaio, o autor defende a tese de que o real não é mais que um código de significação que procura fazer-se passar por natural, por meio de detalhes insignificantes na narrativa: “[...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.” (BARTHES, 2004, p.190, grifos do autor).

Os apontamentos descritivos desprovidos de significados que despontam nos romances são vistos pelo teórico como uma **ilusão referencial**. Esses detalhes insignificantes camuflariam a inautenticidade do realismo. Barthes nega que a linguagem tenha alguma relação referencial com o mundo, de modo que o referente não tem realidade, ele é produzido pela linguagem e não antes dela.

Essa postura de Barthes é criticada por Compagnon (2001, p. 119), o qual alega que o teórico francês defende uma teoria da referência que há muito tempo está desacreditada e do modo como ele apresenta o efeito de real e a ilusão referencial seriam “uma alucinação”. Compagnon claramente se opõe aos princípios teóricos de Roland Barthes e afirma que: “[...] o fato da literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem”. (COMPAGNON, 2001, p.127).

Assim, segundo o teórico belga, a relação entre literatura e realidade pode ser dividida em duas correntes: uma que segue a tradição aristotélica, na qual a literatura tem por finalidade representar a realidade, e outra moderna que, junto à teoria literária, vê na literatura apenas a literatura, isto é, ela fala apenas de si mesma (COMPAGNON, 2003,

p.114). Mas uma terceira corrente ainda poderia ser destacada: aquela que visa o resgate da *mimesis*, recusando as duas anteriores e a vê como “conhecimento, e não como cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”. (COMPAGNON, 2003, p.127). Deste modo, para Compagnon a *mimesis* é a representação das ações humanas pela linguagem. Segundo ele, a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ao representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a **técnica da representação**, e isto é o que verdadeiramente nos interessa neste texto.

Diante de tantas interpretações que a teoria literária já concedeu à *mimèsis*, é válido lembrarmos que a concepção estética de arte de Aristóteles compreende o discurso literário como a representação do verossímil, ou seja, daquilo que poderia ter acontecido, independente da realidade que ele representa:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1973, p. 451).

Logo, quando Aristóteles distinguiu “poesia” de “história” não o fazia opondo veracidade e ficcionalidade, mas baseado na diferença entre “imitação das ações humanas” e das “ações humanas corridas”. Alfredo Bosi (1993) afirma que ao tratar da poesia, Aristóteles trabalha no campo do *possível*; deste modo, o pensamento lógico indica que o possível inclui o real, isto é, aquilo que aconteceu porque era possível, e inclui também aquilo que não aconteceu, mas poderia ter ocorrido: “Então, a poesia vai mais além da história, no sentido de que ela trabalha *não só* com a memória, *mas também* com a imaginação [...]”. (BOSI, 1993, p. 137). Pode-se dizer que é muito difícil saber até onde Aristóteles levava sua distinção entre *mimeses* e *poiesis*, pois a imitação está em tudo:

A imitação está em tudo, na verdade, porque a memória e a experiência fazem parte tanto do poeta quanto do historiador; a memória, a experiência, a relação com o outro, com o objeto, a incorporação do que está de fora, tudo isso é uma experiência humana fundamental que está no historiador, e que está no poeta. (BOSI, 1993, p. 140).

Portanto, é possível ao poeta inserir em sua criação referências externas, tanto do presente quanto do passado, já que sua atuação abrange o campo do possível, nada impede que ele acolha algum momento ou personagem da história como objeto de representação.

Isto abre precedentes para romances históricos como o que analisamos neste artigo.

Parte da crítica contemporânea aponta para um “retorno do real”, conforme afirma Hal Foster (2015). Retomando o referido crítico, Schollhammer (2004) relata na literatura contemporânea a presença de um efeito de real diferente da representação realista que vigorou com força no século XIX, pois não há a exploração das técnicas realistas de verossimilhança, ou do uso intenso das descrições; não se trata de um “realismo ingênuo em busca da ilusão da realidade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53). Para o autor, o realismo na literatura contemporânea não é aquele mimético, comprometido com a representação fiel da realidade, mas o “novo realismo” se caracteriza pela:

[...] vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser "referencial", sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, 'engajado', sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Nesse sentido, o romance de Javier Cercas, escolhido como *corpus* deste trabalho, encaixa-se nessa proposta de realismo novo e engajado de Schollhammer (2009).

Dialogando com as proposições de Schollhammer acerca da nova representação do real, Tânia Pellegrini (2007) enfatiza a tendência realista cada vez mais acentuada das formas de narrar, que vem crescendo desde a década de 1970 no Brasil. A autora procura afastar esse “novo realismo” da concepção aristotélica de “cópia”, “imitação” ou mesmo “interpretação”. O realismo ao qual a autora se refere opera como uma “refração da realidade” (PELLEGRINI, 2012, p. 12). Tal “realismo refratado” compõe uma nova realidade, capaz de traduzir as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea. Esse novo modo de representar a relação entre indivíduos e sociedade vai muito além do simples registro da realidade. De acordo com a autora, trata-se de:

[...] uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Por esta breve exposição, é possível perceber que a relação polêmica entre o real e a

literatura envolve os críticos e teóricos desde a Antiguidade e ainda na contemporaneidade ganha novas nuances e os debates crescem e se modificam. O romance escolhido como *corpus* deste trabalho é representativo desse embate polêmico e secular sobre vários aspectos, dentre eles, o modo como a história revela que a relação do real com o ficcional incomoda também aos escritores e, no caso de *Soldados de Salamina*, essa confusão passa a fazer parte da própria narrativa metaficcional.

Soldados de Salamina: um “relato real”?

Soldados de Salamina (2001) é o romance mais premiado do escritor catalão Javier Cercas. O sucesso da obra posicionou o autor entre os principais nomes da literatura espanhola contemporânea e lhe deu notoriedade internacional. Em 2003, o romance foi adaptado para o cinema pelo diretor David Truebas, amigo do escritor.

O romance metaficcional de extração histórica, ou metaficção historiográfica de acordo com definição de Linda Hutcheon (1991), narra um episódio pontual da Guerra Civil Espanhola, retratando a vida de Rafael Sanches Mazas, escritor e um dos ideólogos da Falange Espanhola, que teria escapado de um fuzilamento por milicianos republicanos, e que foi ministro do governo de Franco. Por este fato, alguns críticos o consideram um romance histórico. De fato, a base da novela de Cercas está na necessidade de cultivar a memória histórica, pois, sem ela, todos os que viveram no passado estarão realmente mortos, porque cairão no esquecimento. Mas, no decorrer da história, este fato torna-se apenas um pretexto para que o autor questione a construção narrativa na História e na ficção, de forma que o verdadeiro tema do livro passa a ser o próprio romance e sua construção.

O título do livro revela a posição do autor diante desse importante fato histórico para os espanhóis, mas que para ele é apenas um fato distante, como nos livros de história. Logo de imediato, o leitor é despertado pelo curioso título: por que o nome de *Soldados de Salamina* para um livro que pretende tratar de um aspecto da Guerra Civil espanhola?

O narrador nos oferece algumas pistas ao longo da narrativa. A primeira referência e que fica mais evidente é aquela em que Cercas (personagem) afirma que seu “relato real” irá se chamar *Soldados de Salamina*, assim como Rafael Sanches Mazas pretendia dar título a um livro que gostaria de escrever sobre os “amigos do Bosque” (CERCAS, 2012, p. 28, 29

e 31). Contudo, a referência mais importante e mais profunda e que justifica a escolha do título para unir as três partes do livro diz respeito à batalha grega de Salamina, que foi uma das mais importantes da história do Ocidente, visto que, se os atenienses a tivessem perdido para os persas, provavelmente o Ocidente carregaria as marcas culturais do Oriente e o mundo seria muito diferente do que é hoje. Mas quase ninguém se lembra dessa história e ela se perdeu no tempo, bem como sua importância e os heróis anônimos que lutaram nela.

Diversas vezes, a batalha aparece como comparação a algum fato muito distante na história, por exemplo, quando Cercas descobre que Joaquim, irmão de Sánches Mazas, ainda estava vivo, ele diz: “Incrédulo, como se acabassem de me anunciar a ressurreição de um soldado de Salamina, perguntei: está vivo?”. (CERCAS, 2012, p. 23). Tais comparações vão revelando que a Guerra Civil Espanhola de 1936 é um evento tão distante e desconhecido do narrador (e, aparentemente, do escritor) e de muitos espanhóis de sua geração quanto a batalha grega de Salamina: “[...] depois da entrevista com Ferlosio comecei a sentir-me curioso em relação a Sánchez Mazas; também em relação à Guerra Civil, da qual, até aquele momento não sabia mais do que sabia sobre a batalha de Salamina”. (CERCAS, 2012, p.19).

Em outra importante passagem, o narrador compara o ex-militante Miralles com os soldados de Salamina: “Miralles parou de falar, tirou um lenço, secou as lágrimas, assoou o nariz; sem recato, como se não se envergonhasse de chorar em público, como faziam os velhos guerreiros homéricos, como poderia ter feito um soldado de Salamina”. (CERCAS, 2012, p. 204). Essa comparação aproxima a personagem aos heróis homéricos e é um ponto fundamental na narrativa, como será mostrado mais adiante.

A interferência do fato histórico no ficcional é, assim, apresentada desde as referências às batalhas históricas, de personagens históricos, como o próprio Rafael Mazas e o escritor Roberto Bolãnos. Contudo, a confusão com o real, propositalmente inserida pelo autor, dá-se, principalmente, pela coincidência do nome do autor e do personagem Javier Cercas e por ambos escreverem o livro *Soldados de Salamina*.

O narrador Javier é apresentado logo na primeira página do livro como um escritor frustrado, com quarenta anos e que há dez não escreve nada, que foi abandonado pela mulher recentemente e acabou de perder o pai (motivo recorrente na novela). Esse personagem é uma espécie de “eu poético”, um desdobramento do autor empírico, que atua como uma máscara que permite ao escritor infiltrar-se no universo ficcional enriquecendo sua trama.

Para Pereira (2011), esse fato faz com que o objeto literário se torne mais rico com a presença desta estratégia metaficcional: “[...] a duplicação de Cercas dentro da obra como um escritor em crise que acaba encontrando não apenas uma história, mas a si próprio e a esta figura que vem a substituir o pai, morto no início do romance”. (Pereira, 2011, p. 104). Ao duplicar-se como narrador, o autor cria a ilusão de autobiografia, que pode levar o leitor ingênuo a ler o romance como um relato autobiográfico ou ainda como um “relato real” como quer o narrador convencer-nos.

O autor revela que esta estratégia literária de se duplicar como narrador foi uma escolha essencial para todo o mecanismo do romance funcionasse, uma vez que todos os outros personagens que compõem a obra – exceto Miralles – aparecem também com seu nome real. Assim:

Na novela, o autor e o narrador teriam que levar o mesmo nome. [...] Por muitas razões, dentre as quais, porque se todo mundo - Sánchez Mazas, os Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.- aparecia com seu nome real, seria uma total incoerência do autor não aparecer também com o seu; se eu tivesse feito isso, todo o mecanismo literário teria deixado de funcionar. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 94, tradução nossa).

O autor divide o romance em três partes, ao mesmo tempo divergentes e equilibradas: “Os amigos do bosque”, “Soldados de Salamina” e “Encontro marcado em Stokton”. O ritmo e o estilo dessa estrutura tripartida conduzem o leitor a um desenlace vibrante, que vai muito além de uma discussão ou rememoração da Guerra Civil espanhola, e mais ainda do que uma biografia de Sanches Mazas, como parece a princípio. Esse romance traz a discussão do próprio fazer literário e do papel da literatura como preservadora da memória, e destaca a dimensão metanarrativa e a tensão entre realidade e ficção que percorrem o romance como um todo, questões essas que queremos destacar neste trabalho. Apesar de, a todo o momento, o narrador Javier Cercas reiterar que deseja escrever um “relato real”, o autor empírico se mostra bastante consciente da impossibilidade de representação do real e de que a função do escritor é “mentir”, apresentar um real recriado, manipulado e enganoso e, assim, através da mentira, chegar a uma verdade superior:

Ou seja, o que aparece na novela tem muito a ver com o que aconteceu na realidade. O que acontece é que, como eu disse anteriormente, no romance há uma manipulação de muitos elementos reais, começando com a minha própria biografia. Então, alguém pode perguntar por que isso, por que mentir. E a minha resposta é simples: porque **o ofício do escritor (ou pelo menos do romancista) é**

mentir. Mas não se mente em vão, mas para, através da mentira, chegar a uma verdade maior, uma verdade que não é a verdade dos fatos, a verdade da histórica ou jornalística, mas uma verdade universal, uma verdade moral ou poética. (CERCAS e TRUEBA, 2003, p. 18, grifo e tradução nossos).

A novela traz, ainda, o encanto da hibridez de gêneros, uma vez que funde mecanismos de biografia, de crônica de jornal, novela policial e relato policial, um estilo recorrente na literatura contemporânea.

A primeira parte do livro, intitulada “Os amigos do bosque”, centra-se no narrador-personagem Javier Cercas. Apresenta-o como um escritor em crise pessoal e criativa, e revela sua busca por ressuscitar sua vocação literária. Essa parte mostra como Sanches Mazas apareceu em sua vida e como foi a busca pela sua história apagada, a trajetória da pesquisa e da execução da narrativa.

Tratando-se de um relato histórico (ou ao menos é o que o narrador deseja que o livro seja), o tempo é muito bem datado na narrativa, aliás, é com uma marcação temporal que se inicia cada uma das partes do livro, assim como a primeira: “Foi no verão de 1994, faz agora mais de seis anos, quando ouvi falar pela primeira vez do fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas”. (CERCAS, 2012, p. 15). Nesse primeiro período do texto, que abre do romance, o narrador faz questão de oferecer duas informações temporais importantes: a primeira, quando ouviu falar pela primeira vez de Mazas; a segunda, o momento exato em que ele escreve o livro. Tais marcações auxiliam na criação de um efeito de real da história que está sendo contada e dá ao leitor a impressão de participar do processo de criação da obra, desde seu início.

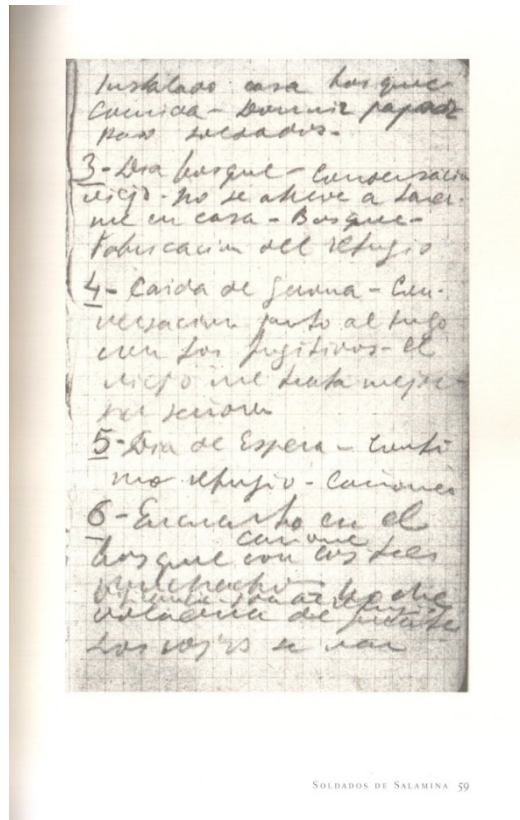
A investigação jornalística começa com uma entrevista ao escritor Rafael Sánchez Ferlosio, filho de Rafael Sánchez Mazas, que conta o episódio do fuzilamento de seu pai no distrito de *Collel*, nos últimos dias da Guerra Civil Espanhola e dos “amigos do bosque”, nome pelo qual se chamavam Mazas e mais três milicianos desertores que se refugiaram no bosque em *Cornellà de Terri*. O resultado dessa entrevista é que dará o tema para o desenvolvimento da narrativa, pois essa foi a primeira vez que Cercas ouviu a história:

Essa foi a primeira vez que ouvi a história, e assim me foi contada. Quanto à entrevista com Ferlosio, consegui salvá-la, por fim, **ou quem sabe a inventei**: que me lembre, nem uma só vez fiz alusão à batalha de Salamina (e sim à distinção entre personagens de caráter e personagens de destino) [...] (CERCAS, 2012, p. 19. Grifo nosso).

Passados os anos, em 1999, Cercas escreve um artigo comemorativo da triste morte do poeta Antonio Machado, texto intitulado “Um segredo essencial”, durante o qual ele relembra da história de Sanchez Mazas: “[...] tanto já me dispunha a escrever o manjado artigo de rotina quando me lembrei de Sánchez Mazas e de que seu frustrado fuzilamento havia ocorrido mais ou menos na mesma época da morte de Machado, só que do lado espanhol da fronteira”. (CERCAS, 2012, p. 21). Esse episódio é importante no desenvolvimento da narrativa porque é a partir desse artigo jornalístico que o autor inicia um profundo processo de indagação histórica que o levará, finalmente, à reconstrução dos feitos e à elaboração da escrita de uma “novela real”.

Esse artigo é mais um paralelo com a realidade, uma vez que o texto inserido na história realmente foi precursor do livro *Soldados de Salamina*. Segundo José Saval (2007, p. 64) o artigo “Um segredo essencial” foi publicado no periódico *El País*, em sua edição catalã, em 11 de março de 1999, e posteriormente foi incluído na coletânea de artigos de Cercas intitulada *Relatos Reais* (2000). Para o autor, a inserção do artigo “real” na narrativa se insere no jogo de paralelismos, contrastes e simetrias propostos no romance.

Essa primeira parte é cheia de tentativas de intervenção do real, o narrador tenta a todo custo comprovar que a história que ele está contando é uma narrativa real. Para criar esse efeito, vários golpes de realidade são introduzidos durante a leitura, que acaba por despistar um leitor mais desavisado, como a fotocópia de uma página do diário de Sánchez Mazas com sua própria letra (ao menos é o que ele quer que pareça):



Todos esses recursos de evocação da realidade utilizados por Cercas inserem-no em uma tendência contemporânea de transgredir os limites representativos do realismo histórico: “[...] a nova evocação de *realidade* se evidencia nas tendências expressivas da literatura e das artes que procuram criar efeitos de realidade na transgressão dos limites representativos do realismo histórico”. (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 219).

A última pessoa com quem Cercas (ficcional) conversa antes de começar a escritura do livro é David Angelat, um dos amigos do bosque, desertor que se escondeu com Mazas em *Cornellà de Terri*. Ele revela ao narrador que Sánchez Mazas prometeu aos amigos escrever um livro sobre eles: “Antes de ir embora, Sánchez Mazas disse-nos que iria escrever um livro sobre tudo aquilo, um livro em que nós iríamos aparecer. Iria dar-lhe o nome de *Soldados de Salamina*; um título esquisito, ahn?”. (CERCAS, 2012, p. 73). É a partir desse relato que Cercas decide que escreverá um livro com esse mesmo nome que Mazas pretendia escrever, mas não o fez, e enfatiza que será uma narrativa real: “Tratei de explicar o que era uma narrativa real. Expliquei do que tratava a minha narrativa real”. (CERCAS, 2012, p. 74).

A segunda parte carrega o mesmo título do livro porque se apresenta ao leitor como o resultado do processo investigativo que foi descrito na primeira parte do romance. Seria uma primeira versão do livro que o leitor tem em mãos, de mesmo nome, como se fosse uma duplicação deste, numa estrutura de *mise-en-abime*.

Nessa parte é narrada a história da sobrevivência de Rafael Sánchez Mazas e de outros três desertores do exército republicano, os irmãos Pedro e Joaquim Figueiras e Daniel Angelats, nos bosques de *Cornella de Terri*, graças à generosidade da família Ferré, que lhes oferece comida e refúgio. Quase estritamente histórica, essa parte começa com as referências biográficas de Sanchez Mazas. Seu passado aristocrático, sua mediocridade como estudante de direito e o começo de sua atividade como escritor e colaborador em jornais e revistas. Relata também como o personagem idealizou a Falange espanhola.

Contudo, apesar do caráter histórico dessa segunda parte, protagonizado por um personagem histórico e fatos da história espanhola, essa expectativa é quebrada pelo narrador ao afirmar que seu relato “histórico” não pretende narrar o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido dentro do que é verossímil: “Assim, o que em seguida se afirma não é o que realmente aconteceu, mas o que **parece verossímil** que tenha acontecido. Não ofereço fatos comprovados, apenas conjecturas razoáveis”. (CERCAS, 2012, p. 90, grifo nosso). Essa proposta de relato do narrador nos remete às proposições de Aristóteles que diferencia a narração poética do relato histórico: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 451). Deste modo, o narrador Cercas se afasta do compromisso de relatar a história verídica do fundador da Falange espanhola para se filiar ao compromisso do poeta de narrar o que poderia ter acontecido.

O episódio conta que, depois da derrota da Falange, Mazas decide fugir, a exemplos de outros refugiados, pela fronteira com a França. Nesse momento, ele é detido, julgado e encarcerado. Um general dá ordem de fuzilar os prisioneiros revoltosos, figuras relevantes e altos dirigentes fascistas, que são levados até o *Santuario de Santa María del Collet*, onde, em 30 de janeiro de 1939 são fuzilados. Contudo, Sanchez Mazas consegue escapar do pelotão e refugiar-se na mata. Lá, um dos soldados o vê escondido em um buraco e cheio de barro; ele o olha nos olhos e segue adiante, respondendo aos outros milicianos que ali não

havia ninguém.

Depois de ter sido amparado pela família Ferré e ter encontrado os outros desertores republicanos, Sanchez conta a Pere Figueras que o soldado que o deixou com vida pode ser um jovem, de nome desconhecido, que ele viu dançando abraçado a seu fusil o *pasodoble Suspiros de España* (CERCAS, 2012, p. 47-48). Essa música reitera na narrativa como um mote e aparece nas três partes do livro, em cada momento pertencendo a história de um personagem diferente, e cumpre a função de ligar as três histórias, os três personagens e as três partes por um halo de poesia e emoção. Recursos como estes vão dando ao texto uma solidez rítmica e musical admirável.

De acordo com José Saval (2007), a canção funciona com um *leit-motiv* que conecta e sustenta a estrutura narrativa e, conforme afirmamos, une os personagens e “[...] torna-se uma espécie de conexão que mantém de pé o edifício estrutural sem este elemento seja claramente visível. A aparição reiterada do tema vai unindo os diferentes personagens e dotando de sentido a sua relação com o caso. (SAVAL, 2007, p. 68, tradução nossa).

Na primeira parte, o *pasodoble* fica a cargo de uns ciganos que tocam em um bar, enquanto Cercas espera o encontro com Jaume Figueras. E o narrador pensa que essa era a canção **mais triste do mundo**. Depois, a mesma canção aparece na narrativa sobre Sanchez Mazas, que sente vontade de chorar, pois “a letra e a música pareceram, de repente as mais tristes do mundo e também um espelho desolador de sua juventude frustrada e do futuro de padecimentos que o aguardava” (CERCAS, 2012, pág 122). Por fim, na última parte, o *pasodoble* aparece com o personagem Miralles dançando com a prostituta ao lado de seu trailer, num acampamento de verão e é dessa forma que Cercas entende que Miralles era o soldado que salvou a vida de Sanchez Mazas, por isso, o *pasodoble* pode ser visto como epifânico na narrativa.

A última seção do livro é intitulada “Encontro marcado em Stokton” e também se inicia mesclando ficção e realidade. Dessa vez, o golpe de realidade está na entrevista e longa conversa com o escritor chileno Roberto Bolaño, homônimo do autor que na época de publicação do livro havia acabado de falecer, e que, na realidade, era amigo do autor empírico Javier Cercas. É Bolaño quem dá a pista para a parte final do romance: “Foi aí, entre xícaras de chá e gim tônicas, que ouvi falar pela primeira vez de Miralles”. (CERCAS, 2012, p. 155). Miralles é um modesto cidadão catalão que foi recrutado em 1936, aos 18

anos de idade, para integrar o exército republicano. Por esse motivo, havia participado do fuzilamento em Colell.

Bolaño conta que havia conhecido Miralles no verão de 1978 no *Camping Estrella del Mar en Castelldefells*, onde passava os meses de verão. Foi lá que o escritor chileno ouve sua história heroica. E é lá, também, que Bolaño vê Miralles dançar o *pasoble Suspiros de España* com a prostituta Luz. E é nesse momento que o escritor Cercas tem a revelação para o final de sua história (CERCAS, 2012, p. 167).

Podemos afirmar que a construção e reconstrução de Miralles é o que há de mais notável e mais poético nesse livro. A começar pela peripécia de encontrá-lo: o escritor faz uma verdadeira investigação para encontrar o rastro de um idoso já esquecido em um asilo na França.

O tema do pai morto e da evocação da memória também são recorrentes na narrativa. Na primeira entrevista com Miralles, o narrador observa que este teria a mesma idade de seu pai, e esse encontro é catártico para o protagonista, uma vez que ele projeta em Miralles os sentimentos quanto ao pai morto e aos heróis esquecidos da história:

[...] ocorreu-me que Miralles tinha a mesma idade que meu pai teria se estivesse vivo; o fato me pareceu curioso; mais curioso ainda me pareceu ter pensado em meu pai, precisamente naquele momento e naquele lugar. Pensei que, embora fizesse mais de seis anos que havia falecido, **meu pai ainda não estava morto, porque ainda havia alguém para lembrar-se dele**. Então pensei que já não era eu quem me lembrava de meu pai, mas era ele quem se agarrava à minha lembrança, para não morrer totalmente. (CERCAS, 2012, p.190, grifo nosso).

Dessa forma, a memória histórica e a memória particular começam a se mesclar na narrativa, revelando que ambas constroem a história sobre uma nova ótica, do ponto de vista dos vencidos, dos esquecidos. Esses recursos da evocação da memória, dosados sabiamente ao longo do texto, vão concedendo à narrativa uma qualidade estética que quase recobre o relato histórico com um certo alento de poesia.

O encontro com Miralles revelará ao narrador a sua verdadeira motivação para escrever, e recuperará sua voz literária perdida, a partir do momento em que ele compreende que narrar é guardar a memória viva daqueles que se foram, e pela narrativa eles seriam rememorados e revividos a cada leitura. Assim, enquanto alguém se lembrar dos heróis eles viverão:

[...]já soube que, embora em nenhum lugar de nenhuma cidade de nenhuma merda

de país viria a existir jamais uma rua que tivesse o nome de Miralles, enquanto eu contasse sua história Miralles continuaria a viver também, sempre que eu falasse deles, os irmãos Garcia Segué- Joan e Lela- e Miquel Cardos e Gabi Baldrich e Pipo Canal e el Gordo Odena e Santi Brugada e Jordi Gudayol continuariam vivendo ainda que estivessem há muito anos mortos [...]. (CERCAS, 2012, p. 212).

A voz que faltava para o narrador era a dos heróis esquecidos pela história oficial, desses “soldados de Salamina” que são “son todos los muertos, derrotados y olvidados por la España oficial posterior a la muerte de Franco, sobre los cuales reposan los logros –magros o fastuosos, da igual– de la España actual”. (LEMUS, 2007, p. 123). O narrador sabe que sua voz narrativa deve basear-se neles, pois, recordar os que morreram é atualizar e ativar sua memória e confrontar sua morte e, com ela, recontar sobre uma outra ótica a história oficial da Guerra Civil.

Essa terceira parte do livro também é a mais interessante quanto ao valor metaficcional da narrativa. Nos diálogos entre os dois escritores, Bolño e Cercas, são discutidos, profunda e poeticamente, o fazer literário, o ato de escrever, de narrar, de contar histórias, o papel na memória, responsáveis por grande parte do conteúdo metaficcional da história.

De acordo com Patrícia Waugh (1984, p. 14), o romance metaficcional apresenta, simultaneamente, estrutura e quebra de estrutura, construção e desconstrução, técnica e contra técnica. Segundo Waugh (1984, p. 36), o jogo ficcional requer uma espécie de “meta” níveis que explicam a transição de um contexto para o outro e ascende a uma hierarquia de contextos e significados. Na metaficção há uma preocupação com as implicações de mudanças de contexto da “realidade” para a ficção e a complicada interpenetração dos dois. No romance em análise, o narrador Javier Cercas é o mediador dessa transição entre realidade e ficção. Podemos constatar no romance metaficcional de Cercas é que ele se volta para si mesmo e revela sua condição de artifício, expõe estratégias e recursos da ficção e enfatiza o conflito entre esta e a realidade.

Bolño aparece como um conselheiro literário para o Cercas ficcional. Javier personagem se prende à necessidade de escrever um relato real, e não uma novela, e um dos motivos que ele apresenta seria o fato de já não ter mais criatividade para tanto. Ao que o escritor chileno responde: “- Para escrever romances não é necessário imaginação – disse Bolño. Só memória. **Os romances são combinações de lembranças**”. (CERCAS, 2012, p. 153, grifo nosso). A exaltação da memória para o fazer poético revela uma íntima ligação

do escritor com sua coletividade, da memória afetiva e a memória coletiva é que nascem os romances. Segundo Lemus (2007) a ideia postulada por Cercas é “propor uma literatura que ao mesmo tempo que ficção seja memória histórica”. (LEMUS, 2007, p. 117, tradução nossa).

Cercas nega reiteradamente que está escrevendo um romance, mesmo quando Bolãnos fica empolgado ao saber que ele escrevia sobre Mazas e a Guerra Civil, o narrador se esquivava e é veemente em sua resposta: “- Não estou escrevendo – contraditoriamente, acrescentei: - não é um romance, é uma história com fatos e personagens reais. **Uma narrativa real**”. (CERCAS, 2012, p. 168, grifo nosso), ao que Bolãnos replica: “- Dá na mesma – replicou Bolãno – Todas as boas narrativas são narrativas reais, pelo menos para quem lê, que é o único que conta”. (CERCAS, 2012, p. 168). Aqui, tem-se a relativização do que é o real na literatura, afinal, conforme Lemus (2007) o conceito de realidade na literatura, se pauta por uma lógica que não coincide exatamente com a que predomina no mundo empírico.

O narrador se apega ao relato real, repetindo que não escreve um romance e sim um relato histórico, numa tentativa desesperada de recuperar sua voz literária, pois há dez anos já não escrevia ficção, apenas textos jornalísticos. Ele sentia como se tivesse perdido a “criatividade” para escrever a ficção, e acreditar que estava escrevendo um relato histórico fez com que ele retomasse o fôlego narrativo. Para Lemus (2007), esse esforço do escritor em recuperar sua voz literária, valendo-se do relato histórico, revela a complexidade da autêntica literatura que além de arte, fantasia, sonhos, é também reflexão e conexão com o passado: “A complexidade da literatura está no fato de que ela é gratificação, espetáculo de fantasia e sonhos, mas também é reflexão, conexão com o passado”. (LEMUS, 2007, p. 118, tradução nossa).

Jacques Rancière no artigo “O efeito de realidade e a política da ficção” afirma que o efeito de realidade confere à literatura uma abertura democrática: “A razão para isso é que eles [os romances realistas] se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes.” (RANCIÈRE, 2010, p. 75). É de maneira semelhante que Cercas, ao se propor narrar o real, a relatar parte da história espanhola, concede aos soldados esquecidos da História a heroicidade que lhes fora negada. Rancière (2010) afirma que a velha oposição aristotélica entre poesia e história não se tratava apenas de uma distinção poética formal, mas também

de uma distinção política. Deste modo, o conflito vivido pelo narrador entre relatar o real e narrar uma ficção é mediado por Javier Cercas personagem que transita entre essas duas esferas e partindo da realidade histórica, cria uma narrativa ficcional capaz de levar o leitor a refletir sobre a História, a memória coletiva e individual, sobre a política espanhola, num movimento contínuo de “dentro” e “fora” da ficção, unindo arte e vida: “Esta conexão universal dos movimentos cria uma nova percepção na qual a distinção entre realidade e representação desaparece junto com distinção entre arte e vida”. (RANCIÈRE, 2010, p. 89).

O estilo de Cercas representar a realidade pode ser associado a uma necessidade histórico-social, como até aqui explanamos, que nos remete à concepção marxista de Lukács segundo o qual: “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1968, p. 57).

Pode-se dizer que na disputa entre o real e o ficcional, entre o fato e o *ficto*, prevaleceu a ficção, pois o narrador só consegue encontrar a chave que faltava para seu romance quando encontra Miralles – ou melhor, o inventa, já que Miralles nunca foi encontrado na realidade, é apenas um personagem ficcional, ao contrário dos outros que compõem o romance – de modo que Sanchez Mazas, o personagem histórico que motivou o narrador a escrever a história acaba transformando-se apenas em pretexto para que o leitor chegue até Miralles, personagem ficcional que enriquece o livro, é o mais profundo e complexo de todos que compõem a obra. Ele é a representação de todos os soldados que fizeram a história e foram esquecidos por ela. O romance de Cercas expõe que o compromisso da literatura não é com a verdade, mas há um compromisso social em dar voz às minorias caladas pelo relato da história dos vencidos que perpetua e se repete até tornar-se a verdade única e até calar para sempre as outras versões da História.

Conclusão

O romance *Soldados de Salamina* representa a retomada do realismo na ficção contemporânea, mas de uma maneira muito diferente do realismo que esteve em voga no século XIX. O próprio conceito de real é questionado no romance e mesmo as personagens

históricas são claramente reinventadas pelo autor. O escritor que se duplica em narrador e, a princípio, passa a impressão de escrever um romance autobiográfico é revelado como uma grande falsidade, afinal, para ele, a função do escritor é mentir e, assim, o leitor é “enganado”, a todo momento, pela narrativa.

O romance histórico enquanto princípio de “verdade” é relativizado pelo autor que deixa claro inventar partes que ele não conseguiu encontrar em sua pesquisa e, mais ainda, quando resolve dar um novo final ao livro, designando o papel de herói a um personagem ficcional. O livro nos leva a refletir que mesmo a história ou o romance histórico também são narrativas que apresentam um determinado ponto de vista acerca do detalhe histórico, o que nos remete, novamente, aos apontamentos de Aristóteles de que a imitação está em tudo, tanto no relato do historiador quanto no poeta. A diferença, que fica evidente no romance, é que o historiador trabalha com a memória, enquanto o poeta trabalha com a memória e a imaginação.

Outra característica importante da narrativa contemporânea, que é muito bem explorada por Cercas, é a metaficcionalidade. O romance reflete sobre a literatura, seu papel como recuperadora e transmissora da memória coletiva – papel que recorrentemente é designado para o relato histórico – a exposição dos conflitos internos do escritor na confecção da obra, seu trabalho de pesquisa e sua reinvenção da realidade. Na obra, à literatura parece caber o papel de recolocar as peças da história em seu devido lugar, uma vez que ela dá voz às minorias caladas e revela os verdadeiros heróis.

Na literatura contemporânea, a reflexão acerca da literatura, do real, do realismo e da realidade deixa de pertencer apenas ao campo dos estudos teóricos e passam a figurar na própria narrativa literária.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 11ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004b.

BOSI, Alfredo. Debatedor da exposição “Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa”. In: BOSI, Alfredo; MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom. Debate sobre o texto loógica das difereças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa, de Walter Mignolo (1993). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: USP, 1993.

CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Org.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 135- 141.

CERCAS, Javier. **Os soldados de Salamina**. Tradução de Wagner Carelli. 2 ed. São Paulo: Globo, 2012.

CERCAS, Javier e TRUEBA, David. **Diálogos de Salamina**. Ed. Luis Alegre e fotografias e David Aiob. Barcelona: Tusquets; Madrid: Plot, 2003.

COMPAGNON, Antoine. “O mundo”. In.: _____. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes B. Mourão, Consuelo F. Santiago. BH: Ed. UFMG, 2001. p. 97-137.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEMUS, Victor. Un secreto esencial: Literatura y memoria histórica en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. **Ipotesi - Revista de Estudos Literários**. Juiz de Fora, v. 11 - n. 2 - jul/dez – 2007.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, p. 137-155, dez./2007.

_____. Realismo: modos de usar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n.39, jan./jun. 2012, p. 11-17.

PEREIRA, Flavio. A poética do “relato real” em *Soldados de Salamina*. **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel, vol. 7 - Nº 10- 2011, p. 101-113.

PRATS, Javier Lluch. **La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas**. Madrid. Centro Virtual Cervantes. AISPI. Actas XXII (2004).

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n.86, p. 75-99, mar./2010.

SAVAL, José (2007), “Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina*”, **Letras Hispanas**. Revista de Literatura y Cultura, Edición especial: “Manifestaciones narrativas en la España del siglo XXI”. Volume 4, Issue 1, Spring. Disponível em: <http://hispanismo.cervantes.es/revista.asp?DOCN=2277>, acesso em 26 de agosto de 2013.

SCHOLLHAMMER, K. E. Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain de (org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2004.

WAUGH, P. **Metafiction**. The theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Routledge: 1984.

***Aline Maria Magalhães de Oliveira Ávila** é doutora em Estudos Literários pela UNESP/FCLar, estuda a representação do imigrante na literatura brasileira. Mestre em Letras, subárea Literatura Brasileira e Teorias da Literatura, pela Universidade Federal Fluminense (2011). Graduada em Letras, português/francês - Licenciatura e Bacharelado - pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Unesp (2008). Experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Guimarães Rosa, estrangeiros, alteridades, literatura e cultura.

Recebimento: 15 de novembro de 2021.

Aprovação: 10 de fevereiro de 2022.