



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA (UFRB)
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES (CFP)
LICENCIATURA EM LETRAS – LIBRAS/LÍNGUA INGLESA**

PETRONILIO MENDES TITO

A DIALÉTICA DAS ESTAÇÕES: UM DIÁLOGO ROMANESCO ENTRE *VIDAS SECAS* DE GRACILIANO RAMOS E *LOS SANTOS INOCENTES* DE MIGUEL DELIBES.

Amargosa-Ba

2019

PETRONILIO MENDES TITO

A DIALÉTICA DAS ESTAÇÕES: UM DIÁLOGO ROMANESCO ENTRE *VIDAS SECAS* DE GRACILIANO RAMOS E *LOS SANTOS INOCENTES* DE MIGUEL DELIBES.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras-Português da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, *campus* Centro de Formação de Professores, como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Mônica Gomes da Silva.

Amargosa-Ba

2019

L929 Petronilio, Mendes Tito.

A dialética das estações: Um diálogo romanesco entre *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes / Petronilio Mendes Tito. 2019.

101 f.: il

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva.

Monografia (graduação) Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Formação de Professores, 2019.

1. Bibliotecas universitárias – Avaliação. 2. Avaliação de cursos.
3. Avaliação da graduação – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro de Formação de Professores. II. Silva, Mônica Gomes da.
- III. A dialética das estações: Um diálogo romanesco entre *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes.

CDU: 027.7

CDD: 027.7

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
-------	-------	------------	---------

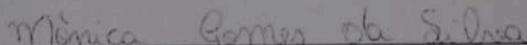
PETRONILIO MENDES TITO

A DIALÉTICA DAS ESTAÇÕES: UM DIÁLOGO ROMANESCO ENTRE VIDAS
SECAS DE GRACILIANO RAMOSE LOS SANTOS INOCENTES DE MIGUEL
DELIBES.

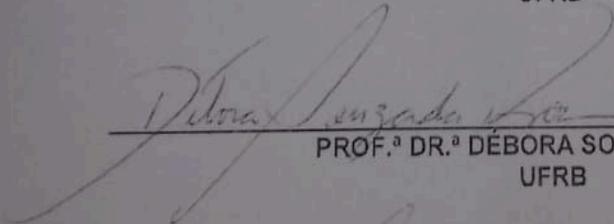
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras-Português,
pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, *campus* Centro de
Formação de Professores, como requisito parcial para obtenção do grau de
licenciado em Letras à seguinte banca examinadora.

Aprovada em 25 / 02 / 2019

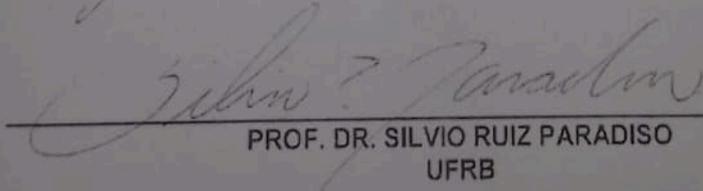
Banca Examinadora



PROF.^a DR.^a MÔNICA GOMES DA SILVA – Orientadora
UFRB



PROF.^a DR.^a DÉBORA SOUZA DA ROSA
UFRB



PROF. DR. SILVIO RUIZ PARADISO
UFRB

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é o reconhecimento daqueles que por atos e palavras ajudaram na minha trajetória e aqui deixo minha gratidão a todos citados e alguns esquecidos devido ao tempo, mas, sintam-se agradecidos por fazerem parte dessa etapa de minha vida.

Assim, agradeço a Deus, e a Nossa Senhora, a qual um dia em sonho apareceu para mim, dentro de uma capelinha e disse-me: “Não chore, meu filho nunca mais chore em sua vida, pois, estarei sempre contigo”. Obrigado Maria, pelo seu olhar materno sob mim.

Aos meus pais, irmãos, cunhada e minha tia Vanessa por acreditarem em mim, e sempre olharem, e tentarem mostrar-me o melhor em mim.

À minha orientadora, Mônica Gomes da Silva, pela generosidade de guiar-me até o final desse trabalho. E, com paciência e tranquilidade apresentou as possibilidades de caminhos a seguir diante dessa tarefa.

Às professoras Ângela Vilma Santos Bispo Oliveira e Fernanda Maria Almeida dos Santos por mostrar-me pelo exemplo o quanto é gratificante, séria e bela a profissão docente.

A Tarcísio José Silva Lima e sua família que pela amizade acolheu-me em sua casa no início de minha graduação, e ajudou-me a suportar à distância da minha família.

Aos vizinhos do meu prédio, os quais se tornaram amigos, confidentes e companheiros dos momentos de alegrias e tristezas.

Às colegas e amigas, Larissa Sande de Oliveira, Elielma Laranjeiras e Tércia Tamires Alves Borges dos Santos, pelas palavras de incentivo e os cuidados comigo.

Ao grupo do subprojeto de Letras do Programa de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) pelo período de estudo e trabalho, o qual elevou nossos conhecimentos para a profissão docente.

E, aos colegas do semestre 2013.2, os quais continuaram essa trajetória comigo e, cada um no seu momento, mas sempre com a alegria e companheirismo dos primeiros dias de aula.

TITO, Petronilio Mendes. *A dialética das estações: Um diálogo romanesco entre Vidas Secas de Graciliano Ramos e Los Santos Inocentes de Miguel Delibes*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Centro de Formação de Professores, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Amargosa, 2019.

RESUMO

Este estudo monográfico estabelece um diálogo entre os romances *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos (1892-1953) e *Los Santos Inocentes* (1981) de Miguel Delibes (1920-2010). Para a comparação proposta realizou-se um levantamento bibliográfico sobre a Literatura Comparada e a Teoria Geral do Romance. Dessa forma, são apresentados dois percursos históricos sobre esse gênero literário no Brasil e na Espanha, contemplando os períodos de publicação das obras selecionadas. Na sequência, é feita uma análise das estruturas e elementos que constituem o enredo e compõem o diálogo romanesco. Assim, abordam-se as vozes nas narrativas, o movimento das personagens de acordo com as estações do ano e as relações de poder estabelecidas entre as famílias. Em seguida, examina-se o trabalho escritural de cada autor no seu processo de criação considerando, igualmente, a caracterização das personagens. No que diz respeito a este último aspecto, é discutida a ideia, expressa nas obras, sobre a educação, apontada como uma possibilidade de quebrar do ciclo de silenciamento e exploração sofrido pelas personagens. Por fim, enfatiza-se o encontro da temática sobre famílias envoltas por um discurso de poder, o qual promove um processo de silenciamento e exploração da mão-de-obra dos sujeitos integrantes da instituição familiar.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. *Vidas secas*. Miguel Delibes. *Los santos inocentes*. Diálogo. Romance. Silenciamento. Exploração.

TITO, Petronilio Mendes. *La dialéctica de las estaciones: Un diálogo románico entre Vidas Secas de Graciliano Ramos y Los Santos Inocentes de Miguel Delibes*. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación) - Centro de Formación de Profesores, Universidad Federal del Recôncavo de Bahía, Amargosa, 2018..

RESUMEN

Este estudio monográfico establece un diálogo entre las novelas *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos (1892-1953) y *Los Santos Inocentes* (1981) de Miguel Delibes (1920-2010). Para la comparación propuesta se realizó un levantamiento bibliográfico sobre la Literatura Comparada y la Teoría General del Romance. De esta forma, se presentan dos recorridos históricos sobre ese género literario en Brasil y España, contemplando los periodos de publicación de las obras seleccionadas. En consecuencia, se hace un análisis de las estructuras y elementos que constituyen la trama y componen el diálogo románico. Así, se abordan las voces en las narrativas, el movimiento de los personajes de acuerdo con las estaciones del año y las relaciones de poder establecidas entre las familias. A continuación, se examina el trabajo escritural de cada autor en su proceso de creación considerando, igualmente, la caracterización de los personajes. En lo que se refiere a este último aspecto, se discute la idea, expresada en las obras, sobre la educación, apuntada como una posibilidad de romper el ciclo de silenciamiento y explotación sufrido por los personajes. Por último, se enfatiza el encuentro de la temática sobre familias envueltas por un discurso de poder, el cual promueve un proceso de silenciamiento y explotación de la mano de obra de los sujetos integrantes de la institución familiar.

Palabras clave: Graciliano Ramos. *Vidas secas*. Miguel Delibes. *Los santos inocentes*. Diálogo. Novela. Silenciamiento. Exploración.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Para um “possível” diálogo: os romances <i>Vidas Secas</i> de Graciliano Ramos e <i>Los Santos Inocentes</i> de Miguel Delibes	4
1.1. O que é comparativismo?	6
1.2. O gênero romance	15
1.3. O romance de 30	22
1.4. O romance na Espanha Pós-guerra Civil	29
2. De Ramos à Delibes	35
2.1. A rosácea & O evangelho	39
2.2. O silêncio nas vozes sertanejas/campesinas	46
2.3. O cíclico	52
2.4. As relações de poder entre famílias	57
3. As personagens e a Educação	62
3.1. <i>Las Madres</i>	67
3.2. <i>Los Padres</i>	72
3.3. <i>Los Hijos</i>	78
4. Considerações Finais	85
Referências Bibliográficas	88

INTRODUÇÃO

A dialética das estações: Um diálogo romanesco entre *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes é a apresentação da leitura analítica sobre o encontro dessas obras. Dessa forma, esse trabalho pauta-se no diálogo entre as singularidades e similitudes entre os romances.

O trabalho monográfico torna-se pertinente porque proporciona uma leitura comparativa entre as obras e, desse modo, amplia o campo de teoria crítica sobre os romances. A motivação para a construção deste trabalho advém da leitura de *Vidas Secas* e, a partir da qual surgiu a vontade de escrever sobre os sujeitos marginalizados que estão no centro do romance. Após o conhecimento do romance delibeano, *Los Santos Inocentes*, a comparação tornou-se um novo caminho com a mesma temática.

O objetivo deste trabalho é comparar os romances *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes, a partir da análise das obras em nível estrutural, das percepções sobre as leituras, abordando o romance como gênero literário, os períodos históricos em que ambas foram escritas, além da caracterização e ideias da personagens. A pesquisa realizada para a construção da monografia foi qualitativa, tendo por base um levantamento bibliográfico para a consolidação do diálogo proposto.

Para alcançar o objetivo da proposta do trabalho monográfico, fez-se a seguinte divisão das seções, de acordo com a seleção dos subtópicos. O texto introdutório da primeira seção consiste na apresentação de “Um possível diálogo entre as obras *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Los Santos Inocentes*”.

Na sequência, tem-se uma revisão bibliográfica sobre a Literatura Comparada, com um subtópico intitulado "O que é o comparativismo?", abordando as escolas francesa e americana, como também o surgimento e a consolidação da Literatura Comparada no Brasil.

A divisão da primeira seção é composta por mais três subtópicos: O gênero romance; O romance de 30 e O romance na Espanha pós-guerra civil.

No subtópico sobre o gênero romance, é feito um recorte sobre o histórico da Teoria Geral do Romance, apresentando seu caráter estrutural amorfo, ao permitir as diversas possibilidades de criação romanescas.

Nos subtópicos "O romance de 30" e "O romance na Espanha pós-guerra civil", situa-se o período de publicação das obras. Busca-se, desse modo, conhecer o contexto histórico e literário de ambas as nações. *Vidas Secas* é publicado ao fim da década de 1930, no Brasil; *Los Santos Inocentes* é publicado no período seguinte ao término da ditadura de Francisco Franco (1939-1975) na Espanha. Estudam-se, assim, esses dois pontos históricos, bem como os cenários de surgimento das obras através da menção a outros romances e do estilo de escrita de alguns romancistas dos períodos.

A produção da segunda seção inicia-se com uma biografia dos autores dos romances em comparação e, é também, composta pela análise sobre o caráter de suas escritas para o processo de criação literária.

Com a comparação das obras ao nível das estruturas dos romances foi elaborado o subtópico "A rosácea & O evangelho". Na sequência, em "O silêncio nas vozes sertanejas/campesinas", tem-se o diálogo entre os narradores e sobre suas ações na criação e manutenção do universo ficcional dos romances.

Os enredos das obras são o assunto do subtópico "O cíclico", com a análise das estações como desencadeadoras do movimento migratório dos personagens e possibilitado do encadeamento e fluidez das narrativas. No subtópico "As relações de poder entre famílias", destacam-se as relações de exploração e silenciamento dos sujeitos, estas entravadas pelos personagens a narrativa dentro de uma estrutura social, a qual encerra em si, sem a possibilidade de fuga.

A elaboração da terceira seção é sobre o processo de caracterização das personagens. As personagens e a Educação é a parte introdutória, apresentando a criação dos personagens, enquanto seres fictícios envolvidos por artifícios com a tentativa de serem reais. A educação é uma ideia motriz de um sonho, a possibilidade de quebrar o ciclo de silenciamento e exploração vivido pelas personagens.

Os subtópicos dessa seção são os detalhamentos das personagens a partir da comparação de seus equivalentes em ambos os romances, assim sendo, temos três subtópicos: o primeiro comparando as matriarcas da família Sinhá Vitória e La Régula, em um plano discursivo promovido pelo outro.

Dessa forma, as personagens são construídas a partir do discurso de outrem, dentro da instituição familiar.

Outro ponto de diálogo entre os romances são as personagens dos pais, Fabiano e Paco, el Bajo. As personagens toleram um processo de animalização, dessa forma, desejam a palavra como mecanismo de defesa e a saída do ciclo silenciador de suas vozes e exploratório de suas mãos-de-obra.

O final do diálogo, com o terceiro subtópico, é O menino mais velho e La Nieves. A juventude dessa personagens é o ponto de encontro no diálogo, igualmente para a busca de ambos em entender o mundo pela palavra ou letras.

O encontro das personagens é determinado pelo distanciamento, em que o destino do menino mais velho é a incerteza ao chegar na cidade imaginária de Sinha Vitória. E, o futuro de La Nieves é a reprodução da servidão para os *señoritos*.

Os pontos supracitados são analisados comparativamente em um diálogo. Assim sendo, o trabalho monográfico encontra-se em um espaço de possibilidade de diálogo entre teorias e a literatura e, assim, apresentar a criação ficcional como forma de se pensar o mundo real, com os discursos que o elabora.

1. PARA UM “POSSÍVEL” DIÁLOGO: OS ROMANCES *VIDAS SECAS* DE GRACILIANO RAMOS E *LOS SANTOS INOCENTES* DE MIGUEL DELIBES.

O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para *pronunciá-lo*, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu. (FREIRE, 1987, p.45)

O diálogo proporciona a interlocução de ideias, as quais podem chegar a um denominador comum ou em outra possibilidade permanecerem na respeitosa divergência. O diálogo quando parte da divergência há o confronto de ideias; se, o diálogo parte da concordância há uma convergência das ideias.

As divergências permitem visões diferentes, assim como a desconstrução de preconceitos e ampliação dos entendimentos das coisas; a compatibilização reforça conceitos ao mesmo tempo em que, restringe outros. Francikley Vito (2015, p. 79) apud Moisés (1987), afirma sobre os ‘recursos narrativos’, e dentre eles o diálogo, este é ‘a fala dos personagens’, sendo assim, o diálogo na narrativa pode “[...] ramificar-se em diálogo direto que é mostrado ao leitor por meio de travessão, aspas ou mesmo sem tais expedientes; diálogo indireto, [...] com a expressão chave ‘ele disse que’ e sucedâneos”. Ampliando a afirmação com o conceito proposto por Moisés (1987), ainda sobre o diálogo na narrativa literária, o autor apresenta “o monólogo interior direto e o monólogo interior indireto ainda pertencem à esfera do diálogo”. (Ibidem)

Nessa dimensão dialógica, o estudo monográfico tem por objetivo articular as leituras das obras romanescas em um diálogo, e, “[...] – o diálogo –, pressupõe um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica [...]”. (LUKÁCS, 2000, p. 43). Assim sendo, esse diálogo não é somente os discursos dos personagens, mas, também as estruturas; os contextos, em que essas obras foram publicadas, metodologicamente faz-se necessário apresentarmos os campos de produção bibliográfica para alicerçarmos o Trabalho de Conclusão de Curso, sendo a Literatura Comparada e a Teoria Geral do Romance, no sentido de proporcionar a comunhão desses solitários na Literatura, e assim, pelo diálogo mantê-los polifônicos.

Devido às distâncias geográfica e temporal, o possível diálogo entre os romances *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* acontece pela semelhança narrativa, sendo o enredo sobre famílias, cada uma com suas particularidades, e ambas envoltas por um sistema exploratório e silenciador desses sujeitos/personagens. “Daí a necessidade de se estudar as formas como os diálogos são apresentados em narrativas para que se vá além da superfície [...]”. (VITO, 2015, p. 80). Ou seja, não somente o diálogo entre os personagens, mas, sim, de um modo mais amplo entre as obras, “[...] o diálogo é o movimento em que o discurso de um se encontra com o discurso do outro por meio das palavras”. (Ibidem). Nesse movimento amplo as palavras ressoam simultaneamente em um plano de encontro para a similitude de cosmovisões dentro da literatura.

O romance, assim como outros gêneros literários, porta discursos que se entrecruzam, pois, segundo José Luiz Fiorin:

O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com o outro. Todo enunciado de um discurso constitui-se em relação polêmica com o outro, o que quer dizer que rejeita um enunciado, atestado ou virtual, de seu Outro no espaço discursivo. Todo discurso tem um direito e um avesso e essas duas faces são indissociáveis (Maingueneau, 1984, pp. 31-32). Nossa hipótese é que a singularidade do gênero romanesco consiste exatamente em mostrar esse direito e esse avesso [...]. (FIORIN, 2005, p. 221-222).

Dessa forma, *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*, em seus funcionamentos discursivos, têm-se o encontro com o outro pelo diálogo. Ou seja, essas obras se conectam em um sentido mais amplo, pois, suas faces são de certa forma, similares no enredo, na estrutura e constituição de perfis dos personagens.

Os romances, apesar de suas distâncias geográfica e temporal encontram-se em um mesmo plano discursivo dentro da literatura, pelo olhar sincero e arguto dos escritores para a situação do sujeito marginalizado. E assim, resgatá-lo pela palavra, esta delicada e de difícil manejo pelos silenciados, porém hábil na voz e escrita do outro, voz e escrita, as quais relatam e registram a amplitude humana desses personagens.

1.1. O que é comparativismo?

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. (CARVALHAL, 2006, p. 07).

Pensar no que é o comparativismo, reporta-nos, num primeiro instante, à dupla existência de algo, com características similares, os quais são passíveis ao ato de comparar. Segundo o dicionário da língua portuguesa *Larousse* comparar é “examinar em conjunto, confrontando; colocar no mesmo nível, igualar”. (LAROUSSE, 2004, p. 170). A literatura comparada origina-se, nesse sentido, na comparação entre literaturas; e após, num sentido mais amplo, a comparação entre a literatura e/ou outras formas de arte em geral. As literaturas quando utilizadas como objetos de análise podem ou não serem da mesma nacionalidade, gênero, período histórico e de sua classificação editorial.

Sendo o ato de comparar uma criação humana, após o surgimento da dupla manifestação literária na Antiguidade, paralelamente surge à comparação. Para Sandra Nitrini:

As origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos. (NITRINI, 2015, p. 19).

Assim sendo, a origem da Literatura Comparada está no interior da origem da Literatura.

O termo Literatura Comparada surgiu na Europa, sendo intitulada de “littérature comparée” na França, “letteratura comparata” na Itália, “literatura comparada” na Espanha e Portugal e de “vergleichende literaturwissenschaft” na Holanda e Alemanha.

Os estudiosos dentro do campo comparatista criaram dois novos conceitos, o primeiro é a definição de *Universalpoesie*, o segundo é Literatura Mundial Universal. Em seus estudos sobre Literatura Comparada, Aldridge apresenta o conceito de *Universalpoesie*, elaborado por Friedrich Schlegel:

Partindo de um ponto de vista mais estético, Friedrich Schlegel, em 1798, incorporou o cosmopolitismo associado à literatura comparada, em seu conceito de Universalpoesie. Nas suas palavras, “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva”. Universal, no conceito de Schlegel, não possui o significado de uniforme, isto é, que exprime atitudes sentidas por todos ou exerce um apelo tão abrangente a ponto de provocar resposta por parte de todos. (ALDRIDGE, 2011, p. 273).

O segundo conceito também presente nos estudos de Aldridge é o de Literatura Mundial Universal, este foi criado por Goethe e apresentado por Aldridge:

Goethe, [...], enunciou o conceito de Weltliteratur, incorporando características geográficas às psicológicas e estéticas. Goethe acreditava que as necessidades espirituais de todas as nações poderiam ser satisfeitas através do conhecimento de uma “Literatura Mundial Universal”. Esse seu termo expressa a herança comum, representada pelos esforços dos melhores poetas e autores estéticos de todas as nações, dirigida para tudo aquilo que a humanidade possui de universal. (ALDRIDGE, 2011, p. 273).

O primeiro conceito abrange as questões psicológicas, enquanto o segundo importa-se com as questões estéticas, e ambas, fundam as bases para o estudo da Literatura Comparada.

Há uma distinção de noções entre literatura mundial e literatura comparada, esta distinção é apresentada por François Jost em que, “‘Literatura mundial’ e ‘literatura comparada’ não são noções idênticas. A primeira é um pré-requisito para a segunda e fornece ao erudito a matéria-prima [...]”. (JOST, 2011, p. 353). Ou seja, a literatura mundial fornece o arcabouço teórico para a ampliação dos estudos da literatura comparada.

A comparação entre obras literárias, como supracitado, foi denominada de Literatura Comparada. Podemos entendê-la como um instrumento que possibilita o estudo da Literatura em suas diversas manifestações e possibilidades.

Devido às possibilidades proporcionadas pela Literatura Comparada, tem-se a necessidade de restringir o objeto de análise, “Diante da complexidade e amplitude deste domínio, o comparatista deverá restringir-se a uma especialidade no tempo e no espaço”. (NITRINI, 2015, p.33). Essa restrição é o limiar para a definição do objetivo e do objeto de análise; “Assim

seu objeto de estudo poderá circunscrever-se às relações entre duas determinadas literaturas, num período delimitado”. (Idem, p.33).

Outro ponto importante para o estudo do objeto é a metodologia, esta é determinada pelos meandros da análise, os quais são determinados pelo objetivo do comparatista ao restringir seu objeto de análise.

Não há um protótipo para o processo de análise do objeto na Literatura Comparada. A metodologia a ser seguida é formulada de acordo as intenções do comparatista para com o objeto e o objetivo.

Dois pontos de vista metodológicos são apresentados por Paul Van Tieghem, e constituem a metodologia da escola francesa, conforme aponta Sandra Nitrini:

Partindo-se do objeto da literatura comparada, que é o de descrever a passagem de um componente literário de uma literatura para outra, pode-se estudá-la sob dois pontos de vista: focalizando-se principalmente o objeto da passagem, ou seja, o que foi transposto (gêneros, estilos, assuntos, temas, idéias, sentimentos) e observando-se como se produziu a passagem. (NITRINI. 2015, p. 33).

O comparatista ao nortear seu trabalho pela observação de como se produziu a passagem de um elemento intertextual de uma manifestação literária para outra, ele terá três opções de estudo, afirma Sandra Nitrini:

Caso a observação seja feita do ponto de vista do emissor, haverá dois tipos de estudos: o do sucesso de uma obra, de um escritor, de um gênero, de uma literatura inteira num país estrangeiro e o da influência de um escritor, de uma obra, de um gênero sobre outro escritor, uma obra estrangeira, e assim por diante. Se a observação for feita do ponto de vista do receptor, trata-se do estudo de fontes de um escritor ou de uma obra. Uma outra possibilidade de estudo é o dos intermediários que facilitaram a transmissão das influências, tais como indivíduos, meios sociais (cenáculos e salões literários), críticas (jornais e revistas), traduções e tradutores. (NITRINI. 2015, p. 33).

A proposição de Paul Van Tieghem quanto ao objetivo de analisar comparando estas obras pode ser pela influência de determinado autor estrangeiro no contexto literário de um país ou nas obras de um escritor, porém, não é somente a influência entre escritores, como também pode ser a

de um gênero literário. Assim sendo, o estudo dos intermediários é um método corroborativo para a constatação da transmissão da influência por determinado meio.

Por fim, os estudos de Paul Van Tieghem seguem uma linha positivista, e este viés influi ao traçar uma definição para o objeto a ser analisado e também sua proposta à Literatura Comparada, os quais são apresentados por Tania Franco Carvalhal:

O autor define o objeto da literatura comparada como o estudo das diversas literaturas com suas relações recíprocas. Van Tieghem distingue literatura comparada de literatura geral, considerando a primeira mais analítica e responsável por estudos binários. A literatura geral corresponderia a uma visão mais sintética, podendo abarcar o estudo de várias literaturas. Na proposta de Van Tieghem, a literatura comparada passa a ser uma análise preparatória aos trabalhos de literatura geral. Na verdade, a intenção do autor era elaborar uma História Literária Internacional, que se organizaria em três etapas: a história das literaturas nacionais, a literatura comparada (que se ocuparia com a investigação de afinidades) e, finalmente, a literatura geral, que sintetizaria os dados antes colhidos. Essa proposta manifesta um interesse humanístico ao desejar esclarecer "os laços espirituais que unem tantos homens de uma mesma geração". (CARVALHAL, 2006, p. 17-18).

A proposta da escola americana é formulada por René Wellek, e apontada por Tania Franco Carvalhal, "Sua proposta conclui pelo abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores". (Idem, p. 37). A proposta de Wellek é contrária à clássica proposta da escola francesa, ele aponta que os fatores não-literários como a análise de fontes e influências e dos intermediários representa um atraso para a literatura comparada. Para René Wellek, o foco principal ao qual o comparatista deve centrar-se em sua análise é o texto literário, este é preterido em detrimento das propostas de análises da clássica escola francesa, as quais privilegiam aspectos não-literários.

Ao apontar as características das propostas da escola francesa, René Wellek projeta uma crítica reflexiva sobre os estudos comparativos, porém não apresenta propostas substitutivas para alicerçar o trabalho do comparatista, "O caráter combativo das argumentações de Wellek parece levá-lo a arregimentar

maior número de restrições do que de saídas aos impasses caracterizadores da 'crise' da literatura comparada". (Idem, p. 39).

Para Wellek, a metodologia francesa distancia a literatura comparada do seu ideal que é o texto literário em si. Assim sendo, a crítica literária não submerge em meio aos trabalhos, por isso a crise da literatura comparada, que parece estar mais interessada na história da cultura em geral. Segundo Sandra Nitrini:

Wellek critica ainda o fato de a literatura comparada ter demarcado artificialmente seu objeto, acumulando uma enorme massa de paralelismo, similaridades e identidades que não contribuem em nada para uma teoria literária mais geral [...]. (NITRINI, 2015, p. 34).

Sandra Nitrini apresenta a constatação de René Wellek, ao afirmar que a literatura comparada para além de ter seu objeto de estudo artificializado, ocorreu também de ter “estagnado na sua metodologia”. (NITRINI, 2015, p. 34-35).

O escritor René Etiemble apresenta uma reflexão singular acerca da Literatura Comparada, ao criticar a metodologia francesa e defender a comparação entre as chamadas “pequenas literaturas”, pois somente por este método ganham visibilidade e refuta a diferenciação entre Literatura Geral e Comparada. “Suas afirmações levam muitos a situá-lo mais próximo da ‘escola’ norte-americana do que da francesa, pelo questionamento constante a que submeteu o comparativismo tradicional”. (CARVALHAL, 2006, p. 39)

Para Etiemble, a conciliação entre as duas escolas não é impossível, a junção da pesquisa histórica e a reflexão crítica e estética resultaria numa poética comparada. Para tal acontecimento, a partir da proposta de René Etiemble, segundo Sandra Nitrini:

Propõe, assim, uma terceira solução à qual chama de mediadora ou dialética: cabe à literatura conhecer minuciosamente as ‘relações de fato’ que numa determinada época explicam a ação de determinado escritor, [...] corrente, de uma outra cultura. (NITRINI, 2015, p. 40).

A proposta de Etiemble é o restabelecimento dos valores clássicos para uma ordem permanente e universal, remontando aos primórdios da literatura

comparada, a qual no centro da Weltliteratur proposta por Goethe, no sentido de uma herança comum, sem superioridade ou inferioridade das manifestações literárias.

Por fim, as ideias de René Etiemble suscitam um entrave para a metodologia de análise do objeto de estudo devido ao nível de abstração, uma vez que tornaria inviável a produção material no campo da literatura comparada.

A Literatura Comparada, como supracitado, tem por objeto de estudo a comparação entre obras literárias e, de forma mais ampla, as artes de modo geral. Para tal estudo, os métodos podem ser diversos. François Jost “[...] confirma a ideia de que a literatura deve ser comparada, mas não indica os termos da comparação”. (JOST, 2011, p. 353). Então, a realização pode ser em nível de comparação histórica das obras, do estilo dos autores, pelo viés sociológico, temático ou pela forma das obras. Assim sendo, o objeto e o objetivo proposto pelo comparatista ditarão a metodologia e os princípios da comparação. Segundo Claude Pichois e André M. Rousseau:

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou culturas [...]. (PICHUIS, ROUSSEAU, 2011, p. 231).

A Literatura Comparada é uma ampliação da Literatura, pois a busca de laços analógicos, parentescos e influências que acabam por romper as barreiras das distâncias geográficas e do tempo. Ademais, proporciona à Literatura outra forma de se aproximar e dialogar com outros campos acerca do conhecimento humano.

Não somente a comparação entre as “literaturas nacionais”, mas também literaturas de outras línguas, pois os sujeitos pertencentes a uma cultura podem vislumbrar-se em contraste ou semelhança diante de outra cultura totalmente diferente. Segundo A. Owen Aldridge:

O estudo da literatura comparada não é fundamentalmente diferente do das literaturas nacionais, exceto pelo fato de

possuir um objeto de estudo mais vasto, uma vez que provém de mais de uma literatura. (ALDRIDGE, 2011, p. 272).

No Brasil, Antonio Candido, em 1962, impulsiona os estudos de Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, a partir da proposta de que a disciplina de Teoria da Literatura torna-se Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Antonio Candido expande a literatura comparada para além de uma atividade docente. “Sua vasta obra crítica e histórica oferece reflexões e interpretações que representam profundas contribuições para o pensamento comparatista brasileiro e latino-americano”. (NITRINI, 2015, p. 194).

O pensamento formulado por Antonio Candido é segundo uma dialética entre o localismo e o cosmopolitismo, “Esse processo dialético consiste numa integração progressiva da experiência literária e espiritual entre dados locais [...] e a tradição europeia”. (Idem, p. 195), em que, os dados locais é a substância da expressão e a tradição europeia é a forma da expressão.

Em 1959, foi publicado *Formação da Literatura Brasileira*, esta obra de Antonio Candido relaciona um discurso histórico, crítico e comparatista, o qual corresponde aos desejos dos intelectuais latino-americanos. “O movimento de seu pensamento dialético o impede de cair num nacionalismo ingênuo, levando-o a enfrentar com cautela um dos pontos fundamentais [...] da ‘imitação’ e da ‘cópia’”. (NITRINI, 2015, p. 203). Pois, no contexto de formação da literatura brasileira do ponto de vista estético a produção literária era pautada pelas tendências europeias, e a teoria de Antonio Candido, “[...] constitui um objeto privilegiado de discussão na história de nossa crítica, desde seus primeiros tempos até praticamente nossos dias”. (Idem, p. 203).

Por fim, a centralidade comparatista da obra *Formação da Literatura Brasileira* direcionará o estudo histórico e crítico da literatura brasileira apresentando o antagonismo das forças universal e nacional e a junção da tradição europeia e as descobertas do Brasil.

Tasso da Silveira, no século XX, publica seu manual sobre Literatura Comparada, sendo este orientado pela escola francesa. Tania Franco Carvalhal apresenta a proposta de Tasso da Silveira, este seguidor da ideias de Paul Van Tieghem, de acordo com Tania Franco Carvalhal:

Em todas as importações passivas, as idéias são aceitas sem contestação. O livro de Tasso da Silveira não foge à regra: absorve integralmente as sugestões de seus mestres franceses, cuja receita era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e à constituição de "famílias literárias". (CARVALHAL, 2006, p. 20-21).

O perfil comparatista de Tasso da Silveira é o clássico enquanto ordem à comparação, obras não canônicas não deveriam faltar seu campo comparatista, "A formação, portanto, do comparativista se dá mais em termos de bagagem, de erudição do que de adestramento em técnicas de análise. Sua tarefa é, sobretudo, a da caça de indícios". (Idem, p. 21)

Já, Haroldo de Campos defende sua tese de que a literatura brasileira não é determinada em nenhuma área do conhecimento e nem dependente das literaturas metropolitanas. Sua perspectiva é apresentada por Sandra Nitri (2015, p. 217) "A perspectiva universalista adotada por Haroldo de Campos descarta a necessidade de se localizar a origem de uma literatura nacional." Dessa forma, a literatura brasileira se origina pela diferença em relação à "panóplia de universal", sua tese aproxima-se do pensamento de Antonio Candido ao propor o deslocamento de um nacionalismo centrado em si mesmo, para um nacionalismo dialético e dialógico em um contexto universal.

A partir do ano de 1985, à criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), por Eduardo de Faria Coutinho. Em entrevista a Rafael Guimarães e Rita Terezinha Schmidt pela *Organon*, revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Eduardo Coutinho fala sobre a criação da ABRALIC.

Em resposta à revista *Organon*, Eduardo Coutinho relata a seguinte situação: "era professor de Literatura Brasileira [...] nos anos de 1969 [...] percebi àquela época que não era possível ministrar um curso satisfatório sem estar constantemente estabelecendo relações com outros sistemas literários". (COUTINHO 2012, p. 1)

Na percepção de Coutinho, por mais que a literatura brasileira ofereça um amplo manancial às discussões em sala de aula, era mais interessante quando contrastadas com outras literaturas nacionais. O seu encontro com

Tania Franco Carvalhal no XI Congresso da AILC/ICLA¹ foi o promovedor da ideia da criação da ABRALIC. Para Guimarães e Schmidt:

A ideia, felizmente, não ficou em projeto. O objetivo comum – o desejo de propiciar, através de um intercâmbio mais dinâmico com os demais polos [...] um desenvolvimento verdadeiramente eficaz do comparatismo no Brasil. (GUIMARÃES, SCHMIDT, 2012, p. 02)

Da sua parceria com Tania Franco Carvalhal surgiu também o livro *Literatura comparada: textos fundadores*. O objetivo da organização dessa antologia foi a de reunir os textos que circulavam pelo meio acadêmico internacional, e levar ao conhecimento do público brasileiro, em especial do público acadêmico, os textos seminais sobre a literatura comparada, visto que poucos eram traduzidos para o português. Para Rafael Guimarães e Rita Terezinha Schmidt:

Neles se encontram também, entre outras coisas, valiosas reflexões sobre o fenômeno literário e as diversas maneiras de abordá-lo, além de discussões bastante instigantes sobre a teoria, a crítica e a historiografia literárias. (GUIMARÃES, SCHMIDT, 2012, p. 3).

Eduardo de Faria Coutinho estabelece uma visão geral sobre os estudos comparatistas no Brasil, pois, os textos secundários não são mais desvantajosos em uma relação de semelhanças ou continuidade, mas, sim, uma relação de diferença, a qual amplia as relações dialógicas intertextuais. “[...] o que se caracterizava como cópia imperfeita do modelo instituído pela cultura central passa a ser visto como resposta criativa, e o desvio de norma valoriza-se pela dessacralização que efetua do objeto artístico”. (COUTINHO, 2000, p. 14).

A produção literária brasileira, ou da América Latina, apresenta-se em igualdade em relação às tradições europeias, com um diferencial da temática local. De acordo com Eduardo de Faria Coutinho:

¹ International Comparative Literature Association / Associação Internacional de Literatura Comparada.

Os critérios até então inquestionáveis de originalidade e anterioridade são lançados por terra e o valor da contribuição brasileira passa a residir exatamente na maneira como ela se apropria das formas literárias européias e as transforma, conferindo-lhes novo viço. (COUTINHO, 2000, p. 14)

Mas, não se tem uma inversão do modelo-padrão do comparatismo tradicional, o que está posto agora é o diálogo em igualdade entre as diversas literaturas, assegurando a transversalidade da Literatura Comparada entre as literaturas nacionais. De acordo o Eduardo de Faria Coutinho:

A Literatura Comparada é hoje, máxime nesses locais, uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores, e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças. (COUTINHO, 2000, p. 16).

A produção material da literatura comparada produz intercâmbios, e as relações teóricas expressam reciprocidade, culminando na ampliação às resoluções de interrogações literárias. Dessa forma, a literatura comparada deixa somente de ser as relações de semelhanças e diferenças e cria interpretações mais gerais, uma crítica às literaturas nacionais e o desenvolvimento de mais conhecimento estético e teórico.

1.2. O Gênero Romance

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Um gênero com uma trajetória consolidada e, ainda, apresentando múltiplas faces na contemporaneidade: assim é o romance. Sua existência é palpável, porém, sua resistência à classificação dá-se devido ao seu potencial de flexibilidade estrutural, o qual permite incomensuráveis formas de narrativas romanescas. As narrativas podem ser contínuas ou fragmentadas, com o narrador em terceira ou em primeira pessoas; o trabalho demiurgo do escritor molda essas múltiplas faces e, assim, alcança as exigências do público leitor.

O romance surge na perspectiva de substituição de um gênero, o qual é o representativo da arte clássica, ou seja, a epopéia; há diferenças entre estes dois gêneros é a epopéia uma forma épica com um universo narrativo totalmente definido, enquanto o romance é a busca de determinar pela recriação este universo para o homem moderno. “A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Outra diferença é quanto ao herói do romance. As narrativas romanescas apresentam o herói como um homem cotidiano, envolto com as trivialidades da vida. De acordo com Georg Lukács:

Ora, a passividade do herói romanesco não é uma necessidade formal, antes define a relação do herói com sua alma e sua relação com seu mundo circundante. Ele não precisa ser passivo, e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica e sociológica própria e define um determinado tipo nas possibilidades estruturais do romance. (LUKÁCS, 2000, p. 92).

O romance é a forma literária, a qual retrata o peso da individualidade do homem em relação à epopeia, que retratava a leveza da coletividade de uma cultura, como já dito, fechada em si e consolidada por este coletivo. O romance rompe essa tradição ao se fundamentar na experiência individual, original e inovadora. Segundo Georg Lukács:

Nos tempos em que essa leveza não é mais dada, o verso é banido da grande épica ou transforma-se, inopinada e inadvertidamente, em verso lírico. Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvolta ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto (LUKÁCS, 2000, p. 58)

O surgimento do romance está paralelo ao da burguesia, então, o Homem representado em primeira instância na narrativa romanesca é tanto na forma, quanto no conteúdo o burguês, representante da classe popular de racionalidade prática; devido à realidade da burguesia a perspectiva clássica da epopéia não alcança os anseios dessa classe, a qual busca a educação

moralizante e intelectual de fácil detecção no romance devido à linguagem objetiva e de fácil entendimento. Segundo Massaud Moisés (2006, p. 159), “Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade”, sendo assim, a sociedade, inicialmente, representada pelo romance é a burguesia.

O romance, conforme compreendemos na contemporaneidade, surge no século XVIII, juntamente como a ascensão da burguesia e a revolução industrial inglesa. O romance torna-se uma ferramenta de tentativa de ascensão social, em que há imitação dos hábitos das classes elevadas pelas classes trabalhadoras e também como fuga do cotidiano. Quanto ao caráter da imitação dos hábitos, Ian Watt apresenta aspectos relevantes sobre essa atitude e as dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora mesmo durante a Revolução Industrial, “À noite a iluminação constituía problema sério, pois as velas, mesmo as de vintém, eram um luxo”. (WATT, 1990, p. 44).

A iluminação era um problema, e o ócio era uma situação privilegiada de algumas classes de trabalhadores, em geral as camareiras, as quais dispunham de tempo para a leitura. Para Ian Watt:

Assim, pode-se considerar Pamela a heroína mítica de uma confraria muito poderosa de criadas letradas e ociosas. Depois de deixar mr. B., sua principal exigência ao tratar um novo emprego foi ter “um tempinho para ler”. (WATT, 1990, p. 44)

Dessa forma, o romance vai se instituindo como essa ferramenta de garantia a entrada em esferas intelectuais consideradas elevadas para a época.

A fuga do cotidiano buscada pela leitura dos romances, nos faz ascender ao romance romântico, o qual é dividido em duas camadas segundo Massaud Moisés:

[...] na primeira, oferecia-se uma imagem otimista, cor-de-rosa, formada do encontro entre duas personagens para realizar o desígnio maior segundo os preceitos em voga, o casamento; apresentava-se aos burgueses a imagem do que pretendiam ser, do que sonhavam ser, e não do que eram efetivamente, correspondente à que faziam de si próprios, mercê da inconsciência e parcialidade com que divisavam o mundo e os homens. (MOISÉS, 2006, p. 159-160)

Essa primeira apresentação do mundo pela ótica otimista e cor-de-rosa influenciara a criação de diversos romances com caráter doutrinário, no qual os sujeitos da sociedade deveriam imitar os personagens na tentativa de manter a aparências necessárias ao bom funcionamento social.

A outra camada apresentada por Massaud Moisés refere-se a uma crítica à camada posterior que modela uma parcela dos romances, expressando assim, a modalidade de romance realista, conforme Massaud Moisés:

Na outra camada, entranhava-se uma crítica ao sistema, algumas vezes sutil e implícita, quando não involuntária, outras vezes declarada e violenta: compare-se, por exemplo, a idealizada e idealista concepção alencariana do indígena com a visão “realista” de Bernardo Guimarães, expressa no *Índio Afonso* (1873). (MOISÉS, 2006, p. 160).

A perspectiva realista que desponta no século XVIII é a diferença entre toda a ficção anterior, pois, esta é instituída como contrária à idealidade da outra camada do romance. “[...] a palavra ‘realismo’ passou a ser usada basicamente como antônimo de ‘idealismo’”. (WATT, 1990, p. 12). Porém o realismo não é somente apresentar ao leitor a parte repulsiva da vida, mas, sim, é a tentativa de alicerçar a busca de delinear toda a experiência individual.

A flexibilidade da estrutura do romance manifesta-se mais especificamente em dois planos: o exterior e o interior. O plano exterior é um construto em torno de quatro elementos: o escritor, a sua intuição e imaginação e a realidade. A realidade é transformada em acontecimentos e transferidos a ação envolvendo os personagens dentro de um enredo. Os acontecimentos são narrados em um determinado tempo e espaço, os quais formam o plano interior do romance.

O escritor, a intuição, a imaginação e a realidade estão ligados por um seguimento, em que a intuição capta um recorte da realidade e o escritor pelo labor imaginativo a transporta e transforma em narrativa de modo transfigurado, mas, sem deixar de tocar e/ou tecer as fibras das relações sociais. Seja de forma metafórica menos incisiva, de forma direta e incisiva, esses quatro elementos são um alicerce externo para a construção interna da narrativa do romance. Para Ian Watt:

[...] o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, [...] Entretanto a ausência de convenções formais do romance não tem importância diante de sua recusa aos enredos tradicionais. Evidentemente o enredo não é uma coisa simples e nunca é fácil determinar o grau de originalidade; todavia a comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela um diferença importante [...] Comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo. (WATT, 1990, p. 15)

As formas de apresentar as relações sociais no romance também dependem da relação autor e público, sendo esta pautada por uma questão mercadológica ou da consciência coletiva à qual será mais receptiva a determinado tipo de romance.

E diante desse aspecto em que há relação autor e público, podemos citar exemplos de construções romanescas como o romance de cavalaria, pastoril, urbano e regional entre outros, os quais foram criados de acordo com a consciência coletiva em cada época.

“A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”. (CANDIDO, 2010, p. 84). Assim, a relação dos fatores externos na criação dos internos é indecifrável, partem dos quatro elementos externos, os quais circundam a tarefa de construção da narrativa e fazem a ligação do enredo do romance com a consciência do público.

As narrativas podem ter uma continuação temporal retilínea ou com quebras. Nas narrativas contínuas, tem-se o enredo de modo retilíneo sem quebras temporais, nas narrativas fragmentadas, têm-se quebras temporais para a explicação do desencadeamento do enredo, como uma volta ao passado para conscientizar o leitor sobre a ação instalada no presente ou uma ida até o futuro como tentativa de apresentar a consequência de um acontecimento no presente. “À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal forma abaladas, ‘os relógios foram destruídos’”. (ROSENFELD, 2002, p. 80). Dessa forma, o romance pela sua capacidade

estrutural, permite ao autor o jogo temporal dentro da narrativa. “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”. (Ibidem).

O desenvolvimento do romance dá-se de modo vertical e é perpassado, horizontalmente, por acontecimentos distintos, e esta forma de desenvolvimento engloba tanto a narrativa contínua quanto a fragmentada. Ao começar pela introdução, a qual há o estopim do enredo, algo desencadeador do começo da história; o desenvolvimento em que, dois tipos de núcleos dramáticos acontecem simultaneamente, os núcleos são o periférico e o central.

O núcleo periférico é polivalente, são pequenas histórias que alicerçam a história central, ou seja, o núcleo central; assim sendo, os acontecimentos periféricos ajudam o desenvolvimento do núcleo central da trama, o qual não se descaracteriza devido às descobertas feitas nos núcleos periféricos, estas descobertas somente esclarecem o mistério encontrado no início do enredo. De acordo com Massaud Moisés, estes núcleos podem ser entendidos como “[...] microestruturas = rede de signos ou de símbolos; macroestruturas = esfera das realidades significadas ou simbolizadas. Se não perdermos de vista o caráter estático das primeiras, e o dinâmico das outras [...]”. (MOISÉS, 2007, p. 87). Nesse sentido, os núcleos periféricos encerram-se em si, enquanto o núcleo central engloba todos em um, e mantém uma continuidade até o desfecho da história.

Os acontecimentos do enredo são corporificados na ação, esta é dividida em ação física e psicológica; a ação física são os movimentos físicos de deslocamentos dos personagens, ao exemplo de um passeio à beira mar, um passo de dança, enquanto, a ação psicológica é introspectiva, ou seja, na consciência ou na subconsciência dos personagens, segundo Georg Lukács:

Assim, o robusto e seguro sentimento básico dessa forma romanesca vem da relativização de seu personagem central, que está condicionada, por sua vez, à crença na possibilidade de destinos e configurações de vida comuns. Tão logo desapareça essa crença — o que, expresso em termos de forma, quer dizer: tão logo a ação se erga a partir dos destinos de um homem solitário, que apenas atravessa comunidades ilusórias ou reais, mas cujo destino não desemboca nelas —, a espécie da configuração tem de alterar-se em sua essência e avizinhar-se do tipo do romance da desilusão. Pois neste a

solidão não é casual nem depõe contra o indivíduo, antes significa que a vontade do essencial conduz para além do mundo das estruturas e das comunidades, que uma comunidade só é possível na superfície e com base na transigência (LUKÁCS, 2000, p. 142).

As ações paralelamente constituem o enredo, e ambos os tipos de ação ordenam os acontecimentos, com o intuito de apreender o leitor à narrativa, criando uma ligação com o mundo ficcional e o real.

O tempo no romance movimentando as vidas dos personagens podendo seguir os três períodos temporais cientificamente criados pelo Homem, os quais são o passado, o presente e o futuro, sendo que estes estão ligados pelo sincronismo dos acontecimentos, criando uma linha tênue, na qual um período talvez adentre os limites das esferas de existência dos períodos temporais, permitindo simultaneidades impossíveis para o mundo real. Para Anatol Rosenfeld:

Sabemos que o homem não vive apenas "no" tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. Muitos dos romances mais famosos do nosso século procuraram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura essa "discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente" (ROSENFELD, 2009, p. 82).

O tempo no romance vai para além do científico, por mais que tenha bases nestes, como forma de orientar o leitor em sua ligação com a ordenação narrativa. Pois, no romance, algumas horas de leitura revelam uma vida e décadas são retomadas para desvendar o momento de um *insight* do personagem.

O ficcionista cria seus personagens e o tempo de suas vidas, somente o necessário para convencer da sua real existência. O ficcionista “[...] arquiteta o tempo à sua maneira, com o objetivo de produzir humanidade no interior do romance”. (MOISÉS, 2006, p. 181). E assim, manter o diálogo como o leitor.

O romance é a plurissignificação de mundos a partir da leitura do outro, outro que se encontra em meio à narrativa e, em momentos de sua vida, comunga com esse instrumento de possibilidades ímpar, para o diálogo da humanidade sobre si através da arte.

1.3. O romance de 30

[...] o equilíbrio da obra é aquele entre o sujeito que postula e o objeto por ele destacado e salientado. (LUKÁCS, 2000, p. 49)

O percurso para se chegar ao período do romance brasileiro na década de 1930 ou romance de 30 faz-se necessário apresentar alguns pontos históricos até a chegada desse período. Em primeira instância, o romance é o emissário alencariano de formação da nação, o cenário de criação mitológica de formação do povo brasileiro é temática de alguns de seus romances. A outra vertente do romance brasileiro tem em Machado de Assis o seu representante, a cor local agora não está em foco, mas sim, o povo em suas gradações subjetivas; o romance de análise apresenta o Homem a partir dos seus sentimentos.

O salto cronológico à Semana de Arte Moderna de 1922, ou como ficou conhecida “Semana de 22”, com sua antropofagia a tudo o que significasse mera imitação estética, paródia de um mundo desconexo aos trópicos; sendo considerado este a Europa. Contudo, o percurso histórico chega ao romance de 30, período no qual a produção literária apresenta, ideologicamente, as modulações do povo brasileiro em suas verdades e pungências regionais.

No Brasil, o nacionalismo é questão de primeira ordem para a criação da literatura. Assim sendo, a cor local é critério de introdução elementar na produção, “[...] na literatura brasileira, constitui-se basicamente, [...] em escrever sobre coisas locais: no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil”. (CANDIDO, 2013, p. 99).

Ainda segundo Antonio Candido, essa tendência foi responsável por naturalizar a literatura portuguesa, dando-lhe consideráveis características brasileiras; “[...] como além de recurso estético foi um *projeto* nacionalista, fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país”. (Idem).

O romance brasileiro por José de Alencar é a propagação dessa tentativa de contínuo ao projeto de uma criação literária com os elementos da cultura brasileira e, assim, consolidar a nação brasileira. De acordo com Antonio Candido:

Aos dezoito, viajando pelo Ceará e observando as suas paisagens, sente o impulso de cantar a terra natal – ‘uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do *Guarani* ou de *Iracema*’. (CANDIDO, p. 536).

A vontade de escrever sobre seu país é a constante em José de Alencar, mas não somente da paisagem, seus personagens são o pitoresco dos sujeitos envolvidos em divisões de classes e gêneros, protótipos de guerreiros indígenas símbolos da nação; a aventura e a fuga do cotidiano são peças de alguns enredos, os quais estruturam seus romances. Para Antonio Candido, “Toda a sua obra, por vinte anos, será variação e enriquecimento dessas suas posições iniciais: a *complication sentimentale*, tenuamente esboçada em *Cinco minutos* e *A viúvinha*, e a idealização heroica d’*O guarani*”. (CANDIDO, 2013, p. 536). Para Lucia Helena, “[...] Alencar construía uma literatura que fazia crer, ao mesmo tempo em que simulava acreditar, que o texto romanesco poderia ser considerado um análogo do mundo.” (HELENA, 2006, p. 151)

A outra faceta na escrita de José de Alencar, período, em que este se ocupa com o teatro, e após esse tempo, retorna ao romance com aspectos do teatro em sua escrita. Para Antonio Candido:

De 1857 (o ano mais fecundo de sua vida) a 1860, ocupa-se com o teatro, voltando ao romance apenas em 1862, com *Lucíola*, onde se nota a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico, que fazem deste um dos três ou quatro livros realmente excelentes que escreveu. (CANDIDO, 2013, p.536)

A obra romanesca de José de Alencar representa os anseios literários e interesses ideológicos da criação de um sentido de nação brasileira, a sua escrita reflete a variedade temática alcançada por um olhar inquisidor sobre a sua sociedade.

Assim sendo, Antonio Candido em *Os três Alencares* define os perfis dos personagens que compõem os romances de José de Alencar, “[...] o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pilantra, outras, quase trágico.” (CANDIDO, 2013, 537-540). E o autor apresenta o terceiro, o qual trata de temas profundos e é constituído de modo que transita entre os dois primeiros, “É o Alencar que se poderia chamar dos

adultos, [...]”. (Ibidem), este é o perfil mais amadurecido dos homens e mulheres constituídos pelo escritor; eles são “formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns perfis [...]”. (Ibidem).

Para Lucia Helena os romances “[...] *Iracema, O Guarani e Memórias póstumas de Brás Cubas* [...]”. (HELENA, 2006, p.167), representam o encadeamento do discurso de formação da nacionalidade brasileira a partir de um plano literário, de forma, investigadora ou questionadora da temática da fundação do nacional; “Alencar e Machado formulam duas imagens, diversas mas, complementares, do nacional e implicam um diálogo produtivo com a condição pós-colonial brasileira no panorama do século XIX”. (Ibidem).

Sendo assim, no Brasil, segundo Luis Filipe Ribeiro, “O romance, como qualquer discurso, encontra sua realidade na cadeia social que une seu leitor, ainda que atravessando as barreiras do tempo e do espaço”. (RIBEIRO, 2008, p. 38). Portanto, Machado de Assis escreve de uma realidade diferente da de José de Alencar, pois ele ao romper com o romantismo e tem no realismo o seu suporte para a escrita dos seus romances. De acordo com Alfredo Bosi, “[...] Machado de Assis, que teria, *realisticamente*, penetrado os meandros da sociedade fluminense, isto é, o presente, já urbanizado [...] em que guardava no seu bojo a decomposição do sistema escravista e da hegemonia imperial”. (BOSI, 2007, p. 151).

A percepção de alguns enredos dos romances de Machado de Assis é mantendo os personagens aos pares, enquanto subalternos e superiores, em tramas, as quais se desdobram para mostrar a verticalização dos personagens, de acordo com Alfredo Bosi:

Sempre alguém está acima ou abaixo do seu interlocutor, o que converte o mais singelo dos diálogos em risco de humilhação para o fraco e de aliciamento ou pura dominação para o forte. O cinismo do forte e a hipocrisia do fraco estão em casa nesse teatro de desigualdades [...] (BOSI, 2007, p. 153)

As relações assimétricas apresentadas por Alfredo Bosi expõem a estrutura do romance construído por Machado de Assis e esta mantém um diálogo com o seu leitor a partir da caracterização dos personagens machadianos. Para Alfredo Bosi, “Machado diz, à sua maneira, em *Quincas*

Borba: ‘o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão’’. (BOSI, 2007, p. 154). Então, de acordo com Luis Filipe Ribeiro, “A própria forma *romance* é fruto do conjunto de relações a que se denomina de *público leitor*”. (RIBEIRO, 2008, p. 38-39). E o personagem constrói suas ligações dentro da trama do romance como tentativa de espelhar o inconsciente social captado pelo escritor, “A personagem do romance é sempre, e necessariamente, um indivíduo cuja identidade repousa sobre sua oposição relativamente ao meio em que se move”. (Ibidem). Essa oposição é um artifício para expor a frágil rede de relações, a qual compõe o enredo e, dessa forma, verticalizar os personagens enquanto seres fictícios tidos como seres reais, mantendo a empatia para com o público leitor.

A ficção romanesca de Machados de Assis, para Alfredo Bosi pode-se ter “a visão da obra machadiana em dois momentos, cujo divisor de águas seriam as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. (BOSI, 2006, p. 187), este é a reestruturação da narrativa existente até o momento. Para Alfredo Bosi:

[...] o foco narrativo, na verdade passou ao defunto-autor Machado-Brás Cubas delegação para exibir, com o despejo dos que já nada mais temem, as peças de cinismo e indiferença com que via montada a história dos homens. (ibidem).

A revolução do romance proposta por Machado de Assis é possível pela flexibilidade estrutural do gênero em si, pois este abarca o pensamento de uma escrita realista e apresenta um narrador consciente do seu estado e das verdades contidas em suas memórias, de acordo com Alfredo Bosi:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundamento o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (BOSI, 2006, p. 187)

A estrutura do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é composta por capítulos sucintos, os quais se sobrepõem e, às vezes de franco ou irônico diálogo com o leitor, a quebra da linearidade temporal é outro artifício na

construção narrativa desse romance, de acordo com Marcos Rogério Cordeiro “Não se trata, pois, de uma coincidência ou de uma visão prematura em fase de maturação, mas da convicção artística de um escritor empenhado na mudança de paradigmas estéticos do romance moderno”. (CORDEIRO, 2012, p. 30-31). Ou seja, Machado de Assis buscava explorar todas as possibilidades, as quais o romance poderia oferecer para a difusão da vertente intitulada romance de análise.

A perspectiva dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* ambos com narradores em primeira pessoa, e as narrações com suas singularidades, com caráter memorialístico, intentam em direcionar o leitor para as verdades postuladas por seus narradores-personagens. Para Alfredo Bosi, “o foco explícito não corresponderia ao verdadeiro olhar do autor e assumiria o papel de narrador trapaceiro capaz de confundir o leitor [...]”. (BOSI, 2007, p. 38).

O enredo de *Dom Casmurro* é a eterna dúvida da traição, o entrever pela ótica unívoca do narrador-personagem triste, envolto por memórias, as quais se desenvolvem em capítulos do romance, de acordo com Alfredo Bosi, “Em *Dom Casmurro*, o tom é de melancolia, que tem muito a ver com o *eros* frustrado como a entenderam os moralistas medievais e barrocos atando a sensualidade à tristeza”. (BOSI, 2007, p. 42)

O romance *Dom Casmurro* possui cento e quarenta e oito capítulos, todos relativamente sucintos, característica estrutural adotada por Machado de Assis, a qual apresenta pequenos momentos, igualmente instantâneos da memória do personagem central, e, dessa forma, o enredo desenvolve-se pelas ligações que os capítulos mantêm ao suscitar uma lembrança que confirme a anterior, no sentido de manter a veracidade do seu discurso e o diálogo com o leitor.

O estilo da escrita de Machado de Assis faz-se notável pela sua peculiaridade de ser atual e significativa para as gerações de leitores de sua obra, mesmo em espaços e tempos dispares às gerações. Segundo Antonio Candido:

Logo que ele chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção foram a

sua ironia e o seu estilo, concebido como “boa linguagem”. Um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja finura. Ironia fina, estilo refinado, evocando noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. (CANDIDO, 1995, p. 03)

A delicadeza e a força da escrita de Machado de Assis permite aos romances terem capítulos sucintos, porém o seu estilo refinado põe em suspensão a ironia, que dificilmente é captada pelo leitor passional, deixando a cargo do leitor ativo, o qual não se permite direcionar pelos narradores da obras supracitadas.

Após apresentar duas das vertentes do romance no Brasil, com suas respectivas obras, para atingir o objetivo proposto nesse tópico faz-se necessário um salto cronológico, postergando alguns aspectos da formação da literatura brasileira, e, aportar no ano de 1922, mais especificamente na primeira fase do modernismo, com o marco “A Semana de Arte Moderna”. Segundo Alfredo Bosi:

Como os promotores da *Semana* traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias [...] pareceu aos historiadores da cultura brasileira que *modernista* fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e *Modernismo* tudo o que viesse a escrever sob o signo de 22. (BOSI, 2006, p. 323)

Um dos promotores do movimento modernista foi Mário de Andrade. Em sua escrita, há tentativa de representação da língua portuguesa falada no Brasil, principalmente os aspectos da língua falada, ou seja, a preocupação em estabelecer uma língua brasileira, a qual reflete as estruturas de suas obras, para Luís Bueno:

É bastante conhecida a preocupação de Mário de Andrade com esse problema. Sua idéia de uma *Gramatiquinha Brasileira* diz bem disso - desde mesmo o "Prefácio Interessantíssimo" e *A escrava que não era Isaura* ele já colocara o problema da gramática e sua obra de ficcionista incorpora conscientemente aspectos da oralidade, da fala brasileira. (BUENO, 2001, p. 67)

Dentre as obras do escritor, o romance *Macunaíma* (1928), representa a proposta do movimento modernista, que é a tentativa de romper com os

modelos existentes, e, assim, apresentar um panorama inovador para a literatura brasileira, mesmo sendo lançado após a Semana de Arte Moderna o romance destaca-se pelo enredo, “[...] a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno faz-se via Freud”. (BOSI, 2006, p. 376-377). Dessa forma, o plano ideológico apresenta-se na construção estrutural do romance e faz-se presente a partir de um retorno ao primitivismo humano, “e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do Inconsciente e da ‘mentalidade pré-lógica’ propiciaram”.

A transição da primeira fase para a segunda fase do modernismo surge ambivalentes visões sobre a segunda fase ser ou não um prolongamento da primeira, emergindo avaliações diversas quanto ao assunto. Assim, em um artigo José Lins do Rego define sua visão sobre a problemática, quanto ao romance *Macunaíma*, e esta é apresentada por Luís Bueno:

O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada [...]. (REGO, 1938, apud BUENO, 2001, p. 68)

A produção romanesca da década de 1930 do Nordeste do Brasil apontada por José Lins do Rego difere-se do modernismo da região sul, no sentido de que o plano ideológico e a cor local estão postos de modo equivalentes na composição social das obras.

Assim sendo, o Nordeste brasileiro representado nos romances de 30 é à margem dessa sociedade, a qual se desloca para o centro do romance, como em *Vidas Secas* do escritor Graciliano Ramos.

O romance enquanto enredo é a trajetória de uma família em fuga da seca, em busca de uma possibilidade de existência, e, não somente de sobrevivência. Então, a família desloca-se por uma quase inexistente vegetação, mas, com a presença do calor solar incessante e a dureza das rochas pelo caminho, e a narrativa ganha movimento com esta família de retirantes. Segundo Luís Bueno:

[...] o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos [...]. (BUENO, 2001, p. 22).

O romance *Vidas Secas* destaca-se pelo potencial de inovação tanto pela estrutura, quanto pelo enredo ao apresentar o campesinato em sua condição de marginalizado, porém, esse sujeito não de diminuído, e sim, elevado em alguns pontos de sua caracterização.

Os quatro pontos apresentados permitem perceber que o romance de 30 é a junção do caráter de um mundo subjetivista e este está ligado a uma cor local, pois, ao delinear esses sujeitos com um aprofundamento em suas questões de formação apresenta sua ligação com o externo, com o natural.

1.4. O romance na Espanha Pós-Guerra Civil.

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus [...]. (LUKÁCS, 2000, p.89).

O romance na Espanha pós-guerra civil é a retomada da voz de um povo unificado em uma nação desolada pelos horrores de uma guerra civil fratricida, que busca vencer a dor e a solidão dos seus filhos. O romance significa o resgate de uma memória, esta não pode ficar como a reminiscência de um pesadelo da noite passada.

Maria da Glória Franco em seu trabalho *Tiempo de Silencio* Romance da Espanha Pós-Guerra Civil apresenta o romance *Tiempo de Silencio* (1962) do escritor Luis Martín-Santos (1924-1964), e, de acordo com Maria da Glória Franco, este é o retrato inovado do romance na Espanha Pós-guerra civil. Pois, ao le-lo “é deparar-se com uma rica fonte de conhecimento e reconhecimento da história, das glórias e das misérias, dos valores e dos sentimentos do homem espanhol do pós-guerra civil.” (FRANCO, 2016, p.113).

Ao apontar a recepção do romance de Luis Martín-Santos no cenário espanhol, Maria da Glória Franco afirma:

Na Espanha, entre 1939 e 1975, período da ditadura do general Francisco Franco, poucas obras literárias foram tão impactantes quanto *Tiempo de Silencio*, obra que apontou um caminho estético inovador e conquistou um espaço de destaque no panorama literário espanhol. (FRANCO, 2016, p.113).

A linguagem irônica e refinada permite o acesso ao mundo espanhol, no momento de seu isolamento, decadência econômica e moral no período ditatorial. A renovação literária paradoxal de *Tiempo de Silencio* é devido à presença de suas raízes e tradições; Maria da Glória Franco apresenta a definição do romance pelo escritor em que “[...] definida por ele próprio de realismo dialético, entre dois aspectos: a sua criação artística e a realidade viva a seu redor, nas quais, criação e realidade, ele gravou e imprimiu [...]. (Idem, p. 114)

O romance enquanto instrumento de resgate da memória do homem espanhol, para o não apagamento do período de embate entre concidadãos, o qual levou ao empobrecimento do plano literário do país, segundo Maria da Glória Franco:

Nos anos 50, a progressiva recuperação da prosa de ficção abrirá caminho para a formação de uma atitude literária mais densa, mais fortalecida por parte dos escritores que logram um contato com os múltiplos aspectos de sua realidade, enfrentam com coragem seus fantasmas [...]. (FRANCO, 2016, p. 117).

Antonio R. Esteves em *Imagens da Guerra Civil em Romances Históricos Espanhóis Contemporâneos: Quatro Leituras* apresenta uma breve leitura de quatro romances: *El ingenioso Hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), de Carlo Rojas, e *La guerra del general Escobar*, de José Luis Olaizola (1983), *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena* (2001), de Juan Vergillos, e *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001); (ESTEVES, 2012, p. 102), nesses romances a temática é reviver por meio da ficção o período obscuro da Guerra Civil e da ditadura.

Os dois primeiros surgiram nos anos da *Movida madrileña* (1975), tempo, no qual, o país vivia a euforia do fim da ditadura; os dois últimos seus autores são mais novos e a vivência que, seus autores têm do franquismo se relaciona com os relatos e da infinidade de livros sobre a morte do General

Franco. Antonio R. Esteves apresenta um trecho de entrevista do cineasta Pedro Almodóvar, em que relata sobre o resgate da memória do período da guerra como forma de expurgar o passado. Para Pedro Almodóvar apud Antonio R. Esteves, “[...] afirmava ser indispensável recuperar a memória do passado para evitar que isso se converta numa ferida que jamais cicatriza;”. (ESTEVES, 2012, p. 101), estes romances abrem as valas comuns e derruba os muros de sangue da guerra fratricida para sair do passado e ingressar em um presente e futuro tranquilos.

A escolha é por expor os romances *El ingenioso Hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), de Carlo Rojas e *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena* (2001), de Juan Vergillos, como ponto de partida para apresentar as “imagens da guerra civil em romances históricos espanhóis contemporâneos: quatro leituras”, pois, de acordo com Georg Lukács:

[...] um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida; e a seleção e a delimitação trazem estampado, na própria obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito. (LUKÁCS, 2000, p. 48-49).

Em *El ingenioso Hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), segundo Antonio R. Esteves:

[...] é uma obra profundamente metaficcional. [...] composta de um monólogo do poeta e dramaturgo granadino, desde o inferno. Vários tipos de discurso se alternam: narrativa em primeira pessoa do protagonista; narrativa com foco em segunda pessoa, na qual o poeta se dirige a si mesmo, como a um duplo, ou a sua imagem no espelho; narrativa em terceira pessoa, na qual o protagonista relata os últimos instantes de sua vida com certa distância, além de contar também acontecimentos relativos a outros personagens. (ESTEVES, 2012, p. 104).

Carlos Rojas no seu romance apresenta enquanto temática os tristes acontecimentos da guerra civil espanhola; e ao propor uma reconstrução dos últimos dias de vida do poeta García Lorca, condensa no interior da obra o período mais obscuro da guerra.

O romance *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena* (2001) de Juan Vergillos apresenta a discussão do tema, no qual a Espanha não aprecia que

venha a voga, a derrota dos republicanos na Guerra Civil, Para Antonio R. Esteves “[...] o narrador-autor trata de conciliar várias vozes, alinhavando o fio de diferentes relatos que abrem grandes lapsos a serem preenchidos pelo olhar do leitor, como forma de resgate da memória”. (ESTEVES, 2012, p. 111). Esse preenchimento por parte do leitor é uma forma de diálogo entre leitor e narrativa, de acordo com Georg Lukács:

A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica; no diálogo, o incógnito de sua alma vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade e a acuidade do discurso. (LUKÁCS, 2000, p. 43).

O contexto histórico vivenciado pelo protagonista no romance é a forma de ficcionalizar a história velada pela sociedade espanhola, o período da derrota dos republicanos pelas forças franquistas, de acordo com Antonio R. Esteves:

Em 1944, Catena, camponês ex-militante sindical e ex-combatente republicano que ainda resistia na Serra da Mágina, em Jaén, acossado pela fome e pelas autoridades franquistas, decide abandonar as armas. Valendo-se da rede que a resistência tinha construído a duras penas, ele se dirige a Barcelona e depois a Valência. (ESTEVES, 2012, p.111).

O protagonista de *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena* ao conciliar várias vozes de uma Espanha dividida por uma guerra fratricida e reconstrói um fragmento da vida espanhola. De acordo com Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento “[...] a divisão do território nacional entre os dois bandos, nacionalistas e republicanos, desencadeia incontáveis tragédias pessoais”. (NASCIMENTO, 2006, p. 276 apud GALÁN 2006, p. 54-55).

A organização da estrutura do romance de Juan Vergillos recolhe fragmentos da história como forma de manter viva na memória do povo espanhol os dias sombrios da guerra civil, um detalhe dessa recolha é apontado por Antonio R. Esteves, “Perpassa pelo romance o interesse em manter vivo o que foi narrado, para, com base na reminiscência, manter viva a cadeia da tradição, transmitindo os acontecimentos de geração para geração”. (ESTEVES, 2012, p. 111).

A quebra do silêncio sobre a violência da guerra espanhola também é encontrada na escrita de Miguel Delibes, as vozes que se levantam para mostrar a obscuridade da guerra civil espanhola agora vem do campo, com o romance *Los Santos Inocentes* (1981). Quanto à estrutura do romance, segundo Andreia Paraquette:

Cabe-nos mostrar como o autor, pelo viés da ficção, recupera o aspecto sociocultural e, conseqüentemente, histórico da sofrida Espanha dos anos 60. As relações entre camponeses marginalizados e intolerantes “señoritos” vão sendo poeticamente recuperadas pela narrativa das diversas situações pertencentes a esse desigual contexto espanhol. Os acontecimentos, fatos e conseqüências transmutam-se em relato, em imagens para a descrição, em personagens, em argumento, em estrutura narrativa, em história, enfim. (PARAQUETTE, 2016, p. 27).

Se os romances anteriores apresentam os personagens citadinos, envolvidos pela luta contra a guerra, ou após como oprimidos diretamente pelo regime franquista; em *Los Santos Inocentes* a opressão e exploração do trabalho sofrida pelos personagens camponeses são exercidas pelos seus senhores. Na relação entre estes, os senhores particularizam seus trabalhadores como mercadorias, pois, os valores são baseados em uma única e soberana força controladora da Espanha, levando a ocorrer diversas formas de violência, inclusive no campo. De acordo com Andreia Paraquette:

Nas páginas de *Los santos inocentes*, através de uma fração da Espanha rural, dos difíceis anos 60, o autor espanhol dá voz aos camponeses marginalizados e humilhados, recurso com o qual denuncia uma das piores formas de violência: a vida de submissão e sem perspectiva. (PARAQUETTE, 2016, p.27).

A violência sofrida pelos personagens de *Los Santos Inocentes* é um reflexo do poder autoritário, o qual controla as zonas urbanas, este permite que os “señoritos” encarcerem seus trabalhadores num processo de silenciamento, sem a perspectiva de uma vida melhor que não seja sobre a proteção dos seus senhores. Para Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, “[...] a ficção delibesiana põe a nu um momento de vida da sociedade espanhola marcado pela impossibilidade de diálogo [...]”. (NASCIMENTO, 2001, p.179).

Os personagens criados por Miguel Delibes se caracterizam por esse elemento, e sua escrita será a voz desses personagens camponeses explorados, em que segundo idem (2001, p. 180) “Relatos e personagens são estruturados a partir de fatos comuns, relativos a seres comuns, do cotidiano, seres sem brilho, sem relevo em um dia-a-dia de mazelas e grandezas [...]”, essa composição é relativa à permissividade de até onde esses personagens podem ir dentro de um sistema repressor, por isso, os personagens que transitam na dita esfera da normalidade não são transgressores da ordem imposta.

O panorama do romance espanhol no pós-guerra civil é uma voz polifônica, perpassada pelas tristezas e vergonhas das consequências de uma guerra fratricida, a qual é reconstruída pela ficção de escritores, no sentido de resgatar a memória, para o não esquecimento do período obscuro, o qual a Espanha caiu, em um processo de involução humana.

2. DE RAMOS A DELIBES

Ao seguir à risca as regras implícitas de cada forma, o escritor mina a resistência que a vida impõe ao sentido, e o faz justamente por conferir sentido a essa resistência, recondicionando elementos não-literários no interior do cosmos integrado da obra literária. (LUCÁKS, 2000, p. 194-195).

Os relatos sobre as vivências de cada pessoa por mais que sejam individualizadas, estas são possíveis de conexões, diálogos a partir de experiências comuns. Dessa forma, a intenção do que se escreve no universo literário, e as perspectivas de escritas podem ser dialogadas.

De Ramos a Delibes é a apresentação dessa confluência, de escritores, os quais buscam escrever o essencial em poder ser narrado, ter algo para contar, mas, sem rodeios, enveredar pelo local a significar no universal.

Apesar das distâncias geográfica e temporal, as quais há entre os escritores Graciliano Ramos de Oliveira e Miguel Delibes Setién, por meio de suas escritas, estas permitem um diálogo a partir dos romances *Vidas Secas* (2009) e *Los Santos Inocentes* (1996), trabalhos de artífices com a palavra.

O escritor brasileiro Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em 27 de outubro de 1892 em Quebrangulo – Alagoas, sendo o primeiro de dezesseis irmãos, filho de Sebastião Ramos e Maria Amélia Ferro e Ramos. Foi casado com Maria Augusta de Barros, tiveram quatro filhos. Graciliano Ramos faleceu em 20 de março de 1953. Outubro e março respectivamente também são os meses de nascimento e morte do escritor espanhol Miguel Delibes Setién, o qual nasceu em 17 de outubro de 1920 em Valladolid – Espanha. Foi o terceiro de oitos irmãos, filho de Adolfo Delibes e Maria Setién. Foi casado com Ángeles de Castro. Miguel Delibes faleceu em 12 de março de 2010.

Graciliano Ramos surge no panorama literário enquanto escritor, ele diferencia-se dos outros escritores do intitulado período regionalista, devido à peculiaridade do estilo de escrita. De acordo com Jorge de Souza Araújo:

O escritor toma o material da vida em seu tempo e o invoca mediante evocações fragmentadas. O material em sequência é sedimentado na memória ou nas camadas mais profundas do inconsciente. Graciliano Ramos faz uso desse material como

suporte ideológico, para refletir experiências e maturar sua visão de mundo. (ARAÚJO, 2014, p. 23).

Então, na escrita ficcional de Graciliano Ramos, encontramos a junção das esferas do psicológico e do social, de modo simples e objetivo; eliminado tudo que não é necessário à narrativa. “Esse medo de encher lingüiça é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio. O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão [...]”. (CANDIDO, 2006, p. 144). Essa busca pelo essencial é a principal característica de sua escrita. “[...] quando corrigia ou retocava os seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraíra a sua matéria [...]”. (Ibidem).

As esferas do psicológico e do social também são uma constante para Miguel Delibes e, em sua escrita, delinea o homem simples, do povo e as paisagens espanholas, em especial, a região de Castela. A ambos a escrita surge como uma força telúrica, pois para o escritor a singularidade regional precisa de registro em seu esplendor e pungência, “[...] uma das mais fortes características do escritor: sua expressividade linguística [...]”. (NASCIMENTO, 2012, p. 204-205). Dessa forma, a simplicidade de sua escrita também elimina o desnecessário, mas, esta vai à busca de algo, “O regional, o local prevalece em Delibes o que não o impede, como escritor ultrapassar os muros territoriais de Castela e da Espanha para alcançar a universalidade”. (Ibidem).

E, assim, em suas narrativas, essas duas potências inspiradoras, o povo e as paisagens, ganham seus coloridos e ressaltos particulares, nos quais podemos ouvir as vozes dos silenciados e das terras espanholas.

O Homem apresentado nas narrativas ficcionais de Graciliano Ramos ou Mestre Graça é tão verticalizado em si, que como supracitado o psicológico e o social estão intrínsecos e ambos confundem-se no tempo e no espaço, universalizando-o. Segundo Jorge de Souza Araújo:

Graciliano Ramos aciona o mundo íntegro, atemporal, de aparente apelo concreto, do indivíduo em crise. As recordações fotografam o caos, lembranças recortadas de sofrimentos, lapsos de humanidade adulta fixada num objeto difuso. (ARAÚJO, 2014, p. 27).

A escrita de Graciliano Ramos é a busca da concisão e a perfeição da palavra escrita, como forma de significar com exatidão as personagens de suas obras, então o psicológico, o social e o silêncio são suas buscas incessantes, a sua descrição do ato de escrever ratifica sua busca do essencial para sustentação da narrativa. E no final do seu romance *Vidas Secas*, em uma nota Graciliano Ramos apresenta o relato sobre seu ato de escrever. De acordo com Graciliano Ramos:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 2009, p. 178).

Para Miguel Delibes, sua inspiração ao escrever eram pessoas reais, as quais circundavam o seu cotidiano e, assim, os modos e tipos destas propiciavam que os personagens surgissem e mantivessem as estruturas narrativas. “Delibes observou o mundo a seu redor, as pessoas que o povoam, seus hábitos, mantendo o ouvido atento ao que diziam os castelhanos dos mais variados ofícios, pessoas que o escritor recriou [...]”. (NASCIMENTO, 2012, p. 210).

A precisão da escrita na criação do universo literário de Miguel Delibes partiu de sua atenta escuta e observação, sendo assim, homem e natureza encontra-se na caracterização dos personagens. O leitor tem acesso a essa junção pelo trabalho com a linguagem proposto pelo escritor. Para Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento:

Há em Delibes uma atitude em relação à linguagem e ao que lhe diz respeito que não se pode deixar de observar. Ela está engastada, por diversas técnicas, mas seu efeito, tão intenso quanto harmonioso, jorra da justeza de seleção, atualização e

adequação com que põe em cena a fala dos personagens. (NASCIMENTO, 2001, p. 150).

A autora ainda apresenta uma expressão para a definição do gênero romance proposta por Miguel Delibes: “Un hombre, un paisaje, una pasión”, idem (2012, p. 217). Para o escritor esses elementos compõem a construção do enredo, porém saber contá-los é o segredo para manter o encadeamento da narrativa, sendo assim, não basta somente contar é necessário saber dosar os elementos e, assim, manter o diálogo entre os personagens e o leitor.

Miguel Delibes em sua escrita une com precisão e sem excessos o homem, a paisagem envolvidos em uma paixão, os quais sustentam os personagens e, conseqüentemente, estruturam o romance. Segundo Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, apresenta o processo de criação de romancista afirmado por Miguel Delibes:

Eu considero a sustentação de tipos vivos como um dever fundamental do romancista [...] Colocar em pé alguns personagens de carne e osso e infundi-los alimento ao longo de mais de duzentas páginas é uma das operações mais delicadas de todos os romancistas. E de tal forma eu acho que é assim que eu me atrevo a fazer uma conclusão: um romance é bom quando, após o tempo de lê-lo, os tipos que o habitam permanecem vivos dentro de nós; e é ruim quando os personagens se confundem com outros personagens de outros romances e, finalmente, esquecem. O personagem é para mim o eixo da narrativa e, conseqüentemente, o resto dos elementos deve cumprir com suas demandas. (NASCIMENTO, 2012, p. 211, tradução nossa).

Graciliano Ramos e Miguel Delibes foram escritores, os quais buscaram no homem, na natureza, no cotidiano e no silêncio, dar vozes aos sujeitos marginalizados e explorados em suas forças de trabalho, unindo dimensão psicológica e social na criação dos seus romances, estes se mantêm vivos devido às estruturas delineadas pelas escritas cuidadosas e concêntricas, no sentido de chegar ao essencial do que deve ser dito. E Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento define para ambos o ofício de ser escritor:

Só um escritor com uma relação amorosa com sua língua, só quem vê no exercício da linguagem o exercício da liberdade consegue estabelecer as regras do jogo revelador da

diversidade social e representá-la no universo narrativo, tomando-a como eixo do diálogo na pontuação dos modos e tensões desses universos diferentes, habilmente postos em confronto e/ou conflito. (NASCIMENTO, 2001, p.181).

E dentro desse universo narrativo o essencial, o qual caracteriza os personagens fazendo-os chegar até o final da narrativa, e assim, permitindo o leitor a se aproximar dos mais variados seres humanos, viver a experiência do outro pelo trabalho com a linguagem foi o construto desses escritores.

O dois romances postos em diálogo são essa busca, na representação da família explorada, seguindo ciclos climáticos por paisagens áridas, construindo um universo fictício/real ampliado pelas percepções do leitor.

2.1. A rosácea & O evangelho

Os romances são as tentativas de apreensão de dimensões da vida pelos escritores, essas tentativas ficcionais são possivelmente organizadas de acordo com o sentido cronológico, mediante a ordenação dos acontecimentos da vida. Sendo assim, as várias histórias ramificadas de um tronco comum, podem ser acontecimentos de meses, anos, dias ou horas, isso depende de sua doação encadeadora para manter os artifícios de estruturação do romance, até o seu desfecho.

Os artifícios de estruturação dos romances *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* começam a partir do estilo da escrita dos seus autores e, assim sendo, da escrita meticulosa e incessante na busca do essencial é que surge o romance *Vidas Secas*. A obra é publicada em 1938 e, de início, recebe várias críticas devido à sua estrutura. Luís Bueno (2001), apresenta a crítica elaborada por Lúcia Miguel Pereira (1938):

[...] ela destaca "os traços que ainda hoje fazem pensar criticamente o livro, indicando-os com a discreta segurança que sabia cultivar tão bem" - para repetir as palavras de Antonio Candido. Um desses traços é a preocupação com a descontinuidade da estrutura do livro, que ela aponta de forma muito sucinta: Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza. (CAMARGO, 2001, p. 844).

Essa série de quadros, de gravuras em madeiras são justapostos na tentativa de formar e manter a continuidade narrativa. Outra possibilidade de justaposição para o leitor perceber a descontinuidade da estrutura desse romance é a independência dos capítulos, os quais podem ser lidos isoladamente. De acordo com Luís Bueno, revisitando a fortuna crítica de *Vidas secas*, é o crítico Álvaro Lins (1945) que, pela primeira vez, enfatiza tal estrutura: "Álvaro Lins parte do princípio de que *Vidas Secas* é "romance desmontável" e, trabalhando com uma idéia tradicional de romance, não consegue ver senão defeito nessa estrutura fragmentária" (BUENO, 2001, p. 845). Dessa forma, ainda de acordo com Álvaro Lins (1945): "Para suavizar a crítica, proclama o valor literário de cada capítulo individualmente, o que só faz confirmar a idéia de que falta unidade ao romance". (idem).

Vidas Secas é estruturado em treze capítulos, intitulados e ordenados da seguinte forma:

Mudança
Fabiano
Cadeia
Sinha Vitória
O menino mais novo
O menino mais velho
Inverno
Festa
Baleia
Contas
O soldado amarelo
O mundo coberto de penas
Fuga

A proposta de Antonio Candido para a estruturação e unidade de *Vidas Secas* é a forma em rosácea. Para se pensar a estrutura da obra, a qual se pode trocar de posicionamento o primeiro pelo último capítulo, porém, mantém-se a estrutura em rosácea. Segundo Antonio Candido (1956):

Esse texto propõe a forma da rosácea como a mais adequada para pensar a estrutura global da obra: Benjamim Crémieux falou de romance em rosácea a propósito do *Temps Perdu*. Parece-me que *Vidas Secas* pode, noutro sentido e com maior propriedade, classificar-se de igual modo, contanto que imaginemos uma rosácea simples e nítida, em que as cenas se disponham com ordenada simplicidade. Políptico ou rosácea - qualquer coisa de nítido e primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio: Fabiano, retirando pela caatinga, abandona a fazenda que animou por algum tempo. (CANDIDO apud CAMARGO, 2001, p.845)

Os seguintes trechos dos capítulos “Mudança” e “Fuga”, respectivamente, corroboram com a afirmação, ao apresentar os personagens em um ciclo, um retorno, o qual liga o início e o final:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam, cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas, como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra.

A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (RAMOS, 2009, p. 09).

[...]

Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade e tremiam.

Os braços penderam, desanimados.

– Acabou-se.

Antes de olhar o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim.

Desde o aparecimento das arribações vivia desassossegado. Trabalhava demais para não perder o sono. Mas no meio do serviço um arrepião corria-lhe no espinhaço, à noite acordava agoniado e encolhia-se num canto da cama de varas, mordido pelas pulgas, conjecturando misérias.

A luz aumentou e espalhou-se na campina. Só aí principiou a viagem. Fabiano atentou na mulher e nos filhos, apanhou a espingarda e o saco de mantimentos, ordenou a marcha com uma interjeição áspera.

Afastaram-se rápidos, como se alguém os tangesse, e as alpercatas de Fabiano iam quase tocando os calcanhares dos meninos. A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela. Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. (RAMOS, 2009, p. 119-120).

Da simplicidade da escrita e do como saber contar o que é essencial, nasce o romance *Los Santos Inocentes*, sua estrutura assume esse ideal do como saber contar. Para Andreia Paraquette:

Miguel Delibes organiza sua estrutura narrativa. Para que o leitor perceba e “acompanhe” o que se passa e como se passa, é necessário uma técnica e um estilo particular ao narrar. Como acontece em outras obras de Miguel Delibes, a organização narrativa em *Los Santos Inocentes* recebe uma “roupagem” única. (PARAQUETTE, 2008, p. 71).

Essa roupagem única é a percepção para a formação do romance igualmente a um evangelho, no qual os livros com relativa interligação mantêm o encadeamento do enredo, “*Los Santos Inocentes*, Miguel Delibes nos presenteia com uma narrativa ritmada que sugere a estruturação de um poema bíblico”. (Idem, p.72), os “*libros*” são estrofes em afrescos, e quando justapostos formam um painel.

Painel composto por seis livros, nomeados e ordenados da seguinte forma:

“*Libro Primero – Azarías*”

“*Libro Segundo – Paco, el Bajo*”

“*Libro Terceiro – La Milana*”

“*Libro Cuarto – El Secretario*”

“*Libro Quinto – El Accidente*”

“*Libro Sexto – El Crimen*”

A estrutura definida por Miguel Delibes para *Los Santos Inocentes* são capítulos medianos, nos quais a prosa adquire uma atmosfera lírica, devido ao caráter quase litúrgico dos “*libros*”, o ritmo da narrativa é ditado por diálogos sucintos, perguntas e respostas objetivas. O trabalho com a pontuação, na qual

se utilizam apenas vírgulas, travessões e interrogações como efeito para desencadear a narrativa. De acordo com Andreia Paraquette:

Miguel Delibes compõe o romance *Los Santos Inocentes* como se fosse escrever um longo poema: [...] a disposição da prosa (que recorda a dos salmos, com seu ritmo interno marcado, por sua vez, pela repetição de frases e expressões) e seu doloroso despojamento, com o freqüente uso da linguagem oral dos *campesinos*, fazem deste texto um longo e comovedor cântico. (PARAQUETTE, 2008, p. 76).

A exemplo dessa estruturação como se fosse escrever um poema permeado pela linguagem oral dos *campesinos* têm-se o seguinte trecho do diálogo entre *Paco, el Bajo* e *señorito Iván* do “*Libro Quinto – El Accidente*”:

Y a partir de ese día, el señorito Iván visitaba cada mañana a Paco, el Bajo, y le animaba.
 — Paco, muévete, no te quedes quieto. No olvides lo que te dije.
 Pero Paco, el Bajo, le miraba con sus tristes ojos de enfermo.
 — Qué fácil se dice, señorito Iván.
 Y el señorito Iván:
 — Mira que el veintidós está próximo.
 Y Paco, el Bajo:
 — Y ¿qué puedo hacer? Más lo siento yo, señoritos Iván.
 Y el señoritos Iván:
 — “Más lo siento yo, más lo siento yo”. ¡Mentira! El hombre es trabajo, energía, Paco, que no quieres entenderlo, y donde no hay energía, no hay hombre. Tienes que andar aunque te duela, si no, te quedarás inútil para siempre, ¿oyes?
 Y le insistía el señorito Iván, hasta que Paco, el Bajo, decía llorando:
 — En cuanto pongo el pie en el suelo es como si me lo cortaran. No imagina qué dolor. (DELIBES, 1996, p. 80).

O formato em rosácea e de evangelho há um elo entre os romances devido à justaposição dos capítulos. A rosa enquanto símbolo do amor, a união das pétalas, as quais se sobrepõem para proteger o seu centro, e o evangelho, o seu centro é portador de uma boa nova. Porém, na rosácea, o centro é o continuo da peregrinação pela aridez dos sentimentos, o qual se confunde com a aridez do lugar.

A aridez da La Jara² também é de sentimentos, nesse evangelho não há boas novas, mas, a falta de compaixão dos *señoritos* pelos seus empregados em sistemas exploratórios, sendo assim, em ambos os romances o sentido é de desterro da humanidade.

Os capítulos “Contas” e “*Libro Terceiro – La Milana*” apresentam a exploração e a aridez de sentimentos humanos, respectivamente:

Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos. Mas como não tinha roça e apenas se limitava a semear na vazante uns punhados de feijão e milho, comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito.

[...] Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço em outra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem.

Não era preciso barulho não. (RAMOS, 2009, p. 93-94)

[...]

Y de repente, una grajeta se separó del enorme grupo y se tiró desde lo alto hacia ellos, en vuelo tan rápido y ligero que el señoritos Iván no pudo evitarlo y preparó la escopeta.

Y al Azarías al verlo, se le heló la sonrisa en los labios, el miedo asomó a sus ojos y gritó fuera de sí:

— ¡No tire, señoritos, es la milana!

Pero el señorito Iván notaba la escopeta en la cara, y notaba las ganas de matar que toda la mañana le habían perseguido, y notaba también la dificultad del disparo de arriba abajo. Y aunque oyó claramente la voz del Azarías, "¡Señorito, por Dios se lo pido, no tire!", no pudo controlarse y disparó. En cuanto se oyó el ruido, la grajilla dejó en el aire un rastro de plumas negras y azules. Y antes de llegar al suelo, ya corría el Azarías gritando:

— ¡Es la milana, señoritos! ¡Me ha matado a la milana!

Y el señorito Iván detrás de él, la escopeta abierta, reía:

— Será imbécil, el pobre — como para sí.

² Os nomes de lugares que aparecem em *Los Santos Inocentes* não colocam a ação em um lugar específico na geografia espanhola; o autor os escolheu pela sua sonoridade e por evocar um tipo de relevo, vegetação ou fauna. (Nota da edição).

Y luego en voz alta:

— ¡No te preocupes, Azarías, yo te regalaré outra!

Pero el Azarías, sentado al lado de una jara, sostenía el pájaro entre sus manos, la sangre caliente entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los últimos golpes de su corazón. Y el Azarías lloraba. (DELIBES, 1996, p. 102-103).

Os romances são estruturados por sentenças curtas devido ao trabalho com a seleção das palavras. Há prevalência do uso de ponto de continuação, conjunção aditiva e vírgulas, dessa forma, as estratégias do contar da oralidade caracteriza a narrativa, no sentido de ordenar o enredo e apreender a atenção do leitor.

Outro detalhe sobre a estruturação é apresentado por Andreia Paraquette em que, “[...] com tamanha riqueza de detalhes imagéticos e sonoros, acompanhamos [...] as frases curtas, [...] somadas à riqueza lírica do contar, estruturam poeticamente os acontecimentos”. (PARAQUETTE, 2008, p. 77). Nos trechos dos capítulos “Inverno” e “*Libro Terceiro – La Milana*” podemos constatar essa estruturação.

Atrás da casa, as cercas, o pé de turco e as catingueiras estavam dentro da água. As goteiras pingavam, os chocalhos das vacas tiniam, os sapos cantavam. O som dos chocalhos era familiar, mas a cantiga dos sapos e o rumor das goteiras causavam estranheza. Tudo estava mudado. Chovia o dia inteiro, a noite inteira. As moitas e capões de mato onde viviam seres misteriosos tinham sido violados. Havia lá sapos. E a cantiga deles subia e descia, uma toada lamentosa enchia os arredores. Tentou contar as vozes, atrapalhou-se. Eram muitas, com certeza havia uma infinidade de sapos nas moitas e capões. Que estariam fazendo? Por que gritavam a cantoria gorgolejada e triste? Nunca vira um deles, confundia-os com os habitantes invisíveis da serra e dos bancos de macambira. Enrolou-se, acomodou-se, adormeceu [...]. (RAMOS, 2009, p. 69).

[...]

Y el Azarías lloraba y repetía:

– Milana bonita, milana bonita.

Y según hablada, se separaba del grupo, reunido en la sombra del árbol, los ojos en el tejado, hasta que quedó solo en el centro del patio, bajo el sol furioso de julio, su propia sombra como una pelota negra, a los pies. Hasta que, de pronto, levantó la cabeza y gritó:

– ¡Quiá!

Y arriba, la grajilla miró el patio, se movió nerviosa y volvió a quedarse quieta, y el Azarías, que la miraba, repitió entonces:

– ¡Quiá!

Y la grajilla movió el cuello y le miró, y en ese momento el Azarías repitió amorosamente:

– ¡Quiá!

Y de pronto sucedió lo que nadie esperaba, y como si entre el Azarías y la grajilla se hubiera establecido una comunicación secreta, el pájaro empezó a gritar:

– ¡Quiá, quiá, quiá!

Y en la sombra del árbol se hizo un silencio muy grande.

Y de repente, el pájaro comenzó un suave vuelo hacia adelante y, ante la miraba sorprendida del grupo, dio tres amplias vueltas sobre el patio y, finalmente, se colocó en el hombro derecho del Azarías. Y Azarías sonreía, sin moverse, volviendo ligeramente la cabeza hacia el pájaro repitiendo:

–Milana bonita, milana bonita. (DELIBES, 1996, p. 52).

Nos trechos acima há uma percepção do homem em integração com a natureza criando um universo onírico, no qual há possibilidade de liberdade do sistema que os oprimem, os capítulos sucintos, com frases curtas, nas quais a pontuação é habilmente trabalhada, proporcionando ao leitor sentir o caráter oral permeado na narrativa.

O diálogo entre os romances partem da simplicidade dos eventos cotidianos para sua construção de sentidos, partindo de situações comuns igualmente as parábolas.

A seleção das palavras em busca do primordial para se ter uma estrutura concisa e clara, tanto em formato de rosácea ou evangelho. E assim, os romances se liguem pelo potencial narrativo de falar sobre vidas, as quais florescem diante da aridez e a margem de um sistema opressor, que se mantém em funcionamento em função do silenciamento e exploração desses sujeitos.

2.2. O silêncio nas vozes sertanejas/campesinas

A polifonia no romance é a junção de vozes dos personagens e do narrador, e a voz do narrador permeia o enredo como forma de orientar o leitor, e assim, cada narrador com sua peculiaridade contribui na criação do universo narrativo. Segundo Georg Lukács:

Com laços bem atados à contingência do mundo, o narrador passa juízo sobre si próprio e transforma a configuração

subjetiva do destino em significado arquitetônico objetivo das partes isoladas. O que era uma visão idiossincrática do conteúdo da realidade faz-se vinco objetivo, sedimentado na forma composicional. (LUKÁCS, 2000, p. 221).

O romance, em sua construção estrutural, tem suas partes atadas pela voz do narrador, este possibilita a harmonização e unidade da narrativa. A voz do narrador é uma consciência maior, a qual se apresenta no momento de caracterização das partes do enredo, e, após, se recolher em forma de espectador da unidade do romance. “A marcha e o procedimento do romance põem deliberadamente a descoberto a própria dinâmica artística como o centro da narrativa”. (LUKÁCS, 2000, p. 222). Dessa forma, a marcha e o procedimento dos romances *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* são sequenciados pelas vozes dos seus narradores.

O narrador de *Vidas Secas* apresenta-se em terceira pessoa, este tem um discurso indireto, o qual não é nem um monólogo nem uma intromissão na narrativa. “Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente”. (CANDIDO, 2006, p. 150)

O narrador de modo documental aproxima-se dos personagens, por isso, há na sua voz certa objetividade de relator em um discurso centralizado, este é substituído pelo discurso indireto livre dos personagens, o qual sabe limitadamente o sentido da narrativa. “Por outro lado, esse discurso, se é centralizador, é também flexível, construindo-se em diversas modalidades. Assim, a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro”. (BUENO, 2001, p. 869).

Sinha Vitória aprumou o espinhaço e agitou o abano. Uma chuva de faíscas mergulhou num banho luminoso a cachorra Baleia, que se enroscava no calor e cochilava embalada pelas emanações da comida.

Sentindo a deslocação do ar e a crepitação dos gravetos, Baleia despertou, retirou-se prudentemente, receosa de sapear o pêlo, e ficou observando maravilhada as estrelinhas vermelhas que se apagavam antes de tocar o chão.

Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinha Vitória não queria saber de elogios.

– Arreda!

Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários.

Sinha Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: – “Hum! Hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinha Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida. E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé.

[...]

Desfeitas essas nuvens, curtidos os dissabores, a cama de novo lhe aparecera no horizonte acanhado.

Agora pensava nela de mau humor. Julgava-a inatingível e misturava-a às obrigações da casa.

Foi à sala, passou por baixo do punho da rede onde Fabiano roncava, tirou do caritó o cachimbo e uma pele de fumo, saiu para o copiar. O chocalho da vaca laranja tilintou para os lados do rio. Fabiano era capaz de se ter esquecido de curar a vaca laranja. Quis acordá-lo e perguntar, mas distraiu-se olhando os xiquexiques e os mandacarus que avultavam na campina. (RAMOS, 2009, p. 39-41).

No capítulo Sinha Vitória, o narrador dá voz às lembranças, preocupações e intuições de Sinha Vitória, pois, em todo o capítulo encontramos somente seis falas diretas da personagem, a construção do seu mundo dá-se através do silêncio e da narração. A centralização do discurso na voz do narrador acontece devido à impossibilidade dos personagens não conseguirem denominar suas experiências e, conseqüentemente, seu mundo.

No quejando entre os romances, em *Los Santos Inocentes* o narrador também se aproxima dos personagens devido ao seu silêncio, “O narrador se identifica com a paisagem, com as vidas e com a fala (ou a ausência da fala) de suas personagens até se fundir com elas”. (PARAQUETTE, 2008, p. 79). Nesse sentido, o narrador também em terceira pessoa, com o discurso direto delinea os perfis dos personagens como também o espaço ficcional criado pelo autor.

Y el Azarías no dejaba de darle pienso y, cuando estaba más ocupado con el pájaro, se oyó el grito de la Ninã Chica dentro de la casa. Y la señorita Miriam, asustada:

— Y eso, ¿qué es? – preguntó.

Y el Azarías, nervioso:

— La Niña Chica es, venga – dijo.

Y entraron juntos em la casa y la señorita Miriam caminaba con miedo. Y al descubrir a la niña en la sombra, con sus piernecitas de trapo y la gran cabeza caída sobre la almohada, sintió que los ojos se le llenaban de lágrimas y se llevó las dos manos a la boca.

— ¡Dios mío!

Y el Azarías la miraba, sonriendo. Pero la señorita Miriam no podía dejar de mirar a la Niña Chica, que parecía que se hubiera convertido en una escultura de sal la señorita Miriam, tan fría estaba, tan blanca.

— ¡Dios mío! — repitió moviendo rápidamente la cabeza de un lado a otro como para escapar de un mal pensamiento.

Pero el Azarías ya había tomado entre sus brazos a la niña y, diciendo palabras incomprensibles, se sentó y colocó la cabecita de la niña en su brazo. Y agarrando la grajilla con mano izquierda y un dedo de la Niña Chica con la derecha, lo acercó lentamente al animal para que le rascar entre los ojos. Y una vez que lo tocó, separó el dedo de repente, rió, apretó a la niña contra sí y dijo suavemente:

¿No es cierto que es bonita la milana, niña? (DELIBES, 1996, p. 67).

O narrador, através do silenciamento dos personagens, perscruta suas almas em busca de suas emoções e apresenta-as ao leitor. Desse modo mantém-se um diálogo, instigando as percepções do leitor para partilhar o enredo e vivenciar as situações perfiladas pelo narrador.

O silenciamento dos personagens pelos seus senhor/*señorito* é um alelo partilhado pelos dois romances, pois, o narrador assume o controle da narrativa devido ao processo de desapropriação da palavra sofrida pelos personagens, e, dessa forma, os narradores instituem um processo de humanização dos personagens. Segundo Antonio Candido:

O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade. (CANDIDO, 2006, p. 149)

Nesse sentido, trechos dos capítulos *Contas* e “*Libro Segundo – Paco, el Bajo*”, apresentam essa desapropriação da palavra e silenciamento por parte dos senhor/*señoritos*. Porém os narradores captam essa atmosfera dos silenciados e transportam em suas vozes as mensagens destes à narrativa.

Dessa forma, permitem o vislumbre de personagens com sentimentos humanos, a partir da percepção da exclusão pela espoliação da linguagem.

Ora, o soldado amarelo... Sim, havia um amarelo, criatura desgraçada que ele, Fabiano, desmanchado por causa dos homens que mandavam. Cuspiu, com desprezo:

– Safado, mofino, escarro de gente.

Por mor de uma peste daquela, maltratava-se um pai de família. Pensou na mulher, nos filhos e na cachorrinha. Engatinhando, procurou os alforjes, que haviam caído no chão, certificou-se de que os objetos comprados na feira estavam todos ali.

[...]

Ouviu o falatório desconexo do bêbedo, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversa à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?

Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. (RAMOS, 2009, p. 32-35).

[...]

[...] Paco, el Bajo, quería que los muchachos aprendiesen, que el Hachemita aseguraba en Cordovilla que los muchachos podían dejar de ser pobres con unos pocos conocimientos. E incluso la propia Señora Marquesa, para acabar con el analfabetismo en el cortijo, hizo venir durante tres veranos seguidos a dos señoritos de la ciudad que, al terminar el trabajo del día, les enseñaban las letras y sus mil posibilidades. Y todos, cuando les preguntaban, decían:

– La B con la A hace BA, y la C con la A hace ZA.

Y entonces, los señoritos de la ciudad, el señorito Gabriel y el señorito Lucas los corregían y les decían:

– Pues no, la C con A hace KA, y la C con la I hace CI, y la C con la E hace CE, y la C con la O hace KO.

Y ellos se decían entre sí sorprendidos:

– También tienen unas cosas... Parece que a los señoritos les gusta hacer bromas.

Pero no se atrevían a levantar la voz, hasta que una noche, Paco, el Bajo, se tomó dos copas y se fue hacia el señorito alto, el de su grupo, y preguntó:

– Señorito Lucas, y ¿por qué esos caprichos?

Y el señorito Lucas empezó a reír y a reír sin control, y al fin, cuando se calmó un poco, se limpió los ojos con el pañuelo y dijo:

– Es la gramática, oye, el porqué pregúntaselo a los académicos.

Y no dijo más, pero eso no era más que el comienzo, que una tarde llegó la G y el señorito Lucas les dijo:

– La G con la A hace GA, pero la G con la I hace GI.

Y Paco, el Bajo, se enfadó, que eso ya era demasiado, que ellos eran analfabetos, pero no tontos, y que por qué la E y la I tenían siempre que ser especiales. Y el señorito Lucas no paraba de reír, que se moría el hombre de la gracia que le hacía, una risa exagerada y nerviosa. Y como de costumbre, que eso lo establecía la gramática y que él nada podía decir contra la gramática. Pero que, si se sentían engañados, podían escribir a los académicos, ya que él sólo les contaba las cosas tal como eran. Pero a Paco, el Bajo, todas estas tonterías le ponían de mal humor y su enfado llegó al máximo cuando, una noche, el señorito Lucas les dibujó una H mayúscula en la pizarra. Y después de pedir silencio para que todos prestasen atención, dijo:

– Mucho cuidado con esta letra; esta letra es un caso único, amigos; esta letra es muda.

Y Paco, el Bajo, cada vez más confundido, pero a la mañana siguiente, ponía la silla al caballo y se marchaba al monte, a vigilar, que ése era su trabajo. Aunque desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras ya no era el mismo, que no podía pensar en otra cosa. Y en cuanto se alejaba del cortijo, se bajaba del caballo, se sentaba a la sombra de un árbol y empezaba a pensar. Y cuando las ideas se le confundían en la cabeza unas con otras, cogía piedrecitas, y las blancas eran la E y la I, y las grises eran la A, la O y la U. Y entonces, empezaba a unir unas con otras para ver cómo tenían que oírse juntas. Pero seguía confundido [...]. (DELIBES, 1996, p. 21-24).

Para José Luiz Fiorin, “[...] existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro”. (FIORIN, 2005, p. 218). Dessa forma, ambos os narradores constituem o seu discurso narrativo a partir dos personagens, os quais apresentam a família, sendo esta um vínculo propiciador para a criação do sentimento de humanidade. “Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”. (Ibidem). Nesse diálogo entre os narradores e os personagens é evidenciada a desapropriação/negação dos estudos por parte de Fabiano, o

que lhe garantiria uma luta de igual para igual com seus agressores. Algo semelhante acontece devido a desconfiança e confusão por parte de *Paco, el Bajo*, por não saber articular as letras em um nível primário de aprendizagem, e assim, o mantém distante de um sonho, este é esperado para que os filhos alcancem, na quebra de um ciclo, no qual seus filhos migrarão rumo a uma possibilidade de uma vida melhor.

O silenciamento sofrido pelos personagens somente é dimensionado devido às vozes dos narradores, então, o silêncio nas vozes sertanejas/campesinas é algo imposto por um sistema, tendo como ponto observacional para a sua realização em localidades rurais, este marginaliza estes sujeitos/personagens e sujeitando-os a uma realidade, a qual se encerra na trágica não possibilidade de existência fora desse ciclo exploratório.

2.3. O cíclico

[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana [...]. (WATT, 1990, p. 31).

A dinâmica do cíclico é a apresentação dos acontecimentos nos enredos dos romances analisados, “Numa amplitude inviável aos demais gêneros, o romance absorve com apetite voraz as relações reais e as transforma em movimento do enredo”. (Lukács, 2000, p. 224). Dessa forma, os enredos absorvem as estações, em prevalência para o verão e o inverno, e o deslocamento dos personagens ao longo da narrativa obedece às mudanças das estações e aos desejos dos seus “*señoritos*”.

As estações surgem na narrativa em determinação para a dualidade desse movimento, em que, ora os personagens estão se deslocando, ora são agregados, mas sempre retornam a um ponto em comum, de origem ou de progresso para o fatídico declínio. Em *Vidas Secas*, “A narrativa abre e fecha o ciclo da seca e da secura das vidas por ela tangidas como gado sem dono”. (ARAÚJO, 2014, p. 151). Em trechos do capítulo “O mundo coberto de penas”, há um vislumbre para o retorno do deslocamento causado pela mudança das estações e, conseqüentemente, a abertura desse ciclo:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança!

[...]

Alargou o passo, desceu a ladeira, pisou a terra de aluvião, aproximou-se do bebedouro. Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. Pestes. Quando elas desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finar-se, até os espinhos secariam.

Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espalhou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim.

[...]

Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu. Tentou iludir-se, imaginou que ela não se realizaria se ele não a provocasse com idéias ruins. Reacendeu o cigarro, procurou distrair-se falando baixo. (RAMOS, 2009, p. 109-111).

O deslocamento em *Los Santos Inocentes* é a visita de *Azarías* à sua irmã e, assim, principia a mudança da família para dentro de um sistema exploratório, e *La Régula* que pronuncia por toda a família, e sua fala é de concordância para o processo de exploração. Têm-se nos capítulos “*Libro Primero – Azarías*” “*Libro Segundo – Paco, el Bajo*”, o deslocamento da família e as impressões de *La Régula*.

[...]

— Me voy donde mi hermana, señorito.

Y el señorito levantaba un poco el hombro izquierdo, y:

— Adiós, Azarías.

Y él se marchaba al otro cortijo, donde su hermana, y ella, la Régula, al abrirle el portón:

— ¿Y tú qué haces aquí, si puede saberse?

Y Azarías:

— ¿Y los muchachos?

Y ella:

—En la escuela, ¿dónde quieres que estén?

Y él, el Azarías, mostraba un momento la punta de la lengua, volvía a esconderla y decía al fin:

— El mal es para ti, que luego no sirven ni para brutos ni para señoritos.

Y la Régula contestaba:

— ¿Te pedí yo opinión?

Pero tan pronto como caía el sol, el Azarías se sentaba delante del fuego, medio dormido, masticando la nada, y un rato después levantaba la cabeza y, de repente, decía:

— Mañana me vuelvo donde el señoritos.

[...]

Y al caer la tarde, Paco y la Régula pusieron sus cosas en el carro y empezaron el camino de vuelta. Y en lo alto, entre los colchones de lana, iban los muchachos; y en la parte de atrás, la Régula con la Niña Chica, que no paraba de gritar y se le caía la cabeza para un lado y para el otro, y sus flacas piernecitas sin vida asomaban bajo el vestido.

Y cuando llegaron al cortijo, Crespo, el Guarda Mayor, los esperaba al pie de la vieja casa, la misma que abandonaron cinco años atrás. Y Paco lo miró todo tristemente y movió la cabeza de un lado a otro y después bajo los ojos.

— Bueno... — dijo —, Dios así lo querrá.

Y un poco más allá, dando órdenes, estaba don Pedro, el Périto.

— Buenas noches, don Pedro, aquí estamos de nuevo para lo que queira mandar.

— Digo, Régula, que tú tendrás que ocuparte de portón como hacías antes, y abrirlo tan pronto como oigas el coche. Que ya sabes que ni la Señora ni el señorito Iván avisan y no les gusta esperar.

Y la Régula:

— A mandar, don Pedro, para eso estamos.

Y don Pedro:

— Al amanecer limpiarás las jaulas, que si no, ¡uf, qué olor! Y ya sabes que la Señora es buena, pero le gusta que todo esté en su sitio.

— A mandar, don Pedro, para eso estamos. (DELIBES, 1996, p. 13-28).

Pela leitura da obra é possível subentender que o retorno à casa antiga pela família acontece no período de calor intenso, ou seja, o ciclo da natureza está no plano de fundo, corroborando com os acontecimentos e, também, para apresentar a servidão, na qual se encontram esses personagens. De acordo com Andreia Paraquette:

A propriedade acolhe, ocasionalmente, uma família de *terratenientes*, cuja esporádica presença altera a vida diária dos *campesinos*, que devem, com grande disciplina e

submissão, atender às necessidades e aos caprichos de seus senhores. Contudo, o conceito de obediência inerente à função de empregados dos “senhores”, confunde-se com o de servidão, o que nos dá a idéia da desigualdade e da perversão das relações entre uns e outros. (PARAQUETTE, 2008, p. 80).

Nos romances, o movimento de mudança das estações faz emergir dos personagens um desarraigamento, e essa não potência telúrica é o desprendimento destes do mundo fictício/concreto. Para Jorge de Souza Araújo, “O mundo real é que tem uma visão impiedosa dos caracteres humanistas. O mundo concreto é que promove rupturas [...] devorando os incautos – e mesmo os cautos desde que destituídos de força reativa”. (ARAÚJO, 2014, p. 151). Os sujeitos explorados em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* não têm força reativa contra as intempéries e seus *señoritos*.

— Tú, Paco, espera aquí, no te muevas; voy a esconder el coche detrás de esos árboles.

O sea, que todo iba bien, excepto el momento de recoger los animales, pues Paco, con los bastones, no podía correr mucho y los otros secretarios le quitaban los pájaros muertos.

— Señorito Iván, el Ceferino se lleva dos pájaros perdices que no son suyos — se lamentaba.

Y el señorito Iván, furioso:

— Ceferino, venga, dame esos dos pájaros, a ver si el pie de Paco va a servir para que os burléis de un pobre inútil — gritaba.

Pero otras veces era Facundo y otras Ezequiel, el Porquero, y el señoritos Iván no podía contra todos; imposible luchar contra todos, y cada vez más harto, de peor humor:

— ¿No puedes moverte un poquito más rápido, Paco? Si no te das prisa, te van a robar los pantalones.

Y Paco, el Bajo, lo intentaba, pero en una de estas ocasiones, ¡zas!, Paco, el Bajo, cayó al suelo.

— ¡Ay señoritos Iván, que se me há vuelto a romper el hueso, que lo he sentido!

Y el señorito Iván, que por primera vez en la historia del cortijo llevaba en la tercera batida cinco pájaros menos que el señor Ministro, fue hacia Paco de muy mal humor.

— ¿Qué te pasa ahora, Paco? Estás exagerando, ¿no te parece?

Pero Paco, el Bajo, insistía desde el suelo:

— La pierna, señorito, se há vuelto a romper el hueso.

Y los gritos del señoritos Iván se oían en Cordovilla.

— ¿Es que no puedes moverte? Intenta al menos ponerte en pie, hombre. (DELIBES, 1996, p. 83-84).

O cenário de migração dos pássaros e a natureza comungam para o acontecimento, estes expõem a fraqueza de Paco, el Bajo, e o palco da exposição é “*suelo*”, e a inclemência do seu “*señorito*” ecoa nesse cenário, o qual é permissivo ao desprendimento de Paco do mundo e, conseqüentemente, de sua humanidade. Em *Vidas Secas*, a migração é a opressora dos personagens. Nesse processo, o Menino mais velho é o oprimido pelo ambiente e, assim, quase espoliado de sua humanidade, porém sua inocência impede o seu abandono e seja integrado à marcha pela sobrevivência.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se.
O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.
– Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

[...]

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.
– Anda, excomungado.

[...]

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorrou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou nova interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis.
E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. (RAMOS, 2009, p. 09-11).

O encontro dos enredos destes romances partem de um movimento contínuo, o cíclico são os acontecimentos dentro das estações, as quais definem esses sujeitos polarizando-os em marginalizados e exploradores. Para Andreia Paraquette, “São, os “inocentes”, seres marginalizados que tentam de

algum modo caminhar na vida, mas também são seres que denunciam, mesmo que simbolicamente, a violência a que estão socialmente submetidos”. (PARAQUETT, 2008, p. 80).

2.4. As relações de poder entre famílias

A multiplicidade de configurações da família na contemporaneidade é algo delicado de definição, principalmente, se for a partir de um modelo preestabelecido enquanto normativo, e aqui não se trata de tipificar um modelo de família, porém a configuração das famílias nas narrativas dos romances em questão são compostas por: pai, mãe e filhos, nesse sentido, essa abordagem é somente para apresentar um vínculo estrutural dos romances.

Em *Los Santos Inocentes* a formação familiar é a seguinte: *Paco, el Bajo, La Régula, Nieves, La Niña Chica, Azarías, el Rogelio e el Quirce*. E, em *Vidas Secas* há Fabiano, Sinha Vitória, O menino mais velho e O menino mais novo, Baleia.

A disparidade na configuração das famílias é notável, mas, as relações em todas as famílias acontecem a partir da execução de poder, segundo Márcio Antonino Lourenço Correia:

A ideia de poder — de seu exercício, de formas de atuação, de mecanismos de instalação — sempre foi tida como necessária para o convívio em sociedade. Por isso, presente em todos os setores da vida dos seres humanos, o poder amoldou-se às diferentes situações em que se encontrava, tomando as mais diversas formas. (CORREIA, 2009, p. 32).

Nos romances, o poder se amolda em relação não somente ao ciclo familiar, mas, em relação ao núcleo antagônico, o qual é o opressor direto das famílias representadas nas narrativas.

Em *Vidas Secas*, O Soldado Amarelo é a representação de um poder maior, inatingível por Fabiano, mas, o qual sente sua repressão mais próxima a partir deste personagem. Igualmente ocorre com o Patrão, personagem em instância menor, porém, assenhorado de um poder devido a sua condição de proprietário da fazenda.

As passagens que seguem constam essa repressão sofrida por Fabiano, e seus efeitos indiretos em sua família.

O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia. E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam. Realmente não quisera matar um cristão: procedera como quando, a montar brabo, evitava galhos e espinhos. Ignorava os movimentos que fazia na sela. Alguma coisa o empurrava para a direita ou para a esquerda. Era essa coisa que ia partindo a cabeça do amarelo. Se ela tivesse demorado um minuto, Fabiano seria um cabra valente. Não demorara. A certeza do perigo surgira – e ele estava indeciso, de olho arregalado, respirando com dificuldade, um espanto verdadeiro no rosto barbudo coberto de suor, o cabo do facão mal seguro entre os dedos úmidos.

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? não pisava os pés dos matutos, na feira? não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino.

Irritou-se. Por que seria que aquele safado batia os dentes como um caititu? Não via que ele era incapaz de vingar-se? Não via? Fechou a cara. A idéia do perigo ia-se sumindo. Que perigo? Contra aquilo nem precisava facão, bastavam as unhas. Agitando os chocalhos e os látégos, chegou a mão esquerda, grossa e cabeluda, à cara do polícia, que recuou e se encostou a uma catingueira. Se não fosse a catingueira, o infeliz teria caído.

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se medonho, mais feio que um focinho. Hem? estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa.

O soldado encolhia-se, escondia-se por detrás da árvore. E Fabiano cravava as unhas nas palmas calosas. Desejava ficar cego outra vez. Impossível readquirir aquele instante de inconsciência. Repetia que a arma era desnecessária, mas tinha a certeza de que não conseguiria utilizá-la – e apenas queria enganar-se. Durante um minuto a cólera que sentia por se considerar impotente foi tão grande que recuperou a força e avançou para o inimigo.

A raiva cessou, os dedos que feriam a palma descerraram-se – e Fabiano estacou desajeitado, como um pato, o corpo amolecido.

Grudando-se à catingueira, o soldado apresentava apenas um braço, uma perna e um pedaço da cara, mas esta banda de home começava a crescer aos olhos do vaqueiro. E a outra parte, a que estava escondida, devia ser maior. Fabiano tentou afastar a idéia absurda:

– Como a gente pensa coisas besta!

Alguns minutos antes não pensava em nada, mas agora suava frio e tinha lembranças insuportáveis. Era um sujeito violento, de coração perto da goela. Não, era um cabra que se arreliaava algumas vezes – e quando isto acontecia, sempre se dava mal. Naquela tarde, por exemplo, se não tivesse perdido a paciência e xingado a mãe da autoridade, não teria dormido na cadeia depois de agüentar zinco no lombo. (RAMOS, 2009, p. 102-104).

Na relação de poder Fabiano mesmo de frente ao seu opressor sente-se impotente em atacá-lo, pois, O Soldado Amarelo representa o Estado em sua parte maior escondida atrás da catingueira, e sua parte menor vista por Fabiano é a parte legitimada de força pelo Estado para oprimir e silenciar os pobres cristãos. “O homem, enquanto participe de um grupo, para manter-se coeso em função de objetivos comuns, deve atuar nos limites impostos pelo agrupamento”. (CORREIA, 2009, p.31), e esses limites impostos fazem com que Fabiano interrogue de sua condição enquanto sujeito e elabore suas ações.

As ações torna-se mais explícitas quando outro poder é exercido dentro da narrativa.

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando:

— Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha — e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

— Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha erra ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.

[...]

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! (RAMOS, 2009, p. 18-19).

Todo o discurso de Fabiano é a partir da reprodução do discurso de seus superiores, no sentido da repressão de si, enquanto possuidor de uma humanidade, sua sobrevivência está ligada a possibilidade de disfarce por meio da animalidade, por isso, repete diversas vezes, “*Um bicho, Fabiano*”. O fazendeiro é o repressor mais próximo fisicamente, não está no nível de abstração igualmente o Estado. Para não ser expulso da propriedade o personagem em um jogo pantomímico oferta sua mão-de-obra, para ser explorado durante a estação do inverno.

As três divisões de poder em *Los Santos Inocentes* começam pela família, passando pelos administradores, estes por sua vez são controlados, assim como a família pelos *señores* e *señoras*. “Qualquer grupo socialmente organizado mantém-se a partir da divisão de tarefas. A manutenção da unidade exige uma diversificação de funções”. (CORREIA, 2009, p. 31). Portanto, “A divisão de poder torna-se, portanto, pré-requisito obrigatório para a convivência humana”. (Ibidem), porém, a divisão de poder parte da exploração e silenciamento como diz o personagem Paco, el Bajo, a sua filha Nieves: “– *De esto ni una palabra a nadie, ¿oyes? En estos asuntos de los señoritos, tú, oír, ver y callar*”. (DELIBES, 1996, p. 91).

Os trechos seguintes demonstram essas divisões determinadas pelo poder.

Pero ni el Quirce ni el Rogelio tenían el extraordinario olfato de su padre, porque su padre, el Paco, era un caso de estudio. ¡Dios mío!, desde pequeñito... Le soltaban una perdiz en el monte y él se ponía a cuatro patas y seguía el rastro con su nariz pegada al suelo sin una duda, como un perro. Que el señorito Iván no se lo podía explicar, cerraba sus ojos verdes y le preguntaba:

— Pero, ¿a qué huele una perdiz, Paco, maricón?

Y Paco, el Bajo:

— ¿De verdad no lo huele usted, señorito?

Y el señorito Iván:

— Si lo oliera no te lo preguntaría.

[...]

Y de este modo, Ivancito por aquí, Ivancito por allá, ni se daba cuenta Paco de que pasaba el tiempo. Hasta que una mañana,

ocurrió lo que tenía que ocurrir, o sea, Paco, el Bajo, le dijo con la mejor intención:

— Ivancito, cuidado, a la derecha.

Y el Ivancito se preparó en silencio y mató dos perdices por delante y dos por detrás. Y antes de que llegara la primera al suelo, el Ivancito volvió los ojos hacia Paco y el dijo:

— A partir de hoy, Paco, llámame de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho.

Que para aquel entonces ya había cumplido el Ivancito dieciséis años y Paco, el Bajo, fue y le pidió perdón. (DELIBES, 1996, p. 53-56).

A nomeação dos personagens caracterizam as relações de poder exercidas dentro da narrativa, em que o baixo (el Bajo) encarcera o personagem de Paco em sua quase condição de animal doméstico do seu *señoritos*. Dessa forma, o Ivancito torna-se señorito Iván sua nomeação é uma forma de destaque do meio e da ligação não-linear com Paco, el Bajo.

Outro aspecto dessa relação entre senhor e trabalhador é a premiação do trabalhador por um dom, este não é a garantia de torná-lo especial entre os outros a sua condição de explorado não muda, pelo contrário, sua degradação é maior no sentido de coibi-lo a ações de valorização de se.

As relações entre empregados e empregadores é a desencadeadora da dinâmica familiar, em que estes sujeitos não se sentem pertencentes a nenhum lugar. Segundo Márcio Antonino Lourenço Correia:

[...] deflagração de um processo de alienação que, instalado no sistema capitalista de produção, torna esses trabalhadores incapazes de promover alteração nas relações sociais, justamente pela falta de consciência dessa manipulação empreendida pelos detentores de capital e dos meios de produção. (CORREIA, 2009, p. 33).

A dinâmica familiar é regida por esta relação de expropriação do sujeito de pertencer a algum lugar, seguida da exploração da sua força de trabalho. Assim sendo, sua impossibilidade de quebra dessa relação por meio da fala/linguagem, somente as alternativas adotadas pelos explorados e silenciados para as saída desse sistema é pelo movimento de fuga ou pela morte do seu explorador.

3. AS PERSONAGENS E A EDUCAÇÃO

O processo de caracterização é um artifício para a veracidade da personagem, sem esse não há uma condensação sobre quem é a personagem. Com o desenvolvimento do enredo, há uma contínua elaboração da personagem permitindo, assim, aflorar elos entre esta e o leitor.

As personagens e o enredo são intrínsecos e ambos são elementos estruturantes dos romances. O enredo proporciona os fatos para as personagens a fim de sustentá-las enquanto realidade para a aceitação, por parte do leitor, como vivências desses seres ficcionais. Segundo Antonio Candido:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. Tome-se a palavra “idéia” como sinônimo dos mencionados valores e significados [...] Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica). (CANDIDO, 2007, p. 53-54).

As ideias dispersadas pelas personagens durante o desenvolvimento do romance faz parte do seu processo de caracterização, indo além dos detalhes físicos, pois, psicologicamente apreendemos as intenções das personagens através das ações, anteriormente previstas pelas suas ideias: “A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos.” (Idem).

Dessa forma, o leitor torna-se um perscrutador das intenções da personagem a partir de uma conexão com sua caracterização e as ideias: “[...] a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.” (Ibidem).

No processo de criação da personagem, cada autor utiliza-se de uma estratégia para dar corpo e espírito a este. Um traço de alguma personalidade humana, o qual marque a caracterização da personagem e, assim, a transposição desse traço é uma ligação com a realidade, pois a busca no real é uma constante para criação da ficção.

A caracterização da personagem parte da elaboração dos tipos humanos em um salto sem amarra pré-existenciais do escritor para torná-la vivaz. “O conformismo de Fabiano ao que não consegue compreender investe no respeito a uma ordem que o escraviza: “– Afinal, governo é governo”. Fabiano considera-se bicho quase uma rês” (ARAÚJO, 2014, p. 141). O conformismo e a auto animalização da personagem Fabiano como foi apontada é uma das estratégias do escritor em criar traços de humanidade que a sustentem e propiciem a ligação “afetiva” e “intelectual” afirmada por Antonio Candido (2007).

A observação e escuta das pessoas ao seu redor também pode ser uma estratégia para absorção de traços das diversas personalidades humanas para a composição das personagens. Segundo Andreia Paraquette:

Para Delibes, a “peça” fundamental de uma narrativa é a personagem ou personagens que ali habitam. Através de um contar focado no dia-a-dia da vida no campo, o autor encarna um pensamento que, apesar de vestir traje local, resulta de uma modernidade nada localista, nada provinciana. (PARAQUETTE, 2008, p. 70).

A busca pela criação ficcional a partir de uma instância local alcança a universalidade devido ao escritor intuir e falar do outro de maneira amplificada tendo como base exemplos próximos a si.

E, assim, o escritor consegue puxar os leitores para a aproximação das personagens, as quais de certa forma dispersam ideias similares ou diferentes às do leitor. Para Antonio Candido, “[...] há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quantos as afinidades para criar o sentimento de verdade [...]”. (CANDIDO, 2007, p. 55).

A ideia apresentada e vivenciada pela personagem durante o desenvolvimento da narrativa é algo singular, o qual o individualiza, colocando-o em um plano mais evidente ou não. Uma ideia contida nos romances *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* é sobre a educação.

A educação apresenta-se como uma possibilidade de quebra do ciclo de silenciamento e de exploração dos sertanejos e dos camponeses. Dessa forma, as personagens Fabiano e La Régula partilham da ideia de dúvida quanto à

eficácia desta para a quebra desse ciclo, enquanto Paco, el Bajo e Sinha Vitória são receptivos e sonhadores com este momento de seus filhos adquirirem a palavra pela educação.

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido.

Agora queria entender-se com Sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. E eles estavam perguntadores, insuportáveis. (RAMOS, 2009, p. 20-22)

[...]

Olharam para os meninos, que olhavam os montes distantes, onde havia seres misteriosos. Em que estariam pensando? zumbiu sinha Vitória. Fabiano estranhou a pergunta e rosnou uma objeção. Menino é bicho miúdo, não pensa. Mas sinha Vitória renovou a pergunta – e a certeza do marido abalou-se. Ela devia ter razão. Tinha sempre razão. Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.

– Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que idéia! [...].

Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. (Idem, p. 123-128).

[...]

Pero Paco, el Bajo, quería que los muchachos aprendiesen, que el Hachemita aseguraba en Cordovilla que los muchachos podían dejar de ser pobres con unos pocos conocimientos. E incluso la propia Señora Marquesa, para acabar con el analfabetismo en el cortijo, hizo venir durante tres veranos seguidos a dos señoritos de la ciudad que, al terminar el trabajo del día, les enseñaban las letras y sus mil posibilidades. (DELIBES, 1996, p. 21-22)

[...]

Que al menos la Nieves era lista; pero la Nieves, que desde pequeña limpiaba a la Niña Chica y le lavaba las bragas, no llegó a ir a la escuela porque por aquel tiempo estaban ya en la Raya del Abendújar. Y Paco, el Bajo, cada mañana, antes de poner la silla al caballo, enseñaba a la muchacha cómo hacía la B con la A y la C con la A y la C con la I. Y la muchacha, que era muy lista, tan pronto llegó la Z y le dijo: «La Z con la I hace CI», respondió sin dudar:

– Esa letra no hace falta, padre, para eso está la C.

Y Paco, el Bajo, reía, intentando exagerar la risa como hacía el señorito Lucas.

– Eso cuéntaselo a los académicos.

Y por las noches, lleno de orgullo, le decía a la Régula:

– La muchacha esta ve crecer la hierba.

[...]

– Ahora la Nieves nos entrará en la escuela y Dios sabe dónde puede llegar con lo lista que es.

Y la Régula:

– Ya veremos. (Idem, p. 24-27).

A educação ou o processo educacional foi objeto de estudo do pesquisador Paulo Freire, ao demonstrar uma possibilidade de se alcançar e manter o domínio eficaz da palavra. Pois a palavra emergiria do contexto dos sujeitos, e assim, seu manejo é possível pelo significado ser plausível para estes.

Assim sendo, a educação é o fio condutor para as personagens adquirirem a palavra. Uma projeção dos pais para os filhos, esta se apresenta igualmente pela busca de um mundo mais digno, no qual suas vozes sejam ouvidas. “A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras com que os homens transformam o mundo”. (FREIRE, 1987, p. 44).

Dessa forma, a educação nutre-se por palavras verdadeiras, capazes de transformar o mundo, de acordo com a autenticidade do conhecimento advindo do sujeito. Para Paulo Freire:

Quando tentamos um adentramento no diálogo, como fenômeno humano, se nos revela algo que já poderemos dizer ser ele mesmo: *a palavra*. Mas, ao encontrarmos a palavra, na análise do diálogo, como algo mais que um meio para que ele se faça, se nos impõe buscar, também, seus elementos constitutivos. (Ibidem).

Os elementos constitutivos são a “reflexão” e a “ação”, portanto, a reflexão parte de um conhecimento prévio e a ação é a prática dessa palavra verdadeira. Dessa forma, o sonho de sinha Vitória: “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (RAMOS, 2009, p.127-128), ou o de Paco, el Bajo: “Pero Paco, el Bajo, quería que los muchachos aprendiesen, que el Hachemita aseguraba en Cordovilla que los muchachos podían dejar de ser pobres con unos pocos conocimientos”. (DELIBES, 1996, p. 21-22), são a busca desse ideal, pois, seus filhos obterão a palavra, e desenvolverão ações a partir de uma reflexão, e as ações serão possibilitadoras de mudanças.

Sendo assim, a palavra não será inautêntica, pois, a inautenticidade desta a estagnar não podendo transformar a realidade. “Assim, é que, esgotada a palavra de sua dimensão de ação, sacrificada, automaticamente, a reflexão também, se transforma em palavreria, verbalismo, blábláblá”, (FREIRE, 1987, p. 44). Dessa forma, a educação não alcança as personagens, e, portanto, estes permanecem na impossibilidade de adquirir a palavra.

A ideia sobre o que essas personagens esperam com a educação de seus filhos é posta dentro de um feixe de ideias, como forma de montar uma unidade para a caracterização destas, diferentemente da percepção das nuances de personalidades de pessoas reais, advindas das experiências individuais. Para Antonio Candido:

No romance, ela criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 2007, p. 58).

Portanto, a personagem para sua identificação com o leitor é uma construção elaborada de uma sequência racional da imitação humana. Desse modo, os gestos, frases e objetos significativos são colocados em diálogo nos subtópicos seguintes, como forma de apresentar as personagens em suas complexidades e riqueza.

3.1. *Las Madres*

O diálogo entre as personagens femininas Sinha Vitória e La Régula parte de um discurso sobre a criação do papel da mulher e suas implicações na sociedade. Dessa forma, o escritor apresenta sua caracterização das personagens em consonância com o seu tempo, buscando na sua realidade a construção desta.

A representação da mulher a partir das personagens em voga são as mães, incumbidas socialmente da organização familiar dentro das atribuições domésticas relegadas aos seus cuidados. Para Fabiane Natalia de Souza Pinto:

[...] o papel da mulher desenvolve-se em função de atravessamentos sócio históricos, sendo modelado e modificado em função do contexto. Portanto, a identidade e atuação feminina no meio social não é determinado apenas por aspectos biológicos do gênero, mas marcado pela incidência de ideologias, pela própria cultura. (PINTO, 2015, p. 15).

Dessa forma, a identidade do perfil da mulher é um modelo sócio-histórico determinado pelo outro, este convicto em suas ideologias e pela cultura. “Assim, a história das mulheres se estrutura entre ideologias que sustentam o sistema de poder – e de saber – masculino”. (Ibidem).

Esse é o ponto de encontro do diálogo entre essas personagens, ambas são as mães, porém, durante a narrativa estas divergem em suas caracterizações a partir das posições dos seus discursos.

Sinha Vitória, apesar da escrita não se assemelhar a *sinhá* pela notação lexical, ou seja, ser a senhora da casa grande. Mas, esta se eleva para o primeiro plano nos momentos de decisões pelo seu ato de reflexão quanto às situações, as quais se mostram em um ciclo definido, ou pelo seu conhecimento superior ao do seu marido, por mais, que seu discurso não quebre o ciclo, no qual se encontram.

A personagem La Régula não apresenta esse movimento de entrada no primeiro plano, em si há uma aceitação para as decisões, sem o poder de reflexão diante das mudanças, diferentemente de Sinha Vitória.

La Régula, a partir do sentido de seu nome compreende-se que a personagem é a manutenção da regra, assim, o discurso de domínio do outro é assegurado por ela. “A mandar, don Pedro, para eso estamos” (DELIBES, 1996, p. 28), frase sempre dita pela personagem enquanto potência de permissão para manter o ciclo de silenciamento e exploração.

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações.
 Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo.
 Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado.
 Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras que lembrança! Olhou a mulher, desconfiado, julgou que ela estivesse tresvariando. [...] Um bicho de penas matar o gado! Provavelmente sinha Vitória não estava regulando. [...] impossível compreender a intenção da mulher.
 Como era que sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtiá sede e morria. Matutando, a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha idéias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. (RAMOS, 2009, p. 109-110).

[...]

– Buenas noches, Paco. ¿Todo bien en la Raya?

– Todo bien, don Pedro.

Y mientras sacaban las cosas del carro, don Pedro los seguía del carro a la puerta y de la puerta al carro.

– Digo, Régula, que tú tendrás que ocuparte del portón como hacías antes, y abrirlo tan pronto como oigas el coche.

Que ya sabes que ni la Señora ni el señorito Iván avisan y no les gusta esperar.

Y la Régula:

– A mandar, don Pedro, para eso estamos.

Y don Pedro:

– Al amanecer limpiarás las jaulas, que si no, ¡uf, qué olor! Y ya sabes que la Señora es buena, pero le gusta que todo esté en su sitio.

Y la Régula:

– A mandar, don Pedro, para eso estamos.

Y don Pedro, el Périto, continuó dándole instrucciones, que no paraba de darle instrucciones y, al terminar, se quedó extrañamente callado como si olvidara algo importante.

Y la Régula:

– ¿Alguna cosa más, don Pedro? (DELIBES, 1996, p. 28).

A dicotomia das personagens apresenta-se dentro de um padrão da progressiva tentativa de invisibilidade da mulher, pois, a postura reflexiva de Sinha Vitória permite a criação do seu espaço enquanto personagem, mas, suas ações somente são postas em prática pelo consentimento do marido.

A personagem La Régula se aproxima em diálogo de Sinha Vitória nesse contexto de invisibilidade quando são relegadas somente ao universo doméstico, local de não representação socialmente, de acordo com Guacira Lopes Louro:

É preciso notar que essa invisibilidade, produzida a partir de múltiplos discursos que caracterizaram a esfera do privado, o mundo doméstico, como o ‘verdadeiro’ universo da mulher [...]. É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas e valorizadas, aquilo que se diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. (LOURO, 2014, p. 21-25).

As personagens femininas apresentam um critério a mais dentro do processo de silenciamento e exploração; estas sofrem a segregação pela invisibilidade advinda de discursos caracterizadores do que é o feminino, e do seu local de existência: “o lar”. Igualmente, sofrem a impossibilidade de concretude de suas vontades em possuírem algo, o que lhe possibilite status de destaque ao meio, sendo este um bem material ou manter a segurança familiar.

Àquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acocorada junto à trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. Sinha Vitória desejava possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. (RAMOS, 2009, p. 23-25).

[...]

Acocorada junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinha Vitória soprava o fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara,

a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprende-se do cabeção e bateu na panela.

Sinha Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: – “Hum! hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinha Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida.

Desfeitas essas nuvens, curtidos os dissabores, a cama de novo lhe aparecera no horizonte acanhado.

Agora pensava nela de mau humor. Julgava-a inatingível e misturava-a às obrigações da casa. (Idem, p. 40-41).

[...]

Y entonces, se presentó en el cortijo el Azarías. Y la Régula le dio los buenos días, pero el Azarías ni la miraba, daba vueltas y hacía como si masticara algo sin nada en la boca. Y su hermana.

– ¿Te pasa algo, Azarías, no estarás enfermo?

Y el Azarías, la vacía mirada em el fuego, callaba. Y la Régula:

– No se te habrá muerto la otra milana, como tú la llama, ¿verdad, Azarías?

Y después de mucho insistir, el Azarías:

– El señorito me ha despedido.

Y la Régula:

– ¿El señorito?

Y el Azarías:

– Dice que ya estoy viejo.

Y la Régula:

– Eso no puede decírtelo tu señorito, si te pusiste viejo, a su lado ha sido.

Y el Azarías:

– Yo tengo un año más que el señorito.

[...]

Y tan pronto volvió Paco, el Bajo, la Régula salió a su encuentro.

– Tenemos visita, Paco, ¿a que no sabes quién há venido?

Y Paco, el Bajo, olió un momento y dijo:

– Tu Hermano.

Y ella:

– Exacto, pero esta vez no por una noche ni por dos, sino para quedarse. Él dice que el señorito le ha despedido, no sé, habrá que informase.

Y a la mañana siguiente, em cuanto amaneció, Paco, el Bajo, subió al caballo y se presentó en el cortijo del señorito del Azarías. Pero el señorito descansaba [...].

(DELIBES, 1996, p. 37-39).

A caracterização da personagem Sinha Vitória desenvolve-se pelo discurso do outro, então, está sempre posta na cozinha. Local, em que faz suas reflexões e apresenta seus desejos para adquirir os bens materiais, e nesses momentos, nos quais podemos ouvir a voz da personagem perpassada pela onipresença da voz do outro. “Pela voz deslizante de [...] Sinha Vitória, Graciliano Ramos deixa ecoar objetivos e sonhos inacessíveis ganhando dimensões entre a abstração e a plausibilidade” (ARAÚJO, 2014, p. 156).

As ações de La Régula são para a proteção familiar. Dessa forma, a personagem em seu apagamento, somente planifica-se a partir do cuidado com os familiares, não apresentando nenhuma vontade a mais. Segundo Andreia Paraquette:

Régula, irmã de Azarías, é a mulher responsável por controlar o funcionamento da propriedade no que diz respeito às tarefas gerais (abrir e fechar o portão, soltar e alimentar as aves etc.) Com um comportamento regular/uniforme, sem grandes câmbios ou alterações, esta personagem vai conduzindo seus serviços e obrigações, assim como regula a casa, as atividades de seus familiares e defende-os [...]. É ela quem tenta manter o equilíbrio necessário à sobrevivência daquela família, assegurando-lhes o afeto e o abrigo necessários. (PARAQUETTE, 2008, p. 81).

As personagens, de ambas as formas, mantêm o equilíbrio e buscam a sobrevivência de suas famílias. Em diálogo, as personagens divergem devido à Sinha Vitória se contrapor à planificação de La Régula, pois Sinha Vitória pela reflexão dos eventos repetitivos sustenta uma esperança na mudança, e saída do ciclo em que se encontram. La Régula não consegue ter uma visão esperançosa quanto à mudança, dessa forma, a personagem mantém a repetição dos costumes de silenciamento e exploração, como forma de proteção da sua família.

3.2. *Los Padres*

As personagens Fabiano e Paco, el Bajo, são os pais. O diálogo entre estas se inicia pela criação social sobre o padrão de comportamento relativo ao homem na condição de pai de família. A apresentação deste referencial será de acordo com a caracterização dessas personagens, ou seja, tomaremos por base a composição dos escritores.

Ao longo do tempo, o discurso caracterizador do homem advém de uma postura, a qual é esperada para a sua efetivação quanto a ser o provedor da família, principalmente, financeiramente. Assim, as decisões para o futuro da família dependiam de sua tutela. Para Karina de Mendonça Vasconcellos:

O século XX foi marcado por importantes mudanças sociais que repercutiram na estruturação e na noção de família. No início do século, a família era regida pelo Código Civil de 1916, que garantia a proteção aos coronéis e senhores rurais [...]. Este ainda previa que o homem era o chefe e representante legal da sociedade conjugal, responsável pelo sustento e manutenção da família e da mulher e pela administração dos bens comuns e particulares, além de ser detentor do pátrio poder sobre os filhos. (VASCONCELLOS, 2013, p. 37-38).

A referente proteção recaía sobre homens com poder econômico, porém a responsabilidade familiar cabia a qualquer homem, sendo assim, nos romances encontraremos as personagens Fabiano e Paco, el Bajo, homens responsáveis por chefiar e manter financeiramente suas famílias. Mas, essas personagens encontram-se envoltas pelo ciclo de silenciamento e exploração por parte dos fazendeiros ou *señoritos*.

A forma de silenciamento para depois ocorrer à exploração da mão-de-obra dos responsáveis pelas famílias inicia-se pelo processo de animalização do homem sertanejo/campesino.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro de palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas

dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-se, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucuña. Viera a trovada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. (RAMOS, 2009, p. 18-19).

[...]

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela. Enfim, como não sabia ler (um bruto, sim senhor), acreditara na sua velha. Mas pedia desculpa e jurava não cair noutra.

O amo abrandou, e Fabiano saiu de costas, o chapéu varrendo o tijolo. Na porta, virando-se, enganchou as rosetas das esporas, afastou-se tropeçando, os sapatos de couro cru batendo no chão como cascos. (Idem, p. 94-95).

[...]

Amitad de junio, el Quirce comenzó a sacar a las ovejas cada tarde, mientras su Hermano Rogelio no paraba, el pobre hombre, con el jeep arriba, con el trator abajo, siempre de un lado para outro. Y el señorito Iván, cada vez que visitaba el cortijo, observaba a los dos, al Quirce y al Rogelio, llamaba al Crespo y le decía em voz baja:

– Crespo, cuídame a estos muchachos; Paco, el Bajo, ya está viejo y yo no puedo quedarme sin secretario.

Pero ni el Quirce ni el Rogelio tenían el extraordinario olfato de su padre, porque su padre, el Paco, era un caso de estudio. ¡Dios mío!, desde pequeñito... Le soltaban una perdiz en el monte y él se ponía a cuatro patas y seguía el rastro con su nariz pegada al suelo sin una duda, como un perro. Que el señorito Iván no se lo podía explicar, cerraba sus ojos verdes y le preguntaba:

– Pero, ¿a qué huele una perdiz, Paco, maricón?

Y Paco, el Bajo:

– ¿De verdad no lo huele usted, señorito?

Y el señorito Iván:

– Si lo oliera no te lo preguntaría.

Y en la época en que el señorito Iván era el Ivancito, que, de niño, Paco le decía el Ivancito al señorito Iván, la misma historia.

– ¿A qué huele una perdiz, Paco?

Y Paco, el Bajo:

– ¿De verdad que tú no lo hueles?

Y el Ivancito:

– Pues no, a mí no me huele a nada.

Y Paco:

– Ya aprenderás, ya verás cuando tengas más años.

Porque Paco, el Bajo, no se dio cuenta de sus condiciones para la caza hasta que comprobó que los demás no eran capaces de hacer lo que él hacía. (DELIBES, 1996, p. 53-54).

[...]

Y de este modo, Ivancito por aquí, Ivancito por allá, ni se daba cuenta Paco de que pasaba el tiempo. Hasta que una mañana, ocurrió lo que tenía que ocurrir, o sea, Paco, el Bajo, le dijo con la mejor intención:

– Ivancito, cuidado, a la derecha.

Y el Ivancito se preparó en silencio y mató dos perdices por la delante y dos por detrás. Y antes de que llegara la primera al suelo, el Ivancito volvió los ojos hacia Paco y le dijo:

– A partir de hoy, Paco, llámame de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho. (Idem, p. 55-56).

As personagens são caracterizadas pela animalidade, em que Fabiano é somente um bicho sem identificação ou analogia com algum animal da fauna. “O conformismo de Fabiano ao que não consegue compreender investe no respeito a uma ordem que o escraviza ‘– Afinal, governo é governo’. (ARAÚJO, 2014, p. 141). E, Paco, el Bajo é posto analogamente a um cão, devido ao seu

olfato apurado, “Paco não é mais que um simples rastreador à procura das presas da caçada. [...] é homem submisso que aceita o seu destino e olha sempre de baixo para o seu senhor, acatando tudo que lhe é ordenado”, (PARAQUETTE, 2008, p. 83). Dessa forma, ambos são animalizados acarretando num processo de enfraquecimento do sentimento de ligação com o humano.

Conseqüentemente, são silenciados e explorados, pois, esse processo retira-lhes a possibilidade de obterem a palavra enquanto defesa e, portanto, também da quebra do ciclo de silenciamento e exploração.

O fazendeiro e o *señorito* são a representação da repressão e da contínua promoção do processo de animalização sofrida por Fabiano e Paco, el Bajo, visto que o sistema de cobranças do fazendeiro é superior as contas de Sinha Vitória, esposa de Fabiano. E a dimensão das barreiras sociais demonstrada a Paco, el Bajo, pelo *señorito* Iván, o qual afirma ser chamado por este título, como forma de distinção entre eles.

O distanciamento imposto entre as classes sociais e o processo de animalização acarreta na impossibilidade de obtenção da palavra, pois a educação apresentada a Fabiano foi a repetição dos atos de seus ascendentes, e a para Paco, el Bajo, estava distante do seu contexto. Dessa forma, estes dialogam quanto à educação obtida, pois, não há modificação de suas vidas.

Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranqüila e manchou para casa. Chegou-se à beira do rio. A areia fofa cansava-o, mas ali, na lama seca, as alpercatas dele faziam chape-chape, os badalos dos chocalhos que lhe pesavam no ombro, pendurados em correias, batiam surdos. A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário.

Tentou recordar o seu tempo de infância, viu-se miúdo, enfezado, a camisinha encardida e rota, acompanhando o pai no serviço do campo, interrogando-o debalde. Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los. Bateu palmas:

– Ecô! ecô!

A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou

desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. queria apenas dar um ensinamento aos meninos. Era bom eles saberem que deviam proceder assim. (RAMOS, 2009, p. 17-21).

[...]

– Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro? Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.

– Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.

– Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.

Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere.

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?

Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. (Idem, p. 28-35).

[...]

[...] la propia Señora Marquesa, para acabar con el analfabetismo en el cortijo, hizo venir durante tres veranos seguidos a dos señoritos de la ciudad que, al terminar el trabajo del día, les enseñaban las letras y sus mil posibilidades. Y todos, cuando les preguntaban, decían:

– La B con la A hace BA, y la C con la A hace ZA.

– También tienen unas cosas... Parece que a los señoritos les gusta hacer bromas.

Pero no se atrevían a levantar la voz, hasta que una noche, Paco, el Bajo, se tomó dos copas y se fue hacia el señorito alto, el de su grupo, y preguntó:

– Señorito Lucas, y ¿por qué esos caprichos?

Y el señorito Lucas empezó a reír y a reír sin control, y al fin, cuando se calmó un poco, se limpió los ojos con el pañuelo y dijo:

– Es la gramática, oye, el porqué preguntáselo a los académicos.

Y no dijo más, pero eso no era más que el comienzo, que una tarde llegó la G y el señorito Lucas les dijo:

– La G con la A hace GA, pero la G con la I hace GI.

Y Paco, el Bajo, se enfadó, que eso ya era demasiado, que ellos eran analfabetos, pero no tontos, y que por qué la E y la I tenían siempre que ser especiales. Y el señorito Lucas no paraba de reír, que se moría el hombre de la gracia que le hacía, una risa exagerada y nerviosa. Y como de costumbre, que eso lo establecía la gramática y que él nada podía decir contra la gramática. Pero que, si se sentían engañados, podían escribir a los académicos, ya que él solo les contaba las cosas tal como eran. Pero a Paco, el Bajo, todas estas tonterías le ponían de mal humor y su enfado llegó al máximo cuando, una noche, el señorito Lucas les dibujó una H mayúscula en la pizarra. Y después de pedir silencio para que todos prestasen atención, dijo:

– Mucho cuidado con esta letra; esta letra es un caso único, amigos; esta letra es muda.

Y Paco, el Bajo, cada vez más confundido, pero a la mañana siguiente, ponía la silla al caballo y se marchaba al monte, a vigilar, que ése era su trabajo. Aunque desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras ya no era el mismo, que no podía pensar en otra cosa. Y em cuanto se alejaba del cortijo, se bajaba del caballo, se sentaba a la sombra de un árbol y empezaba a pensar. Y cuando las ideas se le confundían en la cabeza unas con otras, cogía piedrecitas, y por las blancas eran E y la I, y las grises eran la A, la O y la U. Y entonces, empezaba a unir unas con otras para ver cómo tenían que oírse juntas. Pero seguía confundido, y por la noche comentaba sus dudas a la Régula en la cama [...] (DELIBES, 1996, p. 22-24).

A partir dos trechos acima, as personagens apresentam suas relações para com a educação, “Tendo sua aversão à autoridade estrangulada pela inação, o humilde Fabiano nem sequer pode exercitar uma adjetivação corrosiva, impotente ante a retração linguística.” (ARAÚJO, 2014, p. 148), a Fabiano não foi ofertada a educação escolar como forma de mudança e de instrumento de defesa contra as agruras da vida.

A Paco, el Bajo, a educação escolar é ofertada, porém, fora de contexto, causando somente confusão para o entendimento da personagem, “Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão”. (FREIRE, 1987, p. 44), assim sendo, Paco, el Bajo, não consegue utilizar-se da letras devido à sua pronúncia não dialogar com seu mundo.

Dessa forma, ambas as personagens dialogam no sentido, de continuarem à mercê das decisões de seus superiores, devido somente à

educação reprodutora dos costumes ancestrais e pela não ação reflexão no mundo.

3.3. Los Hijos

O diálogo das personagens juvenis é entre O menino mais velho e La Nieves, dentro da instituição familiar são os filhos, em que, social e economicamente, os cuidados para com estes são de responsabilidade dos pais.

O discurso instituidor do conceito de juventude é advindo da tentativa de representar a faixa etária, na qual encontra-se o sujeito. Para Luiz Carlos Gil Esteves e Miriam Abramovay:

[...] a juventude, por definição, é uma construção social, ou seja, a produção de uma determinada sociedade originada a partir das múltiplas formas como ela vê os jovens, produção na qual se conjugam, entre outros fatores, estereótipos, momentos históricos, múltiplas referências, além de diferentes e diversificadas situações de classe, gênero, etnia, grupo etc. (ESTEVES e ABRAMOVAY, 2009, p. 23).

Dessa forma, a juventude é uma construção social determinada por fatores diversos, como a classe social. De acordo com a classe social, os sujeitos pertencentes às classes marginalizadas ao ingressarem no período da juventude, é tida como uma permissão para a entrada no mercado de trabalho, pois o jovem encontra-se em um momento ténue, em que o melhor é iniciar a trabalhar, pois se deve evitar que ele participe de situações delituosas, em desacordo com a sociedade.

Nos romance os jovens chegam ao primeiro plano da narrativa pelos discursos dos pais. E, assim, a partir das ideias dispersadas pelos pais nas obras, sobre as personagens, a primeira que pode inferir-se é enquanto O menino mais velho e La Nieves serem pré-linguistas.

Desse modo, O menino mais velho busca entender o significado da palavra inferno, por mais repressão que ocorra nessa tentativa. E, La Nieves quando entende a significação das letras na formação das palavras, e igualmente às possibilidades pela união das letras. Porém, questiona quanto à

existência e significação da junção de letras diferentes com a mesma produção sonora.

Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido fala em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros.

O menino foi à sala interrogar o pai, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

– Bota o pé aqui

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atrás do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a forma do calçado e bateu palmas:

– Arreda.

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

– Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

– A senhora viu?

Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia. (RAMOS, 2009, p. 55-56)

[...]

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

– Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. (Idem, p. 59)

[...]

Que al menos la Nieves era lista; pero la Nieves, que desde pequeña limpiaba a la Niña Chica y le lavaba las bragas, no llegó a ir a la escuela porque por aquel tiempo estaban ya en la Raya del Abendújar. Y Paco, el Bajo, cada mañana, antes de

poner la silla al caballo, enseñaba a la muchacha cómo hacía la B con la A y la C con la A y la C con la I. Y la muchacha, que era muy lista, tan pronto llegó la Z y le dijo: <<La Z con la I hace CI>>, respondió sin dudar:

– Esa letra no hace falta, padre, para eso está la C.

Y Paco, el Bajo, reía, intentando exagerar la risa como hacía el señorito Lucas.

– Eso cuéntaselo a los académicos.

Y por las noches, lleno de orgullo, le decía a la Régula:

– La muchacha esta ve crecer la hierba.

Y la Régula comentaba:

– Claro, tiene su propia inteligencia y la de la otra.

Y Paco:

– ¿Qué otra?

Y la Régula, sin perder su calma habitual:

– La Niña Chica, ¿en qué estás pensando, Paco? (DELIBES, 1996, p. 24-25)

As personagens, O menino mais velho e La Nieves, buscam o entendimento do mundo através das palavras ou das letras. Porém, as respostas são superficiais, pois, seus pais reproduzem as respostas, como no caso de Paco, el Bajo, ao replicar a resposta do professor de gramática para La Nieves. Ou Fabiano, ao insistir que os seus filhos reproduzam os atos de vaquejar, como forma de parar o questionamento do menino mais velho.

O menino mais velho após tentar saber o significado da palavra “inferno” e ser castigado contenta-se em repeti-la para demonstrar superioridade perante o irmão. “O menino mais velho, por exemplo, pretende a *materialidade* da palavra, encantando-se com o seu som e questionando o seu signo. [...] Queria domar a palavra pela usança e demonstração [...]. (ARAÚJO, 2014, p. 144).

La Nieves percebe a possibilidade de comutação entre as letras Z e C utilizando juntamente com a vogal I, e dessa forma, entende o descompasso entre as regras fônicas da gramática para as reais necessidades de sua vida, e assim, a incompletude de compreender o mundo. De acordo com Andreia Paraquette:

Outra situação de exclusão se configura no fato dos empregados serem incultos, não saberem ler nem escrever e não terem acesso à escola. Tal fato não incomodava aos senhores, mas sim garantia-lhes superioridade; os pobres camponeses eram, então, mantidos sem nenhuma instrução.(PARAQUETTE, 2008, p. 96)

Dessa forma, mesmo com a compreensão das regras gramaticais La Nieves se mantém exclusiva da possibilidade de mudança da sua vida, por não haver espaço de utilização desse conhecimento. Portanto, o aprendizado das regras gramaticais não possibilita a sua ascensão social.

O diálogo entre as personagens continua pela exclusão, devido à busca de desvendar o caráter profano da palavra inferno pelo Menino mais velho, e do sagrado por La Nieves quando deseja fazer a primeira comunhão. A exclusão do Menino mais velho ocorre entre os familiares, e da La Nieves entre os empregados.

Esfregou as mãos finas, esgaravatou as unhas sujas. Pensou nas figurinhas abandonadas junto ao barreiro, mas isto lhe trouxe a recordação da palavra infeliz. Diligenciou afastar do espírito aquela curiosidade funesta, imaginou que não fizera a pergunta, não recebera portanto o cascudo.

Levantou-se. Via a janela da cozinha, o cocó de sinha Vitória, e isto lhe dava pensamentos maus. Foi sentar-se debaixo de outra árvore, avistou a serra coberta de nuvens. Ao escurecer a serra misturava-se com o céu e as estrelas andavam em cima dela.

Como era possível haver estrelas na terra?

Entristeceu. Talvez sinha Vitória dissesse a verdade.

O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca.

Apesar de ter mudado de lugar, não podia livrar-se da presença de sinha Vitória. Repetiu que não havia acontecido nada e tentou pensar nas estrelas que se acendiam na serra. Inutilmente. Àquela hora as estrelas estavam apagadas.

Sentiu-se fraco e desamparado, olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos. Para que sinha Vitória tinha dito aquilo? (RAMOS, 2009, p. 60-61).

[...]

Y se señalaba el pecho, pero la Nieves no se daba cuenta de nada, se sentía nerviosa delante del niño, el Carlos Alberto, tan rubio, tan guapo, con su traje blanco. De manera que, al servirle, le sonreía como si sonriera a um espíritu del cielo. Y por la noche, tan pronto como llegó a casa, aunque estaba muy cansada por el trabajo del día, le dijo a Paco, el Bajo:

– Padre, yo quiero hacer la comunión.

Pero lo dijo tan convencida que Paco, el Bajo, se asustó.

– ¿Qué dices?

Y ella, empeñada:

– Que quiero hacer la comunión, padre.

Y Paco, el Bajo, se llevó las dos manos a la cabeza.

– Habrá que hablar con don Pedro, niña.
 Y don Pedro, el Périto, al oír en boca de Paco, el Bajo, la intenciones de la niña, empezó a reír.
 – ¿Cómo, Paco? Vamos a ver, habla, ¿en qué se basa la niña para querer hacer la comunión? La comunión no es un capricho, Paco, es un asunto demasiado serio como para tomarlo a broma. (DELIBES, 1996, p. 33)

As exclusões sofridas pelas personagens principiam o processo de silenciamento destes, pois são impedidos de realizarem seus desejos, no sentido de configurar seus mundos para entendê-los e agirem para a mudança de seus paradigmas.

O menino mais velho é deslocado da família pelo fato de buscar perceber algo além da reprodução mecânica ensinada pelos pais e, por isso, é punido. “[...] à curiosidade punida com puxavantes de orelha e cocorotes no Menino Mais Velho, este reagirá com desconfiança de que o Inferno seja mesmo lugar de medonhas danações [...]”. (ARAÚJO, 2014, p. 157).

A personagem La Nieves é afastada do seu grupo de servidores, isso a partir do desprestígio de sua vontade de fazer a comunhão devido à sua falta de instrução, e, portanto, deferindo-se dos demais empregados se houvesse a possibilidade de conclusão do seu desejo. “[...] a menina Nieves, como todos os outros camponeses, não tinha condições de fazer a comunhão por se tratar de um “assunto sério”, com necessidade de conteúdo de quem a faz”. (PARAQUETTE, 2008, p. 96)

Dessa forma, o diálogo entre essas personagens, agora, dá-se pelo distanciamento, pois, no primeiro momento haverá a mercantilização da mão-de-obra de La Nieves, enquanto que, em um segundo momento para O menino mais velho há suspensão sobre o seu destino pela fuga em busca de um lugar melhor, longe da seca.

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinhá Vitória benzia-se tremendo, manjava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato.
 Saíram de madrugada. Sinhá Vitória meteu o braço pelo buraco da parede e fechou a porta da frente com a taramela.
 Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. (RAMOS, 2009, p. 117-118)
 E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande cheia de pessoas fortes. Que iriam fazer? Retardaram-

se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (Idem, p. 127-128)

[...]

Y al día siguiente se celebró la fiesta y, después de la ceremonia en la pequeña iglesia, el personal se reunió en el patio a comer chocolate y:

– ¡Que viva el señorito Carlos Alberto!

– ¡Que viva la Señora! – gritaban llenos de alegría.

Pero la Nieves no pudo asistir porque estaba sirviendo a los invitados en la Casa Grande. Y lo hacía con gran elegancia, que retiraba los platos sucios con la mano izquierda y ponía los limpios con la derecha. Y cuando ofrecía la comida apenas se adelantaba suavemente sobre el hombro izquierdo del invitado, el brazo derecho a la espalda, dibujando una sonrisa. Y todo lo hacía tan correctamente que la Señora se fijó en ella y le preguntó a don Pedro, el Périto, de dónde había sacado aquella joya. Y don Pedro, el Périto, sorprendido:

– Es la hija de Paco, el Bajo, el secretario de Iván, el que estuvo hasta hace unos meses en la Raya del Abendújar; la menor, que ha crecido de repente.

Y la Señora:

– ¿La de Régula?

Y don Pedro, el Périto:

– Exactamente, la de Régula. Purita le enseñó todo lo que sabe en cuatro semanas; la niña es lista.

Y la Señora no dejaba de mirar a la Nieves, observaba cada uno de sus movimientos y, en una de estas veces, le dijo a su hija:

– Miriam, ¿te has fijado en esa muchacha? ¡Qué aspecto! ¡Qué manera de andar! Enseñándole un poco podría ser una buena primera doncella.

Y la señorita Mirian miraba a la Nieves.

– Verdaderamente, la chica no está mal – dijo –, quizá tiene demasiado de aquí. (DELIBES, 1996, p. 31-33)

As personagens em suas trajetórias partilham da incerteza quanto aos seus futuros, pois, o destino do Menino mais velho está dividido entre as decisões dos seus pais, e, na dependência das possibilidades, as quais talvez surjam com a chegada na cidade. Dessa forma, ficarão presos em uma terra de incertezas, desconhecida e civilizada, em contrastes com a brutalidade das pessoas do sertão.

No decorrer da narrativa, La Nieves apresenta a ambiguidade quanto ao seu futuro, pois, surge enquanto personagem destinada à educação pelo seu desenvolvimento cognitivo acima dos outros personagens.

Assim sendo, inicia a trabalhar na Casa Grande e, pela ótica da Señora e da Señorita Miriam, torna-se um produto, o qual pode ser transformado em dama de companhia devido à sua desenvoltura, e assim, seguir sendo uma serviçal da família do *señorito*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva do diálogo é o encontro de escritas sobre o Homem. O diálogo é infindável nesse sentido, a imprevisibilidade nos caminhos à percorrer torna instigador a busca de intuir sobre nós, o Homem.

A literatura, nos coloca em diálogo com o outro por meio da leitura de um mundo ficcional. Dentro dessa criação, encontram-se ramos de criticidade sobre o mundo ficcional e, a partir da Literatura Comparada, o diálogo entre as criações literárias intensificam-se no sentido de alargar o campo crítico, fluindo leituras sobre esse universo ficcional.

A Literatura Comparada permite o diálogo entre os romances *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*. O gênero romance é o escolhido para este diálogo devido à sua singularidade.

O romance é construído segundo variáveis possibilidades de estruturas e temáticas, a depender do ato criacional. Além disso, contribuem para a constituição dos personagens elementos indetermináveis, pois o escritor capta, indefinidamente, na realidade as bases para sua criação ficcional.

O diálogo entre a Literatura Comparada e O gênero romance nos permite ambientar o tempo de criação dos romances, por mais que os momentos históricos não se apresentam diretamente nos enredos dos romances, mas sua leitura é possível devido aos movimentos humanos desses períodos.

Os períodos do O romance de 30 e do O romance na Espanha Pós-guerra Civil dialogam por apresentarem as peculiaridades da produção literária no Brasil e na Espanha. O romance de 30 apresenta o processo histórico sobre a produção do romance no Brasil, partindo de duas vertentes, a proletária e a intimista, chegando segundo Luís Bueno, à junção dessas vertentes no romance *Vidas secas*.

O romance na Espanha Pós-guerra Civil é a saída de um período de sufocamento da produção literária nesse país. Esses romances são a voz do passado, a recuperação da memória de um tempo obscuro o qual deve ser mantido, para o não retorno desse ciclo.

No infindável diálogo entre as obras, um mote apresentado é De Ramos a Delibes, o qual é a confluência das escritas ao elevarem os sujeitos reais a

sujeitos ficcionais. Dessa forma, marcaram indelevelmente o imaginário dos leitores, pela escrita perscrutadora do essencial para falar sobre o homem.

O labor imaginativo dos escritores aporta nas estruturas dos romances. As histórias em *Vidas Secas* são justapostas igualmente a pétalas de rosas, esta se sobrepõe formando um elo, no qual as personagens estão em transição para outro mundo além do sertão. Em *Los Santos Inocentes* a história é contada em livros, estes unificam-se em um evangelho, no qual as histórias estão unidas pelo sentimento de unidade familiar.

Os romances apresentam narradores denunciatórios, pois estes dialogam em suas vozes demonstrando as situações das personagens, as quais são silenciadas e exploradas em seus trabalhos. Após mostrarem as situações isoladamente, os narradores unem as arestas e as unificam nos romances.

Outro diálogo permitido entre as obras é quanto ao deslocamento dos personagens durante a narrativa. Em "O cíclico" apresentamos esse movimento que obedece às mudanças de estações. Ainda nessa perspectiva, são mostradas as relações de poder exercidas sobre os sertanejos e nos camponeses, pois, a estes são impostas normas para as suas existências.

A continuidade do diálogo chega às ideias das personagens, e a educação é uma destas, no sentido de ser uma possibilidade de mudança com a quebra do ciclo, o qual as personagens se encontram envoltas. As caracterizações das personagens também se embatem diante de um diálogo, pois parte de um núcleo maior a família, e dentro dessa instituição as personagens são posicionadas de modo a permitir a identificação de suas ideias e caracterizações, sejam pelos contrastes ou semelhanças.

Portanto, a literatura nos permite o vislumbre de mundos pela leitura de artifícios, os quais nos presenteiam com possibilidades de existências singulares, no que tange à humanidade.

As existências em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* nos permitiram intuitivamente e dentro de um arcabouço teórico colocássemos os romances em diálogo. Esta é uma possibilidade de leitura, a qual não esgota as possibilidades de percepções dos textos literários. O diálogo quer torna-se infundável, assim sendo, faz-se necessário que vozes se ergam para mostrar

suas leituras e pôr em continuidade os diálogos entre os mundos dos sertanejos e dos camponeses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. 2. ed. Ilhéus, BA: Editus, 2014.

ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: _____. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma no olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. O realismo. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 30. Campinas*. Campinas - SP. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

CANDIDO, Antonio. Cinquenta anos de Vidas Secas. In: _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

_____. Esquema Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. 3^a ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. 11^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COUTINHO, E. F. O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo. *Ipotesi revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1 p. 9 a 16, jan./jul. 2000. Disponível em: <<https://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/1102/591>>. Acesso em 30 out. 2018.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CORREIA, Márcio Antonino Lourenço. Relações de poder, casamento, família e literatura: um diálogo importante. In: _____. *Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

DELIBES, Miguel. *Los Santos Inocentes*. Madrid/Espanha: Universidad de Salamanca, 1996.

ESTEVEES, Antonio R. Imagens da guerra civil em romances históricos espanhóis contemporâneos: quatro leituras. In: _____. *Narrativa espanhola contemporânea: leituras (do lado de cá...)*. Niterói – RJ: Editora da UFF, 2012.

FUNDAÇÃO MIGUEL DELIBES. 2011. Disponível em: <<http://www.fundacionmigueldelibes.es/1920-1929/>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: _____. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRANCO, Maria da Glória. *Tiempo de Silencio* romance da Espanha de pós-guerra civil. In: _____. *Poéticas da Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016.

GUIMARÃES, R.; SCHMIDT, R. T. Literatura Comparada: Raízes, Rumos, Perspectivas. *Organon Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Rio Grande do Sul, v. 27, n. 52, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33482/21355>>. Acesso em 03 jul. 2018.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

INSTITUTO CERVANTES. 1991. Disponíveis em: <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/mosc_u_miguel_delibes.htm>. Acesso em 21 ago. 2017.

JOST, François. Uma filosofia das letras. In: _____. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sonia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. 4 ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. Narração e Reflexão em Machado de Assis. In: _____. *Machado de Assis: atemporal*. Juiz de Fora: Ed. UFJF/MAMM, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. A mulher visível. In: _____. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. 16. ed. Pétropolis, RJ: Vozes, 2014.

MOISÉS, Massaud. O romance. In: _____. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MACEDO, Andreia Paraquette Bastos. *A narrativa como depoimento vivo e as faces da violência em Los Santos Inocentes, de Miguel Delibes*. Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense, 2008.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. 1930. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>>. Acesso em 15 ago. 2018.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. Violência e memória – tambores da guerra civil espanhola no campo e na província. In: _____. *Associação Brasileira de Hispanistas*. Volume IV. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Poéticas da Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016.

_____. *Narrativa espanhola contemporânea: leituras (do lado de cá...)*. Niterói – RJ: Editora da UFF, 2012.

_____. *O diálogo impossível: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*. Niterói – RJ: Editora da UFF, 2001.

PINTO, Fabiane Natalia de Souza. Produzindo a mulher: os discursos que regulam e normatizam. In: _____. *Duas Faces da Mulher Contemporânea: Carreira e Maternidade*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

PICHOIS, Claude. ROUSSEAU, André M. Para uma definição de literatura comparada. In: _____. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RIBEIRO, Luis Filipe. O romance do Brasil – O século XIX. In: _____. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RODRIGUES, Diego. NUNO, Fernando. *Larousse escolar da língua portuguesa*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VITO, Francikley. *Logos em luta: diálogos como artifícios no Quarto Evangelho*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015.

VASCONCELLOS, Karina de Mendonça. A construção da família no Brasil. In: _____. *A representação social da família: desvendando conteúdos e explorando processos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.