

Em Cony, silêncios que falam da opressão

Daisi Irmgard Vogel

Doutoranda em Teoria Literária

Toda obra moderna é de alguma forma obcecada pela possibilidade de seu próprio silêncio, observa Genette, num ensaio sobre Valéry. *Romance sem palavras*, de Carlos Heitor Cony, traz essa obsessão desde o nome, a possibilidade do silêncio se fazendo significado, pondo à mostra o peso próprio da escolha das palavras na produção dos sentidos.

Conta a história de um triângulo amoroso, que acaba por se revelar um jogo em quarteto, com personagens cujas trajetórias se cruzam na experiência como militantes de esquerda, durante a ditadura iniciada no Brasil com o golpe militar de 1964. A constituição dos personagens, parcialmente pactuada sobre vazios discursivos, permite que se leia, por seus silêncios, os lugares de resistência, do indivíduo, do afeto e do feminino, no contexto histórico da censura, da repressão e da clandestinidade.

A partir de ferramentas da crítica literária e da análise do discurso, procuro, a seguir, explicitar como o texto produz tais sentidos, tomando o silêncio como objeto inicial de reflexão — o que resulta em colocar em cheque noções como linearidade, literalidade e completude, e em considerar que, mesmo sendo a obra literária uma unidade finita e determinada, os seus sentidos podem sempre ser outros¹.

No avesso da ficção

A fábula enquanto história narrada², com seus personagens, episódios e funções, se desenha em *Romance sem palavras* sobre uma precisão histórica nas datas. Passa-se na cidade do Rio em 1995, mas ganha corpo e sentido com uma retomada em *flash back* desde o verão de vinte anos antes, época dura do regime, quando Beto, Jorge Marcos, Iracema e Raul, cada um e cada outro a sua vez, se conhecem. Unidos pelas memórias de sua aventura conjunta, uma sutil sensação de vitória pelo fato simples de estarem vivos, os três primeiros atravessam, pouco a pouco, os limiares de seus próprios segredos. Até que, no desenlace, Raul volta para ser, de modo recorrente, a mão que reembaralha as cartas — e os sentidos — no jogo emocional dos personagens.

A ficção, trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre o narrador e aquilo que narra, se articula a partir do encontro entre dois presos políticos, Beto e Jorge Marcos, na cela B 17, ambos prisioneiros do governo de repressão. Numa noite, a porta da cela de Beto é aberta e um corpo massacrado é atirado para dentro. “Ainda que viva cem, mil anos,” começa o relato Beto, o personagem narrador, e não poderia esquecer o pavor do corpo semimorto no chão, o medo do corpo ferido e tudo o que ele poderia vir a

ser, como gesto, dor ou significado. Ele não se pergunta, então, “quem é esse homem”, mas “o que é esse homem”.

O encontro de Beto com o corpo mutilado de Jorge Marcos, ocorrido, sabe-se depois, de modo preciso, dez meses antes da morte de Vladimir Herzog, em outubro de 1975, desencadeia o relato já em *flash back*, que passa a ser entrecortado pelo tempo presente do narrador (1995) e episódios trazidos, no ritmo que sua memória dita para dar sentido aos acontecimentos, da massa compacta dos vinte anos transcorridos.³ Em *Cony*, o motivo do encontro⁴, embora se desdobre também pela constância, interessa especialmente pela intensidade. É o sentimento de pavor e compaixão do encontro inicial, na cela B 17, a marca do encadeamento narrativo e de coesão que se estabelece entre os personagens ao longo de todo o relato. Uma marca que se mantém viva pela memória, a lembrança de uma experiência e de uma dor de certa forma comuns aos personagens, e que cria um efeito de suspensão temporal. Refere-se a um recorte que, se nada tem a ver com a rotina de suas vidas, está, no entanto, ligado ao significado profundo de suas existências. É sobre a suspensão desse tempo de uma aventura⁵ comum que o romance se estrutura, verdadeiro motivo composicional que alimenta a ficção. “Fingimos que esquecemos, mas somos o que somos exatamente porque passamos por tudo aquilo”, é a fala sintomática de Jorge Marcos, na página 53⁶.

Tal suspensão ganha eficácia ficcional se pensada não como estrutura narrativa, mas como discordância⁷, discordância na qual os sentidos podem se fazer compreender. Desse modo, a suspensão ficcional, marcada no texto, por um lado, pelas insistências e reiterações da narrativa, transparece ainda no movimento interno no qual a fábula é construída. Pelo “direito” do tecido do texto, articula-se uma seqüência

em busca do desvendamento prometido de um segredo, num relato que procura restaurar o fio de vinte anos de história. Beto antecipa, no início do livro, que aquele corpo mutilado traz a presença de um segredo, que ele nunca (e o nunca se interpõe numa sorte de desafio) chegará a desvendar, na preterização de um silêncio. No entanto, num movimento a revés, a própria narração inicia esse desvendamento.

É pelo “avesso”⁸, porém, que se tece o movimento maior dentro do romance, impulsionado não pela fábula, mas pelos regimes da ficção. Ao relatar um presente bem conectado ao fundo datado da realidade histórica, entremeando passado e presente e insistindo nas repetições, o texto parece revelar ou explicar, a cada momento, o sentido de sua própria suspensão. Promete um encadeamento, um preencher de silêncios. Mas o preencher é, ao mesmo tempo, repleto de novos silêncios até que, na revelação final, removam-se as bases de todas as conjecturas anteriores.

Reiteraões do mesmo

A narrativa parece conspirar com a consciência de Beto, no que se refere às reiteraões. De partida, ele repete três vezes que, mesmo que se passassem cem, mil anos, não esqueceria o encontro com aquele corpo, na cela B 17 (duas vezes no 1º capítulo e na página 57). Seu relato dos primeiros cuidados ao corpo mutilado chega lentamente ao momento mais cruel – a retirada de um arame do pênis de Jorge Marcos, e então vai repetir esse momento, com ênfase de tom discreto, duas vezes nos cinco capítulos iniciais, mais duas vezes nas páginas 39 e 43. Na página 107, finalmente, Jorge Marcos, com voz própria, menciona o arame retirado de seu sexo, e revela a Beto sua impotência sexual.

Iracema, Beto e Jorge Marcos cultivam uma amizade pactuada no silêncio. Ela está casada com Jorge Marcos há “sete ou oito anos”, mas foi a amante que Beto não esquece. Jorge Marcos caminha com Beto numa manhã de sábado e de encontros não planejados, anda com as pernas levemente separadas, como quem sente dor, e diz que é impotente há vinte anos. Constitui-se, ali, num outro sujeito. No lugar ficcional onde se desloca a voz que enuncia repetidamente o episódio, deslocam-se os sentidos e o conjunto da história. Revela-se, lentamente, para Beto, uma nova face do segredo Jorge Marcos, que se anunciara, desde o primeiro encontro na cela, como sem solução. (Mais uma vez, se Beto expressasse sua pergunta, ela não seria “quem é esse homem?”, mas “o que é esse homem?”.)

Repetem-se, também, as menções à “B 17” e ao mar, em especial, o “Mar Tenebroso”, obsessão confessa de Beto. E na medida em que repete, exhibe o narrador um apelo à palavra igual. Sua insistência em dizer o “mesmo” menciona silenciosamente, por ventura, as muitas formas do diferente. Orlandi observa a esse respeito, em seu estudo sobre as formas do silêncio, que “‘o já-dito’ não é necessariamente um ‘já-significado’ – mas, ao contrário, um dito capaz de significar de outro modo”⁹. Dizer demais, considera ela, é cometer um excesso e mostrar uma falta, o de algo que está em silêncio, colocando em relação os dois lados da polissemia. Encena-se, assim, como um lapso do discurso, uma forma não organizada do silêncio fundador, o silêncio que significa por si mesmo¹⁰, e uma modalidade de resistência. Ao reproduzir o mesmo, o texto desloca os sentidos, aponta para o não dito e, nesse gesto, resiste.

Tanto no avesso, como em outra medida nas reiteraões, se pode entrever outro aspecto singular no quadro da suspensão

temporal, também remissivo à censura. Esta, diferentemente do lapso, é uma forma organizada do mesmo silêncio fundador, que pode, por significar em si, explicitar uma política do sentido¹¹. Nas reiteraões, é possível perceber mais um deslocamento de significados. A “B 17” é exatamente o contraponto do mar. De um lado, a redução espacial, o limite, o cerceamento. De outro, a expansão, o horizonte, a fuga. O que une os dois opostos é a noção do “tenebroso”.

Também pelo avesso da ficção a memória fabuladora inscreve nos silêncios seus registros da censura dos anos 70, que se tornou, como observa Orlandi, uma marca da relação com o político no Brasil¹². Sempre que cala, o romance joga com uma remissão aos “brancos” que ocupavam o lugar dos textos censurados na imprensa, na época da ditadura. Proibidos os brancos, foram preenchidos com trechos de *Os Lusíadas*. Em que medida, quando estudam Camões ou as aventuras dos grandes navegadores, Beto e Jorge Marcos não estão de fato procurando ler e interpretar a si mesmos e a sua história? Pois o problema na censura não é, como diz Orlandi, impedir a informação, mas “evitar que se opere o trabalho histórico dos sentidos e, conseqüentemente, da identidade do sujeito”¹³.

Silêncio de múltiplas faces

Não só a clandestinidade e a penumbra que esconde o líder revolucionário para que nenhum preso político possa identificá-lo, não só os corpos mutilados, os gritos na noite, os desaparecidos. Também o líder interrompe e procura tornar impossível o amor entre Iracema e Beto. Jorge Marcos afasta Beto dos percursos urbanos pelo Rio que lhe são determinados pelos chefes da esquerda para protegê-lo de um atentado interno. Ou seja, a fábula de *Romance sem palavras* se destaca

não apenas sobre a censura externa aos atos da resistência política, como ao controle internalizado pela esquerda. Na verdade, como diz de Certeau, todo poder se exerce acompanhado de um certo silêncio, o silêncio da opressão¹⁴. No livro, são novamente as palavras não ditas que identificam esse não-espaco do afeto dentro das corporificações da esquerda, a remoção do lugar do amor, da individualidade, da autonomia. É mais um vazio que dá corpo à suspensão ficcional do *Romance sem palavras*. Seu silêncio, assim, operaria antes como um grito de resistência.

O mais surpreendente personagem desse silêncio é Iracema, que atravessa a leitura usando o seu “codinome” (o nome “verdadeiro” é mencionado duas vezes). Sobre o nome de Iracema fala-se explicitamente de uma escolha (poderia ser este ou qualquer outro codinome), menciona-se o anagrama romântico América – ao contrário de Beto e Jorge Marcos, ela se dobra sobre o Novo Mundo —, cria-se a dúvida sobre a veracidade mesma de seu nome, Maria Vitória. Mas além do que texto traz sobre Iracema, pivô amoroso de toda a fábulação, o que fala mais alto é o seu formidável silêncio afetivo. O texto nos diz (nas memórias de Beto) que Beto teve em Iracema sua melhor e mais inesquecível amante. Nenhuma palavra de Iracema. O texto diz (voz de Jorge Marcos), num excelente artifício narrativo dos contos policiais, que Iracema ainda ama um antigo companheiro que, depois de apontar numa direção (Beto), se revela noutra (Raul), e nenhuma palavra de Iracema. No que tange ao amor, Iracema não profere palavras.

O engano de Jorge Marcos, que entende Beto onde Iracema quer dizer Raul, é alimentado pela própria Iracema, que se utiliza de códigos para designar seus arquivos no computador, e Jorge Marcos tropeça na ilusão das quatro letras que reme-

tem ao antigo amante. Numa resenha crítica, Arthur Nes-trovski alude a dois outros anagramas: Raul e luar, Beto e o hamletiano *to be*¹⁵. É Iracema, também, que aparece (na página 34, pela primeira vez) como autora de um livro chamado *Romance sem palavras*, ou seja, o livro que estamos lendo. Põe-se em risco, com isso, o lugar até então inquestionável do narrador — também ele pode estar partilhando do estatuto da clandestinidade — e seu silêncio se reposiciona na possibilidade de ser de fato o grande ficcionista. O que nos traria mais uma discordância: nós, assim como Jorge Marcos, somos leitores de Iracema enquanto ela escreve o livro que estamos lendo. Como não lembrar das especulações de Borges sobre o *Dom Quixote*, em que as personagens da segunda parte do livro lêem a primeira parte, ou sobre o próprio *Hamlet*, em que Shakespeare põe em cena outra cena na qual se representa uma tragédia próxima à de *Hamlet*? E como não repetir a hipótese de sua fantástica conclusão? Se os personagens de uma ficção podem ser leitores, nós, seus leitores, também podemos ser fictícios¹⁶.

No caso do *Romance sem palavras* e de nós, seus leitores, a rede de sentidos desencadeada pela possibilidade da inversão narrativa ganha apelo pela proximidade temporal da base histórica que a ampara. A luta armada, a impossibilidade do afeto e do indivíduo diante de uma causa, a dor imponderável da tortura, a frustração explícita dos personagens, confortavelmente instalados em suas vidas de classe média burguesa, apostando na bolsa de valores — é provocativo perceber o quanto e como a leitura nos constitui como parte atual e efetiva dessa temível ficção.

Palavras e sua autoria

À procura dos traços característicos do que denomina a “função autor”, Michel Foucault verifica que um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso; exerce em relação aos discursos um certo papel: “assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos”¹⁷. Princípio de rarefação do discurso, a idéia de autoria não se refere então ao sujeito como o indivíduo que pronunciou ou que escreveu um texto, mas ao autor como princípio de agrupamento do discurso como unidade e origem de suas significações.

Carlos Heitor Cony é um nome que nos permite agrupar um já considerável número de textos. Num recorte cronológico, delineiam-se duas fases, separadas por um longo “silêncio de romances” que durou trinta e um anos. São nove romances numa primeira época, entre 1958 e 1974¹⁸. Ele mesmo um homem de silêncios¹⁹, mergulhou então num verdadeiro silêncio literário até 1995, quando publicou *Quase memória*, primeiro romance de uma segunda fase produtiva²⁰.

Em *Romance sem palavras*, retoma um tema que lhe é caro, a luta armada, que já abordara num livro anterior, *Pessach: a travessia*, com a diferença deste haver sido escrito e publicado no calor da hora, em 1967. A partir da perspectiva em que o autor opera como o princípio de uma discursividade, esses são livros que possibilitam tomar Carlos Heitor Cony como lugar de emergência de um discurso que põe em xeque o maniqueísmo das interpretações sobre os nomes da ditadura.

Em *Pessach*, Paulo Simões, o protagonista narrador da histó-

ria, é, ao modo do próprio Cony, um escritor cético e individualista, que embora seja contra a ditadura, não vê inicialmente motivos para se engajar nela até as armas. Numa sucessão de fatos que beira o absurdo pela sua casualidade, acaba envolvido até a medula com um grupo de guerrilheiros, liderado pelo temível e torturado Macedo e incluindo Vera, a mulher que não conhece limites para seu engajamento.

Vera e Iracema, sob certos aspectos, trazem características comuns. Estão envolvidas nas operações da esquerda por uma forte politização – mais que Beto, Jorge Marcos ou Paulo Simões. Alimentam um estranho amor pessoal pelo líder que em algum momento foi o seu algoz. Em *Pessach*, esse amor vai ao limite. Numa cena extraordinária, Paulo encontra Vera sendo violentada por um dos homens de Macedo, que, nu (expondo um corpo cujo sexo foi queimado a maçarico pela tortura) chicoteia a ambos. Ela, contudo, não rompe sua admiração, fidelidade e, acredita o narrador, um amedrontado, mas sincero amor físico pelo chefe.

Macedo, uma versão mais brutalizada de Raul, afirma no romance que “(...) no meu entender, o individualismo pode, no máximo, ser um estágio anterior à luta. Quando se entra nela, o indivíduo passa a ser nocivo, óbvio”. Pondo em palavras, talvez, um dos muitos sonoros não-ditos do *Romance sem palavras*. A história narrada em *Pessach*, que vendeu 10 mil exemplares na primeira edição, em 1967, termina mal, com uma traição do Partido Comunista, o que provocou uma conspiração de gritante silêncio contra o livro: sua segunda edição, de 4,5 mil cópias, foi condenada pelo partido a mofar quieta, no depósito da editora²¹.



Notas

1. Cf. Eni Orlandi, em *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1996. p. 64.
2. As noções de fábula e ficção estão baseadas num ensaio de Michel Foucault, "La proto-fábula". In: Vários autores. *Verne: un revolucionário subterráneo*. Buenos Aires: Paidós, 1968. p. 37.
3. Síntese do relato: O professor de história Beto frequenta a casa do casal Jorge Marcos e Iracema, casados "há sete ou oito anos", ele, ex-padre e professor de letras, ela, advogada de trabalho de uma multinacional. Olham o mar em silêncio, falam de aplicações financeiras e, os homens, de seus projetos intelectuais. Beto relata o agora mas também o como se conheceram, há vinte anos, a operação em que foi envolvido para tirar Jorge Marcos da prisão; seu contato inicial e o romance vivido basicamente na cama com Iracema; a presença sempre dissimulada, mas determinante, de Raul, o respeitado líder revolucionário que procura afastá-lo dela. O tempo, a clandestinidade, a lenta dissolução do regime autoritário acabam por afastá-los de vez. Jorge Marcos, que deixara a igreja por estar apaixonado por Iracema desde que a conhecera, antes mesmo de Beto, tem agora cinquenta anos, está casado com ela e é o "mais íntimo" amigo de Beto, e então o procura para lhe dizer que, vasculhando as anotações da mulher, descobriu que ela ainda o ama, o antigo companheiro de militância. As lembranças do amor estão vivas na memória de Beto, ele não amou outra mulher depois de Iracema, mas prefere falar de seu projeto de fazer um livro sobre o Mar Tenebroso e as aventuras das grandes navegações. Também ligado, em clara convergência, ao Velho Mundo, Jorge Marcos estudou Camões e Pessoa, mas volta a ler Santo Agostinho. Revela a Beto que é impotente há vinte anos. Iracema, por sua vez, conta a Beto que Jorge Marcos reza na cama à noite, mostra-lhe um livro de orações, a imagem de uma santa, na mesa e nas gavetas do marido. Jorge Marcos e Iracema se separam, ele retoma os votos da vida eclesiástica, ela vende seus bens no Rio, muda-se para São Paulo, bem sucedida profissionalmente na multinacional. Beto arruma um pretexto para vê-la, chega sem avisar em seu apartamento em São Paulo. Um vulto some pelo interior da casa. Beto o vê rapidamente e reconhece aquele a quem viu outras vezes assim, rapidamente, escondido, na penumbra: o ex-líder Raul. Jorge Marcos já avisara a Beto de sua pequena omissão: não era o nome Beto que identificava o nome do amado nas anotações de Iracema, mas um "codinome", obsessão dela, de quatro letras. Nenhum dos dois, porém, pensara em Raul.
4. O encontro, observou Bakhtin em seu estudo sobre a evolução histórica do romance, é o motivo tempo-espacial artisticamente assimilado mais constante da história da produção literária. Determinantes na conformação dos gêneros da ficção, as articulações de tempo-espço são denominadas por ele como cronotopos; podem desdobrar-se em diferentes sentidos, algumas interdependentes entre si, outras dominantes; nelas se atam e desatam os nós da narrativa;

e, entre todas, o encontro reina como o mais versátil e amplo. Bakhtin apresenta no ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance” sua concepção de cronotopo, que permite examinar o “processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real” na literatura. O ensaio foi publicado no Brasil no volume *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (trad. de Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo: Hucitec e Fundação para o Desenvolvimento da Unesp. 1986.

5. Georg Simmel formula a noção de aventura como o acontecimento que se assemelha a uma ilha na existência do indivíduo, cujos sentidos, contudo, se definem em relação ao conjunto, ou continente, da vida. Simmel, Georg. *Sobre a aventura: Ensayos filosóficos*. (Trad. Gustau Muñoz e Salvador Mas) Barcelona: Península, 1988. p. 11.

6. As referências ao *Romance sem palavras*, de Carlos Heitor Cony, serão citadas diretamente no texto, sempre considerando a 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

7. A noção de discordância é apresentada por Pierre Macherey em seu *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.

8. *Ibidem*. As noções de avesso e direito são apresentadas a partir da p. 24.

9. Orlandi, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp. 1997. 4 ed. p. 115.

10. *Ibidem*, p. 70.

11. *Ibidem*, p. 87.

12. *Ibidem*, p. 131.

13. *Ibidem*, p. 145.

14. Citado por Orlandi, Eni. *Ibidem*, p. 104.

15. Nestrovski, Arthur. “A miséria do ciúme”. *Folha de São Paulo*, Mais!, 20 jun. 1999.

16. Borges, Jorge Luis. “Magias parciais del Quijote”. In: _____. *Obras completas*, tomo 2. Barcelona: Emecé. 1989.

17. Foucault, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992. 3ª ed. p. 44-45.

18. São dessa fase os romances *O ventre* (1958), *A verdade de cada dia* (1959), *Tijolo de segurança* (1960), *Informação ao Crucificado* (1961), *Matéria de memória* (1963), *Antes, o verão* (1964), *Balé branco* (1966), *Pessach: a travessia* (1967) e *Pilatos* (1974).

19. Cony foi mudo até os cinco anos de idade, relata Ruy Castro no artigo “O piano contra a orquestra”, *Manchete*, 7 set. 1996. Diz o artigo: “Não dizia uma palavra, não emitia um som, nem para chorar. Não que não soubesse – apenas recusava-se a falar. Entre outros motivos porque, segundo ele, não tinha nada a dizer. Até o dia em que, brincando na praia de Icaraiá, em Niterói, viu o aviador Melo Maluco pousar na areia com seu biplano vermelho. Levou um baita susto. E, com o susto, falou – infelizmente, palavras que a História não registrou. E, desde então, não parou mais. Talvez porque o mundo nunca tenha parado de assustá-lo”.

20. Fase em que já constam *O piano e a orquestra* (1996), *A casa do poeta trágico* (1997) e *Romance sem palavras* (1999). Além dos romances, publicou ainda em livro (há toda uma extensa e não interrompida publicação em revistas e jornais) dois volumes de crônicas, *Da arte de falar mal* (1963) e *O ato e o fato* (1964), e três ensaios biográficos, *Chaplin* (1965), *Quem matou Vargas* (1974) e *JK: Memorial do exílio* (1981).
21. A história do livro é contada por R. Castro no artigo “‘Pessach’, de Cony, fura um silêncio de 30 anos”, onde comenta a reedição do romance pela Cia. das Letras, em 1997. *O Estado de São Paulo*, caderno 2, p. D-3, 8 mar. 1997.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec e Fundação para o Desenvolvimento da Unesp, 1986.
- BORGES, J. L. “Magias parciales del Quijote”. In: _____. *Obras completas*, tomo 2. Barcelona: Emecé, 1989.
- CONY, C. H. *Romance sem palavras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- FOUCAULT, M. “La proto-fábula”. In Vários autores. *Verne: un revolucionário subterráneo*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992, 3ª ed.
- GENETTE, G. “A literatura como tal”. In: _____. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MACHEREY, P. *Para uma teoria da produção literária*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1971.
- NESTROVSKI, A. “A miséria do ciúme”. *Folha de São Paulo*, Mais!, 20 jun. 1999.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp. 1997, 4ª ed.
- ORLANDI, E. P. *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- SIMMEL, G. *Sobre la aventura: Ensayos filosóficos*. Trad. Gustau Muñoz e Salvador Mas. Barcelona: Península, 1988.