

EROTISMO E IRONÍA EN *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Erotismo e Ironia em A Casa dos Budas Ditosos,
de João Ubaldo Ribeiro

Eroticism and Irony in A Casa dos Budas Ditosos,
by João Ubaldo Ribeiro

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad de Extremadura
milopez@unex.es

RESUMEN: *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) es una novela singular de João Ubaldo Ribeiro por el tema sexual y por la manera de tratarlo mediante la ironía. En este trabajo se estudia la implicación de la ironía en los narradores y en la reflexión metaliteraria. Además, se analizan dos tipos de instrumentos retóricos para llevarla a cabo: las figuras y las técnicas de argumentación. De este análisis se deduce que existen varias posibilidades de interpretación de la novela: es un ejercicio lúdico ofrecido al lector, un reto del escritor que abandona prejuicios al desarrollar un asunto erótico y una crítica a las convenciones sociales.

Palabras clave: Ubaldo Ribeiro, novela erótica, ironía, interpretación múltiple.

RESUMO: *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) é um romance singular de João Ubaldo Ribeiro, pelo tema sexual e pela forma como é tratado através da ironia. Este artigo estuda a implicação da ironia nos narradores e na reflexão metaliterária. Além disso, analisam-se dois tipos de instrumentos retóricos:

os números e as técnicas de argumentação. Desta análise deduz-se que existem várias interpretações possíveis do romance: é um exercício lúdico oferecido ao leitor, um desafio do escritor que abandona os preconceitos ao desenvolver um tema erótico e uma crítica às convenções sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Ubaldo Ribeiro, romance erótico, ironia, interpretação múltipla.

ABSTRACT: *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) is a singular novel by João Ubaldo Ribeiro because of its sexual theme and the way it is treated through irony. This paper studies the implication of irony in narrators and in metaliterary reflection. In addition, two types of rhetorical instruments are analysed: the figures and the techniques of argumentation. From this analysis it can be deduced that there are several possible interpretations of the novel: it is a playful exercise offered to the reader, a challenge to the writer who abandons prejudices by developing an erotic theme and a critique of social conventions.

Key words: Ubaldo Ribeiro, erotic novel, irony, multiple interpretation.

1. Introdução

A Casa dos Budas Ditosos es una novela singular de João Ubaldo Ribeiro, por el tema sexual y por la manera de abordarlo poniendo en tela de juicio, mediante una ironía que permea distintos estratos de la narración, las relaciones plasmadas, algunas tan discutidas como el incesto y el bestialismo¹. Cuando sale a la luz en 1999 en Brasil, el autor es ya una figura reconocida de las letras, pues llevaba más de veinte años publicando novelas, cuentos, crónicas, ensayos y literatura infantil y juvenil. Especialmente con sus novelas *Setembro não tem Sentido* (1968), (1968), *Sargento Getúlio* (1971) y *Viva o Povo Brasileiro* (1984), se había adentrado en la identidad brasileña. Su reputación de hombre erudito, escritor intelectual y comprometido, se debía, según la crítica más propensa a enfatizar la vertiente social, a que «sus novelas fueron concebidas como una manera de dar testimonio de los padecimientos sociales, de legarles a sus lectores la conciencia de subdesarrollo del país colonizado» (Antunes Conceição, 2011). Además, en 1994 ingresó en la Academia Brasileira de

¹ En adelante, las citas de *A Casa dos Budas Ditosos* corresponde a la edición constatada en las referencias bibliográficas: Ubaldo Ribeiro, 1999. Solo se consigna la página citada.

Letras, algo que confirmó un prestigio también aureolado con importantes premios, como el Jabuti en 1972 y en 1984.

Con estos antecedentes y en este contexto, Ubaldo Ribeiro se atreve a publicar la novelita erótica en Brasil en el ocaso del siglo xx, por encargo de la editorial Objetiva para la serie Plenos Pecados, compuesta por volúmenes dedicados a distintas faltas. A él le correspondió la lujuria, mientras que Luis Fernando Verissimo se encargó de la gula en *O Clube dos Anjos*, José Roberto Torero hizo lo propio con la ira en *Xadrez, Truco e Outras Guerras*, Zuenir Ventura desarrolló la envidia en *Mal secreto*, Ariel Dorfman abordó la cólera en *Terapia*, João Gilberto Noll trató la pereza en *Canoas e Marolas* y Tomás Eloy Martínez se ocupó de la soberbia en *O Voo da Rainha*. En España la novela *galante* de Ubaldo Ribeiro, traducida por Beatriz de Moura con un título literal *La casa de los budas dichosos* —algo que no sucedió en francés, idioma en que se optó por *Ô luxure*—, se integró en la colección de Tusquets Editores «La sonrisa vertical» de marcado tinte erótico, sello que agavilló ciento cincuenta y tres volúmenes desde 1977 con *La historia y gloriosa bazaña del cipote de Archidona* de Camilo José Cela, iniciadora de la serie, hasta 2014 con *Mira lo que tengo* de José María Valtueña como broche. La colección combinaba libros actuales como los citados y el famoso de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* con obras clásicas sobre la materia del Marqués de Sade, Pierre Choderlos de Laclos, Pierre Louys, George Bataille, etc.

La difusión del *A Casa dos Budas Ditosos*, no exenta de controversia desde posiciones moralistas, propició que en 2004 Domingos Oliveira la adaptara al teatro en un monólogo interpretado por Fernanda Torres que se mantuvo más de una década en cartel y que recuerda lo sucedido en España con *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes, también un monólogo en boca femenina, pero publicado más de tres décadas antes. No obstante, el éxito se ha imbricado con la polémica, dando lugar a situaciones curiosas. El 25 de abril de 2009, diez años después de su primera edición, un titular del diario portugués *Expresso* anotaba: «Supermercados do Grupo Auchan alegam que obra do escritor brasileiro vencedor do Prémio Camões é pornográfica» y reproducía un mensaje de la agencia de comunicación que representaba a la empresa: «Grupo Auchan nas suas insígnas Jumbo e Pão de Açúcar não vende productos do foro pornográfico (como sejam DVD, revistas, livros, etc.). O referido livro, em virtude da sua linguagem, enquadra-se neste conjunto de artigos. Daí não o comercializarmos» (Margato, 2009). Como réplica, la periodista que recoge la noticia indica que Nelson de Matos, el editor del libro, afirmaba que

numa carreira de 20 anos como editor da D. Quixote nunca lhe aconteceu un episódio como este, à excepção da censura de há dez anos da Auchan ao mesmo livro. E acrescenta: “Isto é uma vergonha para nós, portugueses, e uma deselegância das relações culturais entre Portugal e Brasil. Um júri de conceituados intelectuais portugueses e brasileiros deu au autor o Prémio Camões da nossa língua”. O prémio foi, de resto, entregue pelo ministro da Cultura português. Isto acontece quando a Feira do Livro, que abre no dia 30, é dedicada ao Brasil. (Margato, 2009)

La realidad supera la ficción (García Márquez *dixit*) y la ironía ejercida por Ubaldo Ribeiro con su libro cobra incluso efectos prácticos. A mi entender, con *A Casa dos Budas Ditosos* el autor toma el guante lanzado por la editorial y se atreve con un tema escabroso, rompiendo las expectativas de los lectores y optando en primera instancia por la diversión y el humor, como Cervantes en el *Quijote*, aunque estos contribuyan a «deconstruir» planteamientos asentados. Bien mirado, la aceptación del encargo es plausible en un escritor polifacético que no hace ascos a modalidades no estrictamente delimitadas en la escritura grave. En *A Casa dos Budas Ditosos*, Ubaldo Ribeiro vuelve a la génesis de la novela, a esos bajtinianos orígenes bajos del género, porque subvierte lo esperable, convirtiendo el libertinaje en el asunto central de la narración en la estela de los relatos eróticos; no en vano cita a Choderlos de Laclos, autor de *Les liaisons dangereuses* (1782), como referente de la exquisitez de este tipo de escritura, y menciona obras eróticas más recientes, como *La grande séduction* de Ayme (1958)². Además, el erotismo es ingrediente que sazona la literatura brasileña (desde Machado de Assis a su admirado Jorge Amado), pero no tanto su condición de materia principal del relato.

2. La ironía como elemento que vincula el contenido y las técnicas narrativas

Los dos planos mencionados de *A Casa dos Budas Ditosos*, esto es, la sexualidad como base de la historia y las técnicas narrativas desplegadas en el discurso están ensamblados por una ironía que, por otra parte, actúa también como bisagra entre las supuestas intenciones del autor y lo que entiende el lector. El estudioso Pere Ballart, en su monografía *Eironeia. La figuración irónica en el discurso*

² Con su habitual altivez, la protagonista señala respecto a su obra: “O título que eu ia botar era *Memórias de uma Libertina*, mas não vou mais botar, é bom gosto demais para esse povo que nunca leu Choderlos de Laclos, não vou desperdiçar, jogar pérolas aos porcos” (p. 20). En adelante, la citación de *A Casa dos Budas Ditosos* corresponde a Ubaldo Ribeiro, 1999.

literario moderno (1994), aducía que la ironía ha pasado de ser en la Antigüedad un término que definía un modelo de conducta a convertirse modernamente en un fenómeno de habla, un rasgo caracterizador de la literatura y, en definitiva, «uno de los distintivos de la modernidad» (Ballart, 1994: 23). Señala que la ironía se manifiesta en los distintos géneros literarios y, algo que nos interesa, «en la narrativa suele regir todos los niveles de significación de la obra». En la novela de Ubaldo Ribeiro, el punto de vista irónico, que se alía con un soterrado humor socarrón, dinamita las certezas expuestas tanto en las consideraciones acerca de la sexualidad llevada a límites extremos, como en la demolición del edificio novelesco tradicional. Olivieri-Godet señala al respecto:

Parodie, humour, désacralisation de certaines traditions, mais aussi reconnaissance et complicité envers d'autres. Jorge Amado l'a surnommé [a Ubaldo Ribeiro] "le Rabelais tropical" en raison de cette tendance à subvertir le discours par l'ironie et à regarder d'un oeil critique, mais avec beaucoup d'humour, les us et cotumes de la société. (Olivieri-Godet, 2005: 6)

El *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2014) define así la tercera acepción de *ironía*: «Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada». La seguridad de la primera parte de la definición se atenúa con la segunda, porque si bien es cierto que la ironía da a entender un sentido diferente del enunciado, es el humor el que permite el hecho; el alcance de la burla y del disimulo puede introducir también la sospecha de que la negación no es total, y de ahí la dificultad de conocer las intenciones del emisor. En el caso de la novela de Ubaldo Ribeiro, este mecanismo escurridizo instila la duda en un lector que no sabe si, tratando aspectos atrevidos de la sexualidad (el incesto, la ingesta de drogas, el poliamor...), el autor pretende criticarlos, sobre todo porque hay una narradora principal muy poco fiable —ella misma se confiesa mentirosa (p. 79)—, o, por el contrario, el mero hecho de exponerlos supone una visibilización y una falta de prejuicios, un grito social (Lima da Silva y Matos Vilalva, 2018: 468). La crítica, siempre renuente a romper la vinculación personaje-autor, ha denominado «*alter ego* subversivo» de Ubaldo Ribeiro a la mujer que narra sus aventuras sexuales (Do Carmo Silva, 2017: 133) e incluso, en el umbral entre realidad y ficción, ha analizado al personaje psicoanalíticamente (Lima, 2018), algo que se nos antoja desorbitado o erróneo.

La novela también puede ser interpretada como un mero divertimento jocoso; así lo considera, por ejemplo, Nélida Piñon, o todo incluido, según sucede en el *Quijote*, considerada *opus magnum* de la ironía. No parece que Ubaldo

Ribeiro brinde una única interpretación, característica de una visión de mundo cerrada, sino espacios de indeterminación propios de una sociedad donde los valores establecidos y las relaciones familiares y sociales solo se cumplen en la superficie, de cara a la galería. Bajo los condicionamientos civilizados late el *maremágnum* del instinto, según una marca común en la narrativa brasileña de grandes autores como Jorge Amado.

En este trabajo se aborda, en primer lugar, la implicación de la ironía en los engranajes técnicos del relato, especialmente en lo referente a los narradores elegidos y a las muestras de reflexión metaliteraria que pone en solfa aspectos de tópica, estilísticos, etc. En segundo lugar, se analizan dos tipos de instrumentos retóricos para llevar a cabo la ironía: las figuras y las herramientas para la argumentación.

3. El manuscrito encontrado. Los engranajes técnicos del relato

En una página preliminar que constituye una especie de prólogo también quijotesco, –firmado por el responsable de la transcripción, João Ubaldo Ribeiro, en Rio de Janeiro, mayo de 1998– aparece una voz narrativa que es correlato de la del autor, dada la rúbrica. Ofrece explicaciones acerca de un *manuscrito encontrado* justo cuando salió la noticia en prensa de que una editorial le había encargado un texto sobre el pecado de la lujuria, información real. Afirma que se trata de un relato verídico e incluso un testimonio con algunos nombres cambiados, como suele suceder en las narraciones escritas y cinematográficas que supuestamente se asientan en hechos históricos. Aporta datos muy concretos sobre la autora de estas confesiones, una mujer de sesenta y ocho años, nacida en Bahía y residente en Rio de Janeiro, aunque ella se camufla en las iniciales C.L.B., tal vez falsas para mayor tensión entre verdad y mentira. A diferencia de los escritores decimonónicos que se proclamaban cronistas y notarios de la realidad, este narrador que pretende confundirse con el autor se retrae, actuando como mero corrector de estilo. Solo exhibe el texto en el que la voz protagonista será la de esta mujer desinhibida que cuenta su vida frenética en sus correrías lascivas.

Surge el tópico del manuscrito encontrado, que tras siglos de uso ha perdido su fiabilidad y, en consecuencia, ya ningún lector debería creer que C.L.B. sea autora real ni que haya aparecido grabación o libro alguno. La propia narradora da pistas acerca del empleo de lugares comunes en el prólogo

y, con este giro metaliterario, el autor se burla del mecanismo. Además, en el cuerpo del relato, C.L.B. conmina al grabador:

Qualquer semelhança [con la realidad] estará bem inferida. Não, não, muito pernóstico, qualquer semelhança não é coincidência, nenhuma semelhança é coincidência. Nomes trocados para proteger culpados. Quem puser a carapuça pode ter certeza de que está bem posta. Não, não, estou achando isto um pouco metidão a engraçado. Vou reeditar tudo, quero un prefácio decente. Vamos anotar uns tópicos, depois eu desenvolvo. Um, tópico um. Ser mulher, ser coroa? Não. Não, não, não! Depois eu arremato este prefácio ou não faço prefácio. (p. 22)

Al igual que Cervantes, Ubaldo Ribeiro se mofa, si no de dedicatorias, de fórmulas de agradecimiento cuando incluye en esta página preliminar el nombre de colegas reales que le han ayudado en la transcripción. Alerta del tipo de escrito, dominado por una primera persona que se expresa mediante un monólogo, aunque entreverado por «raros trechos em discurso direto» (p. 12). Respecto al estilo, el narrador del prólogo indica que «Mantivemos também inúmeros *erros de português*, com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos originais» (p. 12). En suma, desde este prefacio, el lector que se dispone a leer la novela conoce el tema que va a desarrollar (la lujuria) y los dos marcos narrativos, el de Ubaldo-narrador del prólogo y el de la voz autodiegética de la mujer madura y frívola que expone un discurso subido de tono verdaderamente. Ambos usan la primera persona, pero ella con un estilo cercano a lo oral y poco canónico.

La narradora autodiegética es una mujer experimentada, pues tiene 68 años y desea enseñar su caudal de conocimientos sexuales. Con ello, Ubaldo Ribeiro toca otro tópico del exordio constatado por Curtius desde los clásicos, «quien tiene conocimientos debe divulgarlos», sobre todo cuando avanza la edad, solo que en este caso son un fardo de vivencias morbosas y de ahí la socarronería. En el fondo late un *bildungsroman*, solo que el aprendizaje que desde la niñez va adquiriendo la protagonista se compone de experiencias sexuales, sustancia medular del relato que sirve de palanca para desviarlo de los cánones genéricos. En C.L.B. no hay asomo de culpa, sino un orgullo manifiesto y un sentimiento de atesorar un don, manera con la que Ubaldo Ribeiro caricaturiza al personaje que repite insistentemente su especial pericia en una especie de estribillo que funciona como justificación de su lujuria desenfrenada —su seña de identidad— y, de ahí, la abundancia de cuadros de alto voltaje. En síntesis, Ubaldo Ribeiro sostiene semánticamente la novela sobre el sexo, a partir del que diseña al personaje capital y, además, justifica la preponderancia

de escenas eróticas, aunque para el lector avezado resulte un recurso narrativo demasiado simple y el personaje sea una figura bastante plana. Ya desde las primeras páginas, confiesa C.L.B. respecto a sus destrezas sexuales:

Suponho que devo ter um certo orgulho disso, devo reconhecer sem modéstia que sou um talento nato, uma predestinada, uma escolhida dos deuses, só pode ser algo assim. Não gosto de falar desta maneira, mas não há como escapar, existe alguma coisa de inexplicável nisso, tenho de crer que nasci sabendo, de certa forma. De certa forma não, eu nasci sabendo. Só pode ser, não me pergunte como. Eu nasci sabendo. Arrepios. (p. 32)

Más adelante ella, con flagrante y herética hipérbole que provoca en el lector la sonrisa y la desconfianza, confirma su calidad de ser investido por la divinidad: «Eu nasci com um dom que Deus me deu e honrei esse dom, diferente de muitos outros, talvez quase todos. Ele fez a parte d'Ele, e eu fiz a minha, como ordena o Livro» (p. 150). Hace gala de una perspicacia que le permite adivinar el potencial sexual de personas aparentemente anodinas: «Mas eu sempre tive um faro superior, uma capacidade de percepção mais aguçada que o comum, talvez» (p. 64).

Puesto que existen marcos de colocación de los narradores, también funcionan los relativos a los receptores. El transcriptor no es solo ese Ubaldo Ribeiro del prólogo, sino el personaje callado que graba y al que continuamente se dirige la ninfómana, un silencioso narratario. Este montaje provoca un efecto de *voyeurismo* (Lima da Silva y Matos Vilalva, 2018: 459) que aviva la curiosidad del lector y se acomoda muy bien al tema tratado. La propia C.L.B., en una cuña metaliteraria, confiesa: «Henry James escreveu não sei onde que ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura. Este depoimento não é um romance, nem enredo tem [...] mas é olhar pelo buraco da fechadura» (p. 134)³.

Sin salir de los paratextos, la dedicatoria «Para as mulheres» parece provenir incluso de la instancia autorial y supone la llamada de atención a un grupo lector específico y real. Pero también se filtra el guiño malicioso, porque si bien la novela relata hechos desde la perspectiva de un personaje femenino y defiende supuestamente la liberación, proponiendo la modificación del modelo tradicional de mujer incluso de la de más edad (Pugina, 2019), la defensa es a veces grotesca, especialmente cuando se contrapone a la visión del hombre.

³ Curiosamente, la portada de la colección “La sonrisa vertical”, en rosa, recoge una imagen del sexo femenino que sugiere esta sonrisa y va enmarcada o bien en un triángulo o bien en el ojo de la cerradura.

Además, otro paratexto, que se alza como lema es «Tudo no mundo é secreto», afirmación que contrasta con la locuacidad de una narradora capaz de volcar los detalles más íntimos sin asomo de pudor.

Sumado a la osadía al tocar ciertos asuntos, Ubaldo ribeiro compone una novela con voluntad rompedora técnica y expresivamente, *ma non tropo* –habría que precisar–. La opción por un monólogo no interior a la manera joyceana, sino como transcripción de un discurso grabado dista de ser original a la altura de 1999 incluso en sus propias letras, pues está presente en *Sargento Gétulio*. Por esas fechas ya se había desvanecido la experimentación del *nouveau roman* y existían múltiples ejemplos –sobre todo desde los años setenta– de la novela testimonio con oscilación en el peso entre el elemento ficcional y el histórico o pseudohistórico. *A Casa dos Budas Ditosos* es hábitat de continua reflexión sobre las posibilidades del relato y, por lo tanto, se halla en sintonía con una de las tendencias generales de la narrativa postmoderna. La crítica se ha hecho eco del estilo poco convencional y a veces irreverente por la introducción explícita de palabras tabú relativas al sexo que provienen del registro oral, son vulgarismos o términos de uso en la intimidad y que brotan sin tapujos en el discurso de la narradora. Sin embargo, aunque cumplen su función, a veces no son suficientes para conseguir una novela erótica. Es cierto que se diseminan algunos neologismos, también con empleo irónico, *i. e.*, «himenolatria» (p. 42), «falófilas y falólatras» (p. 88), pero no son numerosos ni distorsionan las normas originando ese estilo intrincado que también se parodia en el libro, según se advierte en la siguiente intervención de C.L.B.:

As palavras são de fato um mistério, um dia eu escrevo um livro louco, só quero escrever um livro louco, em que as palavras possam detonar, explodir em todos os tipos de significados, provocar todo tipo de reação. Eu queria libertar todas as palavras, eu sei que isso parece veadagem de poetastrro juvenil, mas que é que eu posso fazer, é o que eu sinto, eu queria libertar as palavras. Idiota, você também. Acaba delírio lingüístico, fecha parêntese. (p. 95)

Es patente la burla a los rompedores del lenguaje, a los vanguardistas herméticos herederos de Dadá, de los creacionistas y del *nonsense*. No obstante, la voluntad de búsqueda de un lenguaje expresivo diferente que sustente la crítica y el escaso prejuicio para estampar ciertos vocablos es plausible en la trayectoria del escritor brasileño. Rita Olivieri-Godet ha señalado que él se vinculó durante su juventud, desde 1957 en que comenzó a trabajar como periodista, a la «generación *Mapa*», surgida en torno a la revista homónima (de la que se publicaron tres números entre 1957 y 1958) que fue editada por

Glauber Rocha. Ubaldo Ribeiro colaboró en la revista sucesora *Ângulos*. Los dos autores citados, junto a Caetano Veloso, desde diferentes códigos artísticos —el cine, la literatura y la música— cuentan con un fondo común donde se alían el cuestionamiento de la identidad brasileña, el compromiso político y el lenguaje artístico creativo y revolucionario (Olivieri-Godet, 2005: 2).

Respecto a la *dispositio* de *A Casa dos Budas Ditosos*, se advierte la tendencia a seguir una línea cronológica de ordenación de los episodios, aunque interceptada por numerosas anacronías, porque C.L.B. cuenta un hecho vital y salta a otro en analepsis o prolepsis, algo coherente con su monólogo en apariencia expuesto oralmente sin excesiva preparación previa y con tendencia a la digresión. Por ejemplo, cuando se propone seleccionar un título para la novelita y baraja el nombre de buda, integra reflexiones sobre el «politeísmo» bíblico y la multitud de santos, equivalentes a los dioses clásicos, entre los que ella destaca a san Gonzalo, una versión cristiana de Práapo:

Claro! É simples, é porque eu queria botar um título, mas é claro! Eu sou como dizem que Buñuel era: meu método de exposição é a digressão. Eu sei que estou muito longe de estar senil. Evidente que eu delirei um pouco, mas eu sempre delirei, e São Gonçalo me fascina, eu tinha razão em lembrar o sonho. Claro, é por causa do título. Tire isso da gravação, a gravação inicial só começa quando eu disser. Não tire nada agora. Deixa que eu tiro, quando você passar tudo para o papel. É melhor, vamos deixar fluir, depois eu faço a triagem, boto ordem, etc. Calma, calma. Não sei nem por que este... Como é o nome disto, disto que nós estamos produzindo? Vamos dizer, um depoimento socio-histórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sociohistoricoliteropornô, tudo grudado, deve ficar lindo em alemão. Sim, não. Sim, não sei nem por que este depoimento tem que ter título, mas por que não? Esses Budas... (p. 19)

En este párrafo los dardos metaliterarios se dirigen a la obsesión de los autores y críticos por el título de las obras, por el encuadre genérico e incluso por las técnicas compositivas, aquí aludidas en el pseudofluir de conciencia buscado.

Siguiendo el flexible orden cronológico de la novela, C.L.B. va describiendo los precoces encuentros sexuales con el jovencísimo sirviente negro y después con el tío, con quien se comporta como una Lolita incestuosa que impide que se consume el acto sexual; los realizados en la juventud con el hermano, con muchos soldados norteamericanos en Brasil, con el profesor universitario...; los acaecidos en la madurez (encuentros lésbicos, *menage à trois* o más integrantes, poliamor subversivo por contar con casos de religiosos sacrílegos o por la concurrencia de drogas...), y los llevados a cabo en la vejez (pago a jóvenes por servicios sexuales). Acabado el libro, el lector ha asistido

a una relación de aventuras cada vez más exageradas, en un cauce progresivo que se desborda hacia lo inverosímil e incluso grotesco. Pero también descubre «el caso» que, como en la novela picaresca, justifica la desmesurada sarta: la narradora es una mentirosa que se jacta de sus correrías amorosas pero que, al final de sus días y amenazada por la enfermedad, debe pagar por el sexo y tolerar que el amante pretenda casarse con otra.

Las descripciones del espacio y del tiempo en que suceden los hechos se reducen a sucintos trazos, quizás porque lo importante para C.L.B. es dar cuenta del elevadísimo número de aventuras eróticas, claves en la formación de su identidad pues constituyen el talento especial de que ella se jacta, y en su «reivindicación» de la pansexualidad. Además, ha de apresurarse porque se ve amenazada por la enfermedad, ya que, junto a la artritis que la obliga a recurrir a las grabaciones, tiene un aneurisma. Con ello, Ubaldo Ribeiro recurre a otro tópico: «debo escribir porque anochece, es decir, ya no dispongo de tiempo». Pese a tales justificaciones de coherencia narrativa, no se borra totalmente en el lector la sensación de asistir a una colección de aventuras en sarta que solo crean expectación por descubrir si la siguiente es más fuerte, pero que dejan poco espacio a la sutileza.

4. Instrumentos para la ironía

Las estrategias con que Ubaldo Ribeiro despliega la ironía son de diferente índole. Por una parte, como he constatado, la canaliza a través de los dos narradores, el del prólogo y el del texto, ambos irónicos. Esta dualidad no ha sido reseñada suficientemente por la crítica, que atribuye la ironía al personaje de C.L.B., sin prestar demasiada atención a que ella aparece especialmente caricaturizada por el autor⁴. Los instrumentos retóricos para conseguir la caricatura, que convierten a C.L.B. en una narradora poco fiable, son figuras literarias como la hipérbole y las denominadas ironías por contraste entre el texto y su contexto comunicativo (Ballart, 1994: 326), que comprenden, a su vez, las contradicciones que dan un giro al discurso y la ruptura del decoro por la discordancia entre asunto y tratamiento.

⁴ Lima da Silva y Matos Vilalva señalaban: “A argumentação do autor nos ancora na perspectiva de criação literária da narradora de *A Casa dos Budas Ditosos*, colocando-a em um forte limiar entre a transgressão e o riso, tornando o deboche quase que um resultado dessas duas expressões” (Lima da Silva y Matos Vilalva, 2018: 463).

4.1. La hipérbole

La hipérbole prima en el relato, porque contar decenas de aventuras resulta clave para esta versión femenina, embustera y fanfarrona del donjuán. Un caso ilustrativo se revela en el narcisista elogio que C.L.B. realiza de sus piernas, no solo por su armonía, como cabría esperar, sino por la habilidad de la poseedora para utilizarlas en los encuentros sexuales, como demostró especialmente en los «tempos das coxas» (p. 39), años de juventud en los que precisaba evitar embarazos. Aquí la sublimación en la hipérbole se apoya en una catarata de equiparaciones con mujeres por antonomasia bellas, ya sean diosas de la Antigüedad clásica o de ritos brasileños, ya actrices. En esta mezcla heterogénea hay asomos de ironía⁵. La satisfechísima C.L.B. lanza así este retazo de autorretrato físico:

Esta certo, duas plásticas na cara e uma nos peitos, mas e as pernas, onde eu não fiz nada, só uma massagem ou outra? Iguais às da Marlene Dietrich, parece até que ela era minha prima pelo lado alemão da família, e eu partilho como ela a bênção de ficar com estas pernas até morrer, até porque minha morte... [...] Pois é, hoje eu sou uma das melhores de quase setenta no Brasil, uma das melhores do mundo, eu sei trinta e os quarenta e poucos, na minha opinião a melhor idade para qualquer mulher, com a exceção da que se casa para engordar, realçar a celulite usar meias contra varizes, assistir a novelas, entrar em concursos de televisão, limpar o catarro dos filhos e o próprio e encher o saco do adúltero de meia tigela que a sustenta. Eu era ótima, mas ótima mesmo, não dessas ótimas de segundo time esforçado que você vê por aí, mas ótima mesmo, Afrodite, Helena de Tróia, Frinéia! Não dou ousadia a contemporâneas, talvez Ava Gardner e Sophia Loren no apogeu. E me sinto um pouco desperdiçada. (pp. 38-39)

Las piernas son vestigios de la juventud pasada, vencedoras del *tempus edax rerum* y con un carácter divino al anunciar que son una bendición. La tendencia a la hipérbole prolonga los hilos y al final sobrevienen las asimilaciones con diosas y con actrices que son referentes de belleza. La narradora excluye de la capacidad de tener plenitud amorosa en los comienzos de la madurez a las mujeres convencionales, productos de una sociedad patriarcal, a quienes retrata sin piedad, y con ello las infravalora, exponiendo una postura poco acorde con el feminismo. Resulta contradictoria con otras aseveraciones que

⁵ Se ha señalado que estas combinaciones de elementos culturales de distinta procedencia van en consonancia con la identidad de Brasil. La diosa Friné es figura central de *Mar muerto* (1936) de Jorge Amado, uno de los escritores predilectos de Ubaldo Ribeiro.

ella lanza, por ejemplo con los ataques a la honra concebida como preservación de la virginidad y la castidad que, rebosante de humor, expone así:

E, de fato, é triste [...] viver numa sociedade em que a honra feminina é portada entre as pernas, que coisa mais besta, meu Deus do céu. Mas, não é, não é? Às vezes me dá vontade de fazer um comício. Quantas vidas se perderam, quantos destinos se estragaram, quantas tragédias não houve, quantos conventos não foram abarrotados desumanamente, por causa da honra de tantas e tantas infelizes? (p. 42)

La ironía proviene en muchos casos en la enumeración de superlativos y resulta palpable si sugiere un sentido diferente al denotado, *i. e.*, cuando C.L.B. refiere su estancia en una universidad de Estados Unidos, pagada por su tío como contraprestación a favores sexuales. En ese ámbito académico ella se dedica a la conquista incluso de profesores: «Minha bolsa de estudos, todo esse tempo, foi de longe a melhor que eu poderia esperar. Saí formadíssima, pós-graduadíssima. Não nas matérias do currículo, evidente, porque eu ia ao *campus* somente quando havia necessidade, embora tenha pegado o maior diploma de mestrado» (p. 123).

Otras hipérbolas se consiguen por comparaciones de la protagonista con personajes ilustres de ámbitos muy diferentes y contribuyen a la parodia. En el episodio de las orgías en Estados Unidos, C.L.B. señala: «Eu queria ser pintora, prima de um Brueghel qualquer, um Bosch qualquer, para pintar aquelas noites. E dias» (p. 114). En otra ocasión, se mezcla un latinismo (*adendo*) con la referencia a un escritor consagrado. La supuesta seriedad del discurso, que gira en torno a las técnicas expositivas y argumentativas, se resquebraja cuando se descubre el tema (el incesto), que se desarrollará después por extenso incluso trazando una trayectoria histórica: «Eu não vou fazer conferência, prometo que não vou fazer conferência, sei que é um hábito intolerável, mas não posso deixar de fazer um *adendo* em relação o incesto. Sou como Bernard Shaw, não basta mostrar, tem que explicar, senão as pessoas não entendem» (p. 104).

La nómina de escritores, intelectuales y personajes históricos se desborda en la novela y menoscaba la correcta construcción del personaje, porque es inverosímil tal caudal de cultura en una mujer que, pese a tener una educación, se ha dedicado intensamente a otras actividades⁶. Incluso da un giro de

⁶ Entre los escritores, cita a Byron (p. 23), Castro Alves (p. 23), Anatole France (p. 26), Shakespeare (p. 27), Saramago (p. 45), Joyce (p. 48), Henry Miller (p. 48), Lawrence (p. 48), Robert Graves (pp. 69, 70), Sartre (p. 95), Bernard Shaw (p. 104, 147), Henry James (p. 134), Freud (p. 146), Platón (p. 147), Goethe (p. 148), Horacio (p. 152).

tuerca a las convencionales apreciaciones positivas de los próceres como se advierte en los improperios que C.L.B. lanza a Platón por ser el responsable del «fascismo tecnócrata de *La República*» (p. 147); a Sócrates, «aquele veado sebento [...] que não comeu Alcibíades» (p. 147); a Freud porque «não se pode perdoar o progenitor do maior acúmulo de asnicas labirínticas jamais despejado sobre Humanidade» y porque él «deixou essa herança desarvorada de falantes nebulosos e nervosos, que praticam seitas obscuras e dedicam as vidas à infelicidade palavrosa» (p. 147). Surge un *contrafactum* de la técnica de recurrir a la *auctoritas*, manera de demoler el tradicional entramado retórico de la argumentación y, a la postre, de dinamitar las referencias culturales de Occidente. El ataque a la jerga psicoanalítica se vincula al menosprecio a los escritores oscuros, herméticos. Desvela la postura de Ubaldo Ribeiro a favor de la claridad expositiva o *perspicuitas*.

4.2. Ironía por contraste entre el texto y su contexto comunicativo

C.L.B. busca persuadir al lector para defender ciertas prácticas sexuales y convencerlo de su estilo de vida. Para ello, manipula ciertas verdades, utilizando argumentos deductivos e inductivos (Do Carmo Silva, 2017: 124). La ironía es feroz cuando se apoya por una parte en la tergiversación de códigos, es decir, en el desplazamiento de referencias específicas de un tema a un contexto absolutamente distinto, y, por otra parte, en las contradicciones que al final dan un vuelco semántico al discurso.

4.2.1. Discordancia entre asunto y tratamiento

C.L.B. narra su precoz encuentro sexual con el «negrito» en la casa grande de la abuela entreverándolo de alusiones a la religión e incluso de frases de la liturgia católica en latín:

Senti a cócega na barriga outra vez, mas ao mesmo tempo não gostei. Não sei direito por que não gostei, mas na hora achei que foi porque fiquei pensando em como era que aquele negrinho, aquele projeto de negrão, aliás, sabia que tinha sido chamado para sacanagem. E se eu quisesse somente pegar passarinhos, mostrar a ele os livros e lhe ensinar algumas letras do alfabeto? Só me lembro disso, embora tenha certeza de que muito mais se passou atropeladamente por minha cabeça, e meu fôlego ficou acelerado. Então veio o estupro, um inegável estupro. Domingo, e o nome dele era Domingos. Rodei os olhos por aquela paredes, apareceu na minha cabeça padre Vitorino na aula de catecismo, dizendo que domingo queria dizer o dia do Senhor,

dominus vobiscum et cum spiritum tuum introito ad altare Dei ite missa est, aqueles latins do outro mundo e pareceu que um redemoinho me pegou, meus olhos só viam em frente, meus ouvidos zumbiam, e eu falei, levantando a saia e baixando a calçola:

–Chupe aqui. (p. 30)

Este tipo de *resignificación* de los términos al desplazarlos a un contexto diferente, ahora desde el uso religioso al amoroso (*religio amoris*), es una versión de las lecturas *a lo profano* de las letras sacras en épocas pasadas y también contemporáneas, como se aprecia en el soneto «*Ite missa est*» de Rubén Darío y en la novelita de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios*. El humor campa a sus anchas en este éxtasis de C.L.B., que incluye codazos al lector para que no tome el asunto en serio; así se advierte en el cambio brusco de registro idiomático alto y lengua latina a una expresión coloquial del campo semántico del sexo que, además, de súbito da paso al estilo directo y trueca la aseveración por el súbito mandato.

Las referencias a la religión son continuas en *A Casa dos Budas Ditosos* (Santos y dos Santos, 2016) para denunciar la hipocresía; véase la desternillante crítica al puritanismo en el episodio de los soldados americanos en Bahía que clamaban *oh God, oh God* en pleno clímax sexual, exclamaciones que suponen una ruptura del decoro, pero con la excepcionalidad de que la observadora, distanciándose en momentos tan íntimos, es C.L.B., que lanza su mirada diferente y desautomatizadora. La conclusión lapidaria de la protagonista, versión promiscua de la *puella docta*, es una clara muestra de la ironía y de la inversión de los roles tradicionales de mujer inexperta que necesita un maestro⁷:

Eram proezas nossas, pensando bem. A gente tinha de ensinar tudo, porque eles não sabiam nem beijar direito, achavam chupão com língua uma coisa praticada exclusivamente em bordéis franceses –até hoje chamam isso de *French Kiss*, se bem me lembro– e mais uma porção de cosas infantis. As baianas de minha geração devem ser responsáveis pela formação de centenas e centenas de americanos, fomos uma força progressiva na vida deles. (p. 46)

La tergiversación de los códigos se proyecta asimismo en la cultura grecolatina. En otros episodios ella, adulándose, se considera Pigmaliona y sacerdotisa de Afrodita, quien que le concedió un Galateo (p. 153), exageraciones que desembocan en lo grotesco. C.L.B. se enorgullece de su propia formación

⁷ Esta inversión de roles que permite que le largo de maestra de amores corresponda a la mujer aparece en todo el libro. Frases significativas son: “Hoje, sinto prazer em seduzir e treinar um joven bonito; é estimulante, revitalizador, faz bem ao ego” (p. 61).

sexual y recuerda a Skinner, distorsionando el pensamiento del psicólogo y filósofo social al aplicarlo a la instrucción de los jóvenes amantes inexpertos: «Enfim, vão se dando os reforços e sanções certos, tipo Skinner mesmo, até que um dia pinta. [...] [Você] tem de atentar nisso no começo, tem que ajudar os pobres nos primeiros passos, de pois eles pegam embalagem» (p. 161). La inserción de citas cultas en contexto bastante pedestre es una herramienta de ruptura del decoro y de ironía. Muchas de estas citas van en latín, porque C.L.B. ha recibido una educación en colegio católico y ha cursado estudios de derecho, pero surgen asimismo al nombrar a personajes históricos ilustres como el filósofo de origen sefardí Spinoza. Por ejemplo, cuando asedia al profesor que «era casadíssimo, caxiíssimo, ordeiríssimo, reprovadoríssimo» (p. 62), ella aclara:

Ele era bonito, muito bonito, até, sob certa perspectiva. E podia ser chamado de feio atraente por outras pessoas, ou mesmo feio, ponto final. Bem, sem querer ser Spinoza e ficar perguntando onde é que está a beleza, vou mais ou menos pelo mesmo caminho. Para mim ele era bonito porque preenchia as condições para ser meu desflorador. (p. 64)

4.2.2. Contradicciones que dan un giro al discurso

En fragmentos del libro, la protagonista parece emitir una crítica justificada a asuntos serios, pero la gravedad se desmorona con las contradicciones que jalonan el discurso o irrumpen al final. Así sucede en su ataque a los médicos muy reputados que, sin embargo, practicaban abortos: «A verdade é essa, de vez em quando eu fico com ímpetos de sair vergastando os fariseos, acho que é por isso que eu quero publicar este depoimento, já me quebra um galho» (p. 55). Este propósito firme pierde fuelle cuando C.L.B., en su verborrea de asociaciones que van surgiendo en su mente, relaciona el asunto con su falta de maternidad, que insospechadamente después enlaza con el incesto y la pederastia:

Quem podia vinha fazer os abortos aqui no Rio, para despistar. Mas claro, eu, graças a Deus, não tive que fazer aborto e agora, olhando para trás, vejo que Deus sabe mesmo o que faz, porque eu não ia dar para mãe, ia ser uma mãe horrenda e talvez até comesse meu próprio filho, conheço uma meia dúzia de três ou quatro dessas jocastas por aí, nada no mundo é impossível, isso é até relativamente comum. [...] Não vou dizer que seja comuníssimo mãe comer filho ou irmã comer irmão, mas que *las hay, las hay*. E *los hay* também, talvez até mais. No interior do Nordeste — por que não dizer do Brasil todo, do mundo todo?— de vez em quando prendem

um, como sempre, pobre, e suspeito que é a famosa ponta do *iceberg*, na verdade as ocorrências são muito mais numerosas do que se imagina. Em relação a irmão, posso dar meu testemunho pessoal, eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho, até ele morrer a gente se comia, sempre achamos isso muito natural. (p. 55)

Por tanto, existe una tensión entre afirmaciones supuestamente razonables, por ejemplo la crítica a la desigualdad ante la justicia, y la deriva por derroteros insospechados. Las marcas para la desconfianza en el narrador fiable se hallan en los asertos graves aplicados a un asunto desbocado, que además se mezclan con el estilo coloquial de frases hechas y coloquialismos. Parece que Ubaldo Ribeiro se opone con fuerza a la hipocresía de una sociedad antiabortista que, sin embargo, practica clandestinamente interrupciones del embarazo. Por otra parte, en la construcción del personaje de C.L.B., deja traslucir el problema de la maternidad frustrada.

Un caso de recurrencia a la *auctoritas* con similar función de provocar incredulidad respecto a la narradora es la referencia al escritor y erudito británico Robert Graves, de quien ella cuestiona «essa conversa de que a maior parte da História da humanidade foi vivida sob o domínio masculino» (p. 69). Sin embargo, lo tacha de mentiroso y continúa la confesión proclamando tesis del tipo «O próprio machismo se voltou contra os machões, tornou homem prisioneiro dele mesmo, obrigado a não chorar, não broxar, não afrouxar, não pedir penico» (p. 70). Concluye con una sorprendente afirmación con oxímoron incluido e ironía manifiesta: «sou uma feminista esclarecida-progressita, sou um grande homem fêmea» (p. 71). Se abren las puertas a varias interpretaciones, porque el personaje bastante plano y caricaturizado que lanza las críticas implica que el lector recele de sus juicios y, por lo tanto, se reprueba el feminismo radicalizado, pero con un margen de verdad.

Otro ejemplo de contradicciones surge cuando C.L.B. aborda el controvertido consumo de drogas. En su exposición superpone capas de juicio razonable y otras de exageraciones dislocadas que provocan que la fiabilidad se resienta definitivamente:

Então [porque altera la percepción] eu acho que se deve experimentar, é uma burrice não experimentar. Quem não usa nada, nem secretamente, é um perigoso louco que possivelmente mataria alguém. O problema é que muita gente tem dificuldade em ver que aquela droga cobra um tributo que não se pode pagar e não sai daquela em que eu entrei e, graças a Deus, saí sem precisar de um esforço extraordinário. (p. 109-110)

5. Conclusiones

En *A Casa dos Budas Ditosos* la ironía del autor se proyecta en dos personajes que también la utilizan: el narrador del prólogo y la mujer protagonista que relata sus experiencias. Se ha constatado que históricamente el Romanticismo supone —en palabras de Javier Gomá— una «exasperación de la tendencia al extrañamiento de la realidad», algo relacionado con la «autoconciencia de la subjetividad naciente» y del «carácter original, primario, fundante» del yo moderno, que lo conduce a considerar «la realidad toda en su conjunto» como «dudosa, precaria, necesitada de justificación» (Jankélévitch, 2020). Señala el ensayista español Javier Gomá que a partir de F. Schegel:

La visión irónica consiste en la conciencia de la multiplicidad de los elementos contradictorios del mundo que, sin resolverse en una síntesis, se mantienen en una tensión perpetua que mutuamente los relativiza. Esa conciencia genera una sensación ambivalente parecida a la que produce participar en un juego, sabiéndose parte de él pero al mismo tiempo libre y fuera de este cuando se quiere. (Jankélévitch, 2020)

El párrafo anterior es aplicable a la actitud de Ubaldo Ribeiro, porque, según la definición de Vladimir Jankélévich, su empleo de la ironía desvela la «sonrisa de la inteligencia» (Jankélévich, 2020). En *A Casa dos Budas Ditosos*, el tema sexual tratado de forma irónica y humorística se sitúa al borde del precipicio de las convenciones. También las siguientes palabras generales de este filósofo francés se adaptan a la postura del brasileño en su novelita:

La ironía, que ya no teme las sorpresas, juega con el peligro. En este caso el peligro está en una jaula; la ironía va a verlo, lo imita, lo provoca, lo ridiculiza, lo mantiene vivo para divertirse; llega, incluso, a arriesgarse a atravesar los barrotes, para que la diversión sea lo más peligrosa posible, para obtener la ilusión completa de la verdad. (Jankélévich, 2020)

El escritor bahiano afronta el tabú del sexo tergiversando continuamente estereotipos y mitos, entre los que sobresale el donjuán, ahora con inversión de papeles y transmutado en mujer, asimismo conquistadora, transgresora y mentirosa, pero dispuesta a la crítica, no en vano ella confiesa: «Mas, enfim, de modo geral era um barato brincar com a hipocrisia e driblá-la criativamente» (p. 35). Este antifariseísmo del personaje sí refleja la propuesta de un autor contrario a la falsa moral; por ejemplo, se demuestra en el episodio en el que Norma Lúcia, amiga de C.L.B. y en la juventud *instructora en amores*, se negó a consumir el acto sexual con el profesor de «moral acima de qualquer dúvida, baluarte dos mais elevados valores éticos e cristãos» (p. 41), tras incitarlo y excitarlo continuamente.

Instrumento lúdico ofrecido al lector para que disfrute, reto para el escritor que precisa despojarse de prejuicios al tratar un tema sexual escabroso, soterrado ataque a las convenciones sociales, ejercicio subversivo que da una vuelta de tuerca al *bildungsroman* porque lo lleva a terrenos eróticos... Todo ello es *A Casa dos Budas Dichosos*, propiciado por la capacidad plurisignificativa de la ironía.

6. Referencias bibliográficas

- Antunez Conceição, Angela. (2011). *Caminos y sendas del comunitarismo cultural en José Luandino Vieira (Nosso musseque) y João Ubaldo Ribeiro (Viva o Povo Brasileiro)*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP).
- Ballart, Pere. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- Do Carmo Silva, Leonardo Alexander. (2017). «A Argumentação e a Configuração Discursiva da Certeza em *A Casa dos Budas Ditosos*». *Signo*, 42, n.º 73, 124-134.
- Jankélévitch, Vladimir. (2020). *La ironía*. Prólogo de Javier Gomá. Madrid: Taurus.
- Lima, Ailaneide Oliveira. (2018). *O Erotismo na Literatura: uma Análise Psicanalítica da Perversão sob a Perspectiva da Personagem CLB na obra "A Casa dos Budas Ditosos" de João Ubaldo Ribeiro*. Biblioteca Digital da Universidade Estadual da Paraíba. <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/15565>
- Lima da Silva, Samuel y Matos Vilalva, Walnice Aparecida. (2018). «Do Caso do Corpo ao Íntimo Desnudado: a Estrutura do Deboche no Romance *A Casa dos Budas Ditosos* de João Ubaldo Ribeiro». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 54, 455-471.
- Margato, Cristina. (2009). «Supermercados do Grupo Auchan alegam que Obra do Escritor Brasileiro Vencedor do Prémio Camões é Pornográfica». *Expresso*. <https://expresso.pt/actualidade/livro-de-joao-ubaldo-ribeiro-censurado=f511321>
- Olivieri-Godet, Rita. (2005). *João Ubaldo Ribeiro. Littérature Brésilienne et Constructions Identitaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Pugina, Rosana Letícia. (2019). «A Subversão do Modelo de Mulher Idosa em *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, à Luz das Reflexões de Simone de Beauvoir». *Ipseitas. Revista da Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar*, v. 5, n.º 2.
- Ubaldo Ribeiro, João. (1999). *A Casa dos Budas Ditosos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 5.ª ed. Traducción al español (2000). Barcelona: Tusquets Editores. Colección "La sonrisa vertical".
- Santos, Denise y Dos Santos, Samara. (2016). «A Intertextualidade Bíblica em *A Casa dos Budas Ditosos*». *Caderno Seminal Digital*. Ano 22, v. I, 26, 241-265.

