

Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPLET  
Isabella Borges Gregório

**O NEO-HUMANISMO DE MANUEL RIVAS NA OBRA *¿QUÉ ME QUIERES, AMOR?***

Uberlândia, 2018

Isabella Borges Gregório

**O NEO-HUMANISMO DE MANUEL RIVAS NA OBRA *¿QUÉ ME QUIERES, AMOR?***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profª. Dra. Karla Fernandes Cipreste

Uberlândia, 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

G821n Gregório, Isabella Borges, 1992-  
2018 O neo-humanismo de Manuel Rivas na obra *¿Qué me quieres, Amor?* / Isabella Borges Gregório. - 2018.  
118 f.

Orientadora: Karla Fernandes Cipreste.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.944>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura espanhola - História e crítica - Teses. 3. Rivas, Manuel, 1957- - Crítica e interpretação - Teses. I. Cipreste, Karla Fernandes. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

---

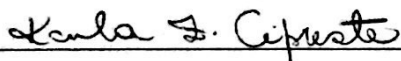
CDU: 82

# O NEO-HUMANISMO DE MANUEL RIVAS NA OBRA *¿QUÉ ME QUIERES, AMOR?*

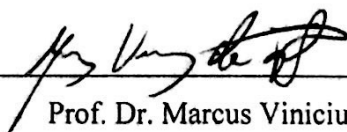
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 24 de maio de 2018.

Banca examinadora:



\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Karla Fernandes Cipreste/ UFU (presidente)



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas/UFMG



\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza/ UFU

Ao meu pai Solusmar, pelo incentivo e exemplo de força e  
determinação.

À minha mãe Leida, pelo exemplo de fé, generosidade e paciência.

Aos meus irmãos Jordana e Guilherme, por estarem sempre ao meu  
lado.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me capacitado para chegar até aqui, por toda a força nos momentos em que achava que não conseguiria, por concretizar este sonho e me mostrar que nada na vida é impossível quando temos determinação, força e fé. Além disso, eu agradeço a Ele todas as pessoas que cruzaram ou que fizeram parte dessa caminhada, que deram algum conselho ou que apareceram de repente e fizeram toda a diferença, todos foram anjos usados por Deus, que me incentivaram a continuar o meu caminho e perseguir os meus sonhos.

À minha orientadora Karla Fernandes Cipreste, não existem palavras suficientes para agradecer tanto incentivo, dedicação, paciência, companheirismo, amizade, conselhos. Agradeço principalmente por ter acreditado em mim desde sempre, quando falei de anjos que Deus colocou no meu caminho, com certeza ela foi a maior prova de que eles realmente existem. Enfim, agradeço por sua existência e ainda por me deixar fazer parte dela, ela foi essencial para que esse sonho se tornasse realidade.

Ao meu primeiro orientador, Thiago César Viana Lopes Saltarelli, agradeço por ter me acolhido como orientanda, por todo o apoio dado nos primeiros meses dessa jornada, por estar sempre transmitindo todo o incentivo e principalmente por dividir esse Anjo de nome Karla conosco.

À professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, por sua cordialidade, gentileza e dedicação ao aceitar compor a banca examinadora de qualificação e de defesa, pelas contribuições que foram feitas no exame de qualificação e por suas aulas tão inspiradoras ministradas durante o curso de mestrado.

À professora Fernanda Sylvestre, por sua disponibilidade e gentileza em aceitar compor parte da banca de qualificação e por todas as contribuições que foram feitas durante o exame, as quais foram fundamentais para o aprimoramento da dissertação.

Ao professor Marcus Vinicius de Freitas a gentileza ao aceitar compor a banca como titular e as leituras indicadas à minha orientadora e à mim, as quais contribuíram muito para a dissertação.

Ao meu Pai Solusmar Euripedes Gregório, por ser o meu maior guerreiro e melhor exemplo de força e dedicação. Agradeço também por ser o meu grande incentivador aos estudos, pelo apoio nas horas difíceis e principalmente por sempre acreditar que eu seria capaz. Você é o meu herói.

À minha mãe Leida Borges Gregório, por ser um grande exemplo de mulher de fé, guerreira, generosa. Agradeço também por ser minha companheira de todas as horas, me incentivar, me apoiar, acreditar na minha capacidade, nos meus sonhos e principalmente por me mostrar todos os dias o quanto Deus nos capacita para vivermos os planos e sonhos que Ele tem para nossa vida.

À minha irmã Jordana Borges Gregório, a minha melhor amiga, minha confidente, aquela que na hora do desespero abria os meus olhos e me mostrava o presente que Deus tinha me dado com a oportunidade dos estudos, que ria e me fazia sorrir nos momentos de desespero e que sempre esteve ao meu lado.

Ao meu irmão Guilherme Borges Gregório, por torcer pela minha felicidade, cuidar tão bem de mim e por sempre estar presente na minha vida.

Aos meus amigos de faculdade, principalmente Emiliana Oliveira Tavares, por estar sempre ao meu lado, tanto na graduação quanto no mestrado. Agradeço por ser essa grande amiga, conselheira, parceira de todas as horas, generosa, por me escutar nos momentos mais difíceis e por compartilhar essa caminhada comigo, com certeza tê-la ao meu lado deixou tudo mais leve e prazeroso.

Aos meus amigos, agradeço a todos que estiveram ao meu lado, tornando essa caminhada mais leve, que acreditaram em mim, me apoiaram e não me deixaram desistir.

Aos meus tios, tias e primas, agradeço por cuidarem tão bem de mim, me apoiarem e por todo amor que sentem pela minha vida.

À agência de fomento FAPEMIG, o apoio à pesquisa e a bolsa concedida.

*Ese momento en que sientes que el amor,  
sobre una frágil capa de hielo,  
va a poder con todo.*

(Manuel Rivas)



## RESUMO

Nesta dissertação analisamos a obra *¿Qué me quieres, amor?* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas. Essa obra inspira uma leitura a partir do neo-humanismo, que é uma proposta distinta da pós-modernidade, pois aposta em instâncias como a família, a educação, o amor, a verdade como fundamentais na construção de uma vida ética e estética. Ademais, propomos a experiência estética como um evento que resiste à hierarquização de saberes, ao controle do imaginário e à normalização de condutas. À luz da *Imunização*, conceito do filósofo italiano Roberto Esposito, propomos uma reflexão sobre estratégias de poder que visam domesticar o indivíduo e impedir vínculos comunitários. Além disso, discutimos sobre a racionalização excessiva da vida e sobre as contingências que acabam por estimular um questionamento sobre a superioridade da ordem e da razão. Nosso objeto de análise e reflexão são os contos da obra de Manuel Rivas cujo contexto abarca o período da Segunda República à Ditadura Franquista. Os contos dialogam com a questão da experiência estética, a resistência aos mecanismos de poder e o Neo-humanismo.

**Palavras-chave:** Manuel Rivas; Neo-humanismo; Imunização; Comunidade; Experiência Estética.

## RESUMEN

En esta disertación analizamos la obra *¿Qué me quieres, amor?* del escritor gallego-español Manuel Rivas. Esta obra inspira una lectura a partir del neohumanismo, que es una propuesta distinta de la posmodernidad, pues apuesta en instancias como la familia, la educación, el amor, la verdad como elementos clave en la construcción de una vida ética y estética. Además, analizamos la experiencia estética como un evento que resiste a la jerarquización de saberes, al control del imaginario y a la normalización de conductas. A la luz de la Inmunización, concepto del filósofo italiano Roberto Esposito, proponemos una reflexión sobre estrategias de poder que buscan domesticar al individuo e impedir vínculos comunitarios. Además, discutimos sobre la racionalización excesiva de la vida y sobre las contingencias que acaban por estimular un cuestionamiento sobre la superioridad del orden y de la razón. Nuestro objeto de análisis y reflexión son los cuentos de la obra de Manuel Rivas cuyo contexto abarca el período de la Segunda República a la Dictadura Franquista. Los cuentos dialogan con la cuestión de la experiencia estética, la resistencia a los mecanismos de poder y el neohumanismo.

**Palabras clave:** Manuel Rivas; Neo-humanismo; Inmunización; Comunidad; Experiencia Estética

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 MANUEL RIVAS: BIBLIOGRAFIA INTELECTUAL.....	16
3 IMUNIZAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO.....	39
3.1 Aprender a viver.....	39
4 ¿QUÉ ME QUIERES, AMOR?.....	61
4.1 A boneca absurda no cenário da história.....	62
4.2 O pardal e a pedra.....	76
4.3 Duas gotas de leite.....	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
BIBLIOGRAFIA.....	117

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe uma leitura da obra *¿Qué me quieres, amor?* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas, romancista, contista, poeta, jornalista e ensaísta, nascido em 1957, em La Corunha. Essa obra foi publicada em 1995 e ganhou o Prémio Nacional de Narrativa e o Prémio Torrente Ballester de Narrativa em 1996. A obra pertence à literatura espanhola contemporânea, o que a insere no rol das literaturas denominadas pós-franquistas. Porém, se por um lado se pode concordar com essa classificação, por outro há que se problematizar uma questão: o fato de que grande parte da crítica literária iguala contemporaneidade com pós-modernidade. Este trabalho pretende defender que esse corpus literário representa, sim, o trauma pós-guerra civil e pós-franquismo, fato que permite a classificação como pós-franquista. Porém, nota-se que o trabalho de transfiguração desse trauma se faz por meio de recursos filosóficos que não coincidem com alguns dos pilares da pós-modernidade. Nesse sentido, pretende-se analisar alguns recursos filosóficos e literários como tributários do *Amor Fati* de Friedrich Nietzsche e do neo-humanismo de Luc Ferry e André Comte-Sponville. Em determinados momentos, podem-se perceber também alguns desdobramentos da mística espanhola e do *amor fati*: o erotismo de Georges Bataille e a estética da existência.

Existe uma tradição na literatura espanhola pós-guerra civil e pós-franquismo de adotar um *ethos* pós-moderno reativo, mas Manuel Rivas destoa disso, pois adota o neo-humanismo ativo na medida em que, assim como essa corrente filosófica, o autor galego-espanhol aposta em três pilares éticos: o amor ao próximo, a valorização da cultura local e a transfiguração do trauma via experiência estética, tudo isso inspirado na e pela valorização da estética. Por ser natural da Galícia, comunidade autônoma espanhola, Rivas mostra como as tradições populares locais são importantes para a criação de um *ethos* sensível e autodeterminado. Além disso, o autor presta uma grande homenagem a instâncias como a família e a escola, bem como a valores como o bem e a verdade, fato que o distancia da filosofia pós-moderna. Rivas mostra toda a importância desses conceitos sem rejeitar a cultura global, pois também celebra elementos da cultura pop como o heavy metal, a televisão, desenhos animados, entre outros.

Sob a perspectiva da teoria literária, pretende-se discutir o estilo de vida dos personagens como uma aposta na potência da experiência estética para a construção de uma existência ética e estética. Outro propósito de fundo teórico é a discussão sobre imunização, feita à luz do conceito do filósofo italiano Roberto Esposito, o qual analisa estratégias

fascistas de domínio. Os estudos de Esposito também guiam a proposta da comunidade como instância de resistência a estratégias de poder que provocam hostilidade entre cidadãos propositalmente. Na perspectiva antropológica da literatura, com inspiração nos estudos de Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima e Hans Ulrich Gumbrecht, propõem-se as experiências sensíveis como um autodesdobramento do indivíduo, via imaginário, o qual é necessário para a sustentação da subjetividade.

O interesse pela obra de Manuel Rivas surgiu ainda na graduação com a professora e orientadora Karla Fernandes Cipreste. A obra foi apresentada dentro de sala de aula e depois surgiu a oportunidade de um projeto de Iniciação Científica intitulado: “O excesso da literatura: riso e erotismo na narrativa hispânica”, o qual tinha como proposta analisar a obra sob a perspectiva do erotismo batailleano e a jornada de alguns personagens da literatura hispânica como uma experiência ético-estética que por ser alheia a normas e leis que regulam as relações humanas e por reconhecer o absurdo da vida, escapa das estratégias de domesticação do indivíduo. Além disso, o projeto de Iniciação propunha teorizar o mecanismo de controle de comunidades por meio de um conceito do filósofo italiano Roberto Esposito, quem define o processo de domesticação como uma *Imunização* dos vínculos comunitários. Outro filósofo central para a pesquisa foi o francês Michel Foucault, o qual norteou a proposta de análise dos conflitos de forças como resultantes da relação entre as formas de existência, os saberes e o poder que os controla. Sob a perspectiva foucaultiana, a qual considera que o objetivo das políticas imunizantes é produzir um sujeito dócil, algumas questões foram problematizadas. Tal pesquisa foi financiada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ/UFU.

Após concluir a pesquisa de Iniciação Científica, decidiu-se criar um projeto mais amplo para o programa de Pós Graduação de Estudos Literários, com a proposta de analisar os contos mais profundamente, a história de vida do autor Manuel Rivas e os personagens presentes nos contos selecionados para análise. Durante as reuniões para criação de um projeto para o mestrado, surgiram questões profundas que iam além do que havia sido estudado na iniciação e que precisavam ser sanadas com um estudo mais aprofundado e uma possível dissertação de mestrado. Após estudar sobre a história de vida do autor, o interesse foi ainda maior por destrinchar a obra e seus personagens para que se pudesse desvendar qual o sentido principal da obra e sua contribuição como experiência estética.

Ainda durante o processo de Iniciação Científica, Manuel Rivas foi estudado sob perspectiva de filósofos considerados pós-modernos, porém, com o interesse de se criar um projeto de mestrado, abordaram-se questões de sua vida que precisavam ser estudadas para

que a obra fosse compreendida em seu todo, pois até então o projeto apresentava várias lacunas, as quais demonstravam que a narrativa do autor não coaduna com a corrente filosófica citada. Portanto, muitos significados, imagens e palavras presentes nos contos não faziam sentido ao serem lidos e considerados pós-modernas, no sentido de que se nota a afirmação dos valores da cultura ocidental. Os contos presentes na obra de Manuel Rivas retratam a infância e a vida durante um episódio muito triste na Espanha, no qual a Guerra Civil e a Ditadura se instalavam no país, trazendo morte, tristeza e vários desafios a serem superados. A partir das questões que foram surgindo com relação ao viés filosófico do autor, as pesquisas sobre a filosofia foram aumentando para que as dúvidas fossem sanadas e sua ficção fosse compreendida.

A partir de todas as obras que foram lidas no decorrer da pesquisa, foi feito todo um percurso sobre a história da filosofia com a leitura do filósofo Luc Ferry. Com isso, o primeiro capítulo da dissertação reflete sobre a vida do autor, sobre declarações relativas às motivações que o levaram a se tornar escritor, seu modo de escrita, sua infância, entre outros. Além disso, o capítulo disserta sobre o percurso da filosofia desde o estoicismo até o neo-humanismo, para refletir sobre as correntes filosóficas. Além do filósofo Luc Ferry, outros também foram estudados como André Comte-Sponville, Paul Tillich, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, entre outros. Com o percurso feito sobre a história da filosofia, todos os filósofos estudados e levando em consideração a obra do autor Manuel Rivas e sua história de vida, algumas inquietações se aclararam e nos convenceram de que o autor se alinha, filosoficamente, à corrente neo-humanista, pois seus contos abordam e valorizam temas como o amor, a família, a verdade, a amizade, valores que elevam o leitor, que reafirmam a importância das relações humanas, diferentemente da filosofia pós-moderna, a qual contesta e relativiza entidades como a família, o amor e a amizade. Além disso, Rivas é sensato em sua escrita porque não trata nada com radicalismo e não faz juízo de valores.

Os personagens presentes na obra *¿Qué me quieres, amor?* são em sua maioria narradores que recordam sua infância e juventude. Além disso, todos os relatos mostram os tipos de relações humanas existentes, seja entre pais e filhos, seja entre avós e netos, amigos, homem e mulher, entre outras. Os contos são curtos e a maioria deles está ambientada na Galícia durante a Guerra Civil Espanhola ou a ditadura franquista, por isso, as marcas que esse terrível período deixou acabam por ser determinantes na vida dos personagens e nas relações entre eles, pois o medo se instaura na comunidade e logo passam a considerar o outro como uma ameaça a suas vidas. Portanto, as relações são interrompidas e a comunidade deixa de viver os momentos e experiências únicos da vida que são dados no presente, pela razão de

sempre considerarem o passado em suas vidas e temerem o futuro. Com relação ao medo do passado e do futuro, os filósofos vão servir como base fundamental para compreender esse medo presente na comunidade, além de mostrarem que todos esses medos que se carregam acabam por provocar uma cegueira com a qual não se enxergam todas as oportunidades que a vida oferece no presente. Com isso, o amor e a construção das relações são de extrema importância nos contos e a filosofia vem como auxílio, pois é ela que amplia o campo de visão e o conhecimento de mundo.

O segundo capítulo da dissertação propõe uma análise dos contos selecionados para reflexão sobre os temas discutidos. O primeiro conto, “La chica del pantalón pirata”, analisado na subseção “A boneca absurda no cenário da história”, inspira uma leitura baseada na importância da experiência estética como instância que proporciona resistência aos mecanismos de poder. Na narrativa, apresenta-se uma sociedade sob o controle de um ditador. Dois agentes que não se conhecem planejam um atentado para matá-lo. Porém, no decorrer do plano milimetricamente calculado, irrompe a experiência do belo na figura de uma jovem e a partir desse imprevisto, os agentes se veem diante da dúvida angustiante entre disfrutar a vida ou escolher a morte. No capítulo propõe-se uma aproximação do conto com o contexto da guerra civil e com a obra *Por quem os sinos dobram*, de Ernest Hemingway. A análise que se faz defende que o dilema dos sublevados, muito parecido com o do narrador-protagonista de Hemingway, e o imprevisto que pode modificar seus planos são uma confirmação da importância da experiência estética e dos laços comunitários na construção de uma vida ética e estética. Notam-se, portanto, os traços consonantes com a filosofia neo-humanista.

O conto “La lengua de las mariposas”, que também compõe o livro *¿Qué me quieres, amor?* e está analisado no subcapítulo “O pardal e a pedra”, narra a relação de um menino com seu primeiro professor – um republicano – na transição entre a Segunda República Espanhola e o golpe que instaurou a Guerra Civil Espanhola. O presente estudo propõe uma análise do conto à luz do conceito de *Imunização*, do filósofo italiano Roberto Esposito, para refletir sobre mecanismos de poder que estimulam a violência e o medo entre os cidadãos, por meio da normalização de condutas, a fim de impedir vínculos comunitários e, assim, instalar-se facilmente nas microesferas da sociedade. A educação que o professor oferece aos alunos está claramente fundamentada nos ideais humanistas, mas, por ser ateu, defende-se que seu *ethos* é neo-humanista, já que essa corrente se volta para os princípios humanistas, mas os desvincula da fé religiosa. Na análise, faz-se uma aproximação do conceito de comunidade, do filósofo italiano Roberto Esposito, com o erotismo batailleano, para a defesa da vida em comum, outro valor caro tanto para o Humanismo quanto para o Neo-humanismo.

O conto “La lechera de Vermeer”, analisado no subcapítulo “Duas gotas de leite”, faz homenagem à figura materna e narra os fatos e acontecimentos da vida de um jovem, fora da ordem cronológica, mostrando, a partir de um quadro de um pintor barroco reconhecido, que a arte, a literatura e o amor podem, e devem, causar experiência estética na vida. Nesse subcapítulo, a defesa neo-humanista do valor da família está bastante presente, sobretudo pela iluminação trazida pelos filósofos Luc Ferry, André Comte-Sponville e Roger Scruton. A defesa que se faz, além da importância da família bem estruturada, é também do papel fundamental que a experiência do belo tem na construção da sensibilidade, instância de valor imprescindível na formação de laços comunitários entre os indivíduos.

Ao longo de dois anos de pesquisa, as disciplinas ofertadas pelo curso de mestrado foram de extrema importância para o desenvolvimento da dissertação, especificamente “Representação Literária: texto e cultura”, ministrada pela Profa. Dr<sup>a</sup>. Enivalda Freitas e Souza, a qual apresentou autores importantes como Gilbert Durand, Mircea Eliade e Carl Jung, que serviram para complementar os estudos sobre as imagens presentes nos contos, os signos, o imaginário e a criatividade. Além disso, esses estudos foram importantes para mostrar como alguns dos personagens vivem presos à escuridão do passado e não conseguem desfrutar de suas vidas no presente de uma forma bela e estética.

A participação em eventos durante o curso de mestrado para divulgar os trabalhos que estavam sendo desenvolvidos a partir da dissertação foram essenciais para o crescimento e desenvolvimento da pesquisa, pois com o retorno dado por outros pesquisadores da área de literatura, a dissertação foi se aperfeiçoando nas lacunas que havia e as críticas e sugestões feitas foram construtivas para os ajustes que precisavam ser feitos. O primeiro evento no qual o projeto foi apresentado foi o Seminário de Pesquisa em Literatura (SEPEL), ocorrido na Universidade Federal de Uberlândia. No evento, alunos pós-graduandos apresentam seus projetos para uma banca de professores que auxiliam e orientam suas pesquisas. O SEPEL foi muito importante, pois como foi o primeiro evento no qual a dissertação foi apresentada houve um retorno muito positivo dos pesquisadores de literatura. O tema proposto foi elogiado, assim como a obra, o autor e os temas que giram em torno de tal despertaram bastante interesse dos pesquisadores em conhecer a obra e o autor. Com todo esse retorno positivo, buscamos continuar e aprofundar mais os estudos com o intuito de acrescentar mais informações e análises de mais contos para enriquecer o projeto. Outro evento que contribuiu muito com a minha jornada como pesquisadora foi o VISELL Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários Tempos, Territórios e Linguagens: Fronteiras Múltiplas que ocorreu na Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Nele, os temas que são trabalhados na



dissertação como a imunização, a experiência estética, a morte, o imaginário, a comunidade e as simbologias foram enfatizados, discutidos e muito elogiados por serem temas que se complementam.

O exame de qualificação foi essencial para a conclusão da dissertação. As professoras da banca teceram muitos elogios que faziam referência à obra selecionada, ao autor e aos temas abordados. A banca ressaltou a importância de trabalhar um autor tão novo que escreve uma literatura tão rica em detalhes e que até então era pouco estudado no Brasil. Houve muitas contribuições para os estudos sobre o autor Gilbert Durand e sua obra *As estruturas antropológicas do Imaginário*, sobre o significado dos símbolos presentes no conto, sobre a clareza e a escuridão, a morte e a vida. Também sugeriram a ampliação dos estudos sobre a corrente filosófica do Neo-humanismo, que é o tema principal da dissertação. A sugestão de estudar outros filósofos dessa corrente para deixar mais clara a filiação do autor ao neo-humanismo foi muito relevante. Além disso, as sugestões para explorar mais as imagens presentes nos contos, a estrutura da dissertação foram essenciais.

Ao final da dissertação, conclui-se que Manuel Rivas inspira uma leitura a partir do neo-humanismo, que é uma proposta distinta da pós-modernidade, a qual propõe que as instituições mais caras ao projeto da modernidade ocidental humanista, como a família, a escola, o amor, a verdade e as relações humanas são uma forma de controle e domesticação. Rivas contraria a pós-modernidade, pois valoriza e aposta nessas instâncias como fundamentais para construção de uma vida ética e estética em comum com o outro.

## 2 MANUEL RIVAS: BIBLIOGRAFIA INTELECTUAL

Yo tenía 17 años cuando murió Franco, pero seguramente me gustaría pensar que hubiera sido escritor en otras circunstancias. No lo sabemos, eso es hacer ciencia-ficción, pero lo que sí creo es que esas circunstancias históricas activaron, aceleraron y liberaron el electrón que podía haber ahí de vocación literaria, que a veces puede permanecer dormido para siempre. En mi caso se activó porque había una necesidad de trabajar con palabras heridas. Era algo que formaba parte del ambiente y de una lucha vívida. (RIVAS, 2003)<sup>1</sup>

Para a presente dissertação, analisou-se a obra *¿Qué me quieres, amor?* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas, romancista, contista, poeta, jornalista e ensaísta, nascido em 1957, em La Coruña. Rivas iniciou sua carreira de escritor ainda na adolescência e suas obras são fundamentalmente escritas em Galego, caracterizadas pelo uso extraordinário da língua, a fidelidade às histórias locais e a grande homenagem à cultura galega. Seu primeiro grande reconhecimento de crítica foi com a obra *Un millón de vacas* (1990), que recebeu o Premio de la Crítica. A obra *¿Qué me quieres, amor?* foi publicada em 1995 e ganhou o Prémio Nacional de Narrativa e o Prémio Torrente Ballester de Narrativa em 1996. Além de todas as premiações que obteve com suas obras, Rivas também teve o reconhecimento de vários escritores famosos, entre eles o crítico literário da chamada Geração de 36, Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), quem elogiou o escritor dizendo, em um editorial de cultura do jornal *El País*: "Es capaz de ser quien inaugure una nueva literatura, como El Quijote<sup>2</sup>". Na mesma matéria, o escritor Gustavo Martín Garzo, declarou sobre o escritor galego: "es el cronista de un pueblo de soñadores, que en el lugar del relato ha hallado el lugar de la metáfora, que procede de la escritura de Cervantes y que de San Juan de la Cruz halla el instante de hondo compromiso con lo que sucede<sup>3</sup>". Rivas além de escritor é um grande jornalista, licenciou-se em Ciencias de la Información, na Universidad Complutense de Madrid e, por isso, o autor transita entre a literatura e o jornalismo, porque acredita que ambos devem ser escritos com o

<sup>1</sup> Eu tinha 17 anos quando Franco morreu, mas certamente gostaria de pensar que eu teria sido escritor em outras circunstâncias. Não se sabe, isso é fazer ficção científica, mas o que eu acredito é que essas circunstâncias históricas ativaram, aceleraram e liberaram o elétron que poderia ter estado lá de uma vocação literária, que às vezes pode permanecer dormindo para sempre. No meu caso, foi ativado porque havia uma necessidade de trabalhar com palavras feridas. Era algo que fazia parte do ambiente e de uma luta vívida. (Entrevista disponível em: <https://www.babab.com/no19/rivas.php>. Acesso em: março de 2017). Todas as traduções são da autora.

<sup>2</sup> Pode ser que seja ele quem vai inaugurar uma nova literatura, como o Quixote.

<sup>3</sup> Ele é cronista de um povo sonhador, que no lugar da história encontrou o lugar da metáfora, que procede da escrita de Cervantes e que de São João da Cruz encontra o momento de profundo compromisso com o que acontece).

mesmo carinho, pois se influenciam mutuamente. Em entrevista a Consuelo Rubio para a revista *Círculo Lateral*, Rivas declara:

Como una serpiente que va dejando camisas por el camino, que cada año muda de piel: cada historia es distinta, pero pertenece a un ciclo. Las mías son historias que crecen de distinta forma, pero existen hilos invisibles entre ellas [...] Hay textos que, aunque se hacen contando sucesos de un tiempo concreto, tienen el mismo valor que un relato, que un cuento. Todo es efímero y el hecho de que escribas en forma de libro no significa que vaya a tener duración. La mirada del periodista tiene que ser literaria, tienes que escribir un reportaje con el mismo cariño con el que escribes un cuento. Dentro del periodismo hay gente que lo entiende. Durante la carrera, tuve profesores que me decían en tono despectivo: "Eso es literatura"; si bien también hay profesionales de la literatura que desprecian el periodismo por considerarlo algo de segundo orden... [...] <sup>4</sup>. (RUBIO *apud* CARNEL, 2011).

A escolha por explicitar esse perfil entre a literatura e o jornalismo se justifica pela aproximação que essa pesquisa faz entre um dilema do conto “La chica del pantalón pirata” e a clássica *Por quem os sinos dobram* de Ernest Hemingway. Como se sabe, Hemingway trabalhou como correspondente do *North American Newspaper Alliance* na Guerra Civil Espanhola e dessa experiência nasceu a reconhecida obra já mencionada. No momento de análise do conto de Rivas, essa aproximação será desenvolvida. Sobre a relação entre relato e ficção, respondendo ao citado elogio de Torrente Ballester, Rivas declara, em entrevista a Xosé Manuel Pereiro do jornal *El País*:

Las raíces del relato, de la inventiva y la realidad, vienen de Cervantes pero no tienen tanto arraigo en España como en otras culturas como las anglosajonas. En Galicia se ha conservado, sin embargo, sobre todo en la narración oral, que es una de las mayores influencias que he tenido en ese libro <sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Como uma cobra que deixa camisas na estrada, que todos os anos troca de pele: cada história é diferente, mas pertence a um ciclo. As minhas são histórias que crescem de forma diferente, mas existem elos invisíveis entre elas [...] Há textos que, embora sejam feitos contando eventos de um tempo concreto, eles têm o mesmo valor que um relato, como uma história. Tudo é efêmero e o fato de você escrever na forma de um livro não significa que ele terá duração. O olhar do jornalista tem que ser literário, você tem que escrever uma reportagem com o mesmo carinho com o qual você escreve uma história. Dentro do jornalismo, há pessoas que entendem isso. Durante a minha formação, eu tive professores que me disseram com um tom desdenhoso: "Isso é literatura"; embora existam também profissionais da literatura que desprezam o jornalismo por considerá-lo como segunda ordem.

<sup>5</sup> As raízes do relato, da inventiva na qual se mesclam à imaginação e a realidade, vêm de Cervantes, mas não tiveram tanta adesão na Espanha como em outras culturas como as anglo-saxônicas. Na Galícia, porém, conservou-se, sobretudo, na narração oral, que é uma das maiores influências que tive neste livro.

Nessa fala notam-se alguns aspectos que serão tratados nesta dissertação. Além da já comentada relação entre imaginário e realidade, relato jornalístico e narrativa ficcional, o próprio escritor ressalta o prestígio da cultura oral galega em *¿Qué me quieres, amor?*. O comentário sobre a pouca influência do estilo de Cervantes na Espanha, fundamentado em fatos, também endossa a tese de que Rivas se diferencia da maioria dos escritores inseridos no grupo que a crítica literária costuma igualar como pós-modernos. Sobre isso, é necessário comentar, ainda, que escritores como Javier Cercas, Javier Marías e Arturo Pérez-Reverte são tratados frequentemente como pós-modernos apesar de sofrerem constantes ataques raivosos de intelectuais que se autodeclaram pós-modernistas. De fato, os três, personalidades muito expostas nos meios de comunicação, principalmente por serem cronistas de jornais, não poupam críticas à pós-modernidade. Essa situação ilustra o equívoco de se considerar tudo o que é contemporâneo – lógica temporal – como pós-moderno – concepção e prática filosófica.

Falta comentar a perspicaz análise de Gustavo Martín Garzo quando compara Rivas com San Juan de la Cruz. O mencionado profundo compromisso com os fatos e com o presente é, realmente, uma característica encontrada nas narrativas do escritor. Da mística espanhola (San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Ávila), estão presentes a concepção da espiritualidade como uma norma prática de vida, ou seja, aplicável à vida cotidiana, e a necessidade da experiência direta com – e no – mundo. Se aqui se trata de uma clara herança humanista, percebem-se, também, influências cronologicamente adiantadas em relação a essa corrente filosófica: o *amor fati* nietzschiano e a consciência da necessidade da experiência comunitária em seu sentido quase cristão, mas analisada e proposta pelo filósofo italiano Roberto Esposito como a obrigação do cuidado para com o próximo. A percepção das influências humanistas e as pós-humanistas (no sentido cronológico apenas) iluminou a concepção da narrativa de Rivas como neo-humanista.

A obra *¿Qué me quieres, amor?* está composta por 16 contos curtos que foram muito elogiados pela crítica, pois transmitem aos leitores sentimentos intensos que tocam o íntimo de cada um. Além disso, trabalha temas que estão ligados às relações humanas, ao humor e aos traumas decorrentes de alguns fatos históricos como a Guerra Civil e a ditadura franquista cujas consequências persistem na atualidade.

Em 1999, devido ao grande sucesso, *¿Qué me quieres, amor?* foi adaptada e levada ao cinema com grande êxito pelo cineasta José Luis Cuerda. O filme tem como base especificamente três relatos da obra, sendo eles: “La Lengua de las mariposas”, “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”. Apesar de ser baseado nos três contos, o fio condutor de toda a dramaturgia é o conto “La Lengua de las mariposas”, que tem como protagonista o menino

Moncho, que acaba unindo todos os outros contos para o filme. O filme traz brilhantes interpretações de grandes artistas como Fernando Fernán Gomez, representando o professor Don Gregorio, e Manuel Lozano, que interpreta o menino Moncho. A dramaturgia mostra uma visão comovente da amizade de um professor com seu aluno e também a crueldade da Guerra Civil e da Ditadura Franquista. Além disso, em grande inspiração e interpretação do cineasta, o filme acrescenta um comovente discurso sobre a liberdade, proferido por Don Gregorio:

Dignísimas autoridades, queridos niños, respetados convecinos.

En la primavera el ánade salvaje vuelve a su tierra para las nupcias. Nada ni nadie podrá detenerlo: Si le cortan las alas irá a nado; si le cortan las patas se impulsará con el pico, como un remo en la corriente. Ese viaje es su razón de ser.

En el otoño de mi vida, yo debería ser un escéptico y en cierto modo... Lo soy. El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero; pero de algo estoy seguro, si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España, ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad nadie les podrá robar ese tesoro<sup>6</sup>. (Discurso pronunciado pelo Professor Don Gregorio no filme *La lengua de las mariposas*).

Com esse discurso, o professor resiste à grande repressão que a sociedade vivia na época, devido ao período histórico pelo qual a Espanha passava. Porém, o professor Don Gregorio aparece com o intuito de educar seus alunos sem reprimi-los, mostrando quais valores realmente são importantes e o quanto é imprescindível sonhar e saber que a vida vai além da repressão, da violência e das regras impostas pela ditadura presente na época, a qual visava cortar os vínculos comunitários. O professor então mostra que os livros, a literatura, é a forma mais linda de saber que os sonhos podem chegar além do que se imagina: “Los libros son como un hogar. En los libros podemos refugiar nuestros sueños para que no se mueran de frío<sup>7</sup>.” (Frase pronunciada no filme pelo professor Don Gregorio).

Na leitura da obra de Rivas, podemos reconhecer a presença do mágico, a valorização dos acontecimentos do cotidiano e do nosso presente e, por causa de seus finais serem abertos

<sup>6</sup> Dignísimas autoridades, queridas crianças, respeitados convizinhos.

Na primavera o pato selvagem volta à sua terra para o casamento. Nada poderá detê-lo: Se lhe cortam suas asas irá nadando; se lhe cortam suas patas se impulsará com o bico, como um remo na água corrente.

Essa viagem é sua razão de ser. No outono da minha vida eu deveria ser um incrédulo e em certo modo... Sou. O lobo nunca dormirá na mesma cama que o cordeiro; mas de algo estou seguro, se conseguirmos que uma geração, uma só geração, cresça livre na Espanha, ninguém poderá arrancar-lhe nunca a liberdade, ninguém poderá roubar-lhe esse tesouro.

<sup>7</sup> Os livros são como um lar. Neles podemos refugiar nossos sonhos para que não morram de frio.

ou fantasiosos, como os contos que ele escutava na Galícia, o autor coloca o leitor em contato com um mundo imaginário. Os contos apresentam uma calma no seu início, porém no decorrer da leitura o leitor consegue perceber a intensidade presente em cada um com finais que fazem parte do imaginário das pessoas. Na maioria dos contos presentes nesta obra, a infância, as recordações de um tempo passado são como o tema principal, a infância é o que dá vida a essas recordações como uma imagem ativada dessa memória que carrega grandes significados. Além disso, Rivas coloca o leitor em contato com um mundo de grande valor simbólico, pois ele leva o leitor a um universo familiar, no qual os personagens, em sua maioria, são o pai, a mãe, o avô, característica que aproxima o leitor da obra e do universo afetivo.

A obra de Rivas é marcada pelos acontecimentos ocorridos na Espanha, pois ele é um autor contemporâneo, ou seja, escreve em tempos pós-franquistas e no advento da globalização. Com relação a essa última consideração e à discussão que ela (a Globalização) suscita entre o local e o global, percebe-se que Rivas é um escritor local, uma vez que é natural da Galícia, e a obra mostra muito isso, uma cultura local em diálogo com a globalização. Por isso, várias questões estão presentes, como a guerra civil e a ditadura franquista, a qual impôs políticas linguísticas tiranas às comunidades autônomas como Galícia e Catalunha; a posterior imposição da globalização, a qual ameaça a cultura local; o relativismo pós-moderno. Além disso, a obra representa emoções vivenciadas no período, muitas vezes com contestação de alguns discursos impostos por ideologias. Em entrevista para o jornal *El Correo*, Rivas explica sua inspiração:

La literatura tiene que contar la intrahistoria, las emociones, los sentimientos de las personas, aproximarse a las zonas de sombra de la historia, que es algo diferente de lo que hacen los historiadores. Y aquí está el concepto de verosimilitud. El lector puede pensar que son fruto de la invención cosas como ese ateneo que se llama El Resplandor en el Abismo, pero existió justo con ese nombre y sé quiénes lo formaban. También me he documentado mucho para saber qué libros ardieron en La Coruña, cuáles desaparecieron de la biblioteca de Casares Quiroga, cuáles fueron robados y cuáles quemados<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A literatura tem que contar a intrahistória, as emoções, os sentimentos das pessoas, aproximar-se das zonas de sombra da história, que é algo diferente do que os historiadores fazem. E aqui está o conceito de verossimilhança. O leitor pode pensar que são fruto da invenção coisa como esse ateneu que se chama El Resplandor en el Abismo, mas existiu exatamente com esse nome e sei quem o formava. Também pesquisei muito para saber quais livros foram queimados em La Coruña, quais desapareceram da biblioteca de Casares Quiroga, quais foram roubados e quais foram queimados.

Na entrevista concedida a Armando Tejeda, pode-se perceber, pela fala de Rivas, que suas obras literárias são vastas e abordam vários temas, os quais um dia fizeram parte de nossas vidas e, que apesar da passagem do tempo, nunca serão esquecidos, pois, como borboletas que sempre retornam, as memórias para o escritor são essenciais, pois são elas que constroem a identidade, a história de um povo e uma literatura rica em experiências sublimes que elevam o espírito.

Sus novelas, cuentos, poemas...; en definitiva, sus palabras sueltas también hablan de emigrantes, de fusilados, de perseguidos, de viejos viajeros: pájaros que cantan al amanecer, que se postran, silenciosos, ante las rocas donde el mar rompe a la tierra. De ahí surge su canto literario, que por partir de ese terruño -mítico y sabio- se convierte en alegato universal. En literatura. En *borboletas* que vuelan, nacen, mueren y vuelven a brotar en la memoria, en la historia de un pueblo<sup>9</sup>. (TEJEDA, 2003).

Em outra entrevista para o *El País*, concedida a Ferran Bono, Rivas relata para cerca de 630 alunos o que o inspira ao escrever suas histórias. Ele explica que apesar de não ter vivido os momentos exatos da guerra civil, foi um momento histórico que marcou e deixou vários traumas para a Espanha, pois as medidas tirânicas afetaram a vida e os sonhos de inúmeras pessoas. Dessa forma, ele afirma que esse passado ainda interfere no presente, pois existem traumas dos quais a sociedade não foi e nem nunca será curada:

No vivió personalmente la guerra civil, pero Rivas respondió a otra estudiante que sus historias se nutren de la memoria personal y también colectiva, de las vivencias de su familia, del 'silencio tremendo' de la dictadura que prolongó la división entre vencedores y vencidos del conflicto bélico. La guerra fratricida fue un prólogo de la Segunda Guerra Mundial que atrajo las miradas de todo el mundo. Rivas contó que, tras proyectarse *La lengua de las mariposas* en un encuentro sobre traducción en Inglaterra, un profesor iraní exiliado le confesó que había visto su vida pasar por la pantalla<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Suas novelas, contos, poemas...; em definitivo, suas palavras soltas também falam de emigrantes, fuzilados, de velhos viajantes: pássaros que cantam ao amanhecer, que se prostram, silenciosos, diante das rochas onde o mar rompe a terra. Daí surge o seu canto literário, que daquele terror –mítico e sábio- torna-se um apelo universal. Em literatura. Em borboletas que voam, nascem, morrem e voltam a brotar na memória, na história de um povo.

<sup>10</sup> Não viveu pessoalmente a guerra civil, mas Rivas respondeu a outra estudante que suas histórias se nutrem da memória pessoal e também coletiva, das vivências de sua família, do ‘silêncio tremendo’ da ditadura que prolongou a divisão entre vencedores e vencidos do conflito bélico. A guerra fratricida foi um prólogo da Segunda Guerra Mundial que atraiu os olhares de todo o mundo. Rivas contou que, após projetar *La lengua de las mariposas* em um encontro sobre tradução na Inglaterra, um professor iraniano exilado lhe confessou que havia visto sua vida passar pela tela.

A trajetória de vida de Manuel Rivas inspira muito os contos presentes em sua obra. Como ele mesmo diz, seus relatos são inspirados na memória coletiva e em suas vivências. Em entrevista a Ivan Humanes, o escritor confirma este resgate da memória individual e coletiva ao responder sobre como seria a sua forma de narrar:

Digamos que mi forma de escribir es orgánica. [...] Es complicado explicarlo de forma sistemática, porque no trabajo así. Creo que en esa idea de Kafka que dice que no te preocupes por las historias, que si estás alerta van a ir a ti. Esta obra no es ajena a un proceso de escritura anterior, podríamos aplicar la imagen de los círculos concéntricos, posiblemente esta historia nació porque nació en las otras historias, sucede que estaba en una fase germinal, pero tiene sus raíces en procesos de escritura e indagaciones anteriores<sup>11</sup>.

Rivas, neste fragmento, assume a influência dos fatos históricos em sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, reconhece que a memória se apresenta como reminiscências de um todo irrecuperável e que a ficção entra nas lacunas entre os fragmentos. Portanto, trata-se de dar algo de forma àquilo que já está amorfo. Rivas explica para Humanes: “Cuando me puse a escribir es como si surgiera la narración, tuviera una energía propia, incluso, en el propio trabajo de documentación, empecé tanteando, un episodio te lleva a otro, es un poco como los movimientos de la bola de billar”<sup>12</sup>.

Ao falar sobre os movimentos da bola de bilhar, Rivas faz uma reflexão sobre o processo da escrita literária a qual toca uma reminiscência que por sua vez leva a outra. A imagem construída pelo escritor representa o processo rizomático da escrita literária. Além disso, no decorrer de sua entrevista, ele cria a imagem da árvore e de seus galhos, o que confirma o rizoma “Acabas viendo que hay una forma que tiene que ver con lo vegetal: las ramas de un árbol pueden aparecer desordenadas a quien no las contemple en su conjunto... De repente ves que hay una voluntad, una armonía<sup>13</sup>”. A memória também tem uma grande influência em seu processo de escrita, sobre isso ele diz: “La memoria también tiene esa voluntad de buscar. Y el arranque está, desde luego, en el desasosiego, en la paradoja de las

<sup>11</sup> Digamos que meu modo de escrever é orgânico. [...] É complicado explicá-lo sistematicamente, porque não trabalho assim. Penso nessa ideia de Kafka que diz que não se preocupe com as histórias, que se você estiver alerta, elas irão até você. Esta obra não é alheia a um processo de escrita anterior, podemos aplicar a imagem de círculos concêntricos, possivelmente essa história nasceu porque nasceu nas outras histórias, acontece que estava em uma fase germinal, mas tem suas raízes em processos de escrita e indagações anteriores.

<sup>12</sup> Quando comecei a escrever, era como se a narrativa surgisse, tivesse uma energia própria, no próprio trabalho de documentação, comecei por sentir, um episódio leva você a outro, é um pouco como os movimentos da bola de bilhar.

<sup>13</sup> A gente acaba vendo que tem uma forma que tem a ver com o vegetal: os ramos de uma árvore podem parecer desordenados para aqueles que não os contemplam como um todo... De repente você vê que existe uma vontade, uma harmonia.



personas cultas que interpretan la cultura como posesión de bienes culturales pero su actuación es antihumanista.<sup>14</sup>”. Esse desassossego citado pelo autor vem das faíscas dos fragmentos de memória e da impossibilidade de completá-los com fatos, por isso, a ficção entra na memória para preencher as lacunas. A posse da cultura, que é a posse da memória coletiva, inquieta o escritor justamente pelo fato de ser antihumanista, ou seja, por segregar pessoas ou comunidades ao invés de estimular a partilha. A questão que faz Rivas de mencionar o anti-humanismo confirma seu caráter neo-humanista. Os trechos seguintes de sua entrevista confirmam sua consciência sobre o processo de domesticação política, analisado pelo filósofo italiano Roberto Esposito como imunização: “Debemos preguntarnos sobre la función de la cultura, del lenguaje, son cuestiones esenciales. Parece que en el mundo de hoy la lucha que se da es por el dominio de los recursos, etc. pero al fin y al cabo se trata del dominio de las mentes”<sup>15</sup>. Esposito, atento aos mecanismos biopolíticos que usam campos de saberes para incitar o ódio entre comunidades, entende que se trata de dominar e domesticar mentalidades para que o outro seja considerado uma ameaça à vida:

En el momento en el que la vida de un pueblo definido en términos raciales se toma como el valor supremo que ha de conservarse intacto en su constitución originaria, o expandir sus confines, es obvio que la otra vida, la vida de otros pueblos y de otras razas, tiende a ser considerada como un obstáculo a tal proyecto y sacrificada. La silueta del *bíos* se recorta artificialmente mediante una serie de barreras alzadas en zonas de distinto valor, que someten una parte de las mismas a la violencia destructiva de las otras<sup>16</sup>. (ESPOSITO, 2009, p. 130).

Retomando um exemplo de exercício de memória pela escrita, apresenta-se a escola durante a ditadura no conto “La lengua de las mariposas”. Nela, os alunos sofriam preconceito linguístico. Rivas é testemunha desse preconceito, pois os galegos e as outras comunidades autônomas bilíngues foram proibidos de usar sua língua materna. Nota-se claramente a questão da imunização. Em entrevista para o jornal *El diario*, Rivas relata: “Este autor recuerda que en la escuela tuvo un maestro que obligaba a los alumnos a limar el acento

---

<sup>14</sup> A memória também tem essa vontade de pesquisar. E o começo, está, desde já, na agitação, no paradoxo de pessoas educadas que interpretam a cultura como posse de bens culturais, mas suas ações são anti-humanistas.

<sup>15</sup> Devemos nos perguntar sobre a função da cultura, da linguagem, são questões essenciais. Parece que no mundo de hoje a luta que ocorre acontece devido à dominação dos recursos, etc. Mas no final é sobre o domínio das mentes.

<sup>16</sup> No momento em que a vida de um povo definido por termos raciais se toma como o valor supremo que há de ser conservado intacto em sua constituição original, ou de se expandir seus confins, é óbvio que a outra vida, a vida dos outros povos e de outras raças, tende a ser considerada como um obstáculo a tal projeto e que deve ser sacrificada. A silhueta do *bíos* se recorta artificialmente mediante uma série de barreiras alçadas em zonas de distinto valor, que submetem uma parte das mesmas à violência destrutiva das outras.

gallego haciéndolos repetir hasta la extenuación la frase 'los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo'<sup>17</sup>". A humilhação está no fato de que a língua galega não possui a letra jota, pois comumente em seu lugar tem-se a letra xis. A pronúncia, portanto, é diferente, pois enquanto o jota se pronuncia, em espanhol, como fricativa velar surda, o xis, na língua galega, se pronuncia como fricativa pós-alveolar surda. Claro está que os alunos galegos tinham dificuldade para pronunciar a frase. Na mesma entrevista, Rivas explica que é contra esse preconceito, pois a língua deve ser um direito de todos e, se o deixa de ser, transforma-se em "maquinarias de produção de ódio, que es todo lo contrario de lo que han de ser, pues las lenguas son eróticas, es decir, unen. Las palabras están deseando ir a la boca para abrazarse, para bailar entre ellas"<sup>18</sup>". Por isso, o autor quer cultivar o idioma próprio, pois as línguas criam identidades: "A veces, cuando nos referimos a las lenguas, parece que estuviéramos hablando de una lata donde metemos las sardinas en escabeche. No, la lengua es como un 'almeiro' donde se crían los seres del mar"<sup>19</sup>". Rivas cria essa linda imagem para representar uma língua. É importante ressaltar a diferença feita entre um ser vivo (sardinha, peixe que a Galícia tem em abundância) pré-preparado e dentro de uma lata, e um conjunto desse ser vivo (cardume, coletivo cujo nome na língua galega o autor faz questão de usar) nadando em liberdade no mar. Vale ressaltar também que a denominação *almeiro* se usa para a proposital aglomeração dos peixes como defesa contra seu predador natural, as gaivotas.

Essa resposta de Rivas para o trauma histórico da perseguição também linguística que muitas comunidades espanholas sofreram durante o franquismo é um bom exemplo de transfiguração pela estética. Sobre isso, vale considerar uma reflexão sobre a característica erótica da língua, muito bem ressaltada por Manuel Rivas. Em tese que analisa as questões do excesso batailleano, Karla Fernandes Cipreste afirma:

Para tal recurso, a produção de presença gumbrechtiana (Hans Ulrich Gumbrecht, 2004) nos parece bastante pertinente, já que se trata da consideração da materialidade da comunicação, que significa tratar a comunicação não apenas na busca de sentido da fala e da escrita, mas também, e principalmente, por meio da matéria dos fenômenos via percepção, ou seja, desvelar como a materialidade afeta as sensações, sobretudo aquelas que estão excluídas da cartesiana produção de sentido: o olfato, o tato e o paladar. A proposta de Gumbrecht para uma experiência estética se aproxima bastante das experiências do excesso analisadas e

<sup>17</sup> Esse autor recorda que na escola teve um professor que obrigava os alunos a limar o sotaque galego fazendo-os repetir até o esgotamento a frase 'los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo'.

<sup>18</sup> Maquinários de produção de ódio, que é todo o contrário do que deve ser, pois as línguas são eróticas, quer dizer, unem. As palavras estão desejando ir à boca para abraçar, para dançar entre elas.

<sup>19</sup> Às vezes, quando nos referimos às línguas, parece que estamos falando sobre onde colocamos uma lata de sardinhas em escabeche. Não, a língua é como um "cardume", onde criaturas marinhas são criadas.

propostas por Bataille, já que a produção de presença se faz de modo epifânico, ou seja, por eventos inesperados e únicos, que produzem fascinação pela efemeridade e por sua singularidade como fenômeno que não pode ser comparado com outro. (CIPRESTE, 2013, p. 139).

Nesse sentido, apresenta-se a consideração sobre línguas que constrói ao invés de destruir, que une ao invés de dividir. O fenômeno da comunicação poética a que se deve prestar uma língua exige abertura para seu caráter inesperado, efêmero e singular. Tal qual as práticas místico-religiosas de Santa Teresa de Ávila, as quais inspiraram Georges Bataille na formulação do conceito de erotismo. Tal qual o apelo de Martin Heidegger para o *Habitar poético*, ou seja, a origem da língua se deve à necessidade do homem de comunicar sua dor na descoberta de seu destino trágico. O que constrói uma vida bela e em comum com o outro é o comunicar poético e, para tal, a língua deve ter caráter dramático, deve estar considerada como uma experiência. Segundo Cipreste:

Sobre a experiência do excesso na perspectiva de Bataille, o corpo desafia o limite do possível com certo risco. A concepção da palavra deve partir de sua origem latina – *experiri* – cuja raiz coincide com *periculum*, ou seja, a experiência que se considera de excesso joga com o perigo e, por isso, possui caráter dramático. Na concepção batailleana dessa dramatização numa experiência interior, efetiva-se a perda de si e a abertura para uma comunicação com algo imperceptível. Portanto, aquele que não sabe dramatizar sua existência acaba por viver isolado e aniquilado pela angústia e pelo temor à morte. (CIPRESTE, 2013, p. 65).

Apesar de o galego ter sido proibido, Rivas utiliza essa língua em sua literatura de uma forma natural, por causa do vínculo e o significado que as palavras possuem, pois foi a sua língua materna, a língua que escutava nas histórias durante toda a sua infância, a que o religa com o todo, a que se refere as experiências que não podem ser explicadas em outra língua. O escritor explica em entrevista a Guido Carelli Lynch no jornal *El Clarín*:

Cuando me puse a escribir, escribí en gallego. La circunstancia es que no era la lengua escolar, no era la lengua de aprendizaje, pero sí era la lengua familiar, la lengua que les escuchaba a las personas que me rodeaban, a mis abuelos, a los campesinos. Para mí tenía unas determinadas connotaciones, porque algunas palabras están heridas, están fuera de la escuela, fuera de los libros, fuera de los sermones de la iglesia, fuera de las oficinas gubernamentales, pero es un idioma que está en las fiestas, que está en el pueblo, que está en el trabajo<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Quando comecei a escrever, escrevi em galego. A circunstância é que não era a língua da escola, não era o idioma da aprendizagem, mas era a língua familiar, o idioma que eu ouvia das pessoas à minha volta, meus avós, os camponeses. Para mim, tinha certas conotações, porque algumas palavras são feridas, estão fora da escola,

Além disso, Rivas também utilizava o galego porque tinha uma atração pela língua que era proibida, pois acreditava no fato de esta ser uma entidade viva e livre, que religa o homem com o seu todo e, por isso, tem um respeito e um vínculo amoroso com a língua materna. Apesar de todas as proibições que a língua galega teve durante os anos franquistas, por ser taxada como uma língua de ignorantes, para o autor e a sua geração estas considerações foram inúteis, já que foi exatamente a proibição da língua que fortaleceu o idioma galego e sua vontade de valorizar a língua em suas obras. Na já mencionada entrevista a Tejada, Rivas diz:

Empecé a escribir en gallego, además la relación que yo tenía con la lengua cuando era niño y joven era ver el gallego como una lengua prohibida, de pecado verbal y supongo que eso me provocó una atracción. Por otro lado, tenía una vivencia normal con el gallego porque se hablaba en la casa, en las familias, en el trabajo o en las fiestas; veía a la gente, a los pescadores, a los albañiles o a los campesinos que asumían que su lengua era el gallego. Pero en la escuela no podías hablar el gallego y además intentaban hasta quitarte el acento, que no se notara que eras de aquí; pero inútilmente, pues era una tarea imposible porque es como arrancarle a la gente la piel. Esta gente tenía un prejuicio que veía al gallego como una lengua de ignorantes y por lo tanto se le veía con mucho desprecio por ser la lengua del pueblo. Y eso lo que provocó en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con estas palabras gallegas, con la lengua gallega<sup>21</sup>.

Para Rivas, tentar arrancar o sotaque das pessoas era uma tarefa impossível, pois era como se arrancassem fora a identidade de cada ser. A língua é uma entidade viva e, como tal, deve ser livre e, mais, deve lutar por manter seu caráter erótico, ou seja, sua capacidade de religar o homem à sensação de comunhão com o Todo.

Outro grande exemplo de transfiguração de fatos reais da vida do autor em arte encontra-se no conto “La lechera de Vermeer”. Filho de uma leiteira, Rivas faz uma grande

---

fora dos livros, fora dos sermões da igreja, fora dos escritórios do governo, mas é uma língua que está nas festas, que está no povo, que está no trabalho.

<sup>21</sup> Comecei a escrever em galego, além disso, a relação que tive com o idioma quando era menino e jovem era ver o galego como uma linguagem proibida, de pecado verbal e acho que isso me provocou uma atração. Por outro lado, tive uma experiência normal com o galego porque falava em casa, nas famílias, no trabalho ou nas festas; Eu vi as pessoas, os pescadores, os pedreiros ou os camponeses que assumiram que seu idioma era o galego. Mas na escola você não podia falar galego, além disso, eles tentavam tirar seu sotaque, então você não notaria que você era daqui; mas foi inútil, foi uma tarefa impossível porque é como arrancar a pele das pessoas. Essas pessoas tinham um preconceito, pois viam o galego como uma língua de ignorante e, portanto, ele foi visto com grande desprezo por ser o idioma do povo. E o que isso provocou nas pessoas da minha geração foi um fortalecimento do vínculo amoroso com essas palavras galegas, com a língua galega.

homenagem à sua mãe nesse conto. A história é fascinante, já que tudo parte de uma coincidência, na qual o narrador-protagonista, que no caso é o filho, viaja com destino a Amsterdam para conhecer a obra “Os comedores de batatas”, que representa a Sagrada Família. Porém, ele acaba por conhecer o magnífico quadro de Vermeer, que o impressiona sobremaneira, pois retrata uma leiteira. Logo não só o protagonista como também o autor são transportados diretamente para sua infância, sendo relatada a partir de um poema criado pelo filho em homenagem à mãe.

Ante esa pintura, yo tengo tres años. Conozco a aquella mujer. Sé la respuesta al enigma de la luz.  
 Hace siglos, madre, en Delft, ¿recuerdas?,  
 tú vertías la jarra en casa de Johannes  
 Vermeer, el pintor, el marido de Catharina Bolnes,  
 hija de la señora María Thins, aquella estirada,  
 que tenía otro hijo medio loco,  
 Willem, si mal no recuerdo,  
 el que deshonoró a la pobre Mary Gerrits,  
 la criada que ahora abre la puerta  
 para que entres tú, madre,  
 y te acerques a la mesa del rincón  
 y con la jarra derrames mariposas de luz  
 que el ganado de los tuyos apacentó  
 en los verdes y sombríos tapices de Delft.  
 La misma que yo soñé en el Rijksmuseum,  
 Johannes Vermeer encalará con leche  
 esas paredes, el latón, el cesto, el pan,  
 tus brazos,  
 aunque en la ficción del cuadro  
 la fuente luminosa es la ventana.  
 La luz de Vermeer, ese enigma de siglos,  
 esa claridad inefable sacudida de las manos de Dios,  
 leche por tí ordeñada en el establo oscuro,  
 a la hora de los murciélagos<sup>22</sup>. (RIVAS, 2011, p. 61-62)

---

<sup>22</sup> Diante dessa pintura, eu tenho três anos. Conheço aquela mulher. Eu sei a resposta para o enigma da luz.  
 Durante séculos, mãe, em Delft, recordas?  
 Você inclinava a jarra na casa de Johannes  
 Vermeer, o pintor, o marido de Catharina Bolnes,  
 filha da senhora María Thins, aquela arrogante,  
 que tinha outro filho louco,  
 Willem, se não me recordo mal,  
 ele que desonrou a pobre Mary Gerrits,  
 a criada que agora abre a porta  
 para que entre você, mãe,  
 e se aproxime da mesa do canto  
 e com a jarra derrames borboletas de luz  
 que o gado dos seus pastou  
 nos verdes e sombrios tapetes de Delft.  
 A mesma que eu sonhei no Rijksmuseum,  
 Johannes Vermeer pintará com leite  
 essas paredes, o latão, o cesto, o pão,

No conto, observa-se que a viagem do narrador-protagonista se motivou por um quadro de Van Gogh que representa a Sagrada Família e homenageia a gente simples. Porém, o quadro que arrebatou o filho é o que, de acordo com sua recepção, exalta a figura de um membro apenas da família, a mãe.

A história parte de um acontecimento prosaico, assim como muitos dos contos presentes na obra de Rivas, porém são exatamente esses acontecimentos que o autor quer valorizar, exaltar e enriquecer, pois são eles que se ignoram devido às demandas da vida domesticada pela imposição do trabalho e dos deveres. Por outro lado, nota-se que a narrativa de Rivas aposta no fato de que são esses momentos que trazem o reconhecimento de que a vida é, ela inteira, um espetáculo do belo quando compartilhada com o próximo e reconhecida em seu extenso repertório de possibilidades. Para o leitor, oferece-se uma leitura pela qual se valorizam momentos imprescindíveis e indescritíveis de sua existência. Nesse sentido, acaba por ser exatamente o contrário do que os fatos desencadeadores do trauma objetivam causar, que é o controle do imaginário, que seria o desprestígio das experiências cotidianas provindas de saberes populares, por meio da hierarquização dos saberes e normalização das condutas.

Rivas relata também, na já mencionada entrevista a Ferran Bono, que seu pai foi o grande impulsionador de sua carreira como escritor, sobre isso ele diz:

‘Hay un momento importante que me impulsó a escribir. En Galicia llueve bastante, es una tierra donde llueve unos 364 días al año’, comentó el reputado escritor con el público ya en suspenso. Su padre volvía chopado a casa de su trabajo en la obra y solía dejar la ropa a secar sobre la cocina de leña. Una noche regresó empapado. La lluvia no había dado respiro en mucho tiempo. Colgó la ropa y miró a su hijo. ‘Y me dijo: ‘cuando seas mayor encuentra un trabajo donde no te mojes’<sup>23</sup>.

Com isto, ele presta homenagem às memórias de seu pai que, durante um tempo emigrado na América, foi um grande músico de orquestras e bailes. Essa homenagem

---

seus braços,  
ainda que na ficção do quadro  
a fonte luminosa é a janela.  
A luz de Vermeer, esse enigma dos séculos,  
essa claridade inflável sacudida das mãos de Deus,  
leite por você ordenhado no estábulo escuro,  
na hora dos morcegos.

<sup>23</sup> ‘Há um momento muito importante que me impulsionou a escrever. Na Galícia chove bastante, é uma terra onde chove uns 364 dias do ano’, comentou o afamado escritor com o público na expectativa. Seu pai voltava encapuzado de seu trabalho na obra para casa e costumava deixar sua roupa secar sobre o fogão de lenha. Uma noite voltou encharcado. A chuva não tinha dado trégua em um longo tempo. Colocou a roupa e olhou seu filho. ‘E me disse: ‘quando você crescer encontre um trabalho no qual não se molhe.’

acontece no conto “Un saxo en la niebla”, no qual o pai, que também é músico, presenteia seu filho com um saxofone, gesto que mostra a relação do pai com o filho e da música com o amor, sendo levada pelo sonho e pela força do imaginário.

Un hombre necesitaba dinero con urgencia para pagarse un pasaje a América. Este hombre era amigo de mi padre y tenía un saxofón. [...] Mi padre le hizo un carro a un labrador rico, sobrino de cura, y luego le prestó el dinero al amigo que quería ir a América. Este amigo había tocado tiempo atrás, cuando había un sindicato obrero y este sindicato tenía una banda de música. Y se lo regaló a mi padre el día en que se embarcó para América. Y mi padre lo depositó en mis manos con mucho cuidado, como si fuera un cristal. - A ver si algún día llegas a tocar el Francisco alegre, corazón mío. Le gustaba mucho aquel pasodoble<sup>24</sup>. (RIVAS, 2011, p. 39).

Além da relação do pai com o filho, o conto também mostra a relação do amor com a música. O menino tem 15 anos e trabalha em uma obra buscando água para os homens, vai às aulas de música depois do trabalho para aprender a tocar saxofone e, um dia, um homem se aproxima do menino e oferece para ele fazer parte da Orquestra Azul, ele aceita, porém não sabe tocar muito bem o instrumento. Em suas aulas de música, o seu professor falava que para tocar bem um instrumento é necessário ter delicadeza e sensibilidade e, para isto, ele explica que é preciso olhar para esse instrumento como se fosse o rosto de uma mulher.

‘Cógelo así, firme y con cariño, como si fuera una chica’. No sé si lo hizo adrede, pero aquélla fue la lección más importante de mi vida. La música tenía que tener el rostro de una mujer a la que enamorar. Cerraba los ojos para imaginarla, para ponerle color a su pelo y a sus ojos, pero supe que mientras sólo saliesen de mi saxo rebuznos de asno, jamás existiría esa chica<sup>25</sup>. (RIVAS, 2011, p. 40).

Um dia a orquestra é contratada para tocar na cidade de Santa Marta de Lombás e, nessa cidade, ele é convidado para ficar na casa do encarregado da comissão das festas da cidade. Quando o menino conhece a mulher do encarregado se apaixona por ela e recorda tudo que o professor ensinava sobre tratar o instrumento e, diante desse sentimento, ele não

<sup>24</sup> Um homem necessitava dinheiro com urgência para pagar uma passagem para América. Este homem era amigo do meu pai e tinha um saxofone. [...] Meu pai fez um carroça para um fazendeiro rico, sobrinho de um sacerdote, e então emprestou o dinheiro para o amigo que queria ir para América. Este amigo tinha tocado há tempos atrás, quando havia um sindicato de trabalhadores que tinha uma banda de música. E ele deu um presente para o meu pai no dia que embarcou para a América. E meu pai depositou-o em minhas mãos com muito cuidado, como se fosse um cristal. - Vamos ver se algum dia você chega a tocar o Francisco alegre, corazón mío. Ele gostava muito daquele pasodoble.

<sup>25</sup> ‘Segure assim, firme e com carinho, como se fosse uma menina’. Não sei se ele fez isso de propósito, mas essa foi a lição mais importante da minha vida. A música tinha que ter o rosto de uma mulher a ser conquistada. Fechava os olhos para imaginá-la, para colocar cor a seus cabelos e a seus olhos, mas soube que enquanto sáissem do meu saxofone apeanas relicnhos de asno, jamais existiría essa menina.

compreende como se comportar, pois até então era um sentimento que, por mais que fosse desconhecido, parecia ser algo que sempre esteve em sua cabeça. O menino nunca havia sentido algo tão forte. Diante dessa situação ele declara seu sentimento:

¿Qué pasaba? ¡Cielo Santo! ¿Qué haces tú aquí, chinita? Era como si siempre hubiese estado en mi cabeza. Aquella niña china de la *Enciclopedia escolar*. La miraba, hechizado, mientras el maestro hablaba de los ríos que tenían nombres de colores. El Azul, el Amarillo, el Rojo. Quizá China estaba allí, poco después de Santa Marta de Lombás<sup>26</sup>. (RIVAS, 2011, p. 49).

No dia do baile, o menino estava muito nervoso, pois o momento de tocar para todo mundo estava próximo e ele se sentia muito inferior aos outros músicos, porém quando observa a moça, ele se inspira em seu rosto e no amor que sente por ela, logo se recorda de todos os ensinamentos do professor sobre como tocar um instrumento e, com isto, passa a expressar os seus sentimentos pela moça através da música, enquanto observava o seu rosto e imaginava que estava fugindo com ela.

Me daba igual porque huía con ella. Íbamos solos, a lomos del caballo que sabía sumar, por los montes de Santa Marta de Lombás, irás y no volverás. Y llegábamos a Coruña, a Aduanas, y mi padre nos estaba esperando con dos pasajes del barco para América, y todos los albañiles aplaudían desde el muelle, y uno de ellos nos ofrecía el botijo para tomar un trago, y le daba también de beber al caballo que sabía sumar. Macías, pegado a mi oreja, me hizo abrir los ojos. - ¡Vas fenomenal, chaval! ¡Tocas como un negro, tocas como Dios!<sup>27</sup> (RIVAS, 2011, p. 55).

A fascinação que a menina causa mostra que no momento em que ele estava tocando a música só precisava se deixar levar pelo som e pelo amor. Nota-se a questão da linguagem erótica, do habitar poético que comunica ao outro – a chinesinha – um sentimento nobre. Essa linguagem desperta o imaginário com o qual o adolescente sonha uma aventura para poder se casar com a jovem.

---

<sup>26</sup> O que estava acontecendo? Santo Céu! O que você está fazendo aqui, chinita? Era como se sempre estivesse na minha cabeça. A menina chinesa da enciclopédia escolar. Ele a olhou, encantado, enquanto o professor falava dos rios que tinham nomes de cores. O azul, o amarelo, o vermelho. Talvez a China estivesse lá, pouco depois de Santa Marta de Lombás ...

<sup>27</sup> Eu não me importava porque eu estava fugindo com ela. Estávamos sozinhos, no lombo do cavalo que sabia subir, através das montanhas de Santa Marta de Lombás, você irá e você não retornará. E chegávamos em La Coruña, na Alfândega, e meu pai nos esperava com dois bilhetes do navio para a América, e todos os pedreiros aplaudiam do cais, e um deles nos ofereceu uma moringa para tomar uma bebida, e também deu uma bebida para o cavalo que sabia subir. Macias, ao pé do ouvido, me fez abrir os olhos. - Você está ótimo, menino! Você toca como um negro, você toca como Deus!



Me di cuenta de que estaba tocando sin preocuparme de si sabía o no. Todo lo que había que hacer era dejarse ir. Los dedos se movían solos y el aire salía del pecho sin ahogo, empujado por un fuelle singular. El saxo no me pesaba, era ligero como flauta de caña. Yo sabía que había gente, mucha gente, bailando y enamorándose entre la niebla. Tocaba para ellos. No los veía. Sólo la veía a ella, cada vez más cerca<sup>28</sup>. (RIVAS, 2011, p. 55).

O som da música produzida pelo menino é tão forte e tão mágico que converte a música em uma verdadeira declaração de amor, mostrando a força do amor e o quanto este é um valor que dá sentido à vida. O filósofo neo-humanista Andre Comte-Spoville confirma o valor do amor e sua força na obra *O Alegre desespero*: “Ora, o amor é o único valor que vale, ou pelo menos aquele que mais vale; é o único que dá sentido e coerência a todos os nossos valores” (SPONVILLE, 2002, p. 58). No livro *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, de Luc Ferry, o autor debate questões filosóficas sobre o amor com o também filósofo francês Claude Capelier. Em um fragmento, Capelier valoriza o amor como um sentimento que reconhece o encanto presente nas pessoas que amamos.

CLAUDE CAPELIER – “O amor valoriza, até mesmo sacraliza, dimensões da vida humana, naturezas individuais de todos os tipos: somos sensíveis aos encantos daquela ou daquele que amamos, achamos ‘incrível’ sua originalidade, seus traços de caráter e até suas pequenas manias. Quando o amor se torna o único ou pelo menos o principal valor fundador da civilização contemporânea, essa abertura à diversidade das expressões humanas, que é uma de suas tendências dominantes, acarreta necessariamente uma maior sensibilidade a pessoas, aos problemas mais diferentes. O leque do que se pode potencialmente sacralizar em seu nome é infinitamente mais amplo do que nos quatro princípios de sentido precedentes. É exatamente por isso que, longe de nos fechar na intimidade, o amor nos leva a intervir na esfera pública. (FERRY, 2013, p. 89).

Essa fala de Capelier coincide muito com os temas da narrativa de Rivas que se defendem nesta dissertação. Ao contrário do que, muitas vezes, a filosofia pós-moderna afirma sobre o amor entre duas pessoas e a constituição de família, os quais ela considera egoístas, Rivas e os neo-humanistas provam que todo amor é um comunicar poético que implica o outro e a comunidade.

---

<sup>28</sup> Dei-me conta de que estava tocando sem preocupar-me se sabia ou não. Tudo o que eu devia fazer era me deixar levar. Os dedos se moviam sozinhos e o ar saía do peito sem ser abafado, empurrado por um fole singular. O saxofone não me pesou, era leve como uma flauta de cana. Eu sabia que havia gente, muita gente, dançando, e namorando na névoa. Tocava para eles. Não os via. Só via ela, cada vez mais perto.

Rivas, nesse mesmo conto, também ensina a importância da música que quando tocada com sensibilidade transmite mais força e sentimento do que quando é tocada apenas com técnica, pois é o campo do sensível que promove o habitar poético, fonte de inspiração. Assim, tudo se transforma em algo sublime e de extrema perfeição. O sentimento de amor faz com que as pessoas tirem de si forças de onde achavam que não tinham e, assim passam a dar o melhor de si mesmas em todas as atividades.

Rivas ainda relata, na entrevista a Bono para o jornal *El País*, que durante sua vida passava grande parte de seus dias na casa de seus avós onde aprendeu a escutar histórias, pois na época não existia televisão “Eran muy buenos contando todo tipo de historias, delante del fuego, porque no había televisión<sup>29</sup>”. Ainda no livro *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, Capelier fala sobre a importância dos grandes mitos e das histórias que eram contadas por familiares, pois são essas histórias que trazem referências culturais importantes para a formação do caráter e para uma vida mais livre.

CLAUDE CAPELIER – [...]os grandes mitos e as obras-primas oferecem, através das emoções que nos provocam, referências culturais insubstituíveis, uma vez que desenvolvem formas possíveis de relações com a existência particularmente profundas e poderosas, que permitem nos orientarmos de maneira mais livre e bem informada na vida. Mas nas famílias que, por qualquer razão, são privadas da cultura do livro, pode haver, se forem amorosas e atentas, um equivalente do que você descreveu. Em torno das histórias da vovó, do tio, dos amigos, dos vizinhos, a respeito de filmes ou de novelas de televisão, tecem-se conversas nas quais se compartilham reflexões de crianças e adultos, forjando representações muito ricas e sólidas em um ambiente por vezes cheio de emoções e ternura. A grande cultura tem um papel insubstituível, mas estou querendo dizer que, na família moderna fundada no amor, as relações com a criança alargaram-se e aprofundaram-se consideravelmente, e em direções ainda mais diversas do que mencionamos até aqui. (FERRY, 2013, p. 181).

Além disso, Ferry reforça o quanto a literatura aproxima as pessoas e a importância de inserir as crianças no mundo literário para que se possa criar um elo pessoal com elas, além de criar referências culturais:

Passar meia hora por noite, ou um pouquinho mais, lendo grandes contos de fadas a crianças pequenas ou mitos gregos um pouco mais tarde, depois grandes obras literárias, e oferecer-lhes encantamento, e criarmos com elas um elo pessoal, e dar-lhes referências culturais quase sem pensar, mas e ao mesmo tempo também um maravilhoso ‘objeto transacional’, um

<sup>29</sup> Eram muito bons contando todo tipo de histórias, diante do fogo, porque não tinha televisão.

maravilhoso tema de discussões e compartilhamento de ideias, valores e sentimentos. Em suma, uma magnífica maneira de fazer o amor existir, de particularizá-lo, decliná-lo, de ‘esquematisá-lo’, diríamos, no vocabulário filosófico. (FERRY, 2013, p. 179).

Por isso, seus contos se passam na Galícia, comunidade autônoma espanhola mais identificada com a cultura rural, justamente para valorizar a tradição popular galega e para homenagear suas belezas como, por exemplo, as paisagens, a cultura, o povo, as histórias tradicionais que eram contadas ao ar livre pela comunidade. É o que se lê em uma entrevista a Fernando Neira:

Así fui aprendiendo lo que quería decir Virginia Woolf cuando decía que la mejor ficción es una construcción en el aire, pero al mismo tiempo prendida por los extremos a la realidad. [...] El escritor ha de poner en solfa la imagen convencional de la realidad. Hay muchos mundos; no solo las geografías planas, sino también las esferas armilares o los círculos concéntricos. Pensemos en que los primeros grafitis de la humanidad, los petroglifos, son precisamente eso: círculos concéntricos. En el primer círculo está nuestra aldea, ya sea Manhattan o Mondoñedo; en el segundo, la razón y el conocimiento; en el tercero, la imaginación, y, por último, los sueños, el inconsciente y las leyendas. Los círculos abarcan desde lo más pequeño a lo perfectamente invisible<sup>30</sup>. (NEIRA, 2012)

Seus contos são, em sua maioria, curtos com finais em aberto, assim como os causos da tradição oral popular, que apresentam elementos do fantástico, do insólito, pois também fazem parte da cultura popular, que também é fantasiosa. Na entrevista a Tejada, Rivas fala sobre fatos que contribuíram para sua formação como escritor, destaca-se a relação de causa e efeito que ele faz entre a tradição popular de contar histórias e a aquisição do gosto por ouvir narrativas, o qual potencializa a criação literária: “Sí, porque en mis primeros libros quedan de manifiesto influencias literarias en cuanto a la narrativa y el relato [...]. Yo asocio más mi aprendizaje literario con escuchar relatos”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Assim fui aprendendo o que queria dizer Virginia Woolf quando disse que a melhor ficção é uma construção no ar, mas ao mesmo tempo ligada pelos extremos à realidade. [...] O escritor tem que transformar em arte a imagem convencional da realidade. Existem muitos mundos; não apenas as geografias planas, mas também esferas armilares ou círculos concêntricos. Pensemos que os primeiros grafites da humanidade, os petroglifos, são precisamente isso: círculos concêntricos. No primeiro círculo é nossa aldea, Manhattan ou Mondonhedo; no segundo, a razão e o conhecimento; no terceiro, a imaginação e, finalmente, os sonhos, o inconsciente e as lendas. Os círculos variam desde o menor até o perfeitamente invisível.

<sup>31</sup> Sim, porque em meus primeiros livros são evidentes as influências literárias em termos da narrativa e da história [...]. Associo minha aprendizagem literária com o costume de escutar histórias.

Ao falar, na entrevista a Rubio, sobre a suas histórias e como elas se desenvolvem ele usa o termo fio invisível, que seria justamente a forma que o autor escreve, como ele constrói a sua narração e a sua trajetória de escrita que vem desde a infância até os dias atuais: “Las mías son historias que crecen de distinta forma, pero existen hilos invisibles entre ellas. Podríamos coserlas y formarían un mismo tapiz. [...] Mi obra, hasta el momento, tiene esa forma de harapos cosidos.<sup>32</sup>”. Em entrevista ao jornal brasileiro *Diário do Nordeste*, Rivas confirma como se descobriu escritor, dizendo que seu princípio teve a ver com a audição, com as histórias que eram contadas nas casas, nas ruas, como de costume da sociedade galega:

Muitos colegas situam o seu princípio, o seu ‘big bang’, em um livro, ou em um autor que se interessam muito. Mas quando eu penso nessa questão, eu acho que esse ‘big-bang’ para mim tem a ver com a escuta, não com o fato de ler ou ter um livro na mão. É anterior. Tem muito a ver com escutar histórias, os contos, que eu escutava na minha terra. Minha escola tem a forma de uma escada de uma casa camponesa, dos pais de minha mãe, que eram camponeses, onde eu passava sempre. Eu nasci próximo à Torre de Hércules, o segundo farol mais antigo da humanidade, depois do farol de Alexandria. Nasci naquela barca de pedra, metida em um mar muito bravo, que é A Coruña, mas eu vivia na fronteira entre o campo e a cidade. Nesse ir-e-vir, quando chegava à noite, mandavam os meninos dormir, e eu tinha que subir uma escada para chegar ao sobrado onde estavam os dormitórios. Mas o menino ao invés de ir para a cama ficava no meio da escada, ouvindo as histórias, os contos dos maiores que estavam ao redor do lume da lareira. A cultura galega é muito oral, mas não eram somente coisas de fantasias, de magia, não: estavam todos os gêneros literários ali. Porque esta gente que durante o dia falava muito pouco, o galego é muito trabalhador, quando chega à noite transforma-se. É como se o lume produzisse uma mutação, como se nascesse outro ser, que fala, fala muito. Eram histórias de guerra, de amor, pornográficas - risos -, todos os gêneros literários estavam ali. E esse foi o meu ‘big bang’<sup>33</sup>.

Quando na entrevista o escritor cita “É como se o lume produzisse uma mutação, como se nascesse outro ser, que fala, fala muito.<sup>34</sup>”, cria a imagem do fogo do fogão à lenha – lume – o que coincide com a imagem dos fragmentos de memórias como faíscas que reacendem outras lembranças e que são completados com a ficção. Manuel Rivas aposta no imaginário, na experiência estética por meio de momentos excepcionais que geram encantamento e na narrativa, ou seja, na literatura como a arte que é capaz de oferecer

---

<sup>32</sup> Minhas histórias crescem de forma diferente, mas existem elos invisíveis entre elas. Poderíamos juntá-las e formar o mesmo tapete (...) Meu trabalho, até agora, tem essa forma de trapos costurados.

resistência e dignidade para a vida individual e coletiva. Além disso, o autor acaba coincidindo com os neo-humanistas quando afirma a importância de valores como a família, o amor, o belo, a verdade, o bem. Distintamente da filosofia pós-moderna, a qual relativiza todos esses valores, Rivas aposta em cada um deles como os pilares para a criação de sua obra. Basta observar como nas entrevistas todos os fatos que ele menciona como responsáveis por sua formação como escritor estão relacionados com seus familiares.

Sobre o lugar de enunciação do autor, os traumas, os medos que a sociedade carrega, a violência vista e vivenciada na obra estão extremamente ligados ao período histórico que vai da Segunda República Espanhola, passando pela Guerra Civil até chegar à ditadura franquista. Ademais, a globalização, nova ordem mundial da contemporaneidade da qual Rivas faz parte está muito presente em referências à cultura pop, como bandas de pop rock e heavy metal, desenhos animados, a televisão, entre outros. Porém, a primeira questão é que Rivas em sua obra não faz juízo de valor sobre qualquer tema. Por exemplo, no conto do pai e do filho “Solo por ahí” ele faz um elogio genial ao heavy metal como uma manifestação artística que vai unir o pai e o filho, os quais, apesar de gostos distintos, são unidos pelo respeito à diferença e unicamente pelo amor que sentem um pelo outro. No conto, o protagonista Miro, um adolescente fã do Aerosmith, desaparece em uma noite deixando seus pais despetos e muito preocupados. Antes do desaparecimento, Miro e o pai tiveram uma discussão, pois o adolescente alegava que o pai era muito reclamão, pois se queixava de tudo e o expunha diante de seus amigos. Na discussão, o pai explica o que causou a briga e a mãe fala sobre o desejo que tinha que seu filho ficasse mais feliz dentro de casa e sobre o sentimento que o filho tinha em relação às atitudes de seu pai:

- De eso te quería hablar, Pa. Creo... creo que deberíamos procurar que estuviese más a gusto en casa.
- ¿A gusto? ¿A qué te refieres? ¡Si tiene toda la casa para él! El otro día llegué y había aquí, aquí mismo, en la sala, cuatro mocosos comiendo pizza y viendo un vídeo de tipos y tipas que se cortaban piernas y brazos con una sierra eléctrica. ¡Manda carajo! ¿Por qué no ven pelis porno? ¡Me llevaría una alegría...!
- Son así. Hay que entenderlos.
- ¿Entenderlos? ¿Sabes lo que le dije? Oye, de puta madre esa película. ¿La última de Walt Disney? Eso fue lo que le dije. ¿Duro, eh?
- Le pareció fatal. Dijo que habías sido un borde, que siempre le tomabas el pelo delante de sus amigos<sup>35</sup>. (RIVAS, 2011, p. 67).

<sup>35</sup> É disso que eu queria falar, Pa. Penso... acho que devemos tentar fazer ele se sentir mais confortável em casa.  
 - Confortável? O que você quer dizer? Se ele tem toda a casa para ele! Outro dia cheguei e havia aqui, aqui mesmo, no quarto, quatro pirralhos comendo pizza e assistindo a um vídeo de tipos e tipas que cortavam os braços e as pernas com uma serra elétrica. Vai se foder! Por que não assistem a filmes pornôs? Daria-me uma alegria...! - São assim. Tem que entendê-los. - Entendê-los? Sabe o que eu disse? Olha, do caralho esse filme. O

A mãe compreende o filho e respeita seus gostos, porém o pai de Miro não tem uma relação muito boa com o filho e, quando ele desaparece e sua mãe fica muito preocupada, o pai expõe o desejo que seu filho fosse “normal”, responsável e igual aos outros adolescentes. O fato de seu filho gostar de Rock e ser um fã do Aerosmith fez com que o seu pai passasse a olhar para ele de maneira diferente, de modo a não achar aquilo normal, porém o simples fato de o filho ter gostos diferentes do pai não o torna “anormal” e, é este tema que Rivas desperta com esse conto. No decorrer da narrativa, a preocupação dos pais aumenta, o pai precisa trabalhar e acaba deixando a sua esposa sozinha em casa, mas antes de partir ele para diante do quarto do filho e se depara com a angústia de ver o quarto vazio. Então ele vê o arlequim - que representa na literatura a figura grotesca que faz rir, o bufão - e expressa que ele, que antes parecia alegre, já não sorria mais e carregava apenas uma expressão vazia e triste. O pai vê ainda o cartaz de Steven Tyler pregado na parede do quarto e imagina que aquele cartaz pode estar ali por sua causa, pois o cantor do Aerosmith e ele têm a mesma idade:

Antes de marcharse, se asomó a la habitación de su hijo. Sobre la almohada había un arlequín de trapo con la cabeza de porcelana. Otros días le daba risa aquel detalle infantil, pero hoy hizo un gesto de desagrado. La expresión del muñeco le parecía inquietante. Una sonrisa doliente y triste. En la pared, en el póster más grande y visible, estaba aquel tipo, Steven Tyler, líder de Aerosmith. Murmuró: << ¿Qué, qué, pasa, tío?>>. La boca todavía más grande que la de Mick Jagger. Greñas muy largas y alborotadas. El pecho desnudo, con dos grandes colmillos colgando de un collar. De pantalón, una malla ceñida, como piel de felino, que le marcaba el paquete con descaro. De hecho, pensó, todo el personaje es un descaro. Por vez primera le asaltó la duda de que aquel póster estaba allí por él. Tenía su misma edad. ¿O no? Steven Tyler era más viejo. Cuando Miro se lo dijo, se había quedado mudo<sup>36</sup>. (RIVAS, 2011, p. 70).

No decorrer do conto, são vários os momentos de coincidência nos quais o pai encontra a imagem de Mick Jagger. Outro momento no qual o pai se depara com essa imagem é depois que ele sai para trabalhar e para em um posto de gasolina, neste momento ele começa

---

último de Walt Disney? Isso foi o que eu disse. Difícil, é? – Ele achou o fim. Ele disse que você tinha sido um antipático, que sempre o provocou na frente dos amigos.

<sup>36</sup> Antes de partir, ele examinou o quarto de seu filho. No travesseiro havia um arlequim de pano com a cabeça de porcelana. Em outras épocas, aquele detalhe infantil lhe provocava risos, mas hoje ele fez um gesto de desagrado. A expressão do boneco parecia perturbadora. Um sorriso dolorido e triste. Na parede, no cartaz maior e visível, era aquele cara, Steven Tyler, líder do Aerosmith. Ele murmurou: << O que, o que acontece, cara? >>. A boca ainda maior que a de Mick Jagger. Cabelos muito longos e rebeldes. O peito nu, com duas grandes presas penduradas em um colar. De calças, uma malha apertada, como a pele felina, que marcava o material com impudência. Na verdade, ele pensou, todo o personagem é descarado. Pela primeira vez, ele se perguntou se o cartaz estava lá por ele. Ele tinha a mesma idade. Ou não? Steven Tyler era mais velho. Quando Miro lhe disse, ele ficou sem palavras.

a olhar as fitas disponíveis para venda e em meio a tantas ele encontra uma da banda favorita de seu filho, Aerosmith, em cuja capa tinha uma vaca com uma tatuagem e um aro de metal cravado na mama:

Y allí, en el medio, como una maldita casualidad tramada por un guionista de películas, la portada de una vaca con un tatuaje en el pernil, Aerosmith, y un aro de metal clavado en una mama. *Get a trip*.  
-Me llevo esto también – dijo, señalando la casete<sup>37</sup>. (RIVAS, 2011, p. 71).

O pai de Miro compra a fita da banda favorita de seu filho com o intuito de conhecer mais os seus gostos, de se dar a chance de conhecê-lo melhor e poder olhar para o filho de uma maneira diferente, pois ele se dá conta de que o amor que sente pelo filho é muito importante para ele, assim acredita que, conhecendo o mundo no qual o filho vive, pode melhorar a relação entre ambos.

Por la tarde, en la playa de Corrubedo, un grupo de chicos y chicas haciendo surf. Los miró con envidia. No por él, sino por su hijo. Le gustaría que él estuviese así, con aquellos trajes ceñidos y de colores vivos. Alegres, sanos, seguramente ricos, luchando con el mar bravo, deslizándose con suavidad sobre la cresta de las olas. Bueno pensó, él no tiene mal corazón. Y parece que toca bien, a su manera. Saldrá adelante. También yo salí<sup>38</sup>. (RIVAS, 2011, p. 73).

O pai então passa a aceitar os gostos do filho porque faz o exercício de compreender seu mundo sensível. Seu filho tinha um coração bom independentemente de seus gostos musicais e o pai reconhece isso e passa a respeitá-lo e o que os havia separado acaba por uni-los:

Por enésima vez en el día puso la cinta de Aerosmith. Aquel regalo para Miro. Después, volviéndose hacia Steven Tyler, que iba de copiloto, hizo un gesto de complicidad.  
- Será mejor que conduzcas tú.

<sup>37</sup> E ali, no meio, como uma maldita coincidência tramada por um roteirista de filme, a capa de uma vaca com uma tatuagem na perna, Aerosmith, e um aro de metal preso na mama. *Get a trip*. - Vou levar este também – disse ele, apontando para a fita.

<sup>38</sup> À tarde, na praia de Corrubedo, um grupo de meninos e meninas surfando. Ele olhou para eles com inveja. Não por ele, e sim pelo seu filho. Ele gostaria que ele estivesse assim, com aqueles trajes apertados e de cores brilhantes. Alegres, saudáveis, seguramente ricos, lutando com o mar agitado, deslizando suavemente sobre a crista das ondas. Bem, ele pensou, ele não tem um coração ruim. E parece que ele toca bem, à sua maneira. Ele irá seguir em frente. Eu também.

Le pesaban los ojos como las puertas de un maletero infinito<sup>39</sup>. (RIVAS, 2011, p. 75).

O pai de Miro era muito orgulhoso e, por isso, pode-se perceber que o conto trabalha essas questões da falta de comunicação entre pais e filhos, que é um problema de todos os pais. Além disso, vemos o quanto o conto gira em torno de um estilo de música que antes acabava por separar pai e filho, no final acaba por unir os dois, pois o pai tem consciência de que já foi jovem. O conto inspira também a importância de se viver o tempo presente com todas as questões que ele apresenta – *amor fati* – pois o agora é o que de palpável se tem.

Manuel Rivas é genial nesse ponto, pois não trata nada com radicalismo ou proselitismo como julgar apenas a tradição, ou seu contrário, como válida. O que se percebe da discussão contemporânea entre tradição e modernidade, local e global, é que a abordagem radical e interessada pode ser superada, resistida e vivenciada de uma maneira ética e estética. Para uma questão ética e estética, pode-se propor uma leitura de seus contos como formas de se transfigurar um trauma, próprio ou alheio, individual ou coletivo, por meio da experiência estética e da filosofia neo-humanista. Defende-se sua proposta como ética porque a transfiguração passa pelo prazer individual, mas também considera o outro na coletividade, ou seja, trata-se da construção de uma vida digna para si mesmo que, por outro lado, não impossibilite a individualidade do outro. A proposta é também estética porque a fruição subjetiva está considerada.

Rivas escreve sobre a Galícia, uma região onde a cultura local ainda está bastante preservada, mas, obviamente, sofre com as investidas do discurso do avanço pós-moderno. Diante disso, propõe o neo-humanismo em plena contemporaneidade, já bastante capturada pela pós-modernidade. Propõe-se essa leitura pela evidência de um discurso contra o excesso de relativismo pós-moderno e contra discursos em voga que investem contra instituições sólidas como a família, a escola, a religião, numa clara radicalização de teorias desconstrutivistas que pretende convencer que tais instituições são apenas um dispositivo de controle. Sob essa perspectiva, pode-se defender que a obra de Rivas trata alguns preceitos da pós-modernidade como problemáticos, tais como o politicamente correto e o ativismo, como instâncias que visam ao controle do imaginário.

---

<sup>39</sup> Ele colocou a fita do Aerosmith pela enésima vez no dia. Esse presente para Miro. Então, voltando-se para Steven Tyler, que era seu copiloto, fez um gesto de cumplicidade. - É melhor você dirigir. Seus olhos estavam pesados como as portas de um baú infinito.



### 3 IMUNIZAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO

Neste capítulo, pretende-se fazer uma análise crítica dos conceitos que inspiraram a leitura da obra *¿Qué me quieres, amor?* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas. Escritor contemporâneo, nota-se em sua obra a presença de fatos históricos ainda muito traumáticos para o povo espanhol como a queda da Segunda República, a primeira experiência republicana democrática do país; a Guerra Civil entre republicanos e franquistas e a Ditadura Franquista que durou quase quarenta anos. A narrativa de Rivas trabalha a questão da inviabilização da vida em comunidade imposta pela guerra e pela ditadura e transfigura o trauma justamente por meio daquilo que estados de exceção atacam, ou seja, a vida compartilhada com o outro, e também propõe a superação do trauma, trabalho pessoal e subjetivo, por meio da construção de um *ethos* pautado em uma vida ética e estética.

Para discussão da política tirânica imposta na guerra civil e na ditadura, propõe-se o estudo do filósofo italiano Roberto Esposito sobre Imunização. Esse filósofo se apropria da linguagem médica para analisar estratégias de poder que inviabilizam os vínculos comunitários entre os cidadãos. O que se defende, aqui, como transfiguração do trauma se faz à luz da filosofia neo-humanista e do *Amor Fati* nietzschiano.

#### 3.1 Aprender a viver

As concepções do filósofo neo-humanista Luc Ferry em sua obra *Aprender a Viver* estão de acordo com muitas das situações vividas na obra de Rivas. Ferry explica que o conhecimento da filosofia é essencial para que se possa viver bem e ter conhecimento do mundo no qual se vive e também para que se percebam os motivos reais de determinados pensamentos:

Entretanto, adquirir, ao longo dos anos, a convicção de que para todo indivíduo, inclusive para os que não a veem como uma vocação, é valioso estudar ao menos um pouco de filosofia, nem que seja por dois motivos bem simples. O primeiro é que, sem ela, nada podemos compreender do mundo em que vivemos. É uma formação das mais esclarecedoras, mais ainda do que a das ciências históricas. Por quê? Simplesmente porque a quase totalidade de nossos pensamentos, de nossas convicções, e também de nossos valores, se inscreve, sem que o saibamos, nas grandes visões do mundo já elaboradas e estruturadas ao longo da história das ideias. (FERRY, 2010a, p. 15).

Sponville está de acordo com as ideias de Ferry em relação à filosofia. O filósofo, em sua obra *O amor a solidão*, reafirma os valores da filosofia como uma instância que amplia o conhecimento de mundo e de si próprio, da filosofia como libertadora de uma vida presa a discursos de domesticação, ensina como pensar a própria existência, a filosofia tão somente a serviço a vida “[...]a filosofia é uma prática discursiva que tem a vida por objeto, a razão por meio e a felicidade por fim”. (SPONVILLE, 2016, p. 15).

[...] a filosofia só tem sentido a serviço da vida: trata-se de viver melhor, de uma vida ao mesmo tempo mais lúcida, mais livre, mais feliz... Pensar melhor para viver melhor. É o que Epicuro chamava filosofar para valer, em outras palavras, para sua salvação, como dizia Spinoza, e é essa a única filosofia que presta. Ninguém filosofa para passar o tempo, nem para brincar com os conceitos: filosofa-se para salvar a pele e a alma. (SPONVILLE, 2016, p. 18).

O conhecimento da filosofia amplia o campo de visão e pode fazer com que o indivíduo viva de maneira autodeterminada, pois pode reconhecer que a vida vai além dos medos vividos no presente e no passado, já que o medo do desconhecido, da morte, acaba por cegar e fazer com que momentos excepcionais da vida passem despercebidos. Segundo Ferry,

No momento, o que importa é apenas que você compreenda por que, aos olhos de todos esses filósofos, o medo da morte nos impede de viver bem. Não somente porque ela gera angústia. A bem dizer, na maior parte do tempo, não pensamos nisso, e estou certo de que você não passa os dias meditando sobre o fato de que os homens são mortais! No entanto, isso acontece num nível mais profundo, porque a irreversibilidade do curso das coisas, que é uma forma de morte no interior mesmo da vida, ameaça-nos de sempre nos arrastar para uma dimensão do tempo que corrompe a existência: a do passado, onde se instalam os grandes corruptores da felicidade que são a nostalgia e a culpa, o arrependimento e o remorso. (FERRY, 2010a, p. 26).

A obra de Manuel Rivas mostra como o medo da morte cega e imuniza as comunidades presentes em alguns dos contos, as quais, temerosas do retorno de acontecimentos ruins, estão constantemente à espera de catástrofes. Dessa forma, vive-se mal devido à presença do medo de toda e qualquer atitude em relação ao próximo e à comunidade. Com isso, cortam-se os laços sociais e históricos para que não ocorra qualquer partilha de experiências vividas no cotidiano, porque se passa a considerar o outro como uma ameaça real para a vida. Eis o egoísmo pretendido por instâncias de poder justamente por fazer com que uma sociedade não compartilhe suas experiências:

A filosofia — todas as filosofias, por mais divergentes que às vezes sejam nas respostas que tentam oferecer — promete também que podemos escapar dos medos primitivos. Ela tem, pois, em comum com as religiões, pelo menos na origem, a convicção de que a angústia impede de viver bem: ela nos impede não apenas de ser felizes, mas também de ser livres. Temos aí, como eu já lhe havia sugerido com alguns exemplos, um tema onipresente entre os primeiros filósofos gregos: não se pode pensar ou agir livremente quando se está paralisado pela surda inquietação que gera, mesmo quando se tornou inconsciente, o temor do irreversível. Trata-se, pois, de chamar os homens à “salvação”. (FERRY, 2010a, p. 29).

É exatamente essa situação mencionada que o filósofo italiano Roberto Esposito denomina imunização. Ele alerta que o medo excessivo em relação ao próximo e aos riscos vivenciados todos os dias acaba por destruir a vida das pessoas, pois “el exceso de defensa contra los elementos extraños al organismo se vuelve contra él, con efectos potencialmente letales.”<sup>40</sup> (ESPOSITO, 2009, p. 117). A linguagem médica usada por Esposito é proposital, pois ele se inspirou na medicina para teorizar sobre os efeitos nocivos de sociedades de controle. Para o filósofo italiano, instâncias de poder estimulam o discurso de que determinadas individualidades ou comunidades são nocivas para o tecido social com o propósito de que sejam alijadas do convívio comunitário. Faz-se, então, a comparação com o processo médico de imunização de vírus e bactérias. Propõe-se a mesma leitura em *¿Qué me quieres, amor?*, pois Rivas retrata, em alguns contos, como muitas pessoas acabam imunizadas pelo medo que outros sentem de compartilhar experiências entre si. Portanto, as práticas imunizantes objetivam exatamente impedir essa troca de experiência, pois somente assim consegue-se controlar o ser humano: “cuanto más se comunican y entrelazan los seres humanos – pero también las ideas, los lenguajes, las técnicas –, tanto más se genera como contrapartida una exigencia de inmunización preventiva”<sup>41</sup>. (ESPOSITO, 2009, p. 114).

Desde a Antiguidade Grega, independentemente de qual seja a teoria, todos os filósofos acreditam que o conhecimento da filosofia seja um meio de salvação para a vida, pois esse conhecimento ensina o homem a conviver com todo e qualquer medo. Além disso, é na filosofia que se encontram os meios para se vencerem as angústias e os medos que paralisam a vida e a impedem de ser livre e feliz, já que se ensina a viver de maneira a não

<sup>40</sup> o excesso de defesa contra os elementos estranhos ao organismo se volta contra ele, com efeitos potencialmente letais.

<sup>41</sup> quanto mais comunicam-se e cruzam os seres humanos – mas também as ideias, as linguagens, as técnicas -, mais se gera como contrapartida uma exigência de imunização preventiva.

temer os medos mais banais da vida e a não temer a morte: “[...] Epicuro [...] define a filosofia como uma “medicina da alma”, cujo objetivo último é o de nos fazer compreender que a ‘a morte não deve amedrontar’”. (FERRY, 2010a, p. 25).

Acredita que a salvação deve vir não de Outro, de um Ser “transcendente” (o que quer dizer “exterior e superior” a nós), mas, na verdade, de nós mesmos. A filosofia deseja que encontremos uma saída por nossas próprias forças, pela via da simples razão, se pelo menos conseguirmos usá-la como necessário: com precisão, audácia e firmeza. (FERRY, 2010a, p. 30).

A filosofia busca a salvação e, por isso, ela acredita que essa salvação deve partir de nós mesmos, o que significa sair da zona de conforto e agir com lucidez, sensatez e liberdade diante das situações vividas, porém sem ultrapassar a individualidade do outro, vivendo de forma justa, digna; isso faz parte da ética da filosofia. A primeira tarefa da filosofia é trazer o conhecimento do mundo no qual vivemos e dar a este um sentido para nele existirmos, pois é necessário conhecer o mundo que nos cerca para assim aprendermos a conviver nele, porém sem deixar de fora o conhecimento do ser humano sendo sábio o suficiente para poder viver feliz e livre, vencendo os medos da vida e respeitando o próximo, a partir de seus valores transcendentais. Paul Tillich, em seu livro *A coragem do ser*, reafirma o neo-humanismo moderno, a questão de valores, a individualidade e a subjetividade de cada um, porém sem se descuidar do próximo:

No estoicismo, é da sabedoria do homem sábio, que é essencialmente igual em todos, que brota sua coragem de ser. No mundo moderno, é do indivíduo como indivíduo. Atrás desta mudança está a valorização cristã da alma individual como externamente significante. Porém não é esta a doutrina que dá a coragem de ser ao homem moderno, mas a doutrina do indivíduo em sua qualidade de espelho do universo. Entusiasmo pelo universo, em saber como criar, também responde à questão da dúvida e insignificância. (TILLICH, 2001, p. 95).

Com isto, de acordo com os estoicos, viver bem era viver em conformidade com os cosmos e a salvação seria reconhecer que a vida é maravilhosa, absurda e sem explicação lógica, pois chegamos neste mundo sem termos criado nada, apenas descobrindo suas maravilhas. Ferry diz dos estoicos: “O divino é o não humano quando é maravilhoso”. (FERRY, 2010a, p. 42).

Ainda de acordo com Ferry, segundo os estoicos a sabedoria é essencial para o ser humano, pois é preciso ser sábio para vencer a primeira impressão que se obtém de algo, já

que no primeiro momento pode parecer desagradável e feio. Porém, se se consegue vencer essa primeira impressão, a recompensa vem com a aquisição de um olhar que passa a ver e contemplar a beleza nas coisas mais simples e cotidianas da vida. Sobre isso, Ferry oferece o pensamento de Marco Aurélio:

A juba do leão, a espuma que escorre da goela do javali, e muitas outras coisas, se observamos detalhadamente, sem dúvida estão longe de ser belas, e, no entanto, porque derivam do fato de terem sido engendradas pela natureza, são um ornamento e possuem encanto; se nos apaixonássemos pelos seres do universo, se tivéssemos uma inteligência mais profunda, sem dúvida, todos eles nos pareceriam sempre criaturas agradáveis. Mesmo em velhos e velhas, poderemos encontrar uma certa perfeição, uma beleza, como encontramos na graça infantil, se tivermos os olhos de um sábio. (MARCO AURÉLIO *apud* FERRY, 2010a, p. 46).

As imagens usadas na citação são muito pertinentes, pois revelam duas instâncias que devem ser consideradas na luta humana contra o medo – do desconhecido, do outro ou da morte – que são a porção selvagem, que todo ser humano tem e precisa conservar e usar de modo equilibrado com a razão, e a velhice, realidade futura cuja deterioração física ameaça o homem que goza do vigor porque se trata de uma fragilidade que evidencia a inevitabilidade da morte. É inevitável aproximar o pensamento de Marco Aurélio de estudos filosóficos como o Humanismo de Pico della Mirandola, o Erotismo de Georges Bataille e a Estética da Existência de Nietzsche. Antes de se fazer aqui uma defesa de que o neo-humanismo é tributário dessas teorias, propõe-se uma breve comparação entre as três.

Em primeiro lugar, oferece-se um fragmento do *Discurso sobre a dignidade do homem*, obra do humanista Pico della Mirandola. Nessa citação, Deus explica para Adão como o criou:

Ó Adão, não te demos nem um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio, nem tarefa alguma específica, a fim de que obtenhas e possuas aquele lugar, aquele aspecto, aquela tarefa que tu seguramente desejares, tudo segundo o teu parecer e a tua decisão. A natureza bem definida dos outros seres é refreada por leis por nós prescritas. Tu, pelo contrário, não constringido por nenhuma limitação, determiná-la-ás para ti, segundo o teu arbítrio, a cujo poder te entreguei. Coloquei-te no meio do mundo para que daí possas olhar melhor tudo o que há no mundo. Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de ti mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tivesses seguramente escolhido. Poderás degenerar até aos seres que são as bestas, poderás regenerar-te até às realidades superiores que são divinas, por decisão do teu ânimo. Ó suma liberalidade de Deus pai, ó suma e admirável felicidade do homem! ao qual é concedido obter o que deseja, ser aquilo que

quer<sup>42</sup>. (DELLA MIRANDOLA, *Discurso sobre a dignidade do homem*, 1486, s.p.)

Como se sabe, a filosofia humanista é ampla e diversa, mas pretende-se apenas discutir algo bastante recorrente nessa corrente por meio desse fragmento de um dos notáveis humanistas. Vale recordar que essa pesquisa defende que a obra de Rivas está inspirada pela filosofia neo-humanista e, para tal, faz-se necessário discutir, ainda que de forma superficial, a corrente da qual esta é herdeira.

No fragmento de della Mirandola, percebe-se a concepção humanista de que o homem é um ser privilegiado por seu Criador justamente por ser capaz do domínio da razão. Nesse sentido, tudo na vida humana é questão de escolha individual, a qual está garantida pelo livre arbítrio. Para a presente pesquisa não interessa muito a discussão do papel dado à razão pelos humanistas. O que sim interessa são as imagens usadas no discurso e sua simbologia. Chama atenção a imagem do homem como um escultor de si mesmo – “tu, árbitro e soberano *artífice* de ti mesmo, te *plasmasses* e te *informasses*, na *forma* que tivesses seguramente *escolhido*” – a qual se pode aproximar, com as devidas ressalvas, da proposta da Estética da Existência de Friedrich Nietzsche quando este propõe que se deve fazer da própria vida uma obra de arte. Retomando della Mirandola, há a afirmação de que o homem não foi criado apenas como animal (terreno), mas tampouco como divino (celeste), ou seja, embora muito se afirme entre pós-modernos que o Humanismo desprezou e até proibiu a porção animal, ou selvagem, do homem, é totalmente possível ler nesse fragmento que não se aconselha ao ser humano que ele tente viver como se fosse totalmente celeste ou, ainda mais importante, que não se julgue como tal. Além disso, está presente a ideia de que o *ethos* é uma questão de escolha, ou seja, é livre. Sobre isso, relê-se: “Poderás degenerar até aos seres que são as bestas, poderás regenerar-te até às realidades superiores que são divinas”. O livre arbítrio, a questão da escolha, mas a clara advertência de que viver no extremo da animalidade não deve ser desejável não significa desprezar totalmente essa instância natural de qualquer ser vivo. Ao contrário, o que se almeja como educação do espírito e do homem civilizado é o equilíbrio entre forças da natureza e o uso da razão. Interessa reafirmar que a linha humanista à qual pertence della Mirandola não despreza a parte animal do ser humano tal qual afirmam muitos filósofos de correntes que embasam a pós-modernidade. Nesse sentido, critica-se, ainda, um efeito nocivo notável da filosofia pós-moderna na sociedade contemporânea: o excesso de

---

<sup>42</sup> Disponível em: [http://www.filosofia.com.br/figuras/livros\\_inteiros/91.txt](http://www.filosofia.com.br/figuras/livros_inteiros/91.txt) Acesso em: 05 de maio de 2017.

animalidade gerado pelo incentivo da primazia dos instintos e, consequência disso, um extremo individualismo que muito tem prejudicado a vida em comunidade.

O que se pode colocar em diálogo desse fragmento humanista com os estudos sobre o Erotismo de Bataille é precisamente a questão da animalidade. Se por um lado Bataille parte do pressuposto de que o Humanismo foi o responsável por limar o direito do homem à animalidade, tese da qual se pode discordar, por outro, ele concorda sobre a necessidade de interdito, ainda que limitado, dos instintos. O que mais interessa sobre os estudos de Bataille é o fato de que o Erotismo está formado por sensações não controladas e repentinas que propiciam ao homem uma experiência momentânea de religação com o Todo. O filósofo francês denomina o Todo como continuidade, ou seja, aquele momento anterior ao nascimento no qual todo ser está integrado a uma forma maior, uma totalidade, o universo. Após nascer, o ser se destaca dessa totalidade e passa viver a descontinuidade. Essa condição de descontínuo provoca nostalgia da sensação de continuidade. Bataille denomina erótico todo aquele que está aberto para experiências que proporcionam a sensação de retorno ao contínuo. Para tal, é preciso ter consciência de algo que para o filósofo francês é um direito do ser humano, a animalidade. É justamente nesse ponto que se pode propor uma coincidência com Pico della Mirandola. Ainda sobre o Erotismo batailleano, é preciso ressaltar que além da consciência do direito à animalidade e da consequente abertura para essa instância, o ser erótico é aquele que desafia o medo da morte por meio da sensação de continuidade que a experiência erótica proporciona. Segundo Bataille, para que seja realmente erótica, uma experiência deve prescindir das garantias do corpo físico. A sensação experimentada no erotismo é de abandono do corpo material e, por isso mesmo, experiencia-se a morte.

Para retomar a obra de Manuel Rivas, pode-se defender que também ele tem essas questões para si. Já se citou aqui uma entrevista na qual o escritor afirma que as línguas são eróticas (“pues las lenguas son eróticas, es decir, unen. Las palabras están deseando ir a la boca para abrazarse, para bailar entre ellas”). Vê-se que a explicação do escritor para o caráter erótico das línguas é justamente porque elas devem servir como religação com a continuidade. Além disso, ele diz que as palavras desejam o abraço e a dança, ou seja, a comunhão e a arte. São traços presentes no *corpus* literário dessa pesquisa. Em vários contos, a animalidade está presente ou como um extremo cuja falta de interdito impede a vida em comunidade, ou como instância equilibrada que proporciona erotismo, ou seja, exatamente a comunhão com o outro. Porém, essa comunhão parte do desafio ao medo da morte, a qual sempre está à espreita nos contos ambientados na Guerra Civil e na ditadura franquista, ou nas relações afetivas, representada pelo medo da perda do ser amado.

Recuperando a citação de Marco Aurélio, a beleza é vista a partir dos olhos de pessoas sábias, além disso, de acordo com os estoicos, os que alcançam verdadeiramente a sabedoria e passam a ser sábios, compreendendo que a morte não é mais o fim de todas as coisas e sim uma passagem desta vida para uma eternidade, passam a conceber a morte como ela realmente é, ou seja, parte da vida:

No fundo, simplesmente o seguinte: tendo chegado a certo nível de sabedoria teórica e prática, o ser humano compreende que a morte não existe verdadeiramente, que ela é apenas a passagem de um estado a outro, não um aniquilamento, mas um modo de ser diferente. Enquanto membros de um cosmos divino e estável, nós também podemos participar dessa estabilidade e dessa divindade. Desde que o compreendamos, que ao mesmo tempo percebamos o quanto o medo da morte é injustificado, não apenas subjetivamente, mas também num sentido panteísta, objetivamente, já que o universo é eterno, e nós mesmos somos chamados a permanecer para sempre um fragmento dele, não cessaremos jamais de existir! (FERRY, 2010a, p. 59).

Porém, toda a vida está relacionada com o tempo que se vive e é exatamente nesse tempo que ela se inscreve, trazendo as angústias do futuro, as tristezas ou a nostalgia do passado e, com isso, alimenta-se um medo do futuro e do que deixamos para trás que, de acordo com os estoicos, são exatamente esses temores do porvir e do passado que acabam por paralisar a vida, o que impede de se viver o aqui e o agora. Segundo Ferry,

[...] os dois males que pesam, na opinião dos estoicos, sobre a existência humana, os dois freios que a paralisam e a impedem de alcançar a plenitude, são a nostalgia e a esperança, o apego ao passado e a preocupação com o futuro. Continuamente eles nos levam a perder o instante presente, nos impedem de viver plenamente. (FERRY, 2010a, p. 63).

Portanto, o estoicismo faz um chamado para que se viva o presente, valorizando o instante que se está vivendo, pois o passado é algo que não retorna, apesar de deixar marcas, e o futuro é algo que se desconhece. Como afirma Sponville: “A eternidade é agora: não é um futuro que nos é prometido, o presente mesmo é que nos é oferecido.” (SPONVILLE, 2016, p. 27). Para isso “[...] o estoicismo vai ensinar a seus discípulos a abandonar ideologias que valorizam a esperança. Esperar um pouco menos, amar um pouco mais”. (FERRY, 2010a, p. 66). Sendo assim, para eles, não existe outra realidade além da vivida no presente, pois uma vida pautada no que passou ou no que está por vir perde a realidade atual, quanto a isso, Sêneca diz, “enquanto se espera viver, a vida passa” (SÊNECA *apud* FERRY, 2010a, p. 67).



Segundo Ferry, o estoicismo defende o desapego, pois tudo no mundo é instável. Com isso, os estoicos acreditam que se deve ter a consciência da maravilha que é ter alguém a quem se ama ao lado para valorizar cada momento e fazer cada instante essencial para a própria existência. Assim, o enfretamento da morte permite a dedicação aos seres amados:

O primeiro e principal exercício, o que conduz de imediato às portas do bem, consiste, quando uma coisa nos prende, em considerar que ela não é daquelas que não nos podem ser tiradas; que ela é como uma panela, ou uma taça de cristal, que quando se quebra não nos perturba porque lembramos o que ela é. O mesmo acontece aqui: se abraças um filho, um irmão ou um amigo, não te abandones sem reservas à imaginação... Lembra-te que amas um mortal, um ser que não é absolutamente tu mesmo. Ele te foi concedido para o momento, mas não para sempre, nem sem que te possa ser tomado... que mal existe em murmurar entre dentes, enquanto se abraça o filho: “Amanhã ele morrerá”? (EPICTETO *apud* FERRY, 2010a, p. 71).

Portanto, é preciso viver cada dia como se fosse o último, contentando-se com o aqui e o agora, deixando de lado todos os temores e remorsos que impedem de se viver uma vida plena e feliz ao lado das pessoas amadas, pois cada dia vivido pode ser o último e esta forma de viver é o que, segundo Ferry, Nietzsche denomina de “inocência do devir”.

Com o advento da filosofia cristã, a qual se sobrepôs à filosofia grega, a salvação deixa de ser concebida como viável por meio do conhecimento para se fundar na fé no insondável. Porém, de acordo com Ferry, é nesse momento que a fé e a razão começam a se enfrentar, pois o cosmos deixa de existir e surge o Logos, que é O Cristo encarnado em uma pessoa. A razão então é substituída pela fé e a salvação aqui é “[...] simplesmente a passagem de uma doutrina da salvação anônima e cega à promessa de que vamos ser salvos não apenas por uma pessoa, o Cristo, mas também enquanto pessoa” (FERRY, 2010a, p. 83). Assim o que passa a contar desde então é a fé na palavra do Deus vivo e não mais o conhecimento do homem. A palavra de Deus que revela que o homem será salvo pela fé e não por suas obras, pois, para contemplar esse Deus, deve-se utilizar a fé.

Fica transparente que, a partir daí, a humanidade não poderia ser dividida, segundo uma hierarquia natural e aristocrática, entre melhores e menos bons, entre superdotados e ineptos, entre senhores e escravos. Eis por que, segundo os cristãos, é preciso que se diga que somos todos “irmãos”, todos situados no mesmo patamar enquanto criaturas de Deus, dotadas das mesmas capacidades de escolher livremente o sentido de suas ações. (FERRY, 2010a, p. 102).

O amor que o cristianismo quer ensinar é algo que vai além da força da morte, ele deve ser a regra ética que guia e coordena a vida e o comportamento. O amor torna-se então a salvação, pois é a chave para uma imortalidade prometida por Cristo, uma imortalidade que não é mais desconhecida e sim uma ressurreição pela graça de Deus, que é o amor em Deus:

É então a própria morte, e não apenas os medos que ela provoca em nós, que finalmente é vencida. A imortalidade não é mais a do estoicismo, anônima e cósmica, mas a individual e consciente da ressurreição das almas acompanhadas de seus corpos “gloriosos”. Essa é a dimensão do “amor em Deus” que vem conferir um sentido último à revolução operada pelo cristianismo nos termos do pensamento grego. É esse amor, que se encontra no seio da nova doutrina da salvação, que se revela, ao final, “mais forte do que a morte”. (FERRY, 2010a, p. 120).

A filosofia moderna ou Humanismo passa então por dificuldades, na antiguidade a filosofia criou a sua base de salvação no cosmos e para ser salvo era preciso compreender essa ordem dos cosmos para então conseguir assimilar-se a ela e finalmente encontrar o seu lugar, pois a vida possuía um sentido somente por causa dos cosmos. Logo após, a doutrina cristã supera a filosofia e para se conseguir a salvação era preciso entrar em contato com o Verbo, que era o Cristo, para que se pudesse conseguir o reino de vida eterna. A partir de então “O mundo moderno vai nascer com o desmoronamento da cosmologia antiga e com o nascimento de uma extraordinária reavaliação das autoridades religiosas” (FERRY, 2010a, p. 122).

A partir daí, compreende-se que o mundo não é mais um cosmos e tudo o que era dado a priori, como a harmonia e a bondade, precisa ser buscado para que se possa dar um sentido humano para o mundo. O pensamento moderno coloca o homem no lugar do *cosmos* e faz dele o centro do mundo “[...] será necessário que o próprio ser humano, no caso, o sábio, por assim dizer, de fora, introduza a ordem nesse universo que à primeira vista, não oferece nenhuma” (FERRY, 2010a, p. 129). Além disso, “[...] cabe ao homem, pelo esforço de seu pensamento, introduzir sentido e coerência num mundo que parece a priori não possuir nenhum, contrariamente ao cosmos dos Antigos” (FERRY, 2010a, p. 133). Portanto, não haverá mais um trabalho passivo e sim uma construção de sentido no mundo, a ciência passa a ser uma atividade de ligar os fenômenos e associar o efeito à causa, antes existia um modelo perfeito e fechado o qual devia ser imitado, passa-se então para um modelo em expansão, sem sentido e passa-se a pensar e refletir para um controle.

A filosofia moderna parte da discussão da distinção do animal e do homem para que se possa explicar a humanidade deste. Ferry explica que, para Rousseau, o que diferencia o homem do animal é a sua capacidade de evolução e aperfeiçoamento, o comportamento dos

animais permanece o mesmo, já a sociedade está em constante mutação. Sabe-se que essa filosofia, denominada Iluminismo, inspirou-se no Humanismo. Porém, enquanto este partia do princípio de que o homem é naturalmente bom, aquela se pautava, predominantemente, na afirmação de que o ser humano nasce selvagem. Portanto, para os iluministas, “[...] o ser humano é capaz de se organizar conscientemente para fazer tanto mal quanto possível a seu próximo. É, aliás, o que a teologia tradicional denomina de *maldade, como próprio do demoníaco em nós*” (FERRY, 2010a, p. 142). De acordo com Thomas Hobbes, o ser humano é egoísta por natureza e, por isso, necessita de regras para sobreviver já que suas atitudes são impulsivas.

Como tributário do Iluminismo, de acordo com Ferry, Kant justifica que o ser humano é tomado como forma de si mesmo, a virtude aqui é voltada para o bem comum, a olhar para o outro e não somente em prol do próprio bem, uma ação que não seja movida por interesses pessoais, mas que leva em consideração o universal, a preocupação com o outro, pois uma ação moral é uma ação livre de interesses, é a nossa boa-vontade.

O bem não está mais associado ao meu interesse particular, ao da minha família ou da minha tribo. Evidentemente ele não os exclui, mas deve também ter em conta os interesses de outrem, até mesmo o da humanidade inteira — como o exige a grande Declaração dos Direitos do Homem. (FERRY, 2010a, p. 156).

Portanto, segundo Ferry, para Kant, a sua originalidade passa a ser a ação desinteressada e a verdadeira moral é esta que se liberta das tendências naturais de interesses que a natureza humana possui, com isto, quem se afasta dos próprios interesses particulares se distancia assim de si mesmo e se aproxima das pessoas ao redor, prática que leva a se considerar o outro e que viabiliza a ideia de humanidade que visa ao bem não só individual, mas, sobretudo, coletivo. Eis a ética, que é exatamente essa persistência no ideal de bem comum.

Resposta que funda o humanismo moderno tanto no plano moral quanto no político e no jurídico: exclusivamente na vontade dos homens, desde que eles aceitem se restringir a si mesmos, estabelecer seus limites, compreendendo que *a liberdade de cada um deve, às vezes, terminar onde começa a liberdade do outro*. É apenas dessa limitação voluntária de nossos infinitos desejos de expansão e conquista que pode nascer uma relação pacífica e respeitosa entre os homens — poderíamos dizer “um novo *cosmos*”, mas agora ideal e não mais natural, a ser construído pelo homem, e não fato pronto. (FERRY, 2010a, p. 159).

Nessa nova perspectiva de mundo, os seres humanos passam a ser tratados como algo essencial, não somente como um simples meio, mas o fim, pois o ser humano assumiu aqui o lugar das entidades antigas, sendo o principal centro das atenções.

De acordo com Ferry, Renè Descartes sugere, a partir da dúvida metódica, três ideias da modernidade que levam os seres humanos a justificarem as suas ações. A primeira é buscar um critério confiável da verdade que resiste a qualquer dúvida, a segunda é a ideia da “tábula rasa” que seria a rejeição do passado, de todos os preconceitos e tradições que trazemos e a terceira seria rejeitar todos os argumentos de autoridade, que nos são impostos como verdades para a vida, os quais não se podem questionar. Descartes quer a liberdade de pensamento, quer criar uma visão de mundo, na qual o homem é o centro de tudo e, a isso ele nomeia como “espírito crítico” e funda a filosofia moderna como a filosofia do sujeito, inspirada no Humanismo. Além disso, essa modernidade exige preceitos morais que pedem respeito pelo indivíduo, pois as regras morais são indispensáveis para a convivência tranquila com o mundo e fazem parte da condição necessária da vida.

O período da pós-modernidade é marcado pela crítica ao Humanismo e ao racionalismo. Ferry diz que, de acordo com Nietzsche, não houve nessa época um corte total com as características dos outros períodos no que diz respeito aos ideários religiosos, pois a sociedade continua a acreditar em valores que são superiores à vida, com a manutenção de alguns ídolos. Para criar seu pensamento, Nietzsche não desconstrói outros como a cosmologia grega ou o cristianismo, ele pensa o mundo fora de nós, quer romper com as estruturas arcaicas que estão presentes no controle de massa, ele quer buscar novos espaços de reflexão. Ferry afirma que para Nietzsche filosofia é

[...] trazer à tona a origem escondida dos valores e das ideias que se acreditam imutáveis, sagrados, vindos do céu... para devolvê-los à Terra e desvendar o modo, o mais das vezes efetivamente bem *terrestre* (é um dos motivos favoritos de Nietzsche), como eles foram engendrados. (FERRY, 2010a, p. 194).

Ferry diz que Nietzsche acredita que a concepção do cosmos é algo para consolar o homem. Devido à associação filosófica entre cosmos e logos, o filósofo alemão não busca razões lógicas para explicar a ordem do mundo. Em seu livro *Ecce Homo*, ele mostra sua ruptura com o Humanismo e defende que a técnica e a ciência poderiam progredir caso esses ídolos fossem desconstruídos por um martelo. Eis a sua “filosofia com o martelo”:

Melhorar a humanidade? Eis a última coisa que *eu* prometeria. Não esperem de mim que eu erija novos ídolos! Que os antigos aprendam antes quanto custa ter pés de barro! *Derrubar* “ídolos” — é assim que chamo todos os ideais —, esse é meu verdadeiro ofício. É inventando a mentira de um mundo ideal que se tira o valor da realidade, sua significação, sua veracidade... A *mentira* do ideal foi até agora a maldição que pesou sobre a realidade, a própria humanidade se tornou mentirosa e falsa até o mais fundo de seus instintos — até a adoração dos valores *opostos* àqueles que poderiam lhe garantir um belo crescimento, um futuro... (NIETZSCHE, 2008, p. 16).

Para o filósofo, não existe nada fora da realidade da vida, e a ideia de democracia aqui para ele é uma utopia, argumento que desmonta a ideia de que os homens são iguais em dignidade. Ele acredita que a democracia é apenas uma forma de enganar e iludir os indivíduos da sociedade e de se garantir poder aos ídolos, nos quais ele não acredita e, por isso, pretende destruir, pois ele defende que todos são uma negação da vida:

“[...] não existe nada fora da realidade da vida, nem acima nem abaixo, nem no céu nem no inferno, e todos os célebres ideais da política, da moral e da religião são apenas “ídolos”, inchaços metafísicos, ficções, que não visam nada a não ser fugir da vida, antes de se voltar contra ela”. (FERRY, 2010a, p. 188).

Segundo Ferry, pensadores como Marx, Freud e Nietzsche foram considerados os “filósofos da suspeita”, pois os seus valores pretendem desconstruir as ilusões que embalaram o humanismo clássico e acreditam que por trás dos bons valores, sempre existem interesses ocultos ou outras verdades e, por isso, suspeitam de toda e qualquer atitude. Nietzsche quer com sua filosofia abrir espaço para pensamentos novos e radicais, mostrando assim, a origem escondida de todas as ideias e valores, ele busca a racionalidade lógica do mundo, pois, para ele, o significado da verdade é o pensamento da salvação. Para explicar essa racionalidade, o filósofo alemão baseia seu pensamento em dois tipos de forças sobre as quais se deve refletir com a consideração de que se pode chegar a um equilíbrio. Essas forças ele denomina como reativas e ativas. As forças reativas são para o filósofo “[...] aquelas que só podem se expandir no mundo e produzir todos os seus efeitos, reprimindo, aniquilando e mutilando outras forças.” (FERRY, 2010a, p. 201). Portanto, essas forças são aquelas dos intelectuais que buscam a verdade, elas desconfiam de tudo. Já as forças ativas são as que se encontram na arte, são as forças dos artistas os quais conseguem transcender a racionalidade:

[...] as ativas poderiam se instalar no mundo e nele empregar todos os seus esforços sem necessidade de alterar ou reprimir outras forças. É na arte, e não mais na filosofia ou na ciência, que essas forças encontram seu espaço

de vida natural. *Da mesma forma que existe uma equivalência secreta entre reação/busca da verdade/democracia/rejeição do mundo sensível em proveito do mundo inteligível, um fio de Ariadne une a arte, a aristocracia, o culto do mundo sensível ou corporal e as forças ativas.* (FERRY, 2010a, p. 207)

Ferry também entende que, para Nietzsche, essa forma de refletir, levando em consideração as duas forças, é uma maneira racional de buscar um equilíbrio de pensamento, o que para o filósofo é essencial para que se possa ter uma expansão da vida, o que leva a outro ponto essencial de sua discussão, que é o ato moral, com o qual o indivíduo precisa controlar e saber domesticar as suas forças, pois somente com esse autocontrole podem-se fazer aflorar as emoções das nossas vidas.

Essa conciliação é, aos olhos de Nietzsche, o novo ideal, o ideal enfim aceitável porque não é, como todos os outros, falsamente exterior à vida, mas, ao contrário, explicitamente sustentado nela. E é exatamente isso que Nietzsche chama de *grandeza* — um termo importante em sua obra —, o sinal da “grande arquitetura”, aquela no seio da qual as forças vitais, porque são, enfim, *harmonizadas e hierarquizadas*, atingem com um mesmo ímpeto a maior *intensidade* e simultaneamente a mais perfeita elegância. É apenas por essa harmonização e hierarquização de *todas as forças, mesmo as reativas*, que o poder desabrocha, e que a vida deixa de ser diminuída, enfraquecida ou mutilada. (FERRY, 2010a, p. 216).

Portanto, Ferry expõe que, para Nietzsche, a bela vida é aquela na qual as forças cooperam entre si, sem intervirem ou mutilarem uma à outra. Dessa forma, conseqüentemente, consegue-se viver o presente sem o medo do passado e do porvir, pois a consciência das forças reativas e ativas e seu conseqüente equilíbrio debilitam o medo da morte, o qual aprisiona o ser e o impede de viver efetivamente. Portanto, Ferry mostra que de acordo com Nietzsche é necessário saber harmonizar nossas forças.

A vida, afirma, é plenamente boa sob duas condições: que seja intensa e livre, ou seja, sem ilusões. Intensidade e emancipação são os dois traços essenciais que doravante, vão pretender definir a vida boa para os mortais. Para intensificar nossa existência no mais alto grau, é preciso juntar e harmonizar dentro de nós as forças vitais. Com efeito, devemos “harmonizá-las”, pois, em conflito, elas se mutilam reciprocamente e nos enfraquecem. Assim, Nietzsche aborda um tema caro a Spinoza: na intensificação das forças vitais reside a verdadeira alegria, e na sua diminuição jaz a tristeza. (FERRY, 2013, p. 40).

Desse pensamento nietzschiano retira-se uma proposta de vida autodeterminada, pautada na ética e na estética, o que os estudos contemporâneos de filosofia denominam Estética da Existência. A consciência das forças reativas evita que o ser pautar sua vida em ideologias e palavras de ordem, os quais o filósofo denomina ídolos. Vidas pautadas apenas na vontade da verdade, ou seja, em palavras de ordem, Nietzsche as denomina moral de rebanho, ele demonstra total desprezo por essa opção de vida. Portanto, constrói uma vida digna para si aquele que vive sem ídolos e sem deuses, pois é neste mundo que a vida acontece e se estabelece. Logo, a salvação é terrestre. No livro *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, de Luc Ferry, o filósofo concorda com Nietzsche e fala que apesar de todas as referências que se trazem da vida ou da filosofia essas concepções não são fundamentais para definir as nossas vidas:

“[...] É essencial compreender como os grandes princípios antigos, embora continuem a esclarecer parte importante de nossa experiência, não servem mais de referências confiáveis para orientar nossos pensamentos e nossos atos. Há nisso um paradoxo, que está no cerne da história da filosofia: é que os princípios de sentido antigo ainda nos dizem algo, mas, ao mesmo tempo, nada mais nos dizem de verdadeiramente decisivo. Eles nos sensibilizam, às vezes os achamos grandiosos, há até quem decida ‘incorporá-los’, mas ainda assim não podemos deixar de achá-los de algum modo definitivamente relegados ao passado, desconectados do que, hoje, é nossa existência.” (FERRY, 2013, P. 19).

Assim, o filósofo convida a viver uma vida no presente, sem arrependimentos e sem remorsos, deixando para trás toda e qualquer frustração sem viver de maneira culposa, com medo ou remoendo rancores que machucaram:

“[...] é no seio deste mundo, permanecendo nesta terra e nesta vida, que é preciso aprender a distinguir o que vale ser vivido e o que merece perecer. É aqui e agora que se deve saber separar as formas de vida frustradas, medíocres, reativas e enfraquecidas, das formas de vida intensas, grandiosas, corajosas e ricas em diversidade. (FERRY, 2010a, p. 231).

A filosofia contemporânea não descartou algumas concepções de Nietzsche e, por isso, de fato, discursos pautados na verdade absoluta perderam força. Porém, um dos principais filósofos contemporâneos, Heidegger, explica que é impossível viver no que ele denomina “mundo da técnica”, interpretação sua para a proposta de Nietzsche. Heidegger critica a proposta nietzschiana porque, segundo ele, para tentar explicar a eliminação dos

ídolos deve-se usar a ciência, mas, dessa maneira, peca-se pela radicalização da racionalidade. Trata-se de uma crítica comum aos desafetos da filosofia pós-moderna, os quais a compreendem como tributária de Nietzsche. De acordo com os críticos da pós-modernidade, a proposta nietzschiana promove justamente o que Nietzsche pretendeu desbancar, ou seja, a supervalorização da racionalidade técnico-científica. Ainda de acordo com os críticos, os desdobramentos da filosofia nietzschiana favoreceram a supremacia da globalização capitalista. Não é objetivo dessa pesquisa enveredar-se por esse tipo de discussão, pois acredita-se que esse caminho desconsidera a discussão filosófica para impor abordagens sociológicas determinadas ideologicamente. Porém, Ferry considerou importante como a crítica de Heidegger motivou discussões sobre a Globalização, é importante demonstrar o percurso de seu pensamento. Ferry desenvolve a discussão:

O que é certo, porém, e que Heidegger leva a compreender, é que a globalização liberal está traindo uma das promessas fundamentais da democracia: aquela segundo a qual poderíamos, coletivamente, fazer nossa história ou participar dela, interferir em nosso destino para tentar dirigi-lo rumo ao melhor. Ora, o universo no qual entramos não apenas nos escapa, mas se revela desprovido de sentido, na dupla acepção do termo: simultaneamente privado de significado e de direção. (FERRY, 2010a, p. 253).

Ferry demonstra como Heidegger defende que o desprezo nietzschiano pelo pensamento e pela práxis pautados em coletividades levou os tempos posteriores a supervalorizar a individualidade em detrimento da vida em comunidade. Porém, defende-se, aqui, que a interpretação de Heidegger foi apressada. Em nenhum momento Nietzsche estava rejeitando a vida em comunidade. O que o filósofo desprezava era a ditadura do pensamento único e a submissão a esse tipo de ideologia. Endossam-se aqui outras abordagens para o pensamento de Nietzsche, as quais o consideram como uma proposta ética e estética de se fazer da própria vida uma obra de arte. Nesse sentido, a rejeição à moral de rebanho levaria o homem a ser autodeterminado. Por isso o filósofo alemão usa a imagem do martelo, pois o homem consciente da manipulação que qualquer discurso pode promover plasmará sua vida tal qual um escultor, ou seja, a golpes de martelo numa forma bruta, a própria vida, que, diante de qualquer erro ou decepção, pode ser desfeita para que seja refeita de outra maneira. É justamente nesse sentido que se defende uma aproximação de Nietzsche com a corrente humanista da qual Pico della Mirandola compartilha. Porém, nunca está demais recordar que, ao contrário do Humanismo, o filósofo alemão não acreditava na existência de um ser divino que dava sentido à existência humana. Para ele, a vida é matéria do acaso e, portanto,



desprovida de sentido. Se o Humanismo estava inserido no contexto da concepção do mundo como um cosmos perfeito e regido por causa e efeito, Nietzsche já se inseria na teoria do universo em expansão.

Essa discussão é pertinente para o estudo da obra de Rivas aqui proposto. Como já dito, apresenta-se a proposta de que a transfiguração do trauma na obra se faz, em termos coletivos, na defesa do neo-humanismo como filosofia capaz de oferecer resistência por meio do amor aos valores da humanidade e, na esfera individual, por meio da estética da existência. Manuel Rivas é um autor contemporâneo, mas discorda-se de que seja mais um no grupo de escritores considerados pós-modernos. Vale ressaltar que contemporaneidade e pós-modernidade não são a mesma coisa. Nem tudo o que é contemporâneo é pós-moderno. Rivas pode ser considerado um escritor pós-franquista obviamente, mas de forma alguma como pós-moderno. Se se defende, nesta pesquisa, que o escritor coincide com as propostas neohumanistas, claro está que se nega que sua literatura seja pós-moderna.

Ferry continua sua exposição a propósito de Heidegger, concorda-se que a técnica trouxe o aumento do poder sobre o mundo e a competitividade extrema levou o homem contemporâneo a abdicar de seu direito ao erotismo, pois aceita-se entregar toda a energia vital para o mundo do trabalho e para ideologias ou estratégias micropolíticas de domesticação e, portanto, pouco ou nada resta para as práticas eróticas. A técnica provoca o individualismo, com isso, as atitudes humanas passam a ser mecanizadas e individualistas, o que atenta contra a vida compartilhada.

[...] no mundo da técnica, ou seja, a partir de agora, no mundo todo, já que a técnica é um fenômeno sem limites, planetário, não se trata mais de dominar a natureza ou a sociedade para ser livre e mais feliz. Por quê? Por nada, justamente, ou antes, porque é simplesmente impossível agir de modo diferente devido à natureza de sociedades animadas integralmente pela competição, pela obrigação absoluta de “progredir ou perecer”. (FERRY, 2010a, p. 261).

O universo no qual vivemos hoje é este mundo, o qual Heidegger chama de “mundo da técnica”, no qual a filosofia também é dominada e passa então a fazer parte de vários setores “[...] filosofia das ciências, da lógica, do direito, da moral, da política, da linguagem, da ecologia, da religião, da bioética, da história das ideias orientais ou ocidentais, continentais ou anglo-saxônicas, de determinado período, de tal país...” (FERRY, 2010a, p. 267). Porém, a filosofia vai além do materialismo da técnica, não pode ser apenas uma disciplina escolar, pois ela é uma proposta de reflexão sobre a vida.

[...] Estou convencido de que a filosofia pode e deve ainda, na verdade mais do que nunca, devido ao fundo tecnicista no qual mergulhamos, sustentar a interrogação, não apenas sobre a *theoria* e a moral, mas insistir sobre a questão da salvação, arriscando-se a renová-la de alto a baixo (FERRY, 2010a, p. 270)

Portanto, nestes tempos em que se observa a penetração da pós-modernidade na sociedade ocidental como verdade absoluta, é válido inspirar-se em Nietzsche e fazer filosofia com o martelo que destrói ídolos. É muito comum encontrar escritores espanhóis declaradamente avessos à pós-modernidade, como Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, o peruano-espanhol Mario Vargas Llosa, denominados como pós-modernos apenas pelo fato de serem contemporâneos. Cabe refletir sobre como e por que uma única proposta filosófica, em meio a tantas outras, consegue impor-se como entidade inquestionável.

Ainda sobre a crítica de Heidegger ao tecnicismo pós-moderno, Ferry trata outra questão que se encontra no *corpus* literário desta pesquisa. Basta considerar que muitos dos contos estão ambientados na Guerra Civil e na ditadura franquista para imaginar que a crítica ao uso irracional e irresponsável dos conhecimentos técnico-científicos está presente. No segundo capítulo, dedicado à análise da obra, a dor do trauma do contato com bombas de destruição em massa (nunca é demais recordar Guernica), da impossibilidade de interlocução com os próprios concidadãos por causa do empobrecimento da linguagem, da ameaça de desaparecimento da tradição artesanal e das trocas locais, entre outros efeitos perversos da hipervalorização da técnica, será discutida.

Sobre o neo-humanismo, além do já citado Luc Ferry, as ideias de André Comte-Sponville também oferecem uma nova concepção de salvação que vai além dos ideais. Sponville acredita que se deve abraçar o aqui e o agora para viver os momentos surpreendentes e essenciais da vida e, para isso, é preciso “Esperar um pouco menos, amar um pouco mais” (SPONVILLE *apud* FERRY, 2010a, p. 272). Esse “Esperar”, o filósofo resume em uma fórmula: “Esperar’ diz ele, ‘é desejar sem fruir, sem saber e sem poder’. Portanto, é um grande malogro e de modo algum uma atitude que dá, como se repete tantas vezes, gosto à vida.” (SPONVILLE *apud* FERRY, 2010a, p. 273). Portanto, recordar o passado é algo natural, pois se trata de algo que foi vivenciado, mas que, ao ser recordado, deve-se considerar que não se pode mudá-lo. Porém, isso não impede que se recuperem as recordações de instantes de felicidades.

Passando agora a discutir o materialismo, Ferry, conforme leitura de Heidegger e outros filósofos, pretende que nós humanos passemos a aceitar o mundo como tal, ou seja, pretende inviabilizar a liberdade, pois o materialismo diz que não somos livres:

O materialismo diz, por exemplo, que não somos livres, mas está convencido, é claro, de que afirma tal coisa livremente, que ninguém o obriga de fato a fazê-lo, nem seus pais, nem seu meio social, nem sua natureza biológica. Ele diz que somos inteiramente determinados por nossa história, mas não deixa de nos convidar a nos emancipar dela, a mudá-la, a, se possível, fazer a revolução! Ele diz que é preciso amar o mundo tal como ele é, reconciliar-se com ele, fugir do passado e do futuro para viver no presente, mas, como eu e você quando o presente nos pesa, não deixa de tentar mudá-lo na esperança de um mundo melhor. (FERRY, 2010a, p. 279)

O caminho para a salvação do indivíduo acontece com a sacralização do homem, na qual, a moral são valores que são superiores e transcendentem à vida, são valores pelos quais vale a pena sacrificar a vontade individual para defendê-los, são formas novas de salvação de seres que vivem no mesmo plano, por exemplo, a retomada de alguma crença passada não quer dizer que seja uma obrigação e sim formas de transcendências que não visam à renúncia do sagrado e nem ao sacrifício. É preciso assumir riscos não para defender entidades, mas sim para a sacralização do humano e, para isso, Henri Dunant cita: “[...] de modo que o humanitário, nisso herdeiro do cristianismo, nos pede agora para tratar nosso próprio inimigo, quando reduzido a estado de ser humano inofensivo, como se fosse nosso amigo” (DUNANT *apud* FERRY, 2010a, p. 294).

O humanismo não metafísico, ou seja, o neo-humanismo, mostra o caminho da salvação do homem a partir da sabedoria, para isso, segundo Ferry, consideram-se três pontos importantes: a exigência do pensamento alargado, a sabedoria do amor e a experiência do luto. Esses três pontos são cruciais, pois são eles que vão abrir os olhos para um novo jeito de se questionar o sentido da vida, sendo o processo de humanização essencial para que se possa desvendar esse sentido. Portanto, a exigência do pensamento alargado significa colocar-se no lugar do outro, para que se possa ter conhecimento de outros pontos de vista, é o exercício contínuo de autorreflexão e distanciamento de si mesmo para se colocar no lugar do outro. É esse distanciamento que amplia a leitura de mundo e proporciona a constatação de que precisamos das pessoas em nossa vida, pois são elas que nos permitem compreender-nos melhor:

[...] o pensamento alargado poderia ser definido, num primeiro momento, como aquele que consegue arrancar-se de si para “colocar no lugar de outrem”, não somente para melhor compreendê-lo, mas também para tentar, num momento em que se volta para si, olhar seus próprios juízos do ponto de vista que poderia ser o dos outros. (FERRY, 2010a, p. 296).

O pensamento alargado coincide com a teoria do filósofo italiano Roberto Esposito sobre a questão da comunidade. Segundo Esposito, a concepção da vida em comum teve sua significação deturpada, pois foi desviada para o que seria conviver com o igual sem expor-se ao conflito. Porém, ele mostra que viver em comunidade é aceitar o outro como ele é, pois a comunidade expõe o outro ao conflito e o obriga a sair de si para aceitar e conviver com identidades e grupos opostos.

Mientras el neocomunitarismo americano – aunque también la sociología organicista alemana – vincula la idea de comunidad con la de pertenencia, identidad y propiedad – la comunidad como lo que identifica a alguien con su propio grupo étnico, su propio territorio o su propia lengua –, el término originario de «comunidad» posee un sentido radicalmente diferente. Basta abrir el diccionario para saber que «común» es el contrario exacto de «propio»: común es aquello que no es propio, ni apropiable por parte de nadie, que es de todos y/o, por lo menos, de muchos – y que, por lo tanto, no se refiere a sí mismo, sino a lo otro [...] Eso significa que los miembros de la comunidad, más que identificarse por una común pertenencia, están vinculados por un deber recíproco de dar, por una ley que obliga a salir de sí para volverse al otro y llegar casi a expropiarse en su favor<sup>43</sup>. (ESPOSITO, 2009, p. 97).

Pensamento alargado e comunidade são, portanto, propostas éticas neo-humanistas que inspiram a leitura da obra de Rivas.

A sabedoria do amor, para que se possa compreender e ampliar a visão, explica-se a partir da caracterização da arte, a qual é feita por sua cultura, suas tradições, a época na qual foi criada, seu período histórico, e o folclore, sendo exatamente este o ponto que distingue a sabedoria do amor das demais obras de arte. Porém, a obra de arte é algo que vai além de seu

---

<sup>43</sup> Enquanto o neocomunitarismo americano – embora também a sociologia organicista alemã – vincula a ideia de comunidade como a de pertencimento, identidade e propriedade – a comunidade como o que identifica alguém como seu próprio grupo étnico, seu próprio território ou sua própria língua –, o termo original de «comunidade» possui um sentido radicalmente diferente. Basta abrir o dicionário para saber que «comum» é o contrario exato de «próprio»: comum é aquilo que não é próprio, nem apropriável por nenhuma parte, que é de todos e/o, pelo menos, de muitos – e que, portanto, não se refere a si mesmo, senão ao outro [...] Isso significa que os membros da comunidade, mais que identificar-se por uma adesão comum, estão vinculados por um dever recíproco de dar, por uma lei que obriga a sair de si para voltar-se ao outro e chegar quase a expropriar-se em seu favor.

povo, pois as grandes obras de arte falam à alma das pessoas independentemente de suas tradições ou lugar de pertencimento. Portanto, a sabedoria do amor dá lugar ao singular e ao individual, apesar de serem realidades distintas, ambas cabem no mundo e é isso que dá sentido à nossa vida e ao que nos cerca, pois somente o amor oferece sentido ao “alargamento”. Não devemos ser egoístas e amar as pessoas somente por suas qualidades, pois isto não é amor de verdade. Devemos amar no outro o que o distingue dos demais, a sua singularidade, que é insubstituível.

O que amamos nele (e que ele ama em nós, eventualmente) e que, conseqüentemente, devemos alimentar tanto em relação ao outro quanto em nós mesmos, não é nem a particularidade nem as qualidades abstratas (o universal), mas a singularidade que o distingue e o torna sem igual. (FERRY, 2010a, P. 308).

A sabedoria do amor dialoga com a estética da existência nietzschiana e com o erotismo batailleano por buscar a performance da própria vida como uma obra de arte.

O luto do ser amado pode ser abordado de três maneiras distintas. A primeira é a sabedoria do não apego, que está ligada ao budismo e às concepções dos estoicos, os quais defendem que não devemos viver apegados a nada, pois assim ficamos prisioneiros e deixamos de ser livres; a segunda maneira é a do cristianismo, que acredita na ressurreição se obedecermos às leis de Deus, praticando o bem; a terceira é que nós mesmos tenhamos a “sabedoria do amor” dentro de nós, que consiste em reconhecermos os nossos erros e nos desculparmos por eles, não mentir, pois a mentira pode devastar vidas, e aprender a viver e amar as pessoas.

Não insisto — já lhe disse que essa sabedoria do amor deve ser elaborada por cada um de nós e, sobretudo, em silêncio. Mas acredito que devemos, à margem do budismo e do cristianismo, aprender, enfim, a viver e a amar como adultos, pensando, se necessário, todos os dias na morte. Não por fascinação mórbida. Ao contrário, para procurar o que convém fazer aqui e agora, na alegria, com aqueles que amamos e que vamos perder, a menos que eles nos percam antes. Estou certo de que, embora eu esteja infinitamente longe de possuí-la, essa sabedoria existe e constitui o coroamento de um humanismo, enfim, desembaraçado das ilusões da metafísica e da religião. (FERRY, 2010a, p. 313).

O neo-humanismo então reafirma os valores do humanismo, porém não os considera metafísicos, pois considera que os valores se constroem nas relações. Como defensor dos valores humanísticos, ele não relativiza as coisas e é por isso que Rivas aposta nessa proposta

como resistência à pós-modernidade que tudo relativiza e que contesta entidades como a família, o amor, a amizade. O estudo dos contos revela a reafirmação das relações humanas e dos valores construídos pela humanidade.

#### 4 ¿QUÉ ME QUIERES, AMOR?

De acordo com o filósofo Roberto Esposito, a imunização propõe proteger a vida dos riscos, conflitos e paixões próprios das relações humanas. Porém, o que se apresenta como uma proteção é, na verdade, uma estratégia política que tem o propósito de extinguir vínculos comunitários. Percebe-se, assim, que esse mecanismo de poder imuniza a concepção de comunidade ao convencer os cidadãos que estes devem se reunir apenas entre iguais, e, como se não bastasse, ainda incentiva a concepção do Outro como uma ameaça à vida. É justamente por isso que o próprio Esposito escreve em defesa do sentido original do termo comunidade. Segundo ele, não se trata de algo que une os iguais em torno de uma mesma causa, mas, sim, do convívio tolerante entre diferentes que concebem o cuidado de cada um como uma obrigação de todos. Ademais, Esposito acrescenta que a verdadeira comunidade deve abraçar os conflitos que são próprios de toda convivência e não, como se faz cada vez mais na contemporaneidade, tentar controlar seus membros a fim de evitar qualquer tipo de desentendimento. Portanto, o viver em comum não deve pretender romper com as relações sociais coletivas, ao contrário a comunidade deve estimular o contato com as diferenças para que se aprenda a viver com e no conflito.

Si nos atenemos a su significado originario, la comunidad no es aquello que protege al sujeto clausurándolo en los confines de una pertenencia colectiva, sino más bien aquello que lo proyecta hacia fuera de sí mismo, de forma que lo expone al contacto, e incluso al contagio con el otro.<sup>44</sup> (ESPOSITO, 2009, p.16).

Além disso, o autor explica que a imunização é uma estratégia que governos utilizam, na qual o sujeito não percebe o que está acontecendo e, com isso, acaba sendo levado a cortar seus vínculos pelo medo que alimenta da morte. Porém, uma forma de resistência à imunização que viabiliza a verdadeira comunidade e que está proposta no *corpus* é a experiência estética que, segundo Wolfgang Iser, são momentos excepcionais e imprevisíveis que geram encantamento pela efemeridade e por sua originalidade como fenômeno que não pode ser comparado, sendo uma experiência subjetiva que gera sensibilidade, ou seja, trata-se de um evento que impressiona a ponto de religar o ser ao contato com o mundo da beleza na natureza e da arte, o qual é possível porque o sentir estético é um sentir aberto ao que é do

---

<sup>44</sup> Se mantivermos o significado original, a comunidade não é algo que protege o sujeito fechando-o em confinamento de um pertencimento coletivo, mas sim aquilo que o projeta para fora de si mesmo, de forma a expolo em contacto, inclusive contagio com o outro.

campo da sensibilidade, pois a beleza não está no objeto e nem em quem o observa e sim na relação entre ambos, a qual faz com que o observador dialogue com seus sentimentos, tendo assim sensações e memórias que reelaboram sua vida. A experiência estética é algo que nos faz encarar e ter perspectivas diferentes sobre a realidade, pois acaba por trazer sentido próprio às coisas, transfigurando assim a realidade. Os contos selecionados para o projeto – “La chica del pantalón pirata”, “La lengua de las mariposas” e “La Lechera de Vermeer” – dialogam muito bem com as questões de experiência estética como resistência aos mecanismos de poder.

#### **4.1 A boneca absurda no cenário da história**

O conto relata a história de dois rebeldes que precisam executar um plano traçado com muita cautela durante anos para matar um ditador chamado Bestión, o qual causa sofrimento para a sociedade. Porém, durante a execução, o plano milimetricamente traçado acaba não saindo como o previsto, pois aparece uma menina montada em uma bicicleta com uma calça skinny que para no meio da ponte para simplesmente contemplar a paisagem, evitando assim a execução do plano, que era explodir a ponte no momento que o Bestión estivesse atravessando-a. Com isto, os rebeldes ficam em dúvida se explodem a ponte e consequentemente matem a menina ou se prezam sua vida e esquecem a vingança contra o Bestión.

No início do conto “La chica del pantalón pirata”, menciona-se uma canção galega, e, junto com as descrições que são feitas sobre a paisagem, pode-se dizer que a história acontece na Galícia: “El otro reconoció aquella canción y fue tras ella por el techo, hasta batir con las alas de los ojos en aquella luz pobre y somnolienta. Aparta loureiro verde, deixa clarear a lúa, que estou no medio do monte, non vexo cousa ningunha<sup>45</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 117). O enredo sobre dois rebeldes que tentam eliminar um ditador mostra que a obsessão incentivada por discursos de poder pode impossibilitar que o homem compartilhe sua existência sensível com o próximo. Além disso, disputas por poder têm potência para destruir os vínculos comunitários e, inclusive, provocar que cada grupo considere o diferente como uma terrível ameaça, fato que pode levar ao absurdo de se justificar o extermínio daquele que aparenta um risco.

---

<sup>45</sup> O outro reconheceu aquela canção e foi atrás dela pelo teto, até bater com asas e olhos naquela luz fraca e sonolenta. Afasta loureiro verde, deixa clarear a Lua, que estou no meio do monte, não vejo coisa nenhuma.



Na narrativa, apresenta-se uma sociedade sob o controle de um ditador chamado de *Bestión*, que é descrito pelo narrador como “un hombre muy malo, muy malo, que manda en un país como si fuese una cárcel y a veces mata a los que protestan. Él tiene mucha fuerza, muchos guardias que hacen lo que él ordena<sup>46</sup>” (RIVAS, 2011, p. 123). Apresentam-se, também, dois personagens que se articulam para arquitetar um atentado contra o ditador. O objetivo de ambos é explodir uma ponte no exato momento em que será atravessada pela comitiva de *Bestión*. Porém, justamente no tempo calculado para o atentado, surge uma jovem que começa a cruzar a ponte de bicicleta e decide parar no meio do trajeto para admirar a imensidão e beleza do rio. O conto contrasta a total imersão dos sublevados em seu plano milimetricamente concebido, o que acaba por limitar seu campo de visão apenas para o ditador e para as armadilhas elaboradas contra ele, com a visão ampla e contemplativa da jovem. A irrupção do belo representada pela aparição repentina da menina provoca uma experiência estética nos sublevados, que se distraem com tal imagem, a qual acaba por ampliar o campo de visão de ambos. Diante da dúvida entre salvar a vida da jovem ou seguir com a vingança contra o ditador, o conto trabalha temas muito importantes que inspiram a seguinte questão: o homem pode, como pretende o discurso da racionalidade técnico-científica, dominar totalmente a natureza por meio do uso da razão, da lógica e do cálculo? Sobre a técnica, Ferry nos mostra, a partir das considerações do filósofo Heidegger, que esta aumentou o poder sobre o mundo com o intuito de minar a coletividade, pois ela acaba por acirrar as competições entre os homens provocando um individualismo entre eles, já que os indivíduos passam a pensar somente em si mesmos e a levarem em consideração somente os meios e não os fins para chegarem aonde querem, sem medirem as consequências de seus atos, com isso, acabam totalmente mecanizados “no mundo da técnica [...] é simplesmente impossível agir de modo diferente devido à natureza de sociedades animadas integralmente pela competição, pela obrigação de ‘progredir ou perecer’”. (FERRY, 2010a, p. 261). Portanto,

[...] a técnica é realmente um processo sem propósito, desprovido de qualquer espécie de objetivo definido: na pior das hipóteses, ninguém mais sabe para onde o mundo nos leva, pois ele é mecanicamente produzido pela competição e não é de modo algum dirigido pela consciência dos homens agrupados coletivamente em torno de um projeto, no seio de uma sociedade que, ainda no século passado, podia se chamar *res publica*, *república*: etimologicamente, “negócio” ou “causa comum”. (FERRY, 2010a, p. 261).

---

<sup>46</sup> Um homem muito mau, muito mau, que governa um país como se fosse uma prisão e às vezes mata aqueles que protestam. Ele tem muita força, muitos guardas que fazem o que ele ordena.

A irrupção do belo, representada pela jovem, e a contemplação do rio, contrastada com a visão limitada dos sublevados – que têm os olhos fixos no ditador e uma obsessão pela vingança – mostram a importância do imaginário e da experiência estética como instâncias que permitem a fruição na vida e uma forma de resistência aos mecanismos de controle da sociedade.

Os rebeldes são pessoas anônimas e ambos não sabem nada um sobre o outro, pois não dialogam muito, o que se pode notar na seguinte passagem: “mudos, acostumbrados a largas soledades y eternamente alertas<sup>47</sup>” (RIVAS, 2011, p. 118) e “felinos, al acecho, con los músculos en alerta<sup>48</sup>” (RIVAS 2011, p. 118-119). A escolha por dois sorumbáticos para executar o plano foi calculada justamente porque o esquema teria que ser efetivado por indivíduos que não se interessassem por trocar experiências entre si, pois, sem conversarem, manteriam sua atenção voltada apenas para a execução do atentado. O desenrolar da história estimula uma reflexão mais ampla sobre a personalidade desses homens escolhidos para um plano de vingança política. Em outras palavras, percebe-se que a falta de interesse pela vida do outro e a ausência de prazer em uma simples troca de experiência revelam personalidades pouco afeitas à fruição na existência, fato que os converte em peças, ou seja, meros objetos de uma disputa política: “Los unía un plano. Lo demás era falso. Los nombres, las profesiones, las procedencias<sup>49</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 118). Conforme a teoria de Esposito – a *Imunização* – trata-se de um isolamento da convivência em comum estimulado por discursos de poder que objetivam impedir a partilha da existência entre os cidadãos, o que acaba por impossibilitar o desenvolvimento da sensibilidade, virtude essencial para a construção de uma comunidade digna e justa e para, no individual, a conquista da autodeterminação:

De ahí la necesidad de estrategias y aparatos de control que permitan a los hombres <<vivir próximos>> sin tocarse, esto es, ampliar la esfera de la autosuficiencia individual a través del uso de <<máscaras>> o <<armaduras>> que les defiendan de un contacto indeseado y pernicioso con el otro.<sup>50</sup> (ESPOSITO, 2009, p. 83).

A importância de todo e qualquer fato ou acontecimento que podem desencadear uma experiência estética não está ignorada no conto, pois há uma única informação pessoal dos

---

<sup>47</sup> Mudos, acostumados a grande solidão e eternamente alertas.

<sup>48</sup> Felinos, à espreita, com os músculos em alerta.

<sup>49</sup> Eles estavam unidos por um plano. O resto era falso. Os nomes, as profissões, as origens.

<sup>50</sup> Daí a necessidade de estratégias e dispositivos de controle que permitem os homens a <<viver próximos>> sem tocarem-se, ou seja, o alargamento do âmbito da autossuficiência individual, através da utilização de <<máscaras>> ou <<armaduras>> que os defendam de um contato não desejados e nocivos com o outro.

sublevados que ambos conhecem: o gosto pelo futebol. Esse comentário, feito pelo narrador, não aparece por simples motivo de ilustração. Ao informar o leitor sobre esse gosto, a narração reconhece a força que as manifestações culturais, sejam eruditas, populares ou de massas, possuem na construção de uma vida em comum e na fruição da existência individual. Cita-se a passagem:

Los dos habían sido porteros de fútbol. Ésa fue la máxima confianza personal a la que llegaron después de cinco días, largos como cinco años [...] Eran camaradas y tenían una misión que cumplir. Eso era todo lo que podían conocer uno del otro<sup>51</sup>. (RIVAS, 2011, p. 118).

Apesar desse raro momento de partilha de experiência de vida, pode-se notar o fato de que os rebeldes estavam tão obcecados com o plano de vingança contra o ditador, que não se permitiam desfrutar de sua vida pessoal e tampouco aproveitar o tempo que compartilhavam enquanto tramavam tudo para trocar reflexões sobre a vida. Os rebeldes se fecham na amargura e no ressentimento causado pelo Bestión e, por isso, a vida passa a ser diferente do que eles imaginavam, sobre isto Sponville mostra por que os rebeldes se decepcionam com a vida e por que deixam de trocar experiências.

Ora, o que eu constato (mas como todo mundo, me parece) é que a vida, no fundo, é decepcionante. Porque ela não corresponde às nossas esperanças. De forma que, diante das decepções que a vida não cessa de lhes infligir, muitas pessoas julgam que, se a vida não satisfaz suas esperanças, é a vida que não tem razão! E fecham-se assim vivos na amargura e no ressentimento. (SPONVILLE, 2002, p. 18).

Essa ausência de troca de experiências, de acordo com o filósofo Luc Ferry, mostra o egoísmo dos sublevados por tornarem esses momentos de partilha de experiências algo vazio e sem sentido “Para começar, por egoísmo, porque o mais sublime espetáculo pode tornar-se um sofrimento se não temos a sorte de ter alguém com quem partilhá-lo” (FERRY, 2010a, p. 15). Além disso, “[...] pois nos damos conta cada vez mais do quanto o isolamento é nocivo, do quanto inexistente é a vida bem-sucedida sem experiências compartilhadas” (FERRY, 2010b, p. 136). Uma imagem que inspira essa leitura é a descrição dos momentos anteriores à execução do plano, pois os rebeldes estavam totalmente entregues a duas atividades que podem ser lidas como limitadoras de uma visão mais ampla: um tinha a mirada fixa nos movimentos do

---

<sup>51</sup> Os dois eram goleiros. Essa foi a máxima confiança pessoal que compartilharam depois de cinco dias, compridos como cinco anos [...] Eles eram companheiros e tinha uma missão a cumprir. Isso era tudo o que eles poderiam conhecer um do outro.

ditador a caminho da ponte e o outro, no cronômetro calculado com extrema precisão para o momento exato da passagem do Bestión pela ponte: “Atentos al reloj, vigilaban por turnos y el que no miraba permanecía silente y pétreo, apoyado en el muro<sup>52</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 120). Com isso, de acordo com a Teoria de Mircea Eliade na obra *O Sagrado e o Profano*, vemos que os rebeldes optam por viverem em um tempo profano, ou seja, tornam-se racionais, pragmáticos, vivem apenas os momentos que lhe são oferecidos no tempo cronológico, sem compartilharem nenhum tipo de experiência entre si e, por negarem o Tempo Sagrado e estabelecerem apenas o profano em suas vidas, pois estão somente a serviço de algo, os rebeldes possuem um *ethos* de homem não-religioso. Nas palavras de Eliade, “Para o homem não-religioso o Tempo não pode apresentar nem rotura nem ‘mistério’” (ELIADE, 2008, p. 65). Portanto, por não compartilharem suas experiências, os sorumbáticos não conseguiam enxergar outra realidade de vida, pois, de acordo com Ferry, é preciso que nos afastemos de nós mesmos para que possamos ter consciência e nos colocarmos no lugar do outro, para assim conhecermos outras realidades:

[...] afastando-me de mim mesmo para compreender o outro, alargando o campo de minhas experiências, eu me singularizo, já que ultrapasso ao mesmo tempo o particular de minha condição de origem para aceder, se não à universalidade, pelo menos ao reconhecimento cada vez maior e mais rico das possibilidades que são da humanidade inteira. (FERRY, 2010a, p. 304).

Os rebeldes vivem suas vidas fechadas e esperando o momento que o Bestión vai atravessar a ponte para explodi-la e, assim, executar o plano milimetricamente traçado. Portanto eles deixam de viver para esperar um momento exato. Sobre isso, Sponville diz que “Jamais vivemos, esperamos viver” (SPONVILLE, 2002, p. 50) “[...]de tanto esperar viver, não se vive nunca, ou então só se vive essa alternância de esperanças e decepções, na qual o medo (já que não há esperança sem temor) não cessa de nos afligir...” (SPONVILLE, 2016, p. 51). O filósofo diz isso, pois, em geral, vive-se à espera de um motivo ou um bem material para se viver de fato, mas essa espera desperdiça o tempo presente, o qual, depois de passado, não se recupera. A menina mostra que o tempo erótico é descompromissado, e o tempo escravo é esse no qual os rebeldes acreditam, pois pensam que só podem ser felizes quando matarem o ditador. Porém, poderiam estar vivendo cada experiência que a vida lhes propõe sem esperar por nada e aceitar a vida como ela realmente é, pois se a vida depende de algo ou alguma coisa ela acaba escapando. Segundo Sponville,

---

<sup>52</sup> Atentos ao relógio vigiavam por turnos e o que não olhava permanecia silencioso e como uma pedra, apoiado no muro.

Trata-se de parar de esperar viver, para retomar a expressão de Pascal, e de viver efetivamente. Trata-se de preferir a vida como ela é, com suas dificuldades, com seu quinhão de horrores às vezes, mas também com seus prazeres, suas alegrias, seus amores; aceitar e amar a vida como ela é mais do que esperar uma outra: seja uma outra vida depois da morte, seja uma outra vida aqui embaixo. (SPONVILLE, 2002, p. 50.)

Os rebeldes aceitam ser objeto de uma causa e passam a viver suas vidas somente a serviço de algo por causa do medo que alimentam da possibilidade da morte diante dos atos tirânicos de Bestión. Sobre o medo da morte e o fato de se deixarem ser objetos de uma questão, Sponville diz que:

“Quando Platão diz que filosofar é aprender a morrer”, quer dizer que a vida não tem importância, que só a morte conta, que só a morte vale”. Em Montaigne, é o inverso. É a vida que vale. A morte não tem mais importância, a não ser porque ela dá a vida – justamente porque esta está voltada a finitude – sua urgência, sua raridade, seu preço. (SPONVILLE, 2002, p. 46).

Porém o que Sponville diz sobre a frase de Platão que para ele “a vida não tem importância, que só a morte conta” é que não se deve fazer uma leitura literal, pois, de acordo com Elias, os contemporâneos aceitam ser objeto de alguma causa, seja do trabalho, de ideologias ou de pessoas e, assim entregam a sua subjetividade e passam a ser objetos destas questões, porque têm medo da morte. Portanto, a morte é muito importante, pois para Platão quando diz que “filosofar é aprender a morrer” é o enfrentamento de tal, pois se se aprende a rir, a desafiar e a jogar com a morte, é possível ter erotismo na vida, no sentido de amor à fruição na vida. Logo esse alerta é importante e não é oposto à vida. Montaigne diz que ter consciência da morte justifica a urgência, tem-se essa urgência porque sabemos da morte. Para os rebeldes é exatamente isso, eles aceitam ser objeto de uma causa, e a menina mostra que a relação erótica com a vida é muito mais importante e vai muito além dessa relação ativista submetida a uma causa. Contudo, nesse sentido, filosofar é aprender a morrer. Sobre isso, Ferry compartilha da confissão de Derrida no momento que está lutando contra um câncer:

Aprender a viver deveria significar aprender a morrer, a levar em conta, para aceitar, a mortalidade absoluta (sem salvação, sem ressurreição nem redenção, nem para si nem para os outros). Desde Platão, é a velha injunção filosófica: filosofar é aprender a morrer. Acredito nessa verdade, submeto-me a ela cada vez menos. Não aprendi a aceitar a morte [...] Continuo

ineducável quanto à sabedoria do saber morrer. Não aprendi nem incorporei nada a respeito. (FERRY, 2013, p. 236).

Mas para falar de vida, o conto dialoga muito bem com a questão da experiência estética, a qual é apresentada a partir da figura de uma menina vestida com uma calça pescador – *pantalón pirata* – que passa pela ponte de bicicleta e resolve parar para admirar a paisagem no momento exato em que os homens iriam explodi-la. A menina surge como uma irrupção do belo, e com isto, os protagonistas, que antes tinham uma visão limitada da vida, conseguem enxergar uma beleza não só na menina, mas também na relação que ela mantém com a natureza ao se permitir um tempo precioso para simplesmente contemplar o rio. Rivas afirma o seu caráter neo-humanista, pois ele não está apegado ao corpo ou às questões físicas e, sim, na relação que os rebeldes têm com a menina, com a natureza e com a felicidade porque em nenhum momento no conto o narrador menciona a beleza da menina, essa beleza se faz com a relação e a experiência estética, diferentemente da pós-modernidade que está apegada ao corpo. Com isto, Sponville afirma que é materialista, porém não está apegado as questões físicas, assim como Rivas, ele vai além, pois preocupa-se em cultivar o espírito:

Se sou apenas um corpo, é preciso admitir que a amizade passa por esse corpo; e, é claro, amar os amigos, gostar dos próximos ou sentir compaixão por todos os homens, são relações ‘físicas’ ou ‘materiais’, têm de ser, mas que desenvolvem em nossos corpos alguma coisa que, tradicionalmente, se chama espírito ou alma, e a qual não se trata de renunciar [...] o essencial são os prazeres espirituais, o que Epicuro chamava os ‘prazeres da alma’: a amizade, a filosofia, a sabedoria, a felicidade. (SPOVINLLE, 2002, p. 35)

Considera-se essa irrupção do belo como uma experiência instaurada no Tempo Sagrado, pois ela coloca o tempo real em suspensão, ou seja, há uma ruptura com o tempo racionalizado a qual debilita a estratégia racional do homem não-religioso. Essa experiência sublime com o belo, instaurada no Tempo Sagrado, estimula uma reflexão de ambos sobre o tipo de vida limitada que a sede de vingança lhes provocou e recupera, no momento, o homem religioso que estava recalcado nos rebeldes “O homem religioso sente necessidade de mergulhar por vezes nesse tempo sagrado e indestrutível” (ELIADE, 2008, p.79). A partir dessa experiência estética que não está relacionada somente com a arte, mas com a vida, eles se veem em um dilema diante da dúvida angustiante entre desfrutar a vida, ou seja, desistir da vingança para admirar o belo e salvar a jovem; ou escolher a morte (do ditador e da jovem).

Sintió como un desagradable retortijón en las tripas cuando bajó la vista y reparó en los cables que lo unían tan estrechamente a ella. Llamó la atención del compañero y éste necesitó otros preciosos segundos para asimilar aquel error de la realidad, aquella muñeca absurda en el escenario de la historia<sup>53</sup>. (RIVAS, 2011, p. 121-122).

Como ao longo de toda a obra, e não por acaso Rivas é um escritor premiado, o trabalho com imagens é feito com bastante competência. Os rebeldes estão tão obcecados com o atentado e tão convictos de que a ideologia que os leva a isso é a única verdade possível, que consideram a aparição inesperada da jovem um erro da realidade (a deles, claro). Mas mais interessante é a imagem da menina inocente como uma boneca absurda no cenário da história. O absurdo, para os treinados pela técnica, é a beleza e a contemplação da natureza. A história legítima só pode ser a que eles querem protagonizar. Porém, a jovem continua onde está, a absurda beleza da cena insiste em provocar os imunizados por ideologias. Pode-se dizer que esse fragmento sintetiza a discussão que o conto suscita. O que se tem, de fato, são dois rebeldes domesticados pela vingança, por uma ideologia e pela técnica; dois seres dominados pura e exclusivamente pelas forças reativas, pelo tempo profano, pela moral de rebanho, a qual Nietzsche também denomina moral do escravo. Enquanto estão irredutíveis, os sublevados não são sensíveis aos pilares do neo-humanismo: o pensamento alargado, pois não querem se comover com a menina; a sabedoria do amor porque não se importam com a cultura local, predominantemente artesanal e apegada à natureza; a experiência do luto, pois não pretendem se desapegar da derrota passada.

Pode-se oferecer uma interpretação macropolítica do conto, pois até hoje a Espanha não consegue fazer o luto da dor da derrota da Segunda República para as tropas franquistas. Sabe-se que, na Guerra Civil, como em toda guerra, não houve papéis definidos entre mocinhos e bandidos. Esse evento histórico mobilizou todo o mundo ocidental. Vários intelectuais e artistas se comoveram com a situação, a maioria deles a favor dos republicanos, e, inclusive, estiveram no país em plena guerra para apoiar o grupo com o qual estavam de acordo. Da violência franquista todos sabemos. Porém, é fato conhecido que muitos intelectuais de esquerda se decepcionaram com os republicanos quando conviveram com eles em plena guerra. O caso mais notório é o do escritor norte-americano Ernest Hemingway, o qual se ofereceu para trabalhar como correspondente de guerra em Madri para poder atuar ao lado dos republicanos. De sua relação com esse capítulo da história, nasceu a obra *Por quem*

---

<sup>53</sup> Ele sentiu uma pontada desagradável no estômago quando olhou para baixo e notou os fios ligados tão estreitamente a ela. Ele chamou a atenção do parceiro que precisou de outros preciosos segundos para assimilar aquele descuido da realidade, aquela boneca absurda no cenário da história.

*os sinos dobram*. Hemingway se decepcionou com os republicanos, cuja maioria estava formada por anarquistas e socialistas, porque eles se revelaram tão violentos quanto os franquistas. Todavia, não se pode mencionar esse fato entre espanhóis de esquerda e pós-modernos, pois automaticamente se recebe a pecha de fascista. Os escritores Arturo Pérez-Reverte e Javier Cercas foram, recentemente, vítimas desse fanatismo. O primeiro porque publicou um livro intitulado *La guerra civil contada a los jóvenes*, em cujo prefácio se anuncia que o relato não protege nenhum lado. Já Javier Cercas foi acusado de fascista pelo historiador Francisco Espinosa Maestre, o qual publicou uma resenha no jornal *El diario* sobre a obra *El monarca de las sombras*, recém-publicada por Cercas. Como a obra está inspirada na experiência de um tio-avô de Cercas que lutou do lado dos franquistas na Guerra Civil, o historiador apelou para a ofensa deliberada e gratuita. Mencionam-se essas passagens como exemplos do débito que os espanhóis têm com o trabalho do luto. Sobre isso, o conto de Rivas oferece outra imagem perfeita ao escolher como missão dos rebeldes a explosão de uma ponte. Essa construção humana, que simboliza a união de opostos, está sempre sob ameaça. Trata-se de uma representação da hostilidade entre os espanhóis de cada lado e, também, da impossibilidade de reconciliação entre passado e presente. Retorna-se, então, às primeiras linhas do conto para se recuperar a canção folclórica galega assoviada por um dos rebeldes antes dos momentos próximos à execução do plano: “Aparta loureiro verde, deixa clarear a lua, que estou no medio do monte, non vexo cousa ningunha”. Em tempos de globalização e da conseqüente ameaça às tradições locais, Manuel Rivas recorre a uma canção da sabedoria popular galega para sintetizar, no início do conto, a situação dos sublevados e, claro, dos cidadãos espanhóis cujas vidas se pautam por disputas ideológicas: todos poderiam desfrutar do privilégio da vida contemplativa e da irrupção do belo – experiência estética, erotismo – mas, optam pela moral de rebanho e pela cegueira.

*Por quem os sinos dobram*, de Hemingway, deve ser considerada em qualquer estudo sobre “La chica del pantalón pirata”, pois certamente Rivas se inspirou na narrativa do escritor norte-americano. O protagonista de Hemingway é um revolucionário americano enviado para a Espanha para lutar com os republicanos. O jovem recebe a missão de explodir uma ponte e, para tal, precisa contar com a ajuda de um grupo de espanhóis bastante heterogêneo, uma representação da heterogeneidade espanhola. Ao mesmo tempo em que se envolve afetivamente com o grupo, o jovem também se horroriza com a crueldade que são capazes de exercer em nome da causa revolucionária. A certeza de outrora de que estava do lado certo se esvai e o americano passa a viver a angústia de não poder desistir do plano. Obviamente, a explosão da ponte não é mera coincidência entre as duas narrativas. Rivas



mescla a realidade e a história imaginada dentro do próprio conto, isto pode ser observado quando é introduzida a figura do autor da história imaginada, fazendo com que a narrativa dos sublevados e da menina se apresente como uma história dentro da própria história. Essa percepção é vista no final do conto quando ele dialoga com a sua filha

También el hombre que escribía miraba ahora la ventana, fumando el tabaco negro que a ellos les estaba prohibido en esa hora decisiva de la historia.

La hija, una cría de ocho años, abrió la puerta.

- ¿Qué haces?
- Un cuento.
- ¿De niños?
- No. Es de mayores.
- ¡Bah! Siempre dices que vas a hacer cuentos para niños y luego nunca los escribes.
- Cuando acabe éste, escribiré un cuento para niños. De verdad.
- Eso es lo que dices siempre<sup>54</sup>. (RIVAS, 2010, p. 122-123).

Além disso, junto com a figura do autor e da sua filha, também é apresentada a imagem da ponte que pode ou não explodir, faz-se menção a isso da seguinte maneira: “También el hombre que escribía miró el reloj y luego buscó un puente sobre un río, más allá del paisaje de tejados de gaviotas y azoteas de tendederos<sup>55</sup>” (RIVAS, 2010, p. 123). Na verdade, o escritor mescla o real e o imaginário quando olha pela janela real, mas procura, para além da materialidade dos telhados, gaivotas e varais, a ponte da ficção e a ponte do passado histórico espanhol: “De repente, el hombre miró con espanto por la ventana. Vibraban los cristales y un trueno sordo explotó en su cabeza y espantó a las gaviotas. Maldijo entre dientes<sup>56</sup>” (RIVAS, 2010, p. 123). Na narrativa de Hemingway, a ponte realmente explode, tanto na ficção quanto na história real, pois durante a guerra houve várias explosões, porém Rivas, em sua narrativa, transfigura essa realidade, ele omite esse desfecho

<sup>54</sup> Também o homem que escrevia estava olhando para a janela, fumando o tabaco preto que lhes era proibido naquela hora decisiva da história.

A filha, de oito anos de idade, abriu a porta.

- O que faz?
- Uma história.
- Infantil?
- Não. De adultos.
- Bah! Você sempre diz que vai fazer histórias para crianças e depois nunca as escreve.
- Quando terminar este vou escrever uma história para crianças. De verdade.
- Isso é o que você sempre diz. (RIVAS, 2010, p. 122-123).

<sup>55</sup> “También el hombre que escribía olhou o relógio e então procurou uma ponte sobre um rio, além da paisagem de telhados de gaivotas e telhados de varais” (RIVAS, 2010, p.123).

<sup>56</sup> “De repente, o homem olhou horrorizado pela janela. Os cristais vibraram e um trovão surdo explodiu em sua cabeça e assustou as gaivotas. Ele amaldiçoou em voz baixa”. (RIVAS, 2010, p.123).

trágico para a menina e para os leitores, podemos observar quando o autor começa a contar a história do conto para sua filha:

- Escucha –le dijo a la niña–. Hay un hombre muy malo, muy malo, que manda en un país como si fuese una cárcel y a veces mata a los que protestan. Él tiene mucha fuerza, muchos guardias que hacen lo que él ordena. Este hombre, al que llaman por lo bajo el Bestión, va a pasar por un puente en coche. Debajo de ese puente hay una bomba muy grande. Pero entonces, en el puente, pasa algo. Aparece una muchacha montada en na bicicleta, deja de pedalear y se pone a mirar el río...
- ¿Y qué?
- Bien. Ellos, los de la bomba, no saben qué hacer.
- ¡Qué tontería! Lo que tienen es que...<sup>57</sup>(RIVAS, 2010, p. 123).

Após começar a narrar a história, o narrador escuta o estrondo da ponte e diz que já é hora de meninas bonitas estarem na cama “–¿Qué pasa? – preguntó la niña. – Nada. Ya es muy tarde – dijo él mirando el reloj. Hora de que niñas bonitas se vayan a la cama<sup>58</sup>.” (Rivas, 2010, p. 123). Rivas omite este desfecho, pois essa é uma forma de estimular o imaginário, a experiência estética, de transfigurar a história, e Rivas transfigura essa realidade em literatura.

A imagem da boneca absurda no cenário da história escancara as contingências da vida e da natureza, as quais revelam que não temos controle sobre o tempo e a natureza das coisas, pois por mais que planejemos durante anos algo em nossas vidas e queremos estar no controle, fazendo planos e acreditando que a vida segue de acordo com eles, tudo pode mudar em questão de segundos com uma simples curva na estrada e que, independentemente dos planos que fazemos e do empenho que colocamos neles ou em algo que foi preparado, nem sempre tudo sairá como esperamos, seja tanto para o bem quanto para o mal, pois a vida e a natureza não se podem controlar, são espontâneas. Ferry explica sobre os acontecimentos que estão fora do nosso controle:

Se acontece um desses acidentes que chamamos de desagradáveis, o que desde logo aliviará tua pena é que ele não era inesperado... Tu dirás: “Eu

---

<sup>57</sup> - Ouça, ele disse para a garota. Há um homem muito ruim, muito ruim, que manda em um país como se fosse uma prisão e às vezes mata aqueles que protestam. Ele tem muita força, muitos guardas que fazem o que ele ordena. Este homem, que eles chamam de Bestión, atravessará uma ponte de carro. Sob essa ponte há uma bomba muito grande. Mas então, na ponte, algo acontece. Uma menina aparece em uma bicicleta, para de pedalar e começa a olhar para o rio...

-E daí?

- Bom. Eles, os que estão na bomba, não sabem o que fazer.

- Que absurdo! O que eles têm é que...

<sup>58</sup> – Que foi? – perguntou a menina. – Nada. Já é muito – disse ele, olhando o relógio. Hora de meninas bonitas irem para a cama.

sabia que era mortal. Eu sabia que poderia deixar meu país, eu sabia que poderiam me exilar, eu sabia que poderiam me mandar para a prisão”. Em seguida, se te debruçares sobre ti mesmo, e te perguntares a que domínio pertence o acidente, tu te lembrarás imediatamente que ele pertence ao domínio das coisas que não dependem de nossa vontade, que não são nossas. E que nos são enviadas pela natureza de maneira justa e boa, desde que não consideremos as coisas limitadamente, mas que adotemos o ponto de vista da harmonia geral. (FERRY, 2010a, p. 74).

É o que se pode perceber quando a perfeição do plano dos sublevados se revela na narrativa: “Hasta los guardias de vigilancia, situados a ambos extremos, parecían querer imitar la rigidez del trazo con que habían sido señalados en el papel<sup>59</sup>” (RIVAS, 2011, p. 120). Porém, essa precisão não evitou que fossem surpreendidos pela contingência da vida:

Aquella presencia se producía fuera del plano. No existía ningún trazo que simulase una figura de mujer apoyada en el pretil, contemplando el discurrir del río, ni dos círculos como ruedas que señalasen el preciso lugar, justo en el del puente, donde estaba el pilar principal y, adherida, la carga explosiva<sup>60</sup>. (RIVAS, 2011, p. 121).

A hesitação dos sublevados em levar adiante o plano nos mostra que mudanças de planos podem ser positivas e surgir para nosso bem. Os agentes, ao se depararem com a irrupção do belo na figura da menina, abrem sua visão da vida e a veem como algo que vai muito além do que eles estavam enxergando em seus binóculos, pois veem a beleza em uma coisa simples e a partir disso refletem sobre si mesmos e sofrem a dúvida de desfrutar a vida ou escolher a morte:

Él permaneció aún durante unos segundos hechizado por la grácil belleza de la joven ciclista sin establecer un vínculo entre la irrealidad de la aparición y las agujas de su reloj. Más bien al contrario, la asoció con los lechos de trébol y fresa silvestre que se insinuaban bajo los alisos, en los recodos del río. Pero había un desajuste. Sintió como un desagradable retortijón en las tripas cuando bajó la vista y reparó en los cables que lo unían tan estrechamente a ella<sup>61</sup>. (RIVAS, 2011, p. 121-122).

<sup>59</sup> Mesmo os guardas de segurança, em ambas as extremidades, pareciam querer imitar a rigidez do traço em que haviam sido desenhados no papel.

<sup>60</sup> Aquela presença se produzia fora do plano. Não havia nenhum sinal de que iria simular uma figura feminina apoiada na mureta, observando o fluxo do rio, e nem dois círculos como as rodas que indicassem a localização exata, justo na ponte, onde estava o pilar principal e, aderida, a bomba.

<sup>61</sup> Ele ainda permaneceu por alguns segundos enfeitiçado pela graciosa beleza da jovem ciclista sem estabelecer uma ligação entre a irrealidade da aparição e os segundos de seu relógio. Muito pelo contrário, associou-a com os leitos de árvores e morango silvestre que se insinuavam sob os amieiros, nas curvas do rio. Mas havia uma incompatibilidade. Ele sentiu uma pontada desagradável em seu estômago quando olhou para baixo e percebeu que os fios estavam unidos estreitamente a ela.

Esta visão descrita, que vai muito além do que eles estavam enxergando nos binóculos, mostra o quanto a experiência estética está fortemente relacionada com a vida, já que podemos ter sentimentos, alegres ou não, com um simples olhar para a natureza, somando os sentimentos e os valores que trazemos à vida e o que aprendemos com essas experiências. Com isso, vemos o quanto a natureza tem um papel importante em nossas vidas e decisões, pois quando os dois agentes se depararam com a imagem da menina que se apoia na ponte para poder admirar o curso de um rio que é calmo, silencioso e imenso, percebem a oportunidade de sentir a natureza, toda a sua beleza e imensidão, assim sentem que a vida proporciona várias oportunidades de apreciá-la nas coisas simples e que temos vários caminhos para escolher seguir, que não são apenas os que nos são impostos, sobre isso Ferry, inspirado em Nietzsche diz:

[...] é no seio deste mundo, permanecendo nesta terra e nesta vida, que é preciso aprender a distinguir o que vale ser vivido e o que merece perecer. É aqui e agora que se deve saber separar as formas de vida frustradas, mediócras, reativas e enfraquecidas, das formas de vida intensas, grandiosas, corajosas e ricas em diversidade. (FERRY, 2010a, p. 231).

Os agentes se sentiam presos ao plano de matar o ditador sem saberem que tinham a liberdade de decisão sobre suas escolhas, pois estavam tão imunizados, que já haviam perdido sua liberdade e o sentido de sua existência individual e coletiva. O trecho que elenca os aspectos da natureza que serviram de admiração para os rebeldes tem uma força de imagem impressionante, a qual consegue despertar uma experiência estética também no leitor. O apelo para a delicadeza de um trevo, que além do mais sugere sorte, o perfume e a cor vibrante do morango, bem como a suavidade da grama, e grandeza da árvore com o prazer da sombra que ela pode proporcionar, despertam os sentidos do leitor que, nesse momento, sente-se implicado numa cena que é uma verdadeira fruição estética.

O filósofo Roberto Esposito explica que a liberdade é uma decisão de existência, uma prática de experiência:

Ahora bien, la libertad o es un hecho o no es. O aferra nuestra experiencia hasta hacerse una con ella o queda bloqueada en el cerco autodisolvente de la idea, de la esencia, del concepto. Por eso, hay que entenderla no como algo que se tiene, sino como algo que se es, aquello que libera la existencia a la posibilidad de existir en cuanto tal. Una <<decisión de existencia>> que

no puede devenir objeto de teoría y tampoco, propiamente, de pensamiento, sino práctica de experiencia<sup>62</sup>. (ESPOSITO, 2009, p. 105).

Além disso, a visão que foi descrita pode ser comparada com experiências de vida, pois, às vezes, vive-se de maneira muito fechada sem oportunidade de apreciar o belo nas pequenas coisas, de conhecer o mundo, admirar as paisagens, conhecer novas pessoas, trocar reflexões sobre a vida. Dessa maneira, limita-se a existência que se torna obcecada por coisas vazias e sem sentido, tornando as pessoas melancólicas, o que acaba por ser um sentimento triste que impede com que o indivíduo queira a vida em comum, pois, de acordo com Esposito, a melancolia e a comunidade são incompatíveis:

Una vida colectiva que, a su vez, en su sentido, operativo y productivo, por su orientación hacia el orden y la racionalidad, se interpreta como aquello que no tolera en su interior la melancolía, hasta el punto de tener que liberarse de la misma mediante la expulsión, la represión o la absorción terapéutica. Lo que permanece es este esquema de oposición: melancolía y comunidad son pensadas de forma de una recíproca repelencia. Donde está la una no puede existir la otra. “Ambas son, no sólo de hecho sino conceptualmente, incompatibles<sup>63</sup>”. (ESPOSITO, 2009, p. 46).

A menina do conto mostra que a beleza das coisas existe no espírito de quem as contempla, assim, quando se vive a vida na contemplação e na partilha de sensibilidades, amplia-se a visão de mundo, o que permite a admiração e a consideração da beleza das coisas simples, pois contemplar o belo é fazer de coisas pequenas que vivemos e vemos um espetáculo aos nossos olhos. Além disso, de acordo com Ferry, devemos amar a vida no momento presente “Mas de tanto lamentar o passado ou ter esperança no futuro, acabamos por perder a única vida que vale ser vivida, a que depende do aqui e do agora, e que não sabemos amar como ela certamente merece”. (FERRY, 2010a, p. 27). E ainda, de acordo com as sabedorias antigas, “[...] a vida boa é a que consegue viver o instante sem referência nem ao passado nem ao futuro, sem condenação pessoal, com leveza absoluta, com o sentimento perfeito de que não há mais diferença real entre o passado e a eternidade” (FERRY, 2010a, p.

<sup>62</sup> No entanto, a liberdade ou é um fato ou não é. Ou detém a nossa experiência para se tornar uma com ela ou fica bloqueado no autodissolvente cerco da ideia, da essência, do conceito. Portanto, não deve ser entendida como algo que se tem, mas como algo que é, o que liberta a existência da possibilidade de existir como tal. A <<decisão de existência >> não pode se tornar um objeto de teoria e tampouco, propiamente, de pensamento, mas a experiência prática.

<sup>63</sup> A vida coletiva que, por sua vez, em certo sentido, operacional e produtivo, por sua orientação para a ordem e a racionalidade, é interpretado como aquilo que não tolera em seu interior a melancolia, ao ponto de ter de se libertar da mesma com a expulsão, a repressão ou a absorção terapêutica. O que permanece é este esquema de oposição: melancolia e comunidade são pensadas de forma como uma recíproca repelência. Onde está uma não pode existir a outra. “Ambas são não apenas de fato, mas conceptualmente incompatíveis”.

235). Todo o contrário, do que os rebeldes faziam, pois viviam do passado e do desejo de vingança pela derrota. Portanto, de acordo com Esposito, inspirado em Jean Jacques Rousseau, uma forma de vida bela é aquela que ensina o contato com o outro, pois as nossas características estão no outro e nas experiências da vida: “La forma más bella de existencia es para nosotros aquella hecha de relaciones y en común; y nuestro verdadero yo no está sólo en nosotros<sup>64</sup>.” (ROUSSEAU *apud* ESPOSITO, 2009, p. 28).

#### 4.2 O pardal e a pedra

O conto relata a história de um menino chamado Ramón, chamado pelos amigos de Moncho e pelo professor de Pardal. Ele vive na Galícia quando está para acontecer a Guerra Civil. A história gira em torno do menino que começa a sua jornada escolar já com experiências traumáticas que são relatadas por pessoas que estudaram em tempos de escola conservadora, quando era normal que professores maltratassem as crianças, que fossem autoritários e praticassem preconceito linguístico. Rivas mostra o contraste existente entre as escolas durante a Ditadura de Primo de Rivera e durante a Segunda República. Além disso, mergulha na relação que é construída entre o professor Don Gregorio e o menino Moncho, quem acaba descobrindo a natureza a partir dos ensinamentos do professor que tinha por costume ensinar seus alunos ao ar livre. Assim eles descobrem várias coisas novas com o professor e aprendem sobre liberdade. Com o tempo, a Guerra Civil se instala e Rivas narra como essa experiência traumática acaba por trazer recordações do passado com as quais o medo da morte torna-se tão intenso que as pessoas aceitam abdicar até dos vínculos sociais.

No conto “La lengua de las mariposas”, a imunização acontece em uma sociedade que vive a tensão entre a passagem violenta do primeiro período democrático da Espanha, a Segunda República, para a Guerra Civil e a ditadura franquista. Retrata-se o contexto histórico por meio da relação entre o personagem narrador, o menino Moncho, também conhecido pelo apelido Pardal, e seu primeiro professor, o republicano Don Gregorio. Além dos períodos históricos citados, menciona-se também a ditadura de Primo de Rivera, anterior à Segunda República, por meio da experiência escolar do pai de Moncho. Como a geração do patriarca tinha vivido sob o controle da ditadura, era proibida de expor suas opiniões ou de demonstrar simpatia pelos valores democráticos, uma estratégia política típica das ditaduras,

---

<sup>64</sup> A forma mais bela da existência é para nós aquela feita de que fez relações em comum; e nosso verdadeiro eu não esta sozinho em nós.

as quais impedem o convívio comunitário ao vigiar o espaço público e recriminar qualquer troca de experiências e pensamentos entre os cidadãos. Quando, aos seis anos, Pardal vai pela primeira vez à escola, apresenta-se uma comparação entre a concepção de Educação da Segunda República e a da época de seu pai, que é a ditadura de Primo de Rivera. O pai de Pardal sempre relata histórias sobre a escola de antigamente, na qual os professores castigavam os alunos: “Cuando era pequeñajo, la escuela era una amenaza terrible. Una palabra que se blandía en el aire como una vara de mimbre. «¡Ya verás cuando vayas a la escuela!»<sup>65</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 21).

Durante a ditadura de Riviera, a sociedade espanhola passou por situações precárias como a pouca atuação do governo em políticas públicas para a educação. Nas escolas, meninos e meninas não podiam estudar juntos. Além disso, crianças de famílias menos favorecidas não tinham direito de completar seus estudos. Nos povoados do interior do país, as crianças encontravam-se em situação de desnutrição, analfabetismo e com graves problemas como uma assombrosa praga de piolhos. Nas escolas, o autoritarismo e o castigo eram práticas frequentes, o que se pode ver representado na fala do pai de Moncho já citada. Portanto, observamos que, ao relatar suas experiências, o pai de Moncho transfere todo o medo para o filho, o medo de uma escola que tinha como marca um ensino autoritário, que castigava os alunos e não os deixava desenvolverem autonomia. Rivas é testemunha dessa tirania, pois essa experiência foi vivenciada pelo autor. Além disso, Ferry também relata sua experiência na escola, a qual foi similar à do autor e do pai de Moncho:

Lembro-me como se fosse ontem da escola que deixei com felicidade, onde um supervisor geral, que deveria ser urgentemente internado em algum hospital psiquiátrico, diariamente distribuía uma centena de duplas bofetadas nos alunos, inocentes na maioria, e gostava de escorregar os dedos pelas pernas das meninas, verificando, por exigência do regulamento interno, sem dúvida muito republicano, se estavam de meias! (FERRY, 2010b, p. 130).

Para as gerações atuais essa realidade parece mentira, porém ela era comum, como se pode ver no relato de Ferry. Além disso, outro problema grave por que passaram as sociedades espanholas nos períodos de ditadura foi o preconceito linguístico sofrido pelas comunidades autônomas cuja primeira língua não era o Espanhol. Sabe-se que Catalunha, País Basco e Galícia foram terminantemente proibidos de usar o catalão, o eusquera e o

---

<sup>65</sup> Quando era pequenino, a escola era uma ameaça terrível. Uma palavra que se brandia no ar como uma vara de marmelo: «Você vai ver quando for à escola!»

galego. O fragmento a seguir mostra o sofrimento pelo qual passavam as crianças galegas nas escolas pela proibição de usarem suas línguas maternas:

Mi padre contaba como un tormento, como si le arrancaran las amígdalas con la mano, la forma en que el maestro les arrancaba la jeda del habla, para que no dijese *ajua* ni *jato* ni *jracias*. «Todas las mañanas teníamos que decir la frase *Los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo. ¡Muchos palos nos llevamos por culpa de Juadalagara!*»<sup>66</sup>. (RIVAS, 2011, p. 22- 23).

Após relatar a experiência do pai, Moncho demonstra como essa imagem da escola o amendontrava: “Si de verdad quería meter miedo, lo conseguí. La noche de la víspera no dormí<sup>67</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 23). Por isso, Pardal tem medo e, no seu primeiro dia de aula, urina diante dos colegas em plena sala, porém ele volta no dia seguinte e começa a aprender coisas novas, fato que dissipa a imagem terrível que ele tinha da escola e dos professores, a qual decorria da experiência de seu pai, ao contrário, Moncho gostava muito do professor o que impressiona os seus pais “Yo quería mucho aquel maestro. Al principio, mis padres no podían creerlo. Quiero decir que no podían entender cómo yo quería a mi maestro<sup>68</sup>” (RIVAS, 2011, p. 21). A didática e a maneira de ser do professor republicano são fundamentais para a mudança na relação de Moncho com a escola. Don Gregorio mostra-se humilde e solidário quando, por exemplo, convida o menino para acompanhar a aula, sentado a seu lado. Com isso, fica perceptível que Don Gregorio não compactua com o modelo de educação no qual o pai de Pardal foi aluno, pois o autoritarismo e o castigo estão distantes de sua prática docente. Algumas passagens o comprovam: “Pero lo más increíble fue cuando, en medio de un silencio absoluto, me llevó de la mano hacia su mesa y me sentó en su silla<sup>69</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 25), “No, el maestro don Gregorio no pegaba. Al contrario, casi siempre sonreía con su cara de sapo<sup>70</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 28).

A Segunda República foi um curto período entre a ditadura de Primo de Rivera e a Guerra Civil Espanhola que trouxe várias propostas de reforma global do sistema educativo com a construção de novas escolas e dignificação do professor com o aumento dos salários.

---

<sup>66</sup> Meu pai me contava como um tormento, como se lhe arrancassem as amígdalas com a mão, a forma pela qual o professor lhes arrancava o excesso de jotas na fala, para que não dissessem *ajua* nem *jato* nem *jracias*. «Todas as manhãs tínhamos que dizer a frase *Los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo*. Levamos muitos tapas por culpa de *Juadalagara*».

<sup>67</sup> Se era verdade que queria me fazer medo, ele conseguiu. Na noite da véspera, não dormi.

<sup>68</sup> Eu gostava muito daquele professor. No começo, meus pais não podiam acreditar. Quero dizer que não podiam entender como eu gostava do meu professor.

<sup>69</sup> Mas o mais incrível foi quando, em meio a um silêncio absoluto, me levou pelas mãos até sua mesa e me sentou em sua cadeira.

<sup>70</sup> Não, o professor don Gregorio não batia. Ao contrário, quase sempre sorria com sua cara de sapo.



Porém, antes de educar, a República precisou tomar medidas urgentes como alimentar as crianças e vesti-las. Além disso, tratou-se de uma política que prestigiava a democracia e a modernidade, a liberdade, a educação e o progresso, a igualdade e os direitos universais para todos os cidadãos. Com os republicanos, a escola pública passa a ser obrigatória e mista, e o ensino torna-se inspirador. De todas as reformas conduzidas pelos republicanos a partir de 1931, a da Educação foi a maior de todas. Com isto, a escola que recebe Moncho está longe de ser o modelo no qual o seu pai havia sido educado, no qual o autoritarismo e o castigo estavam presentes. Moncho se depara com um modelo que valoriza a criança e o seu saber e que quer desenvolver cidadãos autodeterminados e criativos.

Nesse mesmo período histórico, pelo qual a Espanha passava, teve-se a criação e a realização das Missões Pedagógicas, que foi um grande feito republicano com o intuito de beneficiar e levar educação cidadã aos que não tinham condições e aos que viviam em regiões rurais muito distantes. O grande patrocinador e presidente das Missões Pedagógicas foi Manuel Bartolomé de Cossio, que se dedicou muito à criação do projeto que, para ele, significava o seu maior prêmio durante uma vida toda de trabalho:

la creación de las Misiones Pedagógicas fue para él la más alta coronación de una vida de trabajo . A ellas consagró sus mejores ilusiones. Postrado en el lecho las inspiró y dirigió con delicado y minucioso cuidado. Luis Santullano, uno de los discípulos predilectos, recogió con exquisito tino las inspiraciones del maestro y las llevó a la práctica asistido por lo mejor de la selección espiritual de España<sup>71</sup>. (XIRAU, 1969, p. 245).

Cossio colocou em prática durante essas missões a aproximação de pequenos e distintos povos com os livros, bibliotecas e todo o tipo de arte. Para isso, foram criadas bibliotecas fixas em diversos povoados, bibliotecas que circulavam nos povoados mais distantes, representações teatrais, exposições de pinturas e todo tipo de arte, como músicas, cinema, museus circulantes, entre outras. O projeto tinha como interesse promover a cultura geral através dos diversos tipos de artes, orientar e educar os professores de escolas rurais, elevar o nível educativo das classes populares, dar educação cidadã necessária para o conhecimento da constituição e os valores republicanos para que se pudesse ter um governo democrático por meio de reuniões e debates. A essência das missões pedagógicas era levar o

---

<sup>71</sup> a criação das Missões Pedagógica foi para ele a mais alta coroação de uma vida de trabalho. A estas ele consagrou suas melhores ilusões. Prostrado na cama as inspirou e dirigiu com delicadeza e cuidado minucioso. Luis Santullano, um dos discípulos favoritos, buscou com requintada destreza as inspirações do professor e as levou para prática, assistido pelo melhor da seleção espiritual da Espanha.

direito à cultura, à qual somente cidadãos urbanos tinham acesso, aos povoados mais distantes e pobres:

Si el aislamiento es el origen de las Misiones y la justicia social su fundamento, claro es que la esencia de las mismas, aquello en que ha de consistir estriba en lo contrario del aislamiento, que es la comunicación para enriquecer las armas y hacer que vaya surgiendo en ellas un pequeño mundo de ideas y de intereses, relaciones humanas y divinas que antes ni existían<sup>72</sup>. (PATRONATO DE MISIONES PEDAGOGICAS, 1934, p. 10).

As pessoas que faziam parte das missões eram voluntários nomeados como missioneiros, os quais eram intelectuais, artistas, professores, entre outros. A escolha dos missioneiros era considerada de extrema importância, pois necessitavam duas características importantes, sendo elas:

la primera sentirse atraído por las orientaciones en que la Misión se inspira, germen de la probable devoción y hasta del entusiasmo venideros; la segunda, tener algo para su ofertorio y aspiración a conquistar la suficiente gracia para llegar con ella al ánimo de las gentes humildes<sup>73</sup>. (PATRONATO DE MISIONES PEDAGOGICAS, 1934, p. 14-15).

Outro grupo de missioneiros era formado por jovens estudantes que se sentiam atraídos pela causa, pela aventura e pela liberdade:

Van por la aventura que seduce siempre a la juventud, aventuras de andar y ver, de correr mundo, de vencer dificultades, de sufrir privaciones, de abrazarse estrechamente con hombres y pueblos, de hablar a solas y al oído con la naturaleza. Llevan la ilusión o el presentimiento, que la experiencia luego justifica, de retornar con más riqueza en cuerpo y alma de la que han repartido. Van también por la libertad, que es igualmente y necesariamente poética<sup>74</sup>. (PATRONATO DE MISIONES PEDAGOGICAS 1934: p. 17)

---

<sup>72</sup> Se o isolamento é a origem das Missões e a justiça social seu fundamento, é claro que a essência delas, aquilo que há de consistir se respalda no oposto do isolamento, que é a comunicação para enriquecer as armas e fazer com que vá surgindo nelas um pequeno mundo de ideias e interesses, relações humanas e divinas que antes nem existiam.

<sup>73</sup> a primeira sentir-se atraído pelas orientações que se inspira a Missão, germe provável de devoção e entusiasmo próximo; a segunda, ter algo para ofertar e inspiração de conquistar a graça suficiente para levá-la às pessoas humildes.

<sup>74</sup> Vão pela aventura que seduz sempre a juventude, aventuras de andar e ver, de correr o mundo, de vencer dificuldade, de sofrer privações, de abraçar estreitamente com homens e povos, de falar sozinho e ao ouvido da natureza. Levam a ilusão ou o pressentimento, que a experiência logo justifica, de retomar com mais riqueza um corpo e alma que tenham repartido. Vão também pela liberdade, que e igualmente e necessariamente poética.

Os missioneiros se preocupavam com a educação do próximo, amavam o próximo e tinham o objetivo de compartilhar seus ideais de uma Instituição de Ensino livre. Julio Ruiz Berrio confirma:

Todos ellos coincidían en su preocupación por la educación popular; su concepto democrático de la enseñanza; su alta valoración de la instrucción pública; () y, todo hay que decirlo, un amor al prójimo tan profundo como para pasar por encima de las críticas de algunas fuerzas vivas o algunos grupos radicales que no paraban de hacer en público y en privado a las Misiones<sup>75</sup>.

A cada novo povoado, ao qual os missioneiros chegavam, tinham que apresentar o que eram as Missões Pedagógicas e quais eram os seus objetivos, para isso, eles utilizavam as palavras do fundador Cossio, um breve discurso, no qual ele mostrava com clareza os ideais que os levaram até ali, ao compartilhamento de seus conhecimentos e os projetos que tinham a intenção de desenvolverem:

Es natural que queráis saber antes de empezar quiénes somos y a qué venimos. No tengáis miedo. No venimos a pedirnos nada. Al contrario; venimos a daros de balde algunas cosas. Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matrícula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas, donde no se necesita hacer novillos. Porque el Gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que vengamos ante todo a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las más abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie, hasta ahora, ha venido a enseñároslo: pero que vengamos también, y lo primero, a divertirnos. Y nosotros quisiéramos alegraros, divertirnos casi tanto como os alegran y divierten los cómicos y los titiriteros. Nuestro afán sería poder traer Francisco Canes Garrido pronto también un teatro, y tenemos esperanza de poder lograrlo<sup>76</sup>. (PATRONATO DE MISIONES PEDAGOGICAS, 1934, p. 13).

---

<sup>75</sup> Todos eles coincidem em sua preocupação pela educação popular; seu conceito democrático do ensino; sua alta valorização da instrução pública; () e, devo dizer, um amor ao próximo tão profundo como passar por cima das críticas de algumas forças vivas ou alguns grupos radicais que não paravam de fazer em público e em privados as Missões. (Disponível em: [http://www.ventadelmoro.org/historia/historial/lasmisionespedagogicasenlaIrepublica\\_27.htm](http://www.ventadelmoro.org/historia/historial/lasmisionespedagogicasenlaIrepublica_27.htm)).

<sup>76</sup> É natural que queiram saber antes de começar quem somos e a que viemos. Não tenham medo. Não viemos pedir-lhes nada. Ao contrário; viemos dar livremente algumas coisas. Somos uma escola ambulante que quer ir de pessoas a pessoas. Mas uma escola onde não tem livros de matrícula, onde não tem que aprender com lágrimas, onde ninguém se colocará de joelhos, onde não necessita matar aulas. Porque o Governo da República que nos envia, nos disse para chegar a todas as aldeias, as mais pobres, as mais escondidas, as mais abandonadas, e chegamos a ensinar-lhes algo, algo que não sabem por estarem sempre sozinhos e longe de onde os outros aprendem, e porque ninguém, até agora, veio a ensiná-los: mas chegamos também, e o primeiro, é diverti-los. E gostaríamos de alegrá-los, diverti-los tanto quanto os alegram e divertem os cómicos e os marionetistas. Nosso

As missões pedagógicas tiveram grande destaque e importância durante esse período, pois tinham o intuito de tirar o povo da ignorância, elevar o nível educativo e cultural, despertando o interesse pela cultura e formando cidadãos intelectualmente e espiritualmente. Como dizia seu fundador Cossio, o único objetivo era “Devolver al pueblo lo que es del Pueblo<sup>77</sup>”.

O professor Don Gregorio se revela um fascinante educador que ensina seus alunos curiosidades sobre a vida que contestam a concepção de escola que imperava antigamente. Além disso, ele também ensina seus alunos que a liberdade, a individualidade, o pensamento crítico e o imaginário são valores que todos os homens devem ter e seguir. E ainda, são esses valores e principalmente o imaginário uma das estratégias de resistência aos mecanismos de poder que querem controlar a sociedade, pois é o imaginário que mostrará a forma de enfrentar o tempo e a morte. De acordo com Gilbert Durand em sua obra *As estruturas antropológicas do Imaginário*, “[...] o imaginário constituía a essência do espírito, quer dizer, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND, 1997, p. 432). Além disso,

[...] é o espaço imaginário que, pelo contrário, reconstitui livremente e imediatamente em cada instante o horizonte e a esperança do Ser na sua perenidade. E é de fato o imaginário que aparece como recurso supremo da consciência, como coração vivo da alma cujas diástoles e sístoles constituem a autenticidade do cogito. O que subtrai o “eu penso” à insignificância do epifenômeno ou ao desespero do aniquilamento é precisamente este “*para si*” *eufemizante* revelado pelo estudo do imaginário, e contra o qual nenhuma objetividade alienante e mortal pode por fim prevalecer. (DURAND, 1997, p. 433).

A borboleta é o elo, o que une o menino e o seu professor, é o símbolo da liberdade e do amor fraternal entre Moncho e Don Gregorio, pois ambos compartilham dos mesmos gostos pelas borboletas e, por isso, Moncho acabou virando seu melhor discípulo. O professor amplia a visão de mundo do menino para as maravilhas que existem em todos os lugares e cada descoberta feita nos caminhos que fazem juntos, para Moncho é como uma nova porta do mundo, e cada borboleta que encontram é como um grande tesouro. O menino recorda-se de uma em especial, a qual o professor nomeou Iris, independentemente de onde estivesse

---

desejo seria poder trazer-lhes Francisco Canes Garrido, logo também um teatro, e temos a esperança de poder alcançá-lo.

<sup>77</sup> Devolver ao povo o que era do Povo.

pousada, ela se destacava. Em pesquisa ao dicionário da RAE Iris significa: “Persona que logra apaciguar graves discordias”, significado que faz referência ao professor e à sua vontade de apaziguar toda a tormenta que ele já pressentia que estava por acontecer:

Cada uno de esos viajes era para mí como una ruta del descubrimiento. Volvíamos siempre con un tesoro. Una mantis. Un caballito del diablo. Un ciervo volante. Y cada vez una mariposa distinta, aunque yo sólo recuerdo el nombre de una a la que el maestro llamó Iris, y que brillaba hermosísima posada en el barro o el estiércol<sup>78</sup>. (RIVAS, 2011, p. 30).

As borboletas eram um grande tesouro, pois no conto elas estão relacionadas à simbologia da liberdade que eles sonhavam ter e, por isso, elas encantam a todos e causam inveja pela liberdade que possuem de voar e pelo poder da transformação: “Y entonces todos teníamos envidia de las mariposas. Qué maravilla. Ir por el mundo volando, con esos trajes de fiesta, y parar en flores como tabernas con barriles llenos de almíbar<sup>79</sup>”. (RIVAS, 2011, p.21). Outro símbolo presente no conto que tem relação com as borboletas é o cálice, parte principal da flor onde fica o alimento para a mariposa. O professor Don Gregorio fala sobre o cálice quando ensina sobre as borboletas:

La lengua de la mariposa es una trompa enroscada como un muelle de reloj. Si hay una flor que la atrae, la desenrolla y la mete en el cáliz para chupar. Cuando lleváis el dedo humedecido a un tarro de azúcar, ¿a qué sentís ya el dulce en la boca como si la yema fuese la punta de la lengua? Pues así es la lengua de la mariposa<sup>80</sup>. (RIVAS, 2011, p. 21).

O cálice da flor também representa o símbolo do cálice sagrado que, de acordo com Durand, são as taças destinadas a rituais religiosos: “ao mesmo tempo prato com os alimentos de uma refeição ritual, vaso de regenerescência que restitui a vida ao Rei Pescador, enfim *Yoni*, cálice feminóide onde se enterra o gládio masculino e donde escorre o sangue”.

<sup>78</sup>Cada uma dessas viagens foi para mim como uma rota de descoberta. Nós sempre voltávamos com um tesouro. Um louva-a-deus. Uma libélula. Um escaravelho. E cada vez uma borboleta diferente, embora eu só me lembre do nome de uma que o mestre chamou Iris, e que brilhava lindamente na lama ou no estrume.

<sup>79</sup>E então todos tinham inveja das mariposas. Que maravilha. Ir pelo mundo voando, com essas roupas de festa, e parar em flores como tavernas com barris cheios de xarope.

<sup>80</sup>A língua da borboleta é uma trompa enrolada como uma mola de relógio. Se existe uma flor que a atrai, ela a desenrola e coloca no cálice para sugar. Quando vocês colocam seu dedo molhado em um torrão de açúcar, como vocês já sentem o doce na boca como se a gema fosse a ponta da língua? Bem, essa é a língua da borboleta.

(DURAND, 1997, pg. 255). Portanto, é o vaso que traz a vida, que nas religiões é onde se bebe o vinho sagrado, que representa o sangue de Jesus, para aproximar-se mais de seu amor, o qual liberta os homens: “A persistência de uma tal lenda, a ubiquidade de um tal objeto mostra-nos a profunda valorização deste símbolo da taça, simultaneamente vaso, *grasale*, e tradição, livro santo, *gradale*, ou seja, símbolo da mãe primordial, alimentadora e protetora”. (DURAND, 1997, p. 256). A borboleta desenrola a língua e a introduz no cálice da flor para sugar o seu néctar, esse cálice representa então esse vaso sagrado, vaso alimentador, que dá a vida para a borboleta, de onde ela tira a sua força para poder voar e ser livre, sendo assim, esse alimento é primordial para dar a vida como o mel e o leite: “E, se o leite é a própria essência da intimidade materna, o mel do oco da árvore, no seio da abelha ou da flor, é também, como o diz o *Upanixade*, o símbolo do coração das coisas. Leite e mel são doçura, delícias da intimidade reecontrada”. (DURAND, 1997, p. 260).

No conto, sempre que o menino sente medo ele corre e se esconde no Monte Sinai, em várias ocasiões, Moncho se refugia nesse lugar. Ao sair correndo da escola no seu primeiro dia de aula, o menino se refugia no Monte, lugar onde ele se sente em paz e se esquece de tudo o que acontece, onde a sua imaginação flui e ele sente felicidade, além disso, é lá que ele aprende muitas coisas com o professor. O fato de Moncho fugir para o Monte Sinai, de acordo com Durand, citando Bachelard, se dá por ele encontrar o seu refúgio-esconderijo, com isto, o Monte Sinai representa a concha que seria a intimidade de voltar para si mesmo, ao seu interior: “A imaginação, escreve Bachelard, não só nos convida a reentrar na nossa concha, como também a esgueirarmo-nos em qualquer concha para viver aí o verdadeiro isolamento, a vida enroscada, a vida dobrada sobre si mesma, todos os valores do repouso”. (DURAND, 1997, p. 253). Além disso, o fato de a borboleta entrar no casulo para fazer a sua metamorfose também está relacionado ao monte e ao fato de o menino voltar para aquilo que para ele é como se fosse o seu casulo, o seu lugar seguro. Assim como o símbolo da concha, o Monte Sinai faz com que o menino reconecte-se com si mesmo, ela o convida a reentrar na concha para assim viver um isolamento para a compreensão de si mesmo e a mudança do seu interior.

Mis piernas decidieron por mí. Caminaron hacia el Sinaí con una determinación desconocida hasta entonces. [...]

Desde la cima del Sinaí no se veía el mar, sino otro monte aún más grande, con peñascos recortados como torres de una fortaleza inaccesible. Ahora recuerdo con una mezcla de asombro y melancolía lo que logré hacer aquel día. Yo solo, en la cima, sentado en la silla de piedra, bajo las estrellas, mientras que en el valle se movían como luciérnagas los que con candil andaban en mi busca. Mi nombre cruzaba la noche a lomos de los aullidos de los perros. No estaba impresionado. Era como si hubiese cruzado la línea del

miedo. Por eso no lloré ni me resistí cuando apareció junto a mí la sombra recia de Cordeiro. Me envolvió con su chaquetón y me cogió en brazos. <<Tranquilo, Pardal, ya pasó todo>><sup>81</sup>. (RIVAS, 2011, p. 24-25).

Don Gregorio ensina seus alunos em lugares abertos, proporcionando o contato com a natureza e com os animais, o que inspira, de forma inconsciente, a aprendizagem de um imaginário. Graças a esses ensinamentos que Moncho descobre a grandiosidade da natureza e se surpreende com o espetáculo que ela proporciona para quem tem a sorte e o prazer de admirá-la, o menino relata essa experiência como algo fascinante:

Pero los momentos más fascinantes de la escuela eran cuando el maestro hablaba de los bichos. Las arañas de agua inventaban el submarino. Las hormigas cuidaban de un ganado que daba leche y azúcar y cultivaban setas. Había un pájaro en Australia que pintaba su nido de colores con una especie de óleo que fabricaba con pigmentos vegetales. Nunca me olvidaré. Se llamaba el tilonorrinco. El macho colocaba una orquídea en el nuevo nido para atraer a la hembra<sup>82</sup>. (RIVAS, 2011, p. 30).

De acordo com Jung, na obra *O espírito na arte e na ciência*, a criação acontece do inconsciente para o consciente e este inconsciente é como uma parte ativa que impulsiona nossas ações, sendo acessado através dos nossos sonhos e pela obra de arte porque são exatamente os sonhos da humanidade que estão nas obras: “O homem se torna feliz, tranquilo, fértil e integrado quando seu processo de individualização está realizado, quando consciente e inconsciente aprendem a conviver em paz completando-se um ao outro” (JUNG, 2012, p. 11). De acordo com Jung, o processo de individuação é fundamental para reconhecermos nossa sombra e só assim conseguimos nos tornar pessoas melhores, pois a nossa vida depende de nossas luzes e sombras, da aprendizagem do mal e do bem e do reconhecimento de ambas as forças. É o que pode salvar as futuras gerações e fazê-las viver longe da imunização. É a partir

---

<sup>81</sup> Minhas pernas decidiram para mim. Caminharam para Sinai com uma determinação desconhecida até então. [...]Do topo do Sinai não se podia ver o mar, senão outra montanha, ainda maior, com rochedos cortados como as torres de uma fortaleza inacessível. Agora lembro com uma mistura de admiração e melancolia o que eu consegui fazer naquele dia. Eu só, no topo, sentado na cadeira de pedra, sob as estrelas, enquanto no vale se moviam como vagalumes, aqueles que com uma lâmpada de óleo estavam me procurando. Meu nome atravessou a noite nas costas dos uivos dos cachorros. Não fiquei impressionado. Era como se tivesse atravessado a linha do medo. É por isso que não chorei ou resisti quando a sombra forte de Cordeiro apareceu ao meu lado. Ele me enrolou em seu casaco e me pegou. << Tranquilo, Pardal, tudo acabou agora >>.

<sup>82</sup> Mas os momentos mais fascinantes da escola eram quando o professor falava sobre os bichos. Aranhas de água inventaram o submarino. As formigas cuidavam de um gado que dava leite e açúcar e cultivavam cogumelos. Havia um pássaro na Austrália que pintava seu ninho de cores com uma espécie de óleo que fazia com pigmentos vegetais. Nunca vou esquecer. Foi chamado tilonorrinco. O macho colocava uma orquídea no novo ninho para atrair a fêmea.

dos ensinamentos de Don Gregorio que Moncho, com o passar do tempo, descobre a beleza e a mágica da poesia, o fascínio da história e a beleza que a natureza tem. Com isso, a amizade entre o professor e o aluno cresce e Don Gregorio ganha o respeito dos pais do menino.

O tempo em que o conto é escrito deixa claro que são os últimos dias do período da Segunda República, pois se expõe a tensão do povo diante da situação política que estavam vivendo. São várias as passagens presentes no conto que fazem alusão a esse episódio trágico e que deixam claros os sinais de que a guerra estava próxima. Um dos grandes exemplos presentes no conto é quando, dentro da sala de aula, o professor pede que um aluno leia um poema e, o aluno Romualdo começa a ler “Recuerdo infantil” de Antonio Machado. Na poesia ditada, o grande poeta espanhol, que também viveu durante a Guerra Civil Espanhola, trata da nostalgia da infância, da monotonia das aulas da educação tradicional e da educação autoritária da época. Além disso, o poema faz menção à história bíblica de Caim e Abel, os irmãos. Caim era um agricultor e Abel cuidava de ovelhas, ambos praticavam atos de adoração ao Senhor, ofertando-lhe parte da produção de seus trabalhos. Caim então ofertou os alimentos do campo e Abel levou a sua melhor ovelha. Deus agradou-se mais do presente de Abel, pois ele ofertou o que tinha de melhor, mostrando que o seu coração estava voltado para Ele, enquanto Caim oferecia o que restava da colheita, tornando o ato da oferta como algo meramente formal. Resultado disso foi que Caim, com inveja de Abel, acaba matando o irmão “E falou Caim com o seu irmão Abel; e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel, e o matou” (Gn 4:8). O poema relaciona a história bíblica com o conflito entre os republicanos e os nacionalistas. A leitura que se faz é que ao escolher justamente a presença desse poema, o escritor anuncia, no jogo narrativo, a Guerra Civil Espanhola, ou seja, a guerra entre irmãos. Pode-se discutir também que o amor entre entes queridos pode ser destruído por inveja, diferenças ideológicas, poder, soberba, tornando assim dois irmãos inimigos. O poema:

Una tarde parda y fría  
de invierno. Los colegiales  
estudian. Monotonía  
de lluvia tras los cristales.  
Es la clase. En un cartel  
se representa a Caim  
fugitivo y muerto Abel,  
junto a una mancha carmín...<sup>83</sup> (RIVAS, 2011, p. 26)

---

<sup>83</sup> Uma tarde parda e fria  
de inverno. Os colegas  
estudam. Monotonia



Além do poema, outras passagens servem como alertas de que a guerra se aproxima. Nas aulas, por exemplo, quando estão estudando História, na fala de Moncho destaca-se o momento em que ele diz que nem tudo era guerra e descreve as aulas do professor como algo fascinante, apesar de toda a contenda que está para acontecer.

Íbamos a lomos de los elefantes de Aníbal de Cartago por las nieves de los Alpes, camino de Roma. Luchábamos con palos y piedras en Ponte Sampaio contra las tropas de Napoléon. Pero no todo eran guerras. Fabricábamos hoces y rejas de arado en las herrerías del Inicio. Escribíamos cancioneros de amor en la Provenza y en el mar de Vigo. Construíamos el Pórtico de la Gloria. Plantábamos las patatas que habían venido de América<sup>84</sup>. (RIVAS, 2011, p. 29).

Em um diálogo entre a mãe e o pai de Moncho, ela fala a seguinte frase, que também serve como um alerta “¡La República, la República! ¡Ya veremos adónde va a parar la República!”<sup>85</sup> (RIVAS, 2011, p. 31). Outro momento é antes de Moncho ir para a escola, quando ele, como o narrador adulto que recorda o período, diz: “El día llegó con una claridad de delantal de carnicero<sup>86</sup>” (RIVAS, 2011, p. 23), uma antecipação da guerra, de todas as mortes que ela causaria, todo o sangue de inocentes que seria derramado, a tragédia que causou na vida de várias pessoas que perderam seus entes queridos e ao trauma que foi causado por causa de toda violência. Por último, nas últimas páginas do conto, Moncho vê Cordeiro, o coletor de lixo, observando os pássaros que já não cantavam mais, neste momento, ele acredita que Cordeiro sente que está para acontecer uma “tormenta”, que faz alusão novamente à guerra, que acabou por calar até o canto dos pássaros “Cordeiro, el recogedor de basura y hojas secas, estaba sentado en un banco, Miró hacia arriba, con la mano de visera. Cuando Cordeiro miraba así y callaban los pájaros, era que se avecinaba una tormenta<sup>87</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 32). As mariposas, por representarem a metamorfose, mostram

---

de chuva atrás dos cristais.

É a aula. Em uma cartolina

Resenta-se Caim

fugitivo e Abel morto,

junto a uma mancha de carmim...

<sup>84</sup> Íamos nas costas dos elefantes de Aníbal de Cartago pelas neves dos Alpes, no caminho para Roma. Lutávamos com varas e pedras em Ponte Sampaio contra as tropas de Napoleão. Mas nem tudo eram guerras. Construíamos foices e arados nas ferreiras do Inicio. Nós escrevíamos canções de amor na Provença e no mar de Vigo. Construíamos o Portico de la Gloria. Plantávamos as batatas que vieram da América.

<sup>85</sup> A República, a República! Já veremos aonde a República vai parar!

<sup>86</sup> O dia chegou com uma claridade de avental de açougueiro.

<sup>87</sup> Cordeiro, o coletor de lixo e folhas secas, estava sentado em um banco. Olhou para cima, com a mão de viseira. Quando Cordeiro olhava assim e os pássaros calavam, era por que se aproximava uma tormenta.

que o tempo de paz que a comunidade Galega vive pode se inverter a qualquer momento. Quando, no conto, o menino diz “[...] Una mariposa nocturna revoloteaba por el techo alrededor de la bombilla que colgaba trezado”.<sup>88</sup> (RIVAS, 2011, p. 27) ele faz menção aos tempos que vão mudar, pois a mariposa noturna mostra que tempos difíceis estão para acontecer e a comunidade galega que antes era feliz e alegre, converte-se em um povo triste e escuro. Além disso, a mariposa simboliza a alteração da ordem, mostrando os conflitos políticos e a situação que se converte em sombras “La mariposa chocó con la bombilla, que se bamboleó ligeramente y desordenó las sombras<sup>89</sup>” (RIVAS, 2011, p. 28).

Em 18 de julho acontece a rebelião e os fascistas tomam conta das ruas e prendem alguns republicanos. Dias depois, a população se aglomera para ver as pessoas que foram presas pelos fascistas e, entre elas, está Don Gregorio, cuja postura política era vista e considerada, durante a guerra, como ameaça para os fascistas, por ter a intenção de formar jovens com liberdade de expressão e criatividade para que tivessem condições de escapar das estratégias de imunização dos saberes e do controle do imaginário, prática típica de regimes fascistas.

O fato de a sociedade se deixar levar pela repressão fez com que as estratégias de imunização se tornassem mais fortes. A violência dos fascistas se apresenta como uma ameaça real à vida dos cidadãos simpatizantes dos republicanos, fato que faz com que muitos deles se desesperem e queimem livros, jornais e outras provas de seu alinhamento ideológico. Na família de Moncho, a mãe desempenha esse papel de dissimulação: “Hay que quemar las cosas que te comprometan, Ramón. Los periódicos, los libros. Todo<sup>90</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 33).

Além disso, vemos que a ditadura acaba por romper os laços sociais, pois a população sentia tanto medo da morte ou de sofrer represália, que dissimulava não conhecer os próprios vizinhos: “Pero en la Alameda no había el bullicio de las ferias, sino un silencio grave, de Semana Santa. La gente no se saludaba. Ni siquiera parecían reconocerse los unos a los otros<sup>91</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 34). Essa ansiedade e medo da morte, de acordo com Ferry, que se baseia em Poe, ocorrem pela angustia e pela nostalgia de algo que pode acabar para sempre:

[...] a morte designa em geral tudo o que pertence à ordem do “nunca mais”. Ela é, no cerne mesmo da vida, o que não voltará mais, o que pertence irreversivelmente ao passado, e que nunca mais poderemos reencontrar.

<sup>88</sup> Uma mariposa noturna voava em giros pelo teto ao redor da lâmpada que pendurava trançada.

<sup>89</sup> A mariposa chocou com a lâmpada, que balançou ligeiramente e embaralhou as sombras.

<sup>90</sup> É preciso queimar as coisas que possam te comprometer, Ramón. Os jornais, os livros. Tudo.

<sup>91</sup> Porém, na Alameda não havia o bulício das feiras, mas um silêncio grave, de Semana Santa. As pessoas não se cumprimentavam. Nem sequer pareciam reconhecer-se uns aos outros.

Podem ser as férias da infância, passadas em lugares e com amigos de quem nos afastamos sem possibilidade de volta, o divórcio dos pais, as casas ou as escolas que uma mudança nos obriga a abandonar, e mil outras coisas: mesmo que não se trate sempre do desaparecimento de um ser querido, tudo o que é da ordem do “nunca mais” pertence ao registro da morte. (FERRY, 2010a, p. 23).

Porém, de acordo com Paul Tillich “A ansiedade do destino e morte e a ansiedade da culpa e condenação estão implicadas, porém não são decisivas” (TILLICH, 2001, p. 111). Portanto essa energia triste não é decisiva para a vida.

Segundo Gilbert Durand, a função da literatura é arrebatá-lo do homem de sua temporalidade, pois, lendo, o leitor tem contato com a experiência estética, com o imaginário e experimenta a catarse. Isso torna possível o arrebatamento do tempo em que vivemos. Portanto, analisando os símbolos, tanto da literatura quanto das culturas e, a partir de estudiosos como Bachelard, se tudo que o ser humano produz vem de forma simbólica é para expressar algo. Durand estudou essas produções simbólicas do mundo e viu que diante da ameaça da morte essas produções simbólicas vêm como duas formas de enfrentar o perigo, a morte e o medo, ele as dividiu em dois grupos que seriam a forma diurna, a forma heroica de querer separar bem do mal, essa é a atitude da clareza, da razão e não existem imagens que se relacionam nisso; a outra atitude para enfrentamento do perigo, do medo e da morte é o acolhimento, é na área noturna, pois as coisas não são tão claras, é quando um está no outro e não há divisão.

O rompimento desses laços acontece justamente por ser uma sociedade totalmente racional, imunizada e que vive somente o regime Diurno, o qual, na teoria de Durand, seria o regime da razão e da ciência, que busca somente categorizar e explicar a razão das coisas valorizando somente a luz e considerando a morte como o fim de tudo. Além disso, quando ele fala sobre a morte, não está se referindo a ela somente como a morte irreversível que faz desaparecer um ente querido para sempre, mas também sobre as mortes simbólicas que seriam as separações, por exemplo, de pais e filhos, entes queridos. O medo e a angústia da morte é o medo da sentença “nunca mais”. Porém, Durand valoriza o Regime Noturno, pois, de acordo com ele, nesse regime tudo acontece no sensorial, na sensibilidade e não busca categorizar e sim transfigurar o real descendo até a intimidade dos seres. O mundo noturno é a exata imagem invertida, como se num espelho, do nosso mundo e, por isso precisamos aceitá-lo. Para isso, ele cita Lewitzki: “[...] para os quais a noite é o dia do país dos mortos, uma vez que tudo está

invertido neste reino noturno. ‘O mundo dos mortos’, escreve Lewitzki, é, de algum modo, a contrapartida do mundo dos vivos” (DURAND, 1997, p. 218).

Durand explica que a morte é o insondável e que é preciso experienciar este insondável como uma tomada de força, sendo preciso aceitar a morte como algo natural, pois aquele que lida bem com a morte tira dela o ouro, para completar “a morte reduz-se a um retorno à casa...” (DURAND, 1997, p. 236). O filósofo Sponville cita Montaigne ao falar sobre aceitar a morte como um percurso natural da vida, o qual não deve causar angústia diante da consciência do fim, pois a vida inclui a morte e quando se aceita essa ideia passa-se a amar a vida e a aproveitá-la em todos os momentos, sejam eles bons ou ruins. É assim que se vê beleza na existência, ou seja, em cada momento como se fosse único. Essa defesa de Sponville coincide com o *Amor Fati* de Nietzsche.

Montaigne nos ensina a habitar a perspectiva da morte, a habitar a finitude da vida. Mas de forma alguma para nos encerrar na angústia! Ao contrário! Para aproveitar a vida, tal como ela é. Simplesmente, diz-nos mais ou menos Montaigne: “Enquanto não aceitares a ideia de tua própria morte, não podes aceitar a vida tal qual ela é. Se amas a vida, ou se dizes amar a vida, e não aceitas a morte, não amas a vida tal qual ela é, porque a vida inclui a morte.” (SPONVILLE, 2002, p. 47)

O rompimento dos laços entre a sociedade acontece na Semana Santa, que, de acordo com a teoria de Eliade, seria o tempo sagrado, o qual coloca em suspensão o Tempo real. Porém, vemos que, no conto, os personagens transformam a oportunidade de Tempo Sagrado em Tempo Profano ao negarem a convivência e troca de experiências uns com os outros.

Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência o Tempo Sagrado, é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. (ELIADE, 2008, p. 64).

Portanto, a sociedade passa a viver somente o Tempo Profano, pois nega o Tempo sagrado, mostrando assim um caráter de homem não religioso e que tenta se imunizar da dor da perda e do medo da morte através do corte de vínculos: “Para o homem não-religioso o Tempo não pode apresentar nem rotura nem ‘mistério’” (ELIADE, 2008, p. 65).

A sociedade passa a alimentar o medo de manifestar suas opiniões, sendo coagida, pelos fascistas, a insultar os presos, mesmo conhecendo a maioria deles. Um exemplo é a família de Moncho que, apesar de conhecer Don Gregorio e admirá-lo, é obrigada a também

insultá-lo e fingir que não o conhece, já que este se encontrava junto com os presos e era um republicano declarado.

[Mi madre] me dijo con voz muy grave: “Recuerda esto, Moncho. Papá no era republicano. Papá no era amigo del alcalde. Papá no hablaba mal de los curas. Y otra cosa muy importante, Moncho. Papá no le regaló un traje al maestro.” “Sí que se lo regaló”. “No, Moncho. No se lo regaló. ¿Has entendido bien? ¡No se lo regaló!” “No, mamá, no se lo regaló”<sup>92</sup>. (RIVAS, 2011, p. 33).

A mãe, influenciada pela memória da ditadura de Rivera, induz Moncho a mentir que não conhecia o professor. Por um lado, sua atitude se justifica, pois ela tinha conhecimento do que era a ditadura. Assim, o conto inspira um questionamento sobre o porquê de as pessoas que já passaram por um absurdo aceitarem passar por outro. De acordo com Luc Ferry, para que se possa viver bem e de forma digna, é preciso vencer os medos do passado e do porvir “Para viver bem, para viver livremente, com alegria, generosidade e amor, precisamos, antes de tudo, vencer o medo — ou, melhor dizendo, “os” medos, tão diversas são as manifestações do Irreversível” (FERRY, 2010a, p. 23). Ferry cita Freud:

[...] aquele que permanece prisioneiro do passado será sempre, como diz Freud, incapaz de “fruir e agir”. Isso significa especialmente que a nostalgia dos paraísos perdidos, das alegrias e dos sofrimentos da infância, tem sobre nossas vidas um peso tanto maior quanto não a reconhecemos. (FERRY, 2010a, p. 63).

O trauma da ditadura vivida anteriormente instaura o medo que acaba por separar a comunidade do povoado de Moncho. Porém, de acordo com Esposito, não se deve endeusar a comunidade e há que se vigilar pensamentos e atitudes monocórdios, pois isto é algo perigoso, já que uma comunidade necessita de conflitos e de opiniões distintas para sempre manter-se em diálogo. Além disso, Esposito diz que o conceito de que vivemos inseparáveis de nossa comunidade é insuficiente já que temos pontos de vistas e que não somos iguais, pois temos experiências, vivências e conhecimentos distintos: “La comunidad es un bien, un valor, una esencia que – según los casos – se puede perder y reencontrar como algo que nos

---

<sup>92</sup> [Minha mãe] me disse com voz muito grave: “Lembre-se disto, Moncho. Seu pai não era republicano. Seu pai não era amigo do prefeito. Seu pai não falava mal dos padres. E outra coisa muito importante, Moncho. Seu pai não presenteou o professor com um terno.” “Presenteou sim”. “Não, Moncho. Não presenteou. Entendeu bem? Não presenteou!” “Não, mamãe, Não presenteou”.

perteneció en otro tiempo y que por eso podrá volver a pertenecernos<sup>93</sup>” (ESPOSITO, 2009, p. 23). A partir desta citação, podemos observar uma comunidade totalmente imunizada, que é a comunidade do conto estudado, pois ao compararmos as atitudes do professor e os valores que ele proporciona aos seus alunos podemos observar que não existe uma identidade fixa de algo e que pensar em comunidade na versão imunizada é algo perigoso, pois impede a experiência individual e subjetiva de cada um de poder sair de sua zona de conforto para ter, conseqüentemente, vivências diferentes com potência para transformar ou ampliar visões de mundo. Como no caso de Moncho, ao sair de seu lar, comandado por uma mãe superprotetora, e se inserir numa escola comandada pelos republicanos, aprende a admirar seu professor e a contemplar a natureza. A atitude da sociedade, que, transformada pela presença dos fascistas, insulta e apedreja os presos políticos, fortalece a tirania do novo governo, o qual se potencializa por meio da debilidade decorrente da quebra de vínculos comunitários entre os cidadãos. Com isso, a ditadura incentiva que o próximo seja visto como uma ameaça, e a imunização torna-se patente, como mostra uma fala de Moncho, assustado com a mudança brusca: “Al día siguiente no me dejaron salir a la calle. Yo miraba por la ventana y todos los que pasaban me parecían sombras encogidas, como si de pronto cayera el invierno y el viento arrastrara a los gorriones de la Alameda como hojas secas<sup>94</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 33). Nesse momento, Moncho percebe que viverá um futuro assustador, pois tem plena consciência do que aquele regime terrível é capaz de fazer, uma vez que observa, atento e perspicaz, a degeneração de espírito de sua mãe, que ainda que por instinto de proteção à família, revela-se dissimulada e egoísta. Porém, o egoísmo demonstrado pela mãe do menino, era o medo que ela alimentava do que poderia acontecer com a sua família e o seu instinto de proteção materna fazia com que ela agisse desta maneira, pois se sentia angustiada diante do que poderia acontecer “Como nunca, os pais amam seus filhos, ficam paralisados de angústia diante da ideia de que o futuro possa não deixar que se ‘realizem’, e, curiosamente, na maioria das vezes, os filhos lhes devolvem o mesmo amor” (FERRY, 2010b, p. 93). Portanto, apesar de se mostrar egoísta e dissimulada, a mãe do menino Moncho demonstrava todo seu amor a partir da proteção da sua família, ou seja, ela se disponibilizava a ser o que não era por quem amava, pois o medo de que algo possa acontecer com os filhos é maior do que qualquer coisa. No já mencionado livro *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, no qual Luc Ferry debate

---

<sup>93</sup> A comunidade é um bem, um valor, uma essência que – de acordo com cada caso – pode-se perder e reencontrar como algo que nos pertenceu em outro tempo e que por isso poderá voltar a nos pertencer.

<sup>94</sup> No dia seguinte não me deixaram sair na rua. Eu olhava pela janela e todos os que passavam me pareciam sombras encolhidas, como se de repente o inverno caísse e o vento arrastasse os pardais da Alameda como folhas secas.

questões filosóficas sobre o amor com o também filósofo francês Claude Capelier, este fala sobre o sacrifício que quem ama faz pelo ser amado. Logo, percebe-se que o sacrifício da mãe de deixar de ser o que era para proteger o filho passa a ser um sacrifício próprio “CLAUDE CAPELIER- Se alguém se sacrifica pelos filhos e porque os ama mais do que tudo no mundo, e, nesse sentido, é por si mesmo que está se sacrificando”. (Capelier in: FERRY, 2013, p. 145).

“[...] uma fenomenologia do sagrado contemporâneo nos mostra claramente que os únicos seres pelos quais estaríamos dispostos a morrer, a arriscar nossas vidas, talvez até a dá-las, são justamente os seres que foram sacralizados pelo amor. O amor induz, a respeito dos que amamos, uma relação, uma função de sacralização. (FERRY, 2013, p. 85).

Ferry reflete sobre como o amor incondicional e o instinto de proteção aos filhos acaba tornando os pais mais submissos à vontade de seus filhos e a tudo o que possa protegê-los de qualquer perigo “Acontece também de o medo de que a criança se machuque levá-los a proibir qualquer coisa como se se tratasse de um crime”. (FERRY, 2013, p. 172).

Amamos tanto nossos filhos, amamos com tamanha paixão, com uma sentimentalidade às vezes tão excessiva que, com frequência, não somos mais capazes de transmitir a autoridade da lei nem de fazê-los trabalhar suficientemente para que os saberes fundamentais sejam plenamente adquiridos. (FERRY, 2013, p. 167).

Porém, não só a mãe de Moncho demonstra medo pela situação, outras mãe também sentem a necessidade de proteger seus filhos “Las madres empezaron a llamar a sus hijos. En casa parecía que la abuela se hubiese muerto otra vez<sup>95</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 32). De acordo com a filosofia neo-humanista de Ferry, o laço mais forte que une a sociedade é a família “[...] o único laço social que nos últimos dois séculos se aprofundou, intensificou e enriqueceu foi o que une as gerações no seio da família” (FERRY, 2010b, p. 89). Além disso,

É nela, e talvez apenas aí, que subsistem e até se aprofundam formas de solidariedade de que o restante da sociedade, dominado quase exclusivamente pelos imperativos da competição e da concorrência, quase não tem mais conhecimento. É diante dos nossos próximos, daqueles que amamos e, sem dúvida por extensão, diante dos demais humanos que espontaneamente nos disponibilizamos a “sair de nós mesmos” (FERRY, 2010b, p. 89).

---

<sup>95</sup> As mães começaram a chamar seus filhos. Em casa parecia que a avó tivesse morrido outra vez.

O instinto de proteção das mães acaba por manipular as crianças, com isso, Pardal insulta seu professor. Porém, não sabe o motivo de ter que xingar Don Gregorio, mas a confusão do instante, a qual incita a agressividade, deixa-o confuso, então ele imita os gestos agressivos contrários ao professor, mas as últimas palavras que grita para ele são: “¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!” (RIVAS, 2011, p. 35), palavras significativas sobre as quais o menino havia aprendido com o seu professor. Assim, Moncho grita “sapo” porque desde o primeiro dia de aula era assim que via o professor e esse foi o apelido carinhoso que colocou em Don Gregorio: “Tenía la cara de un sapo<sup>96</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 25) “El sapo sonreía. Me pellizcó la mejilla con cariño<sup>97</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 25); “Tilonorrinco” por causa do pássaro que pintava seu ninho de várias cores; e, finalmente, “Iris” por causa da borboleta que tinha um brilho fascinante e era inesquecível. Ao bradar as palavras ensinadas pelo professor, Moncho mostra que apesar de tudo o que está ocorrendo, os ensinamentos e as experiências que teve durante a escola permanecerão em sua memória. Essa última cena da narrativa deixa esperança para essa história, pois aposta na educação neo-humanista do professor como aquela que bons frutos pode dar. O encantamento de Moncho e as lições sobre a estética que nasce do amor e da vontade de sua perpetuação no tempo e no espaço (Tilonorrinco) bem como sobre a experiência do belo e da liberdade (Iris) são a mensagem que o aluno grita para o professor como uma senha que despista a censura fascista e que sopra esperança para o docente que sabia estar sendo levado para o sacrifício.

Além da dessacralização da figura materna, o menino assiste à morte do que de mais sensível o professor lhe ensinara a contemplar: a natureza. Aquela que então lhes servira de campo de aprendizagem e de convivência amena com os colegas, práticas incentivadas pelo professor, apresentava-se agora como um inverno tão rigoroso que não haveria mais espaço para a presença do belo, representada pelos pardais e seu canto. Porém, para os tempos difíceis representados pelas pedras lançadas aos republicanos, há a esperança das palavras proferidas pelo menino Moncho, o pardal.

As imposições de instâncias de poder vistas nos contos têm potência para destruir os vínculos comunitários e, inclusive, incentivam com que se considere o diferente como uma terrível ameaça. Porém, tanto a irrupção do belo quanto a relação sublime com o conhecimento são propostas ético-estéticas que resistem a esse tipo de imunização e possuem potência de partilha com toda uma sociedade.

---

<sup>96</sup> Tinha a cara de um sapo.

<sup>97</sup> O sapo sorriu. Beliscou minhas bochechas com carinho.



Esclarecendo: não é porque sempre vivemos sob um regime, o da aristocracia e da realeza, das desigualdades e dos privilégios instituídos, que somos obrigados a continuar a fazer o mesmo para sempre. Ou, melhor dizendo: nada nos obriga a respeitar para sempre as tradições. Ao contrário, quando elas não são boas, é preciso rejeitá-las e muda-las. Ou seja, é preciso saber “fazer tábula rasa do passado” para reconstruir tudo de novo — tal como Descartes, que depois de ter posto todas as crenças anteriores em dúvida, toma a iniciativa de reconstruir a filosofia inteira sobre algo sólido: uma certeza inquebrantável, a do sujeito que toma posse de si mesmo, em transparência total, e que a partir daí só confia em si. (FERRY, 2010a, p. 171).

### 4.3 Duas gotas de leite

“La lechera de Vermeer” é um conto no qual um adulto recorda fatos de sua infância para reafirmar o amor por sua família e, principalmente, por sua mãe. O narrador conta que sua mãe era leiteira e que repartia o leite que era das vacas de seu avô Manuel. Além disso, relata que, na infância, viveu experiências que as pessoas dizem que não aconteceram de fato. Com o passar do tempo, o menino cresce e, já maior, vai a Amsterdam e conhece o quadro famoso *La lechera de Vermeer* e, diante dessa obra prima, vive experiências extraordinárias. Ele diz conhecer a mulher do quadro porque ela se parece com sua mãe. Essa experiência estética é a grande protagonista do conto.

“La lechera de Vermeer”, assim como todos os contos presentes na obra de Rivas, traz aspectos da vida simples, da memória coletiva e acontecimentos prosaicos que o escritor valoriza e considera essenciais inclusive porque formam parte da tradição galega. Além disso, esse conto é um grande exemplo de transfiguração de fatos reais da vida do autor, pois é inspirado em sua infância e em suas vivências, aqui ele mostra como a literatura conta a *intrahistoria*, que são as emoções e os sentimentos de cada pessoa.

O seu conto se inicia com um poema chamado “Correio”, do escritor Miguel Torga, escrito dia 3 de setembro de 1941 em Coimbra. O poema mostra o amor que uma mãe tem por seu filho, o qual é capaz de iluminar qualquer sombra. Esse início mostra o quanto Rivas reafirma o amor de família como essencial para a construção de um *ethos* íntegro. Além disso, nota-se a valorização da relação com o outro, pautada em princípios éticos. O poema de Torga menciona uma carta de uma mãe para seu filho e, no decorrer do conto, descobre-se que toda a narrativa está inspirada no amor entre mãe e filho. Percebe-se que o filho do conto, o

narrador, tenta retribuir todo o amor de sua mãe com um poema escrito por ele, porém, de início, nota-se que esta é uma missão impossível, pois se sabe que o amor de uma mãe pelo filho é incondicional, sem medidas, algo inexplicável e impossível de ser apreendido em toda a sua profundidade: “Claro que nunca podré pagar lo que mi madre hizo por mí, ni nunca seré capaz de escribir algo comparable al *Correio* que Miguel Torga fechó en Coimbra el 3 de septiembre de 1941<sup>98</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 59).

#### CORREIO

Carta de minha mãe.

Quando já nem nenhum Proust sabe mais enredos,

A sua letra vem

A tremer-lhe nos dedos.

— «Filho»...

E o que a seguir se lê

É de uma tal pureza e de um tal brilho,

Que até da minha escuridão se vê. (TORGA *apud* RIVAS, 2011, p. 59).

Quando no poema se lê “Quando já nem nenhum Proust sabe mais enredos”, ou seja, narrar, encantar, quando já não existe possibilidade nenhuma de arte na literatura “A sua letra vem A tremer-lhe nos dedos. — «Filho»...” mostrando assim várias possibilidades e caminhos para uma vida cheia de valores íntegros, nas quais o amor supera qualquer adversidade, uma vida pautada na experiência estética. O poema carrega tanta sensibilidade e pureza de amor que mostra que mesmo com toda a escuridão é possível enxergar o amor e a arte que estão presentes em cada instante da vida: “É de uma tal pureza e de um tal brilho, Que até da minha escuridão se vê”.

O conto se chama “La Lechera de Vermeer” porque a mulher da história, assim como a mulher retratada no quadro de Vermeer, é leiteira, o que nos transporta automaticamente para a história de Rivas que também é filho de uma leiteira. O protagonista torna-se então um narrador-protagonista, pois no conto, Rivas traz fatos e histórias sobre a sua infância e vida adulta. O narrador conta a história de sua família, ele começa relatando que sua mãe era uma leiteira e o leite que ela tirava era das vacas de seu avô Manuel “La leche que repartía era la de las vacas de mi abuelo Manuel<sup>99</sup>.”(RIVAS, 2011, p.59). O fato de a mãe do menino do conto ser uma leiteira já nos remete à história de vida de Rivas e demonstra o quanto ele valoriza a gente simples, a figura da mãe que trabalha para alimentar seus filhos, o trabalho

<sup>98</sup>Claro que nunca poderei pagar o que minha mãe fez por mim, nem nunca serei capaz de escrever algo comparável a “Correio” de Miguel Torga feito em Coimbra em 3 de setembro de 1941.

<sup>99</sup> O leite que distribuía era o das vacas do meu avô Manuel.

braçal e a cultura popular. Na entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, ele confirma todos esses valores e homenageia todo esse trabalho rural, a mulher e a mãe:

[...] Eu gosto muito da imagem das mulheres que levam coisas em cima da cabeça. São as coisas essenciais. Para a humanidade. Quando eu era pequeno, a minha mãe levava leite na leiteira, uma tia costureira levava a máquina de costura, todas estas mulheres levavam coisas essenciais, algo para vender na feira, comida... E para mim, essa imagem das mulheres é a melhor imagem da cultura. As palavras levam memória. Quando perdem a memória, já não são nada. Então, de alguma maneira eu penso que esta memória é transferida não como algo do passado, como algo folclórico, mas sim como uma capacidade de resistência.

Ao falar de seu avô Manuel, o narrador conta que este aprendeu a escrever e acabou virando um escritor, que passou a redigir cartas para emigrantes. É na escrivanhinha do avô que o narrador passa a ter o seu imaginário estimulado e começa a ampliar a sua visão de mundo, pois, ainda criança, passa a ter pela primeira vez contato com cartões postais e, é a partir destes que o menino percebe que o mundo vai além da comunidade na qual ele cresce. Além disso, são estes postais que o estimulam a viver experiências novas “En su escritorio vi por vez primera, en postal, la Estatua de la Libertad, las Cataratas del Iguazú y un jinete gaucho por la Pampa<sup>100</sup>.” (RIVAS, 2011, p.60).

A história acontece em vários tempos e lugares, no começo o narrador começa nos situando em Coimbra 1941, mais tarde, ao falar de seu avô Manuel, já situa o leitor em Corpo Santo (Galícia). Já em 1960, podemos observar que a história passa-se em La Coruña, cidade e município da comunidade autônoma da Galícia, o que coincide com a história de vida de Rivas. No conto, o narrador diz: “Nosotros vivíamos en el barrio de Monte Alto de Coruña, en un bajo de la calle de Santo Tomás, tan bajo que había cucarachas que se refugiaban en las baldosas movidas. A veces jugaba contra ellas, situándolas en el ejército enemigo<sup>101</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 60). A imagem que o autor cria das crianças brincando na rua nos transporta diretamente para a nossa infância, na qual, as crianças do bairro se reuniam em uma rua para brincarem umas com as outras de inúmeras brincadeiras como, pega-pega, pique-esconde, cabra-cega, brincadeiras saudáveis que alegravam as crianças, estimulavam o relacionamento de umas com as outras, fazendo com que elas se sentissem mais leves, livres e felizes. Além disso, estas brincadeiras acabavam estimulando o imaginário das crianças,

<sup>100</sup> Na sua escrivanhinha, vi pela primeira vez, em um cartão postal, a Estátua da Liberdade, as Cataratas do Iguaçu e um cavaleiro gaúcho pela Pampa.

<sup>101</sup> Nós vivíamos no bairro de Monte Alto de Coruña, em um térreo da rua de Santo Tomás, tão abaixo que havia baratas que se refugiaram nos azulejos deslocados. Às vezes jogava contra elas, colocando-as no exército inimigo.

tornando-as mais criativas, sensíveis e otimistas, diferente dos dias atuais, nos quais as crianças estão tão mergulhadas no mundo Globalizado que acabam esquecendo-se de viver e compartilhar entre si experiências realmente significativas e que acabam por mudar o modo como se experiencia a vida. A partir desta imagem, vemos o espetáculo de se valorizar todas as experiências de vida, desde a infância até a fase adulta, pois são elas que possibilitam uma aprendizagem que pode refinar o *ethos* para a sensibilidade e a coragem necessárias para uma vida digna, sem covardia, rancores ou melancolia.

O conto “La lechera de Vermeer”, assim como os outros presentes na obra de Rivas, também retrata acontecimentos da Espanha. Natural da Galícia, o autor valoriza e presta uma grande homenagem à cultura rural local ao trazer no conto a tradição popular dos “Gigantes y Cabezudos”, que, por despertar tanta fascinação, superou as proibições da ditadura e, enraizada na cultura local, salvou-se do desaparecimento. Sorte igual não tiveram algumas regiões da Espanha. São essas comemorações, tradições, festas populares, que, enraizadas no povo, enriquecem as histórias de uma determinada região ou país, pois mostram as emoções que eram vivenciadas na época, despertando nos leitores o imaginário popular, o senso crítico, o fantástico e o insólito:

Yo conocía el miedo, pero no el terror. Mi madre la lechera se va con su carrito y sus jarras de zinc. Estoy jugando con mi hermana María. De repente, escuchamos estallidos y un gran alboroto en la calle. Nos asomamos a la ventana del bajo para ver qué pasa. Pegados al cristal, descubrimos el terror. El terror viene hacia nosotros. Mi madre nos encontró abrazados y llorando en el baño. El terror era el Rey Cabezudo<sup>102</sup>. (RIVAS, 2011, p. 60).

O menino anuncia com espanto a chegada da festa popular e tradicional da Galícia “Los Gigantes y Cabezudos”. A festa é celebrada em muitos locais da Espanha e consiste no desfile de bonecos gigantes que representam figuras humanas, populares e históricas como reis, nobres ou personagens da literatura. As figuras de vários metros de altura são suportadas por homens que manuseiam os bonecos fazendo com que eles dançam ao ritmo da música popular e animem toda a população. Os “cabezudos” são bonecos menores que se destacam pelo tamanho de suas cabeças, que por serem muito grandes são impactantes, engraçadas e ridicularizadas, geralmente representam monstros, pecados e temores populares.

---

<sup>102</sup> Eu conhecia o medo, mas não o terror. Minha mãe, a leiteira, vai com o carrinho e os frascos de zinco. Estou brincando com minha irmã Maria. De repente, ouvimos explosões e um grande alvoroço na rua. Nós nos inclinamos pela janela para ver o que acontece. Anexos ao copo, descobrimos o terror. O terror está chegando até nós. Minha mãe no achou abraçados e chorando no banheiro. O terror era o Rei Cabeçudo.

No decorrer do conto, vemos claramente a mescla dos tempos passados e do presente, além disso, podemos observar o quanto o autor sempre retorna aos tempos idos para reviver as experiências do passado no seu presente, o que acaba trazendo uma maior intensidade para o seu relato. Recordando experiências já vividas, o narrador procura concatenar os rastros de sua memória para dar um sentido à sua história de vida. Assim, ele esclarece que tinha 3 anos quando descobriu os postais escritos pelo avô e quando sentiu terror ao ver o Rey Cabezudo. Em 1960, ele aborda uma parte histórica, pois fala sobre os conflitos, as guerras pelas quais a Espanha passou e, por isso, vários galegos se mudaram para outras regiões, inclusive para a América Latina:

En 1960 yo tengo tres años. Por la tarde, escucho los cánticos de los presos en el patio de la cárcel. Por la noche, los destellos de la Torre de Hércules giran como aspas cósmicas sobre la cabecera de la cama. La luz del faro es un detalle importante para mí: mi padre está al otro lado del mar, en un sitio que llaman La Guaira<sup>103</sup>. (RIVAS, 2011, p. 60).

Mais tarde, em 1992, ele narra uma viagem a Amsterdã com a qual tinha a intenção de conhecer o famoso quadro *Los comedores de patatas* que representa a Sagrada Família. Diante do quadro, o autor descreve a família simples e a luz que ilumina seus rostos fervorosos diante do alimento. De acordo com o dicionário da Real Academia Espanhola, fervor pode significar “Celo ardiente hacia las cosas de piedad y religión<sup>104</sup>”, significado que o narrador dá à experiência provocada pelo quadro *Los comedores de patatas*:

Ante aquel cuadro de misterioso fervor, el más hondamente religioso de cuantos he visto, la verdadera representación de la Sagrada Familia, reprimí el impulso de arrodillarme. Tuve miedo de llamar la atención como un turista excéntrico, de esos que pasean por una catedral con gafas de sol y pantalón bermudas. En castellano hay dos palabras: *hervor y fervor*. En gallego sólo hay una: *fervor*. La luz del hervor de la fuente de patatas asciende hacia la tenue lámpara e ilumina los rostros de la familia campesina que miran con fervor el sagrado alimento, el humilde fruto de la tierra<sup>105</sup>. (RIVAS, 2011, p. 61).

<sup>103</sup> Em 1960 eu tenho três anos de idade. À tarde, escuto as músicas dos prisioneiros no pátio da prisão. À noite, os flashes da Torre de Hércules rodam como faróis cósmicos na cabeça da cama. A luz do farol é um detalhe importante para mim: meu pai está do outro lado do mar, num lugar chamado La Guaira.

<sup>104</sup> Disponível em: <http://www.rae.es>. Acesso em: jul. 2017.

<sup>105</sup> Diante daquele quadro de misterioso fervor, o mais profundamente religioso de tudo o que eu vi, a verdadeira representação da Sagrada Família, reprimi o impulso de ajoelhar-me. Tive medo de chamar a atenção como um turista excêntrico, daqueles que atravessam uma catedral de óculos de sol e bermudas. Em espanhol, há duas palavras: *hervor y fervor*. Em galego há apenas uma: *fervor*. A luz da fervura da travessa de batata ascende em direção à lâmpada fraca e ilumina os rostos da família camponesa que olham com fervor o alimento sagrado, o humilde fruto da terra.

Essa experiência estética diante do quadro de Van Gogh significa muito da experiência neo-humanista. O narrador tece uma discreta crítica ao turismo globalizado, o qual, sedento por mercadorias, é capaz de desrespeitar o templo sagrado da fé. O narrador não queria ser considerado como mais um desses turistas. Sobre a diferença de significado entre *hervor*, o ato de fervura, e *fervor*, momento de paixão, há um jogo entre a fervura do alimento e a paixão, a fé, a experiência do sagrado da família.

Mais tarde, ele vai até o Rijksmuseum e é ali que encontra o famoso quadro *La lechera de Vermeer*. Logo passa a comentar a história do quadro, pintado em 1660 e vendido em 1798. Além disso, ele descreve a luz excepcional e espetacular que irradia na pintura de Vermeer, trazendo vida, sentimento e sensações:

El embrujo de *La Lechera*, pintado en 1660, radica en la luz. Expertos y críticos han escrito textos muy sugerentes sobre la naturaleza de esa luminosidad, pero la última conclusión es siempre un interrogante. Es lo que llaman el misterio de Vermeer. Antes de ir a parar al Rijksmuseum, tuvo varios propietarios. En 1798 fue vendido por un tal Jan Jacob a un tal J.Spaan por un precio de 1.500 florines. En el inventario se hace la siguiente observación: “La luz, entrando por una ventana en el lateral, da una impresión milagrosamente natural”<sup>106</sup>. (RIVAS, 2011, p. 61).

O quadro *La lechera de Vermeer* é um dos mais famosos e valorizados quadros desse pintor holandês e é também um dos mais famosos quadros do Barroco. Nele, o pintor nos mostra com maestria a luz que entra pela janela e a textura do quadro, tudo feito com muita precisão. Os detalhes chamam a atenção como, por exemplo, o prego pintado na parede projeta sua sombra, dando uma maior intensidade à luz que penetra pela janela; o leite que cai na vasilha de barro tão delicadamente, com tamanha qualidade de textura que quase podemos sentir a sua pastosidade, além disso, vemos os detalhes do alimento encima da mesa e a harmonia das cores amarela e azul presentes nas roupas da mulher; nos pães e no forro da mesa, cores que se complementam, dando maior intensidade à luz, a grande protagonista do quadro.

O quadro de Vermeer mostra com uma enorme simplicidade uma mulher camponesa como um grande exemplo de humildade, virtudes, trabalho e amor. O pintor aparentemente transformou um acontecimento prosaico da vida cotidiana de uma mulher simples em um

<sup>106</sup>O feitiço de *La Lechera*, pintado em 1660, está na luz. Especialistas e críticos escreveram textos muito sugestivos sobre a natureza dessa luminosidade, mas a última conclusão é sempre uma questão. É o que eles chamam de mistério Vermeer. Antes de ir ao Rijksmuseum, ele tinha vários proprietários. Em 1798 foi vendido por um certo Jan Jacob a um certo J.Spaan por um preço de 1.500 florins. No inventário, a seguinte observação é feita: “A luz, que entra através de uma janela do lado, dá uma impressão milagrosamente natural”.

momento de arte que proporciona sensações e experiência estética, sendo exatamente o que acontece com o narrador. No livro *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, Capelier fala sobre a importância da arte na era do humanismo e como estas obras provocam as reações mais íntimas, tornando o amor essencial para uma visão do mundo.

CLAUDE CAPELIER – [...] a análise das obras e da experiência estética dá as chaves que nos levam a uma compreensão mais apurada de nossa relação com o mundo e com a existência, doravante fundada no amor: uma vez que esse sentimento se torna valor fundamental e que desejamos liberar todas as dimensões fecundas da existência, vivemos nossa vida como uma obra em criação contínua. Entramos em uma era estética. (FERRY, 2013, p. 205-206).

O narrador menciona o mistério na luz vista no quadro e comenta que críticos estudam essa luz para descobrir seu mistério. Porém, é nesse momento que Rivas vai mostrar justamente a importância da experiência estética, pois o fato de o quadro trazer para o narrador a figura de sua mãe é uma experiência estética pessoal dele, ou seja, não importa o que os críticos digam ou tentem dizer sobre a luz, pois o narrador sabe o verdadeiro enigma presente naquela luminosidade, para ele é a sua mãe. No momento em que o narrador está diante do quadro, ele volta a seu passado e podemos perceber, por sua fala, a quando retorna, pois no conto ele diz “Ante esa pintura, yo tengo tres años. Conozco a aquella mujer. Sé la respuesta al enigma de la luz<sup>107</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 61). Nesse momento, Rivas mostra o quanto o leitor, a partir da arte e da literatura, pode voltar a momentos que foram vivenciados no passado e que trazem boas recordações para o presente, o quanto a arte faz rever e apreciar a vida nos seus mínimos detalhes, esses momentos epifânicos são justamente a experiência estética que a arte estimula. Sobre o tema, Capelier dá seu testemunho:

Sobretudo, pela primeira vez na minha vida, eu escutava uma música que se desenvolvia com uma incrível inventividade, que chegava a fazer o efeito da relação que temos com o mundo e com a existência: lógicas e universos diferentes que se alternam e se entrecruzam, momentos de evidência e outros enigmáticos. É labiríntica e tem contudo a evidência de um relato vivido interiormente. Efeitos melódicos (eu às vezes a canto no chuveiro, devo ser o único maluco que faz isso) emergem dos elementos que proliferam, metamorfoseiam-se, combatem-se. É uma recreação intensificada da dramaturgia da vida tal como a conheço: há momentos muito evidentes, momentos em que a gente não sabe muito bem onde está indo e outros, intermediários, onde temos muitas maneiras de interpretar as coisas porque

---

<sup>107</sup> Diante dessa pintura, eu tenho três anos de idade. Conheço aquela mulher. Sei a resposta para o enigma da luz.

você pode escolher privilegiar um aspecto em vez de outro, como se estivesse passeando em uma floresta. Então eu acho que isso cria um verdadeiro universo. (FERRY, 2013, p. 220).

Sendo assim, para ambos os filósofos, a arte provoca emoções as quais nos transportam para uma realidade que vai além da vivida, o que eleva o espírito. Suas concepções coincidem com Rivas que, em entrevista já mencionada, diz que a literatura deve contar a *intra-historia*, que seria o encantamento que ela gera e o poder de fazer com que os leitores se aproximem tanto das histórias a ponto de sentirem que fazem parte daquele momento, tão mergulhados que estão no mundo da arte. Outro fragmento de Ferry endossa a discussão:

A arte sempre foi a implementação, em material sensível, de uma grande representação do mundo: é a definição que propunha Hegel, e eu acho correta. A arte grega, por exemplo, é a cosmologia encarnada na pedra, na estatuária: a harmonia dos rostos, a proporção dos corpos e dos templos são um reflexo sensível da ideia de Cosmo. É a harmonia cósmica encarnada no material. A arte é a encarnação de grandes ideias e grandes valores em um material sensível, que pode ser a pedra do escultor ou do arquiteto, a vibração sonora do compositor, a cor ou o desenho do pintor etc. É o que dá superioridade à arte em relação à filosofia: ela diz a mesma coisa que a filosofia, mas diz de uma maneira – estritamente falando – enternecedora, emocionante, sensível: o que, evidentemente, a argumentação conceitual filosófica não pode fazer. (FERRY, 2013, p. 226).

Depois de reconhecer a mulher na pintura, o narrador volta a seu presente e, já ao lado de sua mãe, lê para ela o poema que fez em sua homenagem, inspirado no quadro. O poema e alguns detalhes da vida de Vermeer coincidem com a história de vida de sua mãe, a qual fica impressionada com o quadro. “Miró la estampa durante mucho tiempo sin hablar. Después guardó el poema y se fue<sup>108</sup>” (RIVAS, 2011, p.62). Passado algum tempo, sua mãe volta a sua casa e, como de costume dos antigos, voltando à valorização da cultura local que Rivas tanto preserva, as pessoas não chegavam à casa das outras sem levar algo “Días más tarde, mi madre volvió de visita a nuestra casa. Traía, como acostumbraba, huevo de su gallinas, y patatas, cebollas y lechugas de su huerta. Ella siempre dice: ‘Vayas donde vayas, lleva algo’<sup>109</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 62). Além disso, sua mãe também levou uma foto de quando era solteira: “‘He traído también una cosa para ti’ Abrió el bolso y sacó un papel blanco doblado como un pañuelo de encaje. El papel envolvía una foto. Mi madre explicó que había ido de

<sup>108</sup> Olhou a foto por um longo tempo sem falar. Depois guardou o poema e saiu.

<sup>109</sup> Dias depois, minha mãe voltou a visitar nossa casa. Trouxe, como de costume, ovo de suas galinhas e batatas, cebolas e alface de seu jardim. Ela sempre diz: ‘Onde quer que você vá, leve algo’.



casa en casa de sus hermanas para poder recuperarla<sup>110</sup>.” (RIVAS, 2011, p. 63). No instante em que entrega a foto, a mãe diz que se recorda de vários momentos mencionados no poema, Rivas brinca com as coincidências, e com o fato de a beleza do quadro ter feito o narrador comparar com sua mãe, por causa do imenso amor que ele tem por ela. Então se são coincidências, além de ela ser leiteira, a partir do poema vemos que ela tem uma experiência de vida parecida com a do pintor Vermeer.

Hace siglos, madre, en Delft, ¿recuerdas?,  
 tú vertías la jarra en casa de Johannes  
 Vermeer, el pintor, el marido de Catharina Bolnes,  
 hija de la señora María Thins, aquella estirada,  
 que tenía otro hijo medio loco,  
 Willem, si mal no recuerdo,  
 el que deshonró a la pobre Mary Gerrits,  
 la criada que ahora abre la puerta  
 para que entres tú, madre,  
 y te acerques a la mesa del rincón  
 y con la jarra derrames mariposas de luz  
 que el ganado de los tuyos apacentó  
 en los verdes y sombríos tapices de Delft<sup>111</sup>.

A coincidência existente entre ambas reforça a experiência estética do narrador com o quadro barroco:

La foto era de soltera. Anterior a 1960 pero muy posterior, desde luego, a 1660. Mi madre no recuerda quién fue el fotógrafo. Sí recuerda la casa, la dueña de mal carácter, el hijo medio loco y la criada que abría la puerta. Era una chica muy guapa, de cerca de Culleredo, ‘Un día fui y me abrió otra. A ella la habían despedido, pero yo nunca supe el porqué.’ En su mirada había

<sup>110</sup> ‘Eu trouxe uma coisa para você também’ Ela abriu a bolsa e tirou um papel branco dobrado com um lenço de renda. O papel envolvia uma foto. Minha mãe explicou que ela havia ido de casa em casa com suas irmãs para recuperá-la.

<sup>111</sup> Durante séculos, mãe, em Delft, recordas?  
 Você inclinava a jarra na casa de Johannes  
 Vermeer, o pintor, o marido de Catharina Bolnes,  
 filha da senhora María Thins, aquela arrogante,  
 que tinha outro filho louco,  
 Willem, se não me recorde mal,  
 ele que desonrou a pobre Mary Gerrits,  
 a criada que agora abre a porta  
 para que entre você, mãe,  
 e se aproxime da mesa do canto  
 e com a jarra derrames borboletas de luz  
 que o gado dos seus apascentou  
 nos verdes e sombrios tapetes de Delft.

una pregunta: ‘¿Y tú como supiste lo de Mary?’. Luego sentenció: ‘Tras los pobres anda siempre la guadaña’<sup>112</sup>. (RIVAS, 2011, p. 63).

Porém, apesar de sua mãe não dar nenhuma importância para tamanha semelhança existente entre ela e a mulher do quadro, o narrador se sente tão imerso no mundo da arte que compara as duas com a beleza da luminosidade das gotas do leite: “Por el contrario, mi madre no le daba ninguna importancia a que la mujer del cuadro y la de la foto se pareciesen tanto como dos gotas de leche<sup>113</sup>”. (RIVAS, 2011, p. 63). A imagem das duas gotas de leite caindo é tão excepcional que mostra para o leitor que, para o narrador, a mãe é tão ou mais bonita que a pintura de Vermeer.

A imagem da mulher, do leite e da mãe tem bastante intensidade e nos remete aos significados que esses símbolos têm para Durand. No regime noturno, o autor destaca a importância da imagem dessa grande mãe que vem desde a mitologia grega, ela representa esse microcosmo do universo, mostra a valorização da mulher, da natureza, do centro, da fecundidade. Além disso, no conto, ela representa a experiência estética vivida pelo narrador “Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal.” (DURAND, 1997, p. 235). O leite está estritamente relacionado à imagem da mulher do quadro e à mãe, para Durand, o leite é o alimento primordial, primeiro alimento efetivamente significativo, pois vem relacionado à amamentação: “O alimento primordial, o arquétipo alimentar é, de fato, o leite: ‘toda bebida feliz é um leite materno’. O leite é o primeiro substantivo bucal’. E Bachelard cita o folclore para quem ‘as águas que são as nossas mães... nos distribuem o seu leite’”. (DURAND, 1997, p. 258). Além disso, “A mãe é comparada à grande animalidade alimentadora: ‘mamãe era para mim como uma vaca maravilhosa... A minha vaca era um ser divino, diante de quem eu me sentia levada a executar gestos de adoração’”. (DURAND, 1997, p. 258). O quadro – arte, estética, o poetizar – também funciona como essa grande mãe por alimentar a vida, a existência e o amor. O contato com o quadro faz refletir sobre essa Grande Mãe, essa deusa polimaster, essa mulher que alimenta todos os seus filhos.

---

<sup>112</sup> A foto era de solteira. Antes de 1960, mas muito posterior, é claro, a 1660. Minha mãe não se lembra quem era o fotógrafo. Ela se lembra da casa, da dona de mau caráter, do filho meio louco e da empregada que abria a porta. Era uma garota muito bonita, de perto de Culleredo. ‘Um dia eu fui e outra abriu. Ela tinha sido demitida, mas nunca soube o porquê’. Havia uma pergunta em seus olhos: ‘É como você soube o que aconteceu com Mary?’ E então sentenciou: ‘Atrás dos pobres anda sempre a foice’.

<sup>113</sup> Pelo contrário, minha mãe não dava nenhuma importância ao fato de que a mulher do quadro e a da foto se parecessem tanto como duas gotas de leite.

É talvez por intermédio dessa imagem composta de leite e vegetação, figueira ‘nutritiva’ por excelência, já que além dos frutos sugere pelo seu suco o líquido alimentador primordial, ou por outras plantas nutritivas, como tamareira, a vinha, o trigo ou o milho, que se pode explicar a frequente colusão dos símbolos alimentadores e dos recipientes culinários com os arquétipos dramáticos da vegetação e do ciclo vegetal. (DURAND, 1997, p. 259).

Assim como no conto “La chica del pantalón pirata” inspirado no filme *Por quem os sinos dobram* de Hemingway, “La Lechera de Vermeer” também pode ser considerado uma inspiração da narrativa *Amarcord* de Federico Fellini. A narrativa de Fellini aborda temas como a infância, família, religião, morte, histórias que fizeram parte de seu cotidiano, inspiradas na realidade. Através do olhar do personagem Titta, o autor narra histórias de infância que estão desconectadas, assim como Rivas no conto *La lechera*. Esses fatos aparecem na narrativa de Fellini como flashes confirmando o modo de escrever de Rivas, pois na entrevista para *Humanes*, ele confirma que ao escrever suas narrativas, os fatos aparecem como fragmentos e que a ficção entra para preencher as lacunas. Além disso, em uma entrevista de Fellini para Damian Pettigrew, o cineasta sempre pronuncia a frase “Eu sou um Grande Mentiroso” da qual percebe-se que não existe diferença entre o que é real e o que é imaginado, pois essas memórias se confundem e a ficção entra para completar esse todo. Pettigrew ainda retoma a narrativa de Fellini e o quanto a literatura a enriquece:

Estado - Dez anos depois da morte de Fellini, como você avalia a importância da sua obra para o cinema e a cultura contemporâneos?  
 Pettigrew - Primeiro, em suas melhores obras, como *8 1/2*, *Roma* e *Amarcord*, Fellini expandiu nossa compreensão daquilo que o cinema pode ser, combinando a densidade e complexidade da grande literatura com a *leveza e poesia da grande pintura*. Depois, há a questão do papel do artista na sociedade. Refutando Platão e sua República, Fellini nos doa um mundo forjado no íntimo de sua alma. Demonstrou como esse *ego único* podia se transformar num *Eu universal*, mas nunca comprometendo essa visão tão pessoal com finalidades comerciais. (grifos nossos)

O título *Amarcord*, em uma tradução livre, tem o seu significado como algo em torno de “eu me lembro”. O filme, assim como o conto de Rivas, expõe temas semelhantes com a realidade, como a simplicidade das pessoas, as histórias que eram contadas por pessoas mais velhas e que rodeavam a infância, a simplicidade da gente do campo, a memória coletiva dos personagens da trama e a memória individual do autor. Além disso, a vinculação das diferentes artes mostra a possibilidade de se ver o mundo como um todo, corpo e alma e,

ambos os autores mostram com extrema precisão como tudo se transforma em uma arte que conecta as pessoas a momentos que já foram vivenciados anteriormente de uma maneira mágica que toca no íntimo de cada um, trazendo à tona a experiência estética. Da análise de Pettigrew, interessa muito a leitura de que um ego único pode, por meio da arte, transformar-se em um eu universal. Essa concepção coincide com a filosofia neo-humanista na importância dada a uma construção que estabelece laços entre os indivíduos na formação de uma relação que os irmana.

O conto “La lechera de Vermeer” mostra como a arte pode causar experiências e impactos diferentes em cada pessoa, pois cada um tem as suas próprias lembranças e vivências, portanto somente quem vive a arte sabe o que emociona o seu interior, e, isto também acontece na narrativa de Fellini, pois cada recordação mostrada no filme toca as pessoas de maneira diferente já que o autor consegue fazer com que os espectadores se conectem com as suas histórias e tenham um olhar curioso por desvendar esse mundo. A obra de Vermeer toca o narrador do conto de uma maneira profunda, pois ali ele se depara com a sua infância, com a imagem de sua mãe, o que para outras pessoas poderia ser apenas um quadro com algo a ser desvendado, ou simplesmente uma obra espetacular de um artista fabuloso.

Outro fator que aproxima o conto da narrativa de Fellini é o momento em que o narrador recorda um momento epifânico que muito se parece com uma cena de *Amarcord*:

Tengo tres años. Lo recuerdo todo muy bien. Mejor que lo que ha ocurrido hoy, antes de comenzar esta historia. Incluso recuerdo lo que los otros aseguraran que no sucedió. Por ejemplo. Mi padrino, no sé cómo lo ha conseguido, trae un pavo para la fiesta de Navidad. La víspera, el animal huye hacia el monte de la Torre de Hércules. Todos los vecinos lo persiguen. Cuando están a punto de pillarlo, el pavo echa a volar de una forma imposible y se pierde en el mar como un ganso salvaje. Ésa fue una de las cosas que yo vi y no sucedieron<sup>114</sup>. (RIVAS, 2011, p. 60).

Como dito anteriormente, a cena em muito se parece com a epifania – recordada ou criada por Fellini – na passagem em que ele, seus colegas e alguns adultos brincam na neve e,

---

<sup>114</sup> Tenho três anos. Recordo tudo muito bem. Melhor do que o que me ocorreu hoje, antes de começar essa história. Inclusive recordo o que os outros asseguram que não aconteceu. Por exemplo. Meu padrinho, não sei como consegui, traz um peru para a festa de Natal. Na véspera, o animal foge para o monte da Torre de Hércules. Todos os vizinhos perseguem-no. Quando eles estão prestes a pegá-lo, o peru começa a voar de uma forma impossível e se perde no mar como um ganso selvagem. Essa foi uma das coisas que eu vi e não aconteceram.

de repente, irrompe na cena um pavão imponente que pouso e depois sai voando alto para desaparecer. A cena é de uma beleza impressionante e, assim como o conto de Rivas, comunica a importância da sensibilidade na construção de uma vida ética e estética. Em ambas as cenas, há crianças unidas em torno a brincadeiras e a epifania une suas memórias para sempre. O filósofo neo-humanista britânico Roger Scruton alerta para o fato de que a pós-modernidade destrói a experiência com o belo ao contestá-lo sob a alegação de que não há hierarquia entre manifestações artístico-culturais. Porém, Scruton defende que essa experiência é fundamental para a formação de um bom caráter na criança: “Neste livro, afirmo que essas convicções céticas acerca da beleza são injustificáveis. Defendo que ela é um valor real e universal ancorado em nossa natureza racional, assim como defendo que o senso do belo desempenha papel indispensável na formação do nosso mundo.” (SCRUTON, 2013, p. 8). Trata-se do que acontece no conto, pois o narrador presencia essa experiência defendida por Scruton, exatamente o que possibilita que ele reconheça a boa criação que teve, da qual se orgulha. Nessa formação, o papel da mãe e a importância do amor maternal são determinantes na formação de seu caráter íntegro. Essa concepção acerca do belo e da importância de uma família bem estruturada no amor e no respeito também coaduna com a filosofia neo-humanista e, por consequência, distancia-se do pós-modernismo na medida em que não relativiza os valores éticos construídos pela modernidade ocidental para possibilitar – e valorizar – a vida em comunidade. A vida em comum tem importância na narrativa do escritor galego-espanhol, tanto que não se vê em sua poética nada que prestigie a vida individualista em detrimento do bem comum e, tampouco, alguma construção que possa ser lida como exaltação apenas do ser galego em detrimento do ser espanhol. Na lechera de Vermeer, a criada universalizada pelo pintor holandês e a mãe – figura particular do escritor galego-espanhol – são tão iguais como duas gotas de leite.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos ao longo dessa dissertação, Manuel Rivas, na obra *¿Qué me quieres, amor?*, apresenta uma narrativa voltada para a especificidade da literatura, pois ele utiliza a linguagem figurada, o imaginário, as memórias de sua vida e se preocupa principalmente com o trabalho da palavra, com o poetizar, com a estética, ele valoriza a linguagem, o que de acordo com a análise que a professora de filosofia María Cristina Vilariño faz de Heidegger seria:

Aún más, poetizar es saber escuchar, dado que hay una instancia misteriosa del lenguaje que precede a todo quehacer humano, y por lo tanto se expresa con anterioridad al habla. Heidegger lo manifiesta bellamente cuando escribe en su Carta sobre el Humanismo: "El Ser es quien en forma primigenia tiene la palabra"<sup>115</sup>. (VILARIÑO, 2007, s.p.)

Heidegger valoriza a linguagem poética e Rivas faz isso em toda a sua obra, pois eles acreditam que através da linguagem poética podemos formar uma humanidade irmã e justa. Portanto, a partir do momento em que se é capaz de ouvir antes de falar, está-se utilizando a linguagem poética a qual busca o comunicar poético, ou seja, estabelecer um laço com o outro para transfigurar a dor da consciência do trágico. Nesse ponto, um ideal neo-humanista se vislumbra, pois essa corrente filosófica aposta na sensibilidade para a construção de uma vida mais honesta, justa, que considere o outro, já que a linguagem poética, através da sua estética, é capaz de unir a humanidade. Esta é uma forma de se preencher o vazio da descoberta da finitude da vida. Compreende-se por que Rivas faz sua defesa do caráter erótico das línguas, pois elas são capazes de enfrentar o trágico da finitude para reafirmar as energias vitais.

Rivas mostra que a arte, a experiência estética, tem a capacidade de unir a humanidade, de fazer com que as pessoas mais diferentes do mundo se relacionem, pois ela conecta as pessoas, além de ser libertadora. Vê-se isso em todos os contos, por exemplo, na estética da existência vista a partir dos olhos dos dois rebeldes ao contemplarem a beleza da menina que para na ponte para contemplar a paisagem; na relação do menino com o seu professor e toda a beleza estética vista na natureza, nos animais e no aprendizado; na experiência estética vivenciada pelo filho ao se deparar com um quadro em cuja retratada reconhece a beleza iluminada de sua mãe. Vale ressaltar ainda que o escritor inspira o

---

<sup>115</sup> Ainda mais, poetizar é saber escutar, dado que há um misterioso exemplo da linguagem que precede qualquer tarefa humana e, portanto, se expressa antes da fala. Heidegger expressa isso lindamente quando escreve em sua Carta sobre o Humanismo: "O Ser é aquele que na forma primitiva tem a palavra".

reconhecimento da beleza a partir dos olhos de quem a contempla, que se pode ver a beleza no simples ato de parar e contemplar o que a vida proporciona em um determinado momento, que é possível ter experiência estética nas pequenas coisas, basta valorizar o presente, a vida e os momentos como se fossem únicos. Sobre isso, Sponville afirma que a emoção estética é vivenciada nos momentos em que não esperamos nada:

Sabe, minha melhor lembrança, em matéria de canção, e aliás uma das mais fortes emoções estéticas da minha vida, eu senti quando tinha uns vinte anos, no banheiro de um *camping*, não sei mais em que lugar de Portugal: eu estava no banheiro e, de repente, no meio daquele cheiro de urina e água sanitária, uma faxineira (só a vi ao sair: ela lavava o chão, vestida de preto, sem idade, as pernas incrivelmente peludas...) pôs-se a cantar: lá estava o fado eterno, o sofrimento eterno, a beleza eterna. Sem ódio, sem raiva, e também sem consolos, justificações, glorificações: a vida como ela é, atroz e preciosa, dilacerante e sublime, desesperadora e desesperada... A vida difícil, tão difícil. O destino, se você quiser (sabe, “*fado*” vem de “*fatum*”), mas sem providência: as coisas tais como são, a vida tal como passa... O real, simplesmente. Sim, essa canção exprimia no fundo tudo de que eu gostava, tudo de que eu gosto: a coragem em vez da raiva, a doçura em vez da violência, a misericórdia, em vez do ódio... (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 101).

Nos contos de Rivas, observa-se a influência de determinados períodos históricos na vida dos personagens. Por causa da violência de alguns episódios da história da Espanha, os quais estão transfigurados pela ficção, muitos deixam de viver suas vidas, as experiências e os espetáculos da vida que são proporcionados no presente e nos momentos em que não se espera por nada, por causa do medo que a comunidade sente do passado e do futuro. O autor mostra, a partir dos contos, que o medo é a primeira coisa que nos atinge. Porém, a filosofia neo-humanista propõe que, apesar do real alcance do medo, isso não significa que se deva curvar para esse sentimento e viver sob seu domínio, pois o medo tem efeito paralisante no instante em que impera, mas, ao mesmo tempo, provoca um movimento no tempo, uma vez que estimula o apego ao passado. Além disso, faz com que se aceite uma vida medíocre, sem experiência com o belo – já que essa experiência, tal como defende Bataille, exige que se coloque a vida em risco – sem estética, impede a transformação, impossibilita o olhar para o outro e para o presente. Portanto, percebe-se de Rivas e da filosofia neo-humanista que é preciso compreender que apesar de todo o medo da morte e de todas as experiências traumáticas, é necessária a experiência sensível para o enfrentamento do trágico, para a transfiguração do horror em estética. Assim como acontece nos contos, quando os rebeldes ignoram a importância de se compartilharem experiências, ou quando a comunidade finge não

conhecer seus vizinhos por medo dos tiranos, a aceitação do medo, do trágico só semeia mais tragédia. A filosofia ajuda a superar os medos, sabe que o sofrimento existe e o medo da morte também, porém isso não pode impedir a experiência de cada momento, a fruição no presente, pois filosofar é aprender a viver. Como diz Sponville: “Filosofar é aprender a viver, claro, não a morrer. Mas como viver feliz sem aprender a aceitar a morte?” (SPONVILLE, 2016, p. 127).

Para uma obra cujo contexto ficcional dialoga com a história traumática da Espanha, muito se pode propor como leitura. A Segunda República Espanhola e seu governo anarquista, a Guerra Civil e a Ditadura Franquista são traumas ainda atravessados pelos mais diversos interesses ideológicos. Se há, de verdade, a herança reacionária dos preconceitos franquistas na contemporaneidade, isso já está fortemente difundido por vários setores e instâncias. Porém, tão certa quanto esse fato é a censura que se promove contra todo discurso que reconhece, e comprova, o quanto os progressistas também foram tirânicos. Em outras palavras, se há o reacionarismo bem difundido e presente até hoje apesar de parecer tão datado, há também outra espécie de radicalismo, que é o reativo politicamente correto da pós-modernidade, o qual censura toda e qualquer tentativa de debate e de crítica em relação ao radicalismo e a violência praticados pelos progressistas durante a Segunda República, na Guerra Civil e na atualidade, pois basta observar como as pautas politicamente corretas tem sido impostas, por meio de atos reativos, para saber que não só o reacionarismo pratica a política do medo, mas também, e com mais apoio midiático hoje em dia, o progressismo reativo. Percebe-se, mais uma vez, Espanha dividida entre dois extremismos, ambos como política de morte, posto que são anti-eróticos precisamente por disseminarem hostilidade entre os cidadãos e impedirem os laços comunitários. Rivas não homenageia o grande poeta espanhol Antonio Machado no conto “La lengua de las mariposas” por acaso. Além da leitura oferecida no subcapítulo “O pardal e a pedra” ao poema ditado por Romualdo, o colega de sala de Moncho, a postura neo-humanista de Rivas em muito se parece com a de Machado, o poeta que vivenciou outro momento hostil na Espanha e na Europa, o período entre-guerras. Em um poema específico, pode-se ver a semelhança entre ambos. O poema está intitulado “Españolito que vienes al mundo”:

Ya hay un español que quiere  
vivir y a vivir empieza,  
entre una España que muere  
y otra España que bosteza.



Españolito que vienes  
 al mundo te guarde Dios.  
 una de las dos Españas  
 ha de helarte el corazón.

O poema, de 1912, foi escrito para a Espanha que morria, a colonizadora, pois o país havia perdido suas três últimas colônias. Nota-se, portanto, que a España que muere é o país defendido pelos reacionários. Por outro lado, o poema também está escrito para a Espanha que boceja, que dorme indiferente às mudanças necessárias. São dois extremos que estimulam o medo da morte e está claro que para Machado a escolha por qualquer um deles é infértil. Reacionarismo e seu incentivo aos extremismos ou reativismo e seu estímulo ao relativismo, ambos são políticas de morte. Não há diferença entre ser reacionário e ser revolucionário, pois as duas formas políticas estão fundamentadas na morte do erotismo. Rivas aposta na vida erótica, a que é capaz de oferecer a sensação de comunhão com o todo. Assim é também a filosofia neo-humanista, como se pode ver com Sponville: “a vida é o que ela é, frágil, passageira, mortal, efetivamente: não é uma razão para renunciar a viver; é uma razão, ao contrário, e fortíssima, para viver mais. Para viver melhor.” (COMTE-SPONVILLE, 2002, p. 80).

Em sua obra, Rivas defende a importância do amor em todas as esferas da vida e demonstra o quanto esse sentimento agrega sentido a todas as experiências, por menores que pareçam, pois é o amor que dá sentido e faz com que algo pequeno torne-se uma experiência sublime com o belo. Como afirma Ferry:

[...] interessa-se pela maneira como a experiência do amor renova a questão de nossa relação com o sagrado, como ela induz à sacralização dos ‘ímpetus amorosos’, dos sentimentos mais imediatos e mais íntimos dos seres humanos. Pois é por aí que, a meu ver, a experiência do amor se torna, em uma época que desconstruiu todos os valores tradicionais, o fundamento de uma nova forma de transcendência, de uma nova maneira de pensar o sentido que damos à vida. (FERRY, 2013, p. 65).

O *amor fati* de Nietzsche está presente em todos os contos, porque apesar de toda a barbárie, de todo o horror, Rivas sempre reafirma o amor ao tempo presente, à família e à amizade. Trata-se de uma consciência muito estimada pela filosofia neo-humanista, como se vê com Ferry: “Era indispensável passar pela análise das noções e pela história para compreender como nossa visão do amor mudou profundamente, como ele se tornou o princípio do que, a nosso ver, está no cerne do sentido de nossas vidas, a começar por nossas famílias, filhos e amigos.” (FERRY, 2013, p. 83). O que de mais importante se retira da

palavra estética de Rivas e da filosofia neo-humanista é o fato de que, ao contrário da pós-modernidade, a qual incentiva o individualismo, a primazia dos instintos e a relativização dos valores, ambas apostam na vida ética e estética. Estética porque não ignora o papel da fruição na construção de uma vida digna, mas também ética porque o desejo individual não deve inviabilizar a existência do próximo. Trata-se de um equilíbrio entre desejo e dever, entre o individual e o coletivo, entre o privado e o público. Essa proposta, erótica por proporcionar fruição e, ao mesmo tempo, comunhão com o todo, é o apelo de Antonio Machado ao espanholito, ao futuro da Espanha, pois aliar-se a um dos extremos – o reacionário e o reativo – é filiar-se à moral de rebanho. A filosofia neo-humanista aposta na comunhão com o outro para a construção de uma vida bela, mas a singularidade de cada um deve ser conservada e considerada justamente para evitar a moral de rebanho, na qual a subjetividade deve ser anulada. Segundo Tillich,

O conhecimento existencial é baseado num encontro no qual uma nova significação é criada e reconhecida. O conhecimento de outra pessoa, o conhecimento da história, o conhecimento da criação espiritual, o conhecimento religioso todos têm caráter existencial. Isto não exclui a objetividade teórica na base do desligamento. Porém restringe o desligamento a um elemento dentro do ato envolvente da participação cognitiva. Você pode ter um conhecimento desligado, preciso, de outra pessoa, seu tipo psicológico e suas reações calculáveis, mas conhecendo isto você não conhece a pessoa, seu eu centralizado, seu conhecimento dela própria. Somente participando de seu eu, realizando uma penetração existencial ao centro de seu ser, você a conhecerá na situação de sua penetração nela. Este é o primeiro significado de "existencial", a saber, existencial como a atitude de participar com nossa própria existência em alguma outra existência. (TILLICH, 2001, p. 98).

A questão para Rivas, coincidente com os neo-humanistas, está no jogo entre o sacrifício pelo outro, ou seja, o autossacrifício, e a afirmação de si no relacionar-se com. A afirmação de si é o cultivo da alma, o exercício da autodeterminação, essencial para que a subjetividade não se dissolva em comunidades tirânicas. O desfecho de “La lengua de las mariposas” parece uma resposta positiva de Rivas a Machado (e um pedido à Espanha). Moncho, o espanholito, confuso principalmente por causa da exaltação histórica de sua mãe, se mistura à multidão – moral de rebanho – que apedreja os prisioneiros. Porém, a educação humanista que recebeu do professor foi suficiente para que a criança soubesse cultivar sua alma e sua autodeterminação. Assim, se seu instinto, estimulado pela paixão agressiva da multidão, era o de gritar “traidor e criminoso”, sua alma, já cultivada, compreende a lição humanista e, então, o pardal sussurra toda a beleza aprendida com o mestre.

Esta dissertação buscou analisar a obra *¿Qué me quieres, amor?* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas com o objetivo principal de defender seu caráter filosófico neo-humanista. Para tal, assume-se o posicionamento crítico de que tal alinhamento filosófico exclui qualquer possibilidade de haver também traços da filosofia pós-moderna, uma vez que se entende, aqui, que esta é um intento sistemático de contestação agressiva dos postulados que fundamentam a cultura ocidental. Sendo bastante comum a classificação do escritor como pós-moderno, consequência de uma confusão reiterada entre contemporaneidade e pós-modernidade, esta defesa se justifica no campo da filosofia. Porém, resta reconhecida a ausência de discussão no campo da teoria literária. Sobre o tema, uma tese defendida na Argentina, cujo objetivo principal de análise é a presença da oralidade em muitas obras pós-franquistas, esboça uma discussão sobre o caráter pós-moderno – ou não – de alguns aspectos narrativos de Rivas. O discurso está marcado por uma concessiva que abre caminho para pesquisas futuras. Cita-se o fragmento:

*Si bien el énfasis en el empleo de recursos propios del ámbito de la oralidad nos hace pensar en expresiones de la posmodernidad porque remite a la caída de los grandes relatos, a la polifonía, a la deconstrucción de una voz narradora única (Eberenz, 2001 y Winter, 2006), también cabe observar que constituye una manera de forjar un camino verosímil para dar cuenta de un pasado traumático que, aunque no es remoto, va abandonando gradualmente su condición de pasado reciente. (SÁNCHEZ, 2012, p.5).*

A questão, posta em termos de memória e representação, também trilha a senda da filosofia e questiona se tais características são novas e exclusivas da pós-modernidade literária. Esta dissertação discutiu o caráter filosófico dessa memória que une os fragmentos via imaginário no intento de construir uma comunhão entre os indivíduos, fundamentada no amor ao próximo; na amizade, laço comunitário de obrigação para com o outro; e na transfiguração do trauma pela ética e pela estética. A senda para a discussão em termos de teoria da narrativa está por ser percorrida.

## Referências Bibliográficas

ATEU, Antonio. Cinema: Fellini – eu sou um grande mentiroso. *Jornal GGN*, 19 dez. 2013. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/antonio-ateu/cinema-fellini-eu-sou-um-grande-mentiroso> Acesso em: jul. 2017.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BONO, Ferran. Un trabajo para no mojarse. *El País*, Valência, 23 mai. 2002. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2002/05/23/cvalenciana/1022181509\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/05/23/cvalenciana/1022181509_850215.html) Acesso em: julho de 2017.

CERCAS, Javier. *El monarca de las sombras*. Barcelona: Literatura Random House, 2017.

CIPRESTE, Karla Fernandes. *Experiências do excesso*: Casares & Bellatin. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Belo Horizonte, 2013

COMTE-SPONVILLE, André. *O alegre desespero*. São Paulo: Editora UNESP; Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

COMTE-SPONVILLE, André. *O amor à solidão*. São Paulo: Editora Martins Fontes – selo Martins, 2016.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DELLA MIRANDOLA, Pico. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Disponível em: [http://www.filosofia.com.br/figuras/livros\\_inteiros/91.txt](http://www.filosofia.com.br/figuras/livros_inteiros/91.txt). Acesso em: 05 de maio de 2017.

DIÁRIO DO NORDESTE, As metáforas do mundo de Manuel Rivas. Fortaleza, 06 set. 2004. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-metaforas-do-mundo-de-manuel-rivas-1.365357> Acesso em: jul. 2017.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EL CORREO. *El filtro que convierte la invención en verdad*. Bilbao, 27 nov. 2006. Caderno de cultura. Disponível em: [http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20061127/cultura\\_viz/filtro-convierte-invencion-verdad\\_20061127.html](http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20061127/cultura_viz/filtro-convierte-invencion-verdad_20061127.html) Acesso em: julho de 2017.

EL DIARIO. *El escritor Manuel Rivas afirma que "toda lengua pertenece al mundo entero"*. Santiago de Compostela, 08 jun. 2013. Caderno de Política. Disponível em: [https://www.eldiario.es/politica/escritor-Manuel-Rivas-lengua-pertenece\\_0\\_141036099.html](https://www.eldiario.es/politica/escritor-Manuel-Rivas-lengua-pertenece_0_141036099.html) Acesso em: jul. 2017.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.

FERRY, Luc. *Aprender a viver: filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

FERRY, Luc. *Famílias, amo vocês: política e vida privada na época da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

GARZO, Gustavo Martín. Rivas es el cronista de un pueblo de soñadores. *El País*, Madrid, 21 mai. 1996. Caderno de Cultura. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211_850215.html) Acesso em: março de 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. “...poeticamente o homem habita...” In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Col. *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.

HUMANES, Ivan. *Con Manuel Rivas*. Disponível em: <http://ivanhumanes.blogspot.com.br/2007/06/con-manuel-rivas.html> Acesso em: jul. 2017.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Nova Fronteira, 2012.

LYNCH, Guido Carelli. Manuel Rivas: el ecologista de las palabras. *El Clarín*, Buenos Aires, 01 set. 2009. Ñ Revista de Cultura. Disponível em: [http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2009/09/01/\\_-01989488.htm](http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2009/09/01/_-01989488.htm) Acesso em: jul. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NEIRA, Fernando. El cine era un paraíso inquieto. *Aisge*, Santiago de Compostela, 2012. Disponível em: <http://www.aisge.es/manuel-rivas>. Acesso em: jul. 2017.

OTERO URTAZA, E. *Patronato de Misiones Pedagógicas*. Septiembre de 1931- Diciembre de 1933. Madrid: Imp. Aguirre, 1934.

PEREIRO, Xosé Manuel. Manuel Rivas: "La imaginación y la inventiva funcionan mejor que la Galicia real". *El País*, La Coruña, 12 nov. 1996. Caderno de Cultura. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211_850215.html) Acesso em: julho de 2017.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. *La Guerra Civil contada a los jóvenes*. Madrid: Alfaguara, 2015.

RIVAS, Manuel. *¿Qué Me Quieres, Amor?* Madrid: Punto de Lectura, 2011.

RUBIO, Consuelo. In: CARNEL, Jolien. *La guerra civil en la literatura y el cine*. Disponível em: [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/554/RUG01-001786554\\_2012\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/554/RUG01-001786554_2012_0001_AC.pdf). Acesso em: setembro de 2017

SÁNCHEZ, Mariela Paula. *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tese defendida na Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponível em: < <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30900>> Acesso em: dez. 2017.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

TEJEDA, Armando G. Manuel Rivas: "mi primer libro fue la memoria de mi madre". Entrevista disponível em: < <https://www.babab.com/no19/rivas.php>> Acesso em: março de 2017.

TILLICH, Paul. *A coragem de ser*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

VILARIÑO, María Cristina. Poética de un habitar trágico Heidegger-Hölderlin-Nietzsche. In: *Cuadernos del Sur. Filosofía*. número 36. Bahía Blanca, 2007. Disponível em: [http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-74342007001100009#a1](http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74342007001100009#a1) Acesso em: jul. 2017.

XIRAU, J. *Manuel Bartolomé Cossío y la Educación en España*. Barcelona: Ariel, 1969.

## Bibliografia

- ARENDRT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009.
- CALVINO, Italo. *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CASANOVA, Julián. *Historia de España: República y Guerra Civil*. Barcelona: Marcial Pons, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.
- FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *Caminos de la comprensión*. Madrid: Antonio Machado, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética Y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Forense Universitária, 2005.
- LEDESMA, José Luis; BALLARÍN, Manuel; CUCALÓN, Diego (eds.). *La II República en la encrucijada: el segundo bienio*. Zaragoza: Cortes de Aragón, 2009.

PÉREZ, Francisco Sánchez (Org). *Los mitos del 18 de julio*. Barcelona: Crítica, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.