

As dores da guerra em Susan Sontag e o duende de Federico Garcia Lorca em Jorge Semprún: o culto da morte na memória da Espanha

Vinícius Oliveira Pinheiro Machado¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar alguns aspectos históricos e culturais da ficção *Vinte anos e um dia*, do escritor espanhol Jorge Semprún. Para tal, é feito um estudo das relações entre o conteúdo da obra em questão e a vida do autor, bem como é traçado um breve panorama do contexto histórico envolvido. Então, lança-se mão dos estudos da filósofa Susan Sontag e do escritor Federico Garcia Lorca para acessar a relação entre arte, guerra e morte tanto na obra de Semprún quanto na cultura espanhola.

Palavras-chave: Espanha; Guerra; Memória; Morte; Semprún.

Abstract: This article aims to analyze some historical and cultural aspects of the fiction *Twenty Years and a Day*, from the Spanish writer Jorge Semprún. In order to accomplish this goal, a study is made of the relationships between the content of the analyzed work and the author's life, as well as a brief overview of the historical context involved. Then, it is considered the work of the philosopher Susan Sontag and the writer Federico Garcia Lorca to study the relationship between art, war and death both in Semprún's work and in Spanish culture.

Keywords: Spain; War; Memory; Death; Semprún.

Introdução

A filósofa estadunidense Susan Sontag, em sua obra *Diante da dor dos outros*, fez uma análise das opiniões de Virgínia Woolf sobre a Guerra Civil Espanhola. A escritora inglesa havia questionado o papel que as imagens exercem na comunicação, classificando a guerra como abominável, capaz de desumanizar as pessoas e, nas fotos, pode até mesmo tornar indistintos os destroços de um porco e de um ser humano (Sontag, 2003, p. 10).

Tão chocante quanto as imagens é a recepção das pessoas de imagens tão violentas. A iconografia do sofrimento (Sontag, 2003, p. 37) possui uma longa história. Se, por um lado, aquele que vê tais imagens sensibiliza-se diante da dor, por outro, há uma sanha pelo consumo das mesmas (Sontag, 2003, p. 37-38). Segundo Sontag (2003), dentre os temas frequentes dessas representações estão as histórias bíblicas, como a decapitação de Holofernes (Sontag, 2003, p. 38), eternizada pelos artistas Caravaggio, Francisco de Goya e Artemisia Gentileschi. A pintura desta é reproduzida no livro *Vinte anos e um dia*, de Jorge Semprún, evidenciando a exploração da dor na atualidade, dado que essa obra foi publicada em 2004.

¹Graduando em Bacharelado em História Pela USP/ São Paulo
ANO XI, n. 13, jan-dez 2024

A pintura de Gentileschi é reproduzida já na capa do livro, porém, é necessário observar simultaneamente a capa e a “orelha”, sendo que a maior parte do quadro ficou localizada na última. Ou seja, a arte não é mostrada de modo imediato ao leitor. Assim como essa sutileza do conjunto do de imagens de capa e “orelha”, a obra não se revela diretamente, construindo uma história com idas e vindas no tempo e de modo fragmentado pelo narrador onisciente, o que lhe confere um tom misterioso e uma riqueza particular. Riqueza esta que ganha mais força se a obra literária for tomada como um documento histórico, o qual cristaliza por meio da criatividade as percepções momentâneas (Williams, 1977, p. 210-211), o que torna necessária a sua descrição e interpretação.

Desenvolvimento

A ficção *Vinte anos e um dia*, de Jorge Semprún, narra a história da família Avendano que vive em Quismondo, na região de Toledo da Espanha, no período de 1936 a 1956. Em 1936, ocorreu o assassinato de José Maria Avendano por camponeses logo no início da Guerra Civil Espanhola. Desde então, a família executa todos os anos uma encenação da morte de José Maria até a interrupção dessa tradição em 1956.

Logo no início da obra, o leitor é apresentado a Michael Leidson, um jornalista norte americano que tenta investigar a representação artística da família Avendano e a Guerra Civil Espanhola. Ao longo do texto, vários personagens são apresentados e ganham enfoque, de modo que, por meio de flash-backs, a história da família bem como do comunismo na Espanha sejam apresentadas.

Desse modo, alguns personagens são lentamente apresentados e ganham destaque ao longo da obra. José Maria Avendano, como já descrito, foi um personagem assassinado por camponeses durante a Guerra Civil Espanhola. Era o caçula de sua família, irmão de José Manuel e José Ignacio, casado com Mercedes e pai de Lorenzo. José Ignacio, por sua vez, era um jesuíta que participou das apresentações sobre a morte de José Maria até 1952, ano em que foi substituído por Lorenzo. Este, filho de José Maria, possui características distintas a de outros familiares ao envolver-se com movimentos contrários ao franquismo. Seus posicionamentos são algumas vezes tensionados na relação que tinha com o tio José Manuel, que além de ser crítico às posturas do sobrinho, acabou por agredi-lo emocionalmente ao envolver-se com Mercedes, mãe de Lorenzo, ainda que fosse casado com Raquel. Esta, assim

As dores da guerra em Susan Sontag e o duende de Federico Garcia Lorca em Jorge Semprún: o culto da morte na memória da Espanha

como outros personagens, é usada pelo autor para narrar trechos da história que se desenvolveu entre os personagens.

Outros personagens também são bastante marcantes, como Chema Pardo, que seria um possível chefe de guerrilha comunista e camponês à frente da tropa que participou da execução de José Maria. Esse evento foi presenciado por Ade Mayoral, empregado de José Maria, e acabou assistindo inclusive a atuação de Lorenzo em 1952.

Naturalmente, o jornalista Michael Leidson é um dos acionadores do resgate de memórias dos personagens ao tentar estudar as histórias que permeavam o assassinato de 1936. Juntamente com ele, cita-se Roberto Sabuesa, delegado da Brigada de Investigação Social, o qual tentava desvelar quaisquer planos revolucionários comunistas e perseguir Federico Sanchez.

Um aspecto importante é o fato de o narrador aos poucos se identificar ao leitor até chegar ao ponto de esclarecer que era exatamente Federico Sanchez, um dos líderes do Partido Comunista. Esse é um dos tantos momentos em que ficção e realidade se entrecruzam, pois Federico Sanchez foi um pseudônimo de Jorge Semprún, autor da obra em análise. Desse modo, Semprún se utiliza de pessoas reais, como Domingo Dominguín, Benedetto Croce, Ernest Hemingway, José Bergamín, etc., de inúmeras referências ao escritor Federico Garcia Lorca e de fatos históricos do período, como o fuzilamento da estátua do Sagrado Coração de Jesus em Cerro de Los Angeles.

Pode-se assim alegar que a obra possui um tom autobiográfico dada a vida de seu autor. Este, nascido em 1923, exilou-se com sua família na França quando tinha 15 anos de idade e iniciava-se a Guerra Civil Espanhola. Posteriormente, envolveu-se com a Resistência e foi levado ao campo de concentração de Buchenwald pela Gestapo. Após sua libertação, atuou no Partido Comunista Espanhol, clandestino durante a ditadura franquista, de 1952 a 1964 (Céspedes, 2005, p. 126-133).

Se, por um lado, Semprún criou uma obra farta de referências à realidade, do ponto de vista ficcional há uma riqueza tal que o leitor é instigado a criar suposições sobre a vida dos personagens. Isso porque, conforme já descrito, as informações são entregues de modo lento e descontínuo.

Contudo, para além desse potencial narrativo, há uma encenação da morte de José Maria Avendano, que ocorre repetidas vezes ao longo de um tempo narrativo, de 1936 a

1956, bem como é referenciada ao longo de todo o texto. Desse modo, pode-se alegar que essa cena tem capacidade de conectar grande parte dos eventos da ficção e do texto em si.

Por isso, essa representação será analisada paralelamente com alguns elementos da historiografia sobre a época. Afinal, trata-se de uma interpretação de uma cena de morte dolorosa que marcou toda uma família e deveria ser repetida todos os anos.

Tal escolha por parte de personagens espanhóis poderia parecer excêntrica, mas torna-se bastante plausível a partir da observação da cultura espanhola. Segundo o poeta espanhol Federico Garcia Lorca (em livre-tradução):

Em todos os países, a morte é um fim. Chegam e fecham-se as cortinas. Na Espanha, não. Na Espanha, abrem-se as cortinas. Muitas pessoas vivem entre quatro paredes até o dia em que morrem e saem ao Sol. Um morto na Espanha está mais vivo como morto do que em nenhum outro lugar do mundo: fere seu perfil como uma navalha de barbeiro. A piada sobre a morte ou sua contemplação silenciosa são familiares aos espanhóis.²(Lorca, 1972, p. 180-181)

Essa cultura de morte apresenta-se simultaneamente na ficção de Semprún e no plano histórico coetâneo, que envolveu o franquismo e a Guerra Civil Espanhola. Segundo o historiador Francisco Calero, “a guerra provocou uma inflação retórica do léxico da violência e da morte” (Calero, 2010, p. 265). Ainda que Calero atenha-se à ideia de óbito de apoiadores de Franco por motivos políticos durante o período da Guerra Civil e do franquismo, pode-se verificar que alguma conexão com a morte existia também entre os opositores do franquismo e muitas vezes assumia uma relação íntima com a religiosidade.

Eram considerados mártires aqueles que teriam morrido em honra à Espanha, ao franquismo ou à luta contra o comunismo e o liberalismo. Os mártires foram valorizados principalmente pela Falange Espanhola Tradicionalista e pelas Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) (Calero, 2010, p. 266).

Calvo Sotelo foi o primeiro dos mártires da chamada “Cruzada Espanhola”, em julho de 1936. Posteriormente, em novembro de 1936, a execução de Primo de Rivera, fundador da Falange, transformou-o em “caído”, mártir ou mito. O mito político de Primo de Rivera ganhou força com a ritualização com o transporte de suas cinzas por falangistas de Alicante à igreja do monastério de San Lorenzo del Escorial (Calero, 2010, p. 266-268).

² no original: En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas personas viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiera su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte o su contemplación silenciosa son familiares a los españoles.

As dores da guerra em Susan Sontag e o duende de Federico Garcia Lorca em Jorge Semprún: o culto da morte na memória da Espanha

Com base na morte de um estudante falangista em 1934, foi institucionalizado em 1938 um culto às origens do Pronunciamento como uma reação à desordem do período republicano. Como consequência, o dia 9 de fevereiro foi declarado como o “Dia do Estudante Caído” (Calero, 2010, p. 267). Isso contribuiu para a institucionalização do “culto da morte” entre os jovens.

Reforçando a distinção ideológica aos opositores políticos, os mártires teriam sido, segundo a Igreja, mortos pela revolução marxista. Isso porque, na Guerra Civil Espanhola, foram classificados como inimigos aqueles que fossem “diferentes”, o que incluía uma totalidade de homens ou um inimigo público. A escolha do inimigo envolveria a total negação do outro. Ou seja, a “guerra total” pregava que o inimigo era digno de hostilidade “por existir”. Os conceitos de amigo e inimigo foram politizados e todos os aspectos do outro seriam desumanizados (Calero, 2010, p. 268-271).

Contudo, a Igreja não ficou apenas na posição de aliada protegida pelo franquismo. Ela também foi vítima da Guerra Civil quando, em 1936, foram assassinados quase sete mil religiosos e foram destruídas algumas igrejas, objetos sagrados e conventos, conforme mostrou a historiadora Giuliana di Febo (Febo, 2012, p. 24).

No plano religioso, pode-se destacar que o peso emotivo, ideológico e simbólico da religião ganhou notoriedade com a interpretação da guerra como cruzada. Isso foi um fator de coesão para o nacionalcatolicismo, unindo o sagrado e o político (Febo, 2012, p. 24-31).

Assim, a guerra acabou adquirindo um sentido metafísico além da vida e da morte, transformando os inimigos em entes maléficos (Febo, 2012, p. 29). Em 2 de julho de 1937, aconteceu o juramento do Primeiro Conselho Nacional da FET e JONS, no Mosteiro de Las Huelgas, em Burgos. O evento é acompanhado por muitos religiosos, representantes diplomáticos da Espanha, Itália e Portugal. Ocorreu uma missa na qual o cardeal trajava uma capa com um escudo da Espanha que havia pertencido aos Reis Católicos. Nesse mosteiro, há o sepulcro da abadessa Ana de Áustria (Febo, 2012, p. 33).

Em 20 de novembro de 1939 é comemorada a morte do fundador da Falange, Antonio Primo de Rivera, falecido há três anos. Dessa maneira, é feita uma celebração de retorno do “Grande Ausente” e é inscrito nos muros da Igreja a expressão “Caídos por Deus e pela Espanha”, juntamente com uma lista daqueles que eram considerados mártires do franquismo (Febo, 2012, p. 37).

A Nossa Senhora de Pilar, chamada de Pilarica, foi adotada como símbolo de luta tanto pelos franquistas quanto pelos republicanos. Essa adoração ganhou dimensão após um bombardeio da Catedral-Basílica de Nossa Senhora do Pilar de Saragoça, em 1936 (Febo, 2012, p. 43-44). Entretanto, apesar de apoiar o franquismo, a Igreja Católica acabou posicionando-se contra o uso do culto de Nossa Senhora do Pilar para propaganda ideológica (Febo, 2012, p. 48).

Se Francisco Calero lançou luz ao “culto da morte” dos mártires do franquismo e Giuliana di Febo deu alguma atenção à ligação entre esse tema e a religião, o historiador Antony Beevor permite um olhar mais amplo sobre o tema ao dilacerar essa valorização do mítico, ou até mesmo místico, com sua análise objetiva.

O autor destaca, por exemplo, que em janeiro de 1936 ganharam vulto os sentimentos da direita e da esquerda, com uso de um vocabulário apocalíptico. Já o político do PSOE Francisco Largo Caballero sustentava que a revolução deveria ocorrer por meio da violência. Os falangistas, por sua vez, tentavam por vezes atribuir à esquerda os ataques que eles mesmos produziam. Paralelamente, a Legião Espanhola, que já havia sido comandada por Franco, no Marrocos, produziu um culto à virilidade e violência por meio de suicidas que atacavam os inimigos aos gritos de “Viva la muerte!” (Beevor, 2005, p. 22 e seg.). Enfim, a “cultura de morte” poderia até ter uma relação com religiosidade e com o franquismo, mas a ligação entre os espanhóis e a morte adquire pela análise de Beevor uma expansão e tem revelados seus tentáculos em questões de estratégia política e raízes anteriores à Guerra Civil Espanhola.

É importante ressaltar que nem Giuliana di Febo (2012) nem Antony Beevor (2005) fizeram uma abordagem direta do “culto de morte” de Calero, mas acabaram tratando desse tema em suas obras, o que naturalmente gerou as visões ampliadas citadas acima. Independente da abordagem e sem a intenção de esgotar o tema, nota-se que o “culto à morte” durante o franquismo foi perene. Isso pode ser considerado uma forma de preservar a memória.

Na obra de Semprún, ocorria a repetição da representação da cena de morte de José Maria Avendano, de modo a determinar quem eram os criminosos, que também teriam sido vencidos: “[...] os camponeses perpetuavam sua condição não só de vencidos mas também de assassinos” (Semprún, 2004, p. 14). Isso ocorreu por vinte anos, o que leva a avaliar a prática como manutenção da memória.

As dores da guerra em Susan Sontag e o duende de Federico Garcia Lorca em Jorge Semprún: o culto da morte na memória da Espanha

É nesse ponto que a antropóloga Elsa Peralta pode contribuir com uma importante discussão sobre tradição como memória coletiva. A despeito da interpretação do sociólogo Maurice Halbwachs da memória como um fenômeno coletivo oriundo da identidade da população (Peralta, 2007, p. 5-6), a autora destaca que, segundo o antropólogo Erving Goffman, a memória possui simultaneamente dimensões coletivas, que podem ser politicamente delineadas por quem detém o poder, e individuais, sendo passíveis de interpretações com o passar do tempo (Peralta, 2007, p. 18-19).

Desse modo, a encenação da morte de José Maria Avendano, em *Vinte anos e um dia*, era marcadamente uma memória produzida pelos vencedores da Guerra Civil Espanhola que passou a ser criticada após algum tempo. Uma evidência desse questionamento liga-se à execução de performances com baixo significado emocional, marcadamente frias e repetitivas. Em consonância com a opinião de Sontag, quando não há envolvimento e crença real no que é retratado, a repetição esvazia até mesmo as mais horrendas representações (Sontag, 2003, p. 70-71). Muitos dos que atuavam na cerimônia expiatória não se sentiam realmente parte daquela história: “Mas não querem mais fazer o espetáculo do assassinato do seu pai, Lorenzo... Dizem que já chegaram, que não estavam aqui quando houve a morte, nem sabem o que houve” (Semprún, 2004, p. 150).

No entanto, quando Lorenzo, filho de José Maria atua em 1952, há um forte apelo emocional. A interpretação foi realista, a ponto de fazer a mãe de Lorenzo reviver aquele momento de dor (Semprún, 2004, p. 157). Nesse momento da obra, podem-se abordar três fenômenos: o que foi narrado imediatamente após a cena de comoção, a força interpretativa de Lorenzo e o efeito da experiência sobre Mercedes e sobre o próprio Lorenzo.

Na narrativa, logo após a encenação há conflitos entre José Manuel e Lorenzo, bem como a visualização pelo último do sexo entre Mercedes e o próprio cunhado. Adicionalmente, a personagem Raquel acaba revelando a Lorenzo parte da história da morte de seu pai José Maria, citando os envolvidos, como Eloy Estrada, e também explicou o caso antigo existente entre Mercedes e José Manuel.

Não é possível traçar uma relação causal entre a comoção de Mercedes e o sexo com José Manuel flagrado por Lorenzo no dia da apresentação, mas é possível compreender parte das emoções de Mercedes e Lorenzo. Enquanto a primeira foi tocada pela atuação a ponto de acreditar na representação, o segundo passou por uma transformação a partir do jogo cênico, afinal “não era a mesma coisa ser ator ou mero espectador do simulacro” (Semprún, 2004, p.

157). Lorenzo acreditou que “ao encarnar, naquele odioso simulacro, a figura do pai morto [...], de certo modo engendra a si mesmo, herdeiro legítimo da raça aventureira dos Avendaño” (Semprún, 2004, p. 161).

Ou seja, a interpretação foi uma experiência que não se encerra em si. Isso porque não se trata de um experimento, mas de uma experiência, em que, de acordo com o filósofo Jorge Larrosa Bondía, “o sujeito [...] está, portanto, aberto à sua própria transformação[...] Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão” (Bondía, 2002, p. 26). Dentro desta perspectiva, o filósofo acrescenta que “a paixão tem uma relação intrínseca com a morte” (Bondía, 2002, p. 26), o que traz novamente para discussão a relação entre os espanhóis e a morte.

Pontualmente, deve-se recorrer à interpretação da arte e da cultura para compreender o fenômeno descrito acima. Talvez Lorca, no mesmo texto em que relacionou os espanhóis com a morte, “Juego y teoría del duende”, forneça uma explicação (em livre-tradução):

Assim, o duende é um poder, e não uma ação, é um lutar, e não um pensar [...] é dizer de sangue; é dizer de cultura antiquíssima, do ato de criação. Este “poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica” é, em suma, o espírito da terra [...]. Para atingir o duende, não há mapa nem exercício [...] se apoia na dor humana que não tem consolo³(Lorca, 1972, p. 173 e 176)

É importante salientar que, no texto de Lorca, “duende” não seria um ser mítico, mas uma fonte de inspiração artística já tradicional na cultura espanhola, principalmente na região da Andaluzia. Ademais, ainda que a tensão entre vida e morte presente na cerimônia expiatória tenha contribuído para aumentar seu potencial artístico, a teoria do “duende” citada por Lorca aplica-se com ressalvas à cena criada por Semprún, as quais serão descritas abaixo. Primeiramente, trata-se de uma ficção, o que torna essa análise hipotética. Em segundo lugar, há características da teoria de Lorca que não estão presentes na cerimônia de Lorenzo. Isso porque, segundo a pesquisadora Roberta Ann Quance (2011, p. 185), o “duende” manifesta-se em performances, principalmente quando há tensões de vida e morte, criação e destruição. Então, deve haver obrigatoriamente uma luta por parte do artista para que a performance, sempre única, seja executada.

Na obra ficcional de Semprún, Lorenzo conseguiu realizar uma transmutação do passado ao presente através de seu corpo, contudo o texto inicialmente não dá destaque ao

³ no original: Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar [...] es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la tierra[...] Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio

As dores da guerra em Susan Sontag e o duende de Federico Garcia Lorca em Jorge Semprún: o culto da morte na memória da Espanha

processo de criação de Lorenzo como artista, tampouco mostra algum esforço por parte do ator para representar a morte de seu pai.

Por outro lado, o autor dá destaque para a forma de atuação de Lorenzo: “Lorenzo caiu de bruços no alpendre da casa, como se de fato tivesse sido mortalmente ferido. Com tanta naturalidade, tão patético abandono de todo o corpo[...]” (Semprún, 2004, p. 157). Além disso, Lorenzo teve uma experiência fortemente ligada à ideia de morte: “Precisava lhe contar imediatamente a vivência da cerimônia tétrica, e como tinha se desvivido nela” (Semprún, 2004, p. 161). Nesse sentido, é possível alegar que houve entrega por parte do ator ao deixar seu corpo ir ao chão a ponto de transformar uma vivência funesta em arte, corroborando a teoria do “duende”.

Considerações finais

Assim, Lorca, como espanhol, desvelou com sua teoria as nuances da própria cultura, tão enriquecedoras à futura obra *Vinte anos e um dia* e tão presentes na relação entre a Espanha e a morte, sobretudo durante o franquismo. De modo irônico, exatamente aquele que traçou o “Jogo e teoria do duende” foi executado pelo regime franquista em agosto de 1936, início da Guerra Civil Espanhola. Entretanto, por meio de seu legado, mundialmente aclamado e também relatado na obra de Semprún, permanece “mais vivo como morto do que em qualquer outro local do mundo”⁴ (Lorca, 1972, p. 180).

Referências

- BEEVOR, Antony. *La guerra civil española*. Barcelona. Crítica, 2005.
- BONDÍA, Jorge. Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20–28, 1 abr. 2002.
- CALERO, Francisco Sevillano. A “cultura da guerra” do “novo Estado” espanhol como princípio de legitimação política. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha [Organizadoras]. *A construção social dos regimes autoritários. Legitimação, consenso e consentimento no século XX - Europa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 257-282
- CÉSPEDES, Jaime. La dimensión biográfica de *Veinte años y un día* Jorge Semprún. *Revista electrónica de estudios filológicos*, 10, p. 123-135, Nov 2005

⁴ no original: más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo
ANO XI, n. 13, jan-dez 2024

FEBO, Giuliana di. *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Publicacions de la Universitat de València, 2012

LORCA, Federico Garcia. *Prosa*. Madrid : Alianza editorial, 1972

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa*, n. 2, p. 4-23, 2007

QUANCE, Roberta Ann. On the way to ‘duende’ (through Lorca’s Elogio de Antonia Mercé’, ‘la Argentina’, 1930). *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 17, Nos. 2/3, 181–194, Agosto/Dezembro 2011

SEMPRÚN, Jorge. *Vinte anos e um dia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature - (Marxist introductions)*. Reading: Oxford University Press, 1977