



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Patricia Aparecida Gonçalves de Faria

VIAGENS ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS:
denúncia e resistência em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

São José do Rio Preto
2019

Patricia Aparecida Gonçalves de Faria

VIAGENS ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS:

denúncia e resistência em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2019

F224v	Faria, Patricia Aparecida Gonçalves de Viagens entre silêncios e conversas: : denúncia e resistência em Vidas secas e Conversazione in Sicilia / Patricia Aparecida Gonçalves de Faria. -- São José do Rio Preto, 2019 180 f. : tabs., fotos Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Maria Celeste Tommasello Ramos 1. Elio Vittorini. 2. Graciliano Ramos. 3. Vidas secas. 4. Conversazione in Sicilia. 5. Literatura Comparada. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Patricia Aparecida Gonçalves de Faria

VIAGENS ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS:

denúncia e resistência em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos

Comissão Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Adriana Lins Precioso
UNEMAT – Sinop

Prof.^a Dr.^a Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
UNESP – Assis

Prof. Dr. Leandro Passos
IFMS- Três Lagoas

Prof.^a Dr.^a Lúcia Granja
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
2019

Aos meus pais, Antônio e Airam, doutores na arte de amar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, meu apoio, sustento, força e coragem.

Aos meus pais, por todo amor, dedicação, incentivo, paciência e apoio, pois sem eles a realização desta tese jamais seria possível.

À minha orientadora, Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos, pelo seu exemplo de professora e orientadora, que desde o início apoiou a pesquisa com dedicação, carinho, paciência e compreensão, auxiliando-me no caminhar desta tese com muito amor celestial.

Ao meu esposo, Eduardo Bandeira, pelo amor, companheirismo, carinho, apoio e paciência para a concretização deste sonho.

Ao meu amado irmão, Vitor Gabriel, e minha adorável cunhada, Carla, pelas demonstrações de carinho e palavras de apoio e incentivo.

À minha amada sobrinha, Carolini Victoria, que me ensinou com o seu amor o quão é bom amar e lutar pelos seus sonhos.

À minha grande amiga Camila Landucci, por estar sempre ao meu lado desde a graduação até a finalização deste trabalho, apoiando, aconselhando, incentivando e acreditando na potencialidade da pesquisa.

Aos meus amigos acadêmicos celestiais (grupo formado pelos orientandos da Prof.^a Celeste e por ela) – Adriana Aparecida de Jesus Reis, Gisele de Oliveira Bosquesi, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Moraes, João Pedro Fernandes Gomes, Matheus dos Santos Bueno e Pedro Henrique Pereira Graziano – pelo companheirismo, apoio e motivação nos momentos de dificuldades e pelas horas produtivas e alegres em nossas viagens para apresentações de pesquisa em Congressos e em nossos almoços anuais do grupo de celestiais.

À minha amiga Letícia Nascimento, pelo incentivo e contribuição nos momentos mais difíceis.

Ao João Pedro Fernandes Gomes, pelo auxílio na revisão de língua portuguesa, que foi essencial a esta tese. Ao Prof. Dr. Álvaro Hattner, pela gentil revisão do *title*, *abstract* e *keywords* e à Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos, pela revisão do *riassunto*, assim como da tradução de todos os trechos em italiano que realizei nesta tese.

Às professoras Dr.^a Cátia Inês Negrão Berli de Andrade e Dr.^a Lúcia Granja, presentes no Exame de Qualificação, pelas sugestões, estímulos e críticas que auxiliaram para a versão

final deste trabalho.

Às professoras Dr.^a Adriana Lins Precioso, Dr.^a Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade e Dr.^a Lúcia Granja e ao Dr. Leandro Passos por terem, gentilmente, aceitado participar da banca de defesa desta tese. Ainda agradeço as contribuições e sugestões que auxiliaram a versão final.

Agradeço à professora Dr.^a Vera Lúcia de Oliveira, pela acolhida carinhosa e discussão sobre a pesquisa da tese em realização na *Università degli Studi di Perugia*, local no qual também realizei pesquisa bibliográfica, em 2018.

À professora Dr.^a Patricia Peterle, minha primeira orientadora, que com seu conhecimento imensurável, dedicação e carinho incentivou os meus primeiros estudos na área da Literatura italiana.

Ao professor Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, que em suas orientações exprimia conselhos e palavras de sabedorias advindas de muita experiência na área de estudos literários.

Ao professor Dr. Álvaro Santos Simões Junior, pela orientação da minha dissertação e por ter acrescentado, desde as aulas da graduação até a última reunião de orientação, conhecimentos literários que serei incapaz de esquecer.

Agradeço, por fim, a todos os meus amigos que torceram e sonharam juntos para a concretização desta tese.

Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro [...]. Não saberia agir de outra forma.

(Italo Calvino)

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise comparatista das obras *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Conversazione in Sicilia* (1941), de Elio Vittorini, a partir de um olhar interpretativo de como a Literatura pode desempenhar, por meio da viagem, nos respectivos romances, um papel de denúncia e resistência. A ênfase está na análise dos pontos convergentes e divergentes utilizados pelos autores na veiculação de suas narrativas sem, contudo, deixar de verificar a relação temática construída pelos sujeitos e o mundo representados, seja no contexto italiano, seja no brasileiro. Dessa forma, tal relação é marcada pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido, que caracteriza os espaços descritos: o sertão nordestino brasileiro e o sul da península itálica, de modo que seus autores apontam particularidades culturais, econômicas, sociais e políticas que são peculiares aos espaços retratados, mas que podem se tocar apesar da distância geográfica, principalmente no percurso de homens esquecidos e massacrados pelas autoridades dominantes. Para guiar nossas reflexões, baseamo-nos principalmente nos estudos de Candido (1976, 1989, 1992 e 2009), Bosi (1995, 1996, 2002, 2003 e 2013), Carvalhal (2006), Rosenfeld (1985 e 2009), Gagnebin (2006), Panicali (1994), Squarotti (1987) e Faccioli (1987), entre outros, com o objetivo de compreender como essas duas vozes, entre as décadas de 1930 e 1940, fizeram soar em seus textos questões com resíduos e rastros homólogos em muitos momentos, como o caminhar de Silvestro em direção à e por sua terra natal e a viagem de Fabiano com sua família pelo sertão, à procura de um lugar melhor. A nosso ver, o deslocamento retratado nessas viagens pode representar denúncia em relação às sociedades opressoras e, ao mesmo tempo, resistência.

Palavras-chave: Elio Vittorini; Graciliano Ramos; *Vidas secas*; *Conversazione in Sicilia*; Literatura Comparada; caminhar.

ABSTRACT

The present study proposes a comparative analysis of Graciliano Ramos' *Vidas secas* (1938) and Elio Vittorini's *Conversazione in Sicilia* (1941), from an interpretative perspective of how Literature, through travel, can play a role of denunciation and resistance. The emphasis is on the analysis of the convergent and divergent points used by the authors in their narratives and the verification of the thematic relationship constructed by the subjects and the world represented, whether in the Italian or in the Brazilian contexts. Thus, this relationship is marked by the simple habit of living in an arid and underdeveloped place that characterizes the spaces described: the Brazilian Northeastern backlands and the south of the Italian peninsula, so that their authors point out cultural, economic, social and political particularities from the spaces portrayed, but which can be approximated in spite of the geographic distance, especially in the path of men forgotten and massacred by the dominant authorities. In order to guide our reflections, we are mainly based on the studies of Candido (1976, 1989, 1992 e 2009), Bosi (1995, 1996, 2002, 2003 e 2013), Carvalhal (2006), Rosenfeld (1985 e 2009), Gagnebin (2006), Panicali (1994), Squarotti (1987) and Facioli (1987), among others, in order to understand how these two voices during the 1930s and 1940s expressed issues with homologous residues and traces in many moments, such as the walk, from Silvestro to and through his native land, and the trip of Fabiano with his family through the *sertão*, looking for a better place to live. The displacements shown in those travels portray both denunciation and resistance in oppressive societies.

Keywords: Elio Vittorini; Graciliano Ramos; *Vidas secas*; *Conversazione in Sicilia*; Comparative Literature; walk.

RIASSUNTO

Questo studio propone un'analisi comparativa delle opere *Vidas secas* (1938), di Graciliano Ramos e *Conversazione in Sicilia* (1941), di Elio Vittorini, che propone uno sguardo interpretativo di come la Letteratura può manifestare, attraverso il viaggio, nei romanzi studiati, un ruolo di denuncia e resistenza. L'enfasi è posta sull'analisi dei punti convergenti e divergenti utilizzati dagli autori nella trasmissione delle loro narrative senza, tuttavia, smettere di controllare la relazione tematica costruita dai soggetti e dal mondo rappresentato, sia nel contesto italiano che nel brasiliano. Così, un tale rapporto è segnato dalla semplice abitudine di vita in un luogo arido e non sviluppato, che caratterizza gli spazi descritti: il secco nordest brasiliano e l'arido sud della penisola italiana, in modo che i loro autori sottolineano particolarità culturali, economiche, sociali e politiche che sono peculiari degli spazi ritratti, ma che sono simile nonostante la distanza geografica, specialmente nella vita degli uomini dimenticati e massacrati dalle autorità dominanti. Per guidare le nostre riflessioni, ci basiamo principalmente sugli studi di Candido (1976, 1989, 1992 e 2009), Bosi (1995, 1996, 2002, 2003 e 2013), Carvalhal (2006), Rosenfeld (1985 e 2009), Gagnebin (2006), Panicali (1994), Squarotti (1987) e Facioli (1987), tra altri studiosi, allo scopo di comprendere come queste due voci, tra gli anni 1930 e 1940, hanno rappresentato nei suoi testi problemi con residui e tracce simili in molti momenti, come il viaggio di Silvestro verso e attraverso la regione in cui è nato e il viaggio di Fabiano con sua famiglia attraverso il *sertão* brasiliano, alla ricerca di un posto migliore. Dal nostro punto di vista, lo spostamento rappresentato in questi viaggi può rappresentare la denuncia di società oppressive e, allo stesso tempo, simboleggia la resistenza.

Parole-chiave: Elio Vittorini; Graciliano Ramos; *Vidas secas*; *Conversazione in Sicilia*; Letteratura Comparata; camminare.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Contrato com RAI pelo roteiro radiofônico do romance <i>O cravo vermelho</i> (página 1).....	26
Figura 2 – Contrato com RAI pelo roteiro radiofônico do romance <i>O cravo vermelho</i> (página 2).....	27
Figura 3 – <i>Il Politecnico</i>	35
Figura 4 – Original do capítulo de <i>Vidas secas</i> , intitulado Baleia	59
Figura 5 – O mundo coberto de penas - título inicial de <i>Vidas secas</i>	61
Quadro 1 – Semelhança entre a vegetação do nordeste brasileiro e do sul italiano.....	105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	PERCURSOS INTELECTUAIS.....	19
2.1	Elio Vittorini no cenário cultural, político e literário italiano	19
2.2	Elio Vittorini e <i>Conversazione in Sicilia</i>	41
2.3	Graciliano Ramos: romancista, contista, cronista, tradutor e militante político.....	47
2.4	Graciliano Ramos e <i>Vidas secas</i>	58
3	ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E TEMAS CONVERGENTES E DIVERGENTES EM VIDAS SECAS E CONVERSAZIONE IN SICILIA.....	67
3.1	O narrador em <i>Vidas secas</i> e <i>Conversazione in Sicilia</i>	67
3.2	Caracterização das personagens.....	77
3.3	O espaço em <i>Vidas secas</i> e <i>Conversazione in Sicilia</i>	97
3.4	O tempo em <i>Vidas secas</i> e <i>Conversazione in Sicilia</i>	106
3.5	Religiosidade.....	108
3.6	Algumas considerações para finalizar o capítulo.....	111
4	VIAGENS E CAMINHOS: A REPRESENTAÇÃO DA RESIGNAÇÃO E DESESPERANÇA.....	113
4.1	Denúncias sociais e Resistência.....	113
4.2	Preconceito regional e o sonho da terra utópica.....	119
4.3	Silvestro: o retorno pela linha do trem e pelos fios da memória.....	125
4.4	<i>Vidas secas</i> deslocadas: sobrevivendo ao sertão nordestino.....	144
4.5	Percorrendo as veredas do silêncio e da conversa em <i>Vidas secas</i> e <i>Conversazione in Sicilia</i>	153
4.6	Algumas considerações para finalizar o capítulo.....	162
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
	REFERÊNCIAS.....	170

1 INTRODUÇÃO

O estudo “Viagens entre silêncios e conversas: denúncia e resistência em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*” propõe uma análise comparatista das obras *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Conversazione in Sicilia* (1941), de Elio Vittorini. A escolha desse corpus foi motivada por nosso percurso na área de Letras, em particular no campo dos Estudos Literários, iniciado em 2007, com a graduação em Letras/ Italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis, juntamente com o projeto de Iniciação Científica na área de Literatura Italiana intitulado “*Fontamara* de Ignazio Silone: uma escrita da resistência”, sob a orientação da Professora Dr.^a Patricia Peterle. Com a saída da professora da instituição, iniciamos pesquisas na área de Literatura Brasileira com o desenvolvimento do projeto “O instinto de americanidade na poesia de Gonçalves Dias”, com a orientação do Professor Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo.

Pensar a Literatura em uma perspectiva mais ampla, em diálogo com outras disciplinas e campos do conhecimento, como a interface com a História, foi uma questão que permeou e marcou o início de nossa trajetória na graduação e se estendeu até a pós-graduação pela mesma instituição com a dissertação de Mestrado “Crônicas de Graciliano Ramos em *Cultura Política* (1941-1944): estudo crítico”, defendida em julho de 2014 e orientada pelo Professor Dr. Álvaro Santos Simões Júnior. O trabalho tinha como foco analisar as crônicas publicadas por Graciliano Ramos em *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros*, financiada e controlada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) durante o governo de Getúlio Vargas, verificando as estratégias de escrita adotadas pelo escritor alagoano para colaborar com o periódico getulista.

Assim, estudando Graciliano Ramos ao longo de três anos, sentimos a necessidade de nos debruçar ainda mais sobre seus escritos e sua própria figura histórica. Somando-se à tal necessidade, sentimos também o desejo de recuperar os estudos no campo da Literatura Italiana. Foi assim que vislumbramos a possibilidade de desenvolver uma análise comparatista, pois reavaliando as temáticas estudadas tanto no campo da Literatura Brasileira quanto da Italiana, observamos um leque de possibilidades a serem exploradas, como a questão da língua, os elementos da oralidade, o drama social e humano, a animalização do ser humano e a fome como representações de temas similares nas narrativas e nos textos jornalísticos de Graciliano.

Temas esses que do outro lado do oceano poderiam se alinhar e entrecruzar, claro que

com diferenças, com os escritos literários de Elio Vittorini. Isso porque desde a primeira leitura do romance *Conversazione in Sicilia* verificamos certa associação com o romance brasileiro, o que certamente provocou em nós um olhar atento para a necessidade de analisar as convergências e possíveis divergências existentes entre os dois romances e traçar interpretações possíveis para tais aproximações ou distanciamentos.

Com efeito, realizar tal estudo foi fruto do desejo de dar continuidade às pesquisas já realizadas até aquele momento, de forma a conhecer mais e buscar espaços ainda não trilhados. Sendo assim, podemos afirmar que, no âmbito da Arte como veículo de denúncia social, a Literatura da década de 1930 e início da década de 1940 teve papel marcante, principalmente como forma de comprometimento. Ela se demonstrava preocupada com a alienação na sociedade moderna e propunha uma nova forma de encarar a realidade: por meio de uma abordagem dialética, que se amparasse no uso expressivo da linguagem como instrumento de transformação.

Assim, a partir da observação da escrita do brasileiro Graciliano Ramos e do italiano Elio Vittorini, este trabalho propõe apresentar um olhar interpretativo, o que justifica nossa metodologia como fenomenológica hermenêutica, para vislumbrar como a Literatura pode trazer denúncia e resistência.

Para isso, partiremos do estudo comparado entre as obras *Vidas secas* (1938) e *Conversazione in Sicilia* (1941), com ênfase na análise contrastiva da estrutura narrativa utilizada por ambos os autores. Não pretendemos deixar, contudo, de verificar a relação temática construída entre sujeito e mundo dentro de seu respectivo contexto, que nos romances é marcada pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido, o sertão nordestino e o sul agrícola da península itálica. Ambos os espaços nos permitem apontar as particularidades culturais, econômicas, sociais e políticas que lhes são peculiares, com destaque para o percurso de homens esquecidos e massacrados pelas autoridades dominantes, que se apresentam como delação do opróbrio sofrido pelo povo.

Dessa forma, questionamos como pensar, então, essas duas vozes de escritores distintos que, em momentos muito próximos, durante as décadas de 1930 e 1940, colocaram em seus textos questões com resíduos e rastros que soavam temas semelhantes. A nosso ver, a leitura e a observação a partir da representação literária do romance *Conversazione in Sicilia* (1941), do autor italiano Elio Vittorini, leva a uma associação com a narrativa *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, pelo fato de o romance italiano ser consonante em muitos momentos com a

saga dos retirantes da família de Fabiano. Encontrar convergências e divergências nos moveu a empreender pesquisa capaz de compreender aspectos presentes nas duas obras, a partir da observação de como a Literatura, enquanto Arte, pode representar denúncia e resistência independentemente do país de origem das publicações. Nossa tese é que nos dois romances em estudo a denúncia e a resistência residem no motivo do caminhar e do deslocar-se inerente ao tema da viagem. Buscaremos comprová-la ao longo dos capítulos seguintes.

Destarte, fundamentados no pensamento de que “a arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (ECO, 2010, p. 54), pretendemos compreender a realidade sem deixar de ter a consciência que se tratam de duas representações literárias. Acreditamos, contudo, que é possível utilizar tais representações como objeto de análise para desvendar até que ponto questões temáticas e ideológicas podem se aproximar em obras literárias distantes geograficamente. Esse percurso tem como objetivo verificar como se dá o elo entre as temáticas tanto no campo da Literatura Brasileira quanto da Italiana, como a fome, o drama social e particular e a animalização do ser humano como representações de ausências existentes.

Nesse sentido, pensando em um processo que possa associar os dois romances, tomamos como base os estudos de Anatol Rosenfeld na obra *Texto/Contexto*, especificamente no capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, no qual o autor propõe análises ancoradas na base de um espírito unificador para cada fase histórica:

A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais. Falando nestas páginas da “cultura ocidental”, não tomando em conta as diversificações nacionais. Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades. (ROSENFELD, 1985, p. 75-76)

Desse modo, acreditando na existência de um espírito unificador e em um sentimento de vida expressos no romance brasileiro e no italiano, realizamos um estudo de Literatura Comparada por meio de análises das estruturas narrativas e das observações das temáticas que se aproximam e se distanciam nas duas obras estudadas. Nesse sentido, as apreciações literárias estarão embasadas na seguinte premissa:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. (CARVALHAL, 2006, p. 7-8)

Prontamente, a comparação não será feita sob a ótica das relações intertextuais evidentes, como paródias, paráfrases, estilizações e citações de um texto escrito no outro, mas, sim, as relações gerais, resultantes de informações e relações de uma época com temas que se entrecruzam, demonstrando como cada autor conduziu seus escritos e buscando chegar a uma proposta interpretativa para possíveis significados de tais relações.

A partir da premissa de que “o texto literário é uma rede de conexões” (SAMOYAULT, 2008, p. 13), observaremos as tramas de Elio Vittorini e Graciliano Ramos, com vistas voltadas à análise dos procedimentos que caracterizam as relações existentes entre os dois romances. Nesse sentido, Carvalhal (2006, p. 52) aponta que “essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparatista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações”.

Dessa forma, fazer análise comparada exige a busca dos elos e das características peculiares entre os textos, conforme salienta Carvalhal: “Dito de outro modo, o comparatista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados” (2006, p. 52).

Carvalhal alude também, em seus estudos, a um outro princípio sobre a Literatura Comparada que servirá de base para nortear as análises convergentes e divergentes existentes entre *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*: “[...] os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparatismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários” (2006, p. 55). Em outras palavras, o estudo da Literatura Comparada não precisa relacionar apenas textos da mesma nacionalidade ou cultura: ele pode ir além das fronteiras espaciais a fim de encontrar elos que possam uni-los em uma perspectiva mais ampla.

Refletindo ainda sobre os estudos comparativos, Carvalhal afirma:

Em síntese, o comparatismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. Por outro lado, pela natureza da disciplina, ocupa-se com elementos que a crítica literária habitualmente não considera: correspondências, literatura de viagens, traduções. No entanto, ao explorá-las, atua criticamente. É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. (2006, p. 56)

Portanto, diante de tal perspectiva, um estudo aprofundado entre o romance de Elio Vittorini e o de Graciliano Ramos revela-se importante, a nosso ver, tanto por não ter sido ainda empreendido, quanto por fazer refletir e lançar novas luzes sobre as características literárias singulares que os inserem em um contexto de inquietações e de conflitos, seja na época de suas publicações ou na atualidade.

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 56)

Etiemble (1963), em seus estudos sobre Literatura Comparada, já ressaltava que as obras poderiam convergir por terem contatos possíveis ou derivações em comum, denominadas por ele como invariantes literárias. Com base nesse pensamento, o estudioso propôs a combinação de dois métodos que, em sua época, eram considerados incompatíveis: o da investigação histórica e o da reflexão crítica.

Henry H. H. Remak (1994) também destaca que a Literatura Comparada deve ser compreendida além das fronteiras de um país específico, colocando em destaque as relações existentes entre as Literaturas sem deixar de destacar outras áreas do conhecimento, como Arte, História, Filosofia, Sociologia, entre outras. Em síntese, comparar significa configurar os estudos das obras selecionadas para análises com as outras áreas do conhecimento:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes [...], a filosofia, a

história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1994, p. 175)

Com base nessas premissas destacadas, e ainda amparados no pensamento de Carvalhal (2006), destacamos que comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura, tornando-se imprescindível estudar como dois intelectuais, completamente independentes e distantes geograficamente um do outro, desenvolveram estratégias muito convergentes em seus romances em locais de extrema pobreza.

Portanto, sob a ótica da Literatura Comparada, realizaremos as análises dos romances *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*, verificando as aproximações e os distanciamentos existentes, com destaque para as questões temáticas e ideológicas presentes nas obras em questão. Também nos apoiaremos nas considerações de Candido, Bosi, Panicali, Squarotti, Faccioli, Peterle, Calvino, Gagnebin, Giordano, Vicentini, entre outros, que serão de extrema importância para a fundamentação das análises.

No segundo capítulo, considerações sobre *Conversazione in Sicilia* serão realizadas, depois de enfocarmos a vida e as obras de Elio Vittorini rapidamente, considerações pertinentes por se tratarem de autor italiano e conjunto da obra não tão familiares aos leitores brasileiros. Ainda nesse capítulo, apesar da trajetória de Graciliano Ramos ser mais próxima do público brasileiro, será feito um percurso sobre a vida e as obras do autor, com destaque para *Vidas secas*, considerando a importância do escritor e de seu romance no âmbito da Literatura nacional, internacional e para o nosso estudo.

No terceiro capítulo, serão expostas as estratégias narrativas, discursivas e temáticas convergentes e divergentes encontradas nas duas obras. Assim, será possível identificar alguns pontos de contato entre a produção literária de ambos, como também as posturas adotadas por esses escritores que, apesar de terem tido um percurso individual de vida diferente e estando em contextos e culturas que possuem traços e características próprias, não deixaram de mencionar em suas obras denúncias e protestos contra a ordem social vigente.

Por fim, no quarto e último capítulo, a análise estará focada em como os dois autores utilizaram em suas respectivas obras o processo do caminhar como forma de representação da resignação e da desesperança. Enfim, após essas análises, será possível chegar à conclusão.

2 PERCURSOS INTELECTUAIS

Quem imagina que um escritor é capaz de rebentar caras, meter-se em espalhafatos, nunca viu de perto um desses homens. O sujeito que se habitua a compor livros – compõe livros e não passa daí. Diante do papel é tudo: pinta o sete, mata, esfola. Tirem-lhe a pena e o tinteiro – desarmam-no. (*Linhas tortas*)

La nostra paura del peggio è piú forte del nostro desiderio del meglio.¹
(*Le due tensioni*)

2.1 Elio Vittorini no cenário cultural, político e literário italiano

Elio Vittorini, escritor, editor, jornalista e tradutor, foi considerado um dos maiores protagonistas da cultura italiana do século XX. Diante de sua importância no cenário italiano, iremos apontar partes importantes do percurso trilhado pelo autor na Literatura, na Política e na Cultura, objetivando desvendar os caminhos trilhados durante a infância em Siracusa, os primeiros passos no campo literário, a maneira como se deu a sua passagem pelos diversos periódicos, a simpatia inicial pelo fascismo e a sua ruptura, a escrita e publicação de seus romances, inclusive o mais conhecido, *Conversazione in Sicilia* (*Conversa na Sicília*), o ofício de tradutor, o reconhecimento enquanto escritor, o trabalho como editor de revistas importantes da época, como *Il Politecnico* e *Menabò*, a doença que culminou em sua morte e as publicações póstumas.

Devido à natureza histórico-biográfica desse percurso, traçaremos um panorama de seus escritos que, em sua maioria, foram publicados, inicialmente, em jornais e revistas e, posteriormente, em volumes editados pela *Bompiani*, *Mondadori* e *Einaudi*.

Elio Vittorini, o filho mais velho de quatro irmãos, nasceu em Siracusa, na Sicília, em dia 28 de julho de 1908. O pai, Sebastiano Vittorino², amante da literatura, era um ferroviário que prestava serviços para a ferrovia do estado, pela qual foi transferido para Siracusa juntamente com a esposa, Lucia Sgandurra, e os filhos do casal, Elio, Ugo, Iole e Aldo.

¹ O nosso medo do pior é mais forte do que o nosso desejo pelo melhor (*Le due tensioni*, tradução nossa).

² De acordo com o próprio Sebastiano, em declaração publicada na página da Università degli Studi di Milano (2016), o nome original da família era *Vittorini*; entretanto, o cartório de registro de Siracusa cometeu um erro e grafou o seu sobrenome como *Vittorino*.

Elio dedicou grande parte de sua infância às leituras de obras importantes no cenário mundial, como *Mille e una notte* (*Mil e uma noites*) e *Robinson Crusoe*, responsáveis por despertar-lhe forte interesse literário. Na juventude, demonstrou grande interesse pelos estudos humanistas, inscrevendo-se no Ginnasio Tommaso Gargallo, mas, para sua decepção, o pai obrigou-o a frequentar a escola técnica *Istituto Tecnico Archimede* (Instituto Técnico Archimede), onde havia obtido a sua formação profissional técnica.

Mesmo afastado do Ginnasio Tommaso Gargallo, sua forte aptidão para a formação humanística e social não foi reprimida; ao contrário, tornou-se mais eficaz e amadurecida, pois, na década de 20, entrou em contato com a política de Siracusa por meio de Alfredo Mezio, figura que inspirou a construção do protagonista do romance *Il garofano rosso* (*O cravo vermelho*), e do anarquista Alfonso Failla, presidente da Biblioteca Popular, responsável por emprestar diversas obras italianas e estrangeiras a Vittorini.

Em janeiro de 1923, participou das manifestações contra a reforma das escolas técnicas que gerou tensão em Siracusa. O episódio rendeu ao jovem uma punição de sessenta e cinco dias de suspensão escolar. Após a punição, no ano seguinte, a tia Maria Sgandurra convidou-o a prosseguir os estudos técnicos em Benevento, acolhida que não melhorou seu desempenho escolar.

Em 1924, a família Vittorini manteve intensa relação com a família de Gaetano Quasimodo, uma vez que Sebastiano e o ferroviário Gaetano tinham muito em comum, pois eram maçons e amigos de trabalho. Em um jantar entre as duas famílias, Elio Vittorini conheceu Rosa Maria Quasimodo, filha mais nova do ferroviário e irmã do escritor Salvatore Quasimodo³, que se tornaria, anos mais tarde, sua primeira esposa.

Em, 1926, após ter lido diversas obras de Curzio Malaparte⁴, reuniu-se com ele em Roma, ocasião na qual o autor o aconselhou a seguir o exemplo de seus passos no campo

³ Salvatore Quasimodo nasceu em 1901 e faleceu em 1968. Foi um poeta e tradutor italiano de várias obras da era clássica, principalmente líricas gregas e peças teatrais de Molière e William Shakespeare. Em 1959, venceu o prêmio Nobel de Literatura.

⁴ Kurt Erich Suckert, mais conhecido pelo pseudônimo Curzio Malaparte (1898-1957), foi escritor, jornalista, dramaturgo, cineasta, militar e diplomata italiano. Lutou na I Guerra Mundial, e em 1922 fez parte da Marcha sobre Roma, comandada por Benito Mussolini. Em 1924, fundou o periódico romano *La conquista dello Stato* (*A conquista do Estado*). Como membro do Partido Nacional Fascista, fundou vários periódicos e contribuiu com diversos ensaios e artigos para outros jornais e revistas da época. Também escreveu vários livros, a partir de 1920. Em 1926, Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte fundaram o jornal trimestral literário *900*. Posteriormente, tornou-se coeditor do *Fiera letteraria* entre 1928 e 1931, e editor do *La stampa*, em Turim. Na obra *Tecnica del colpo di Stato*, de 1931, Malaparte atacou Adolf Hitler e Mussolini e, como consequência, teve a filiação ao Partido Nacional Fascista revogada, sendo exilado internamente na ilha de Lipari, entre 1933 e 1938.

literário. Desde então, começou a trabalhar com Malaparte e intelectuais como Falqui e Longanesi, colaborando em revistas, como as semanais *L'azzurro*, *La fiera letteraria*, *Lunario siciliano* e *Solaria* e os quotidianos *La stampa*, *Il mattino*, *Il resto del Carlino* e *Il lavoro fascista*.

Ainda em 1926, apoiado por Curzio Malaparte, filiou-se ao Partido Fascista, que em um primeiro momento, mais precisamente após a Primeira Guerra Mundial, parecia trazer um “conforto” para a sociedade italiana do século XX, que havia se consolidado como nação, com um governo de orientação liberal e razoável desenvolvimento industrial. No entanto, o desenvolvimento era heterogêneo e desigual no âmbito social e regional, pois de um lado havia um sul pobre e, do outro, um norte rico. A Primeira Guerra Mundial agravou a miséria, e muitos intelectuais ficaram a serviço da propaganda governamental. É, portanto, nesse cenário de uma política do pós-guerra que surge o fascismo. Balboni (2002, p. 182) escreve sobre o fascismo: “Il fascismo è un tipo di totalitarismo nuovo ed originale, che non si fonda solo sull’uso tradizionale della polizia e dell’esercito, ma inventa uno scenario demagogico che gli consente di organizzare il consenso di massa soprattutto della piccola borghesia”⁵.

Dessa forma, Mussolini conseguiu atrair a população, principalmente a pequena burguesia, mas, também, muitos intelectuais do período que, inicialmente, simpatizaram com o regime. “No início da década de 20, num primeiro momento, vários artistas e intelectuais italianos aderem às propostas iniciais apresentadas, como é o caso do próprio Elio Vittorini, de Norberto Bobbio e de muitos outros” (PETERLE, 2009, p. 134).

Peterle ainda comenta sobre as particularidades do fascismo e os rumos opressores adotados pelo regime, que causou repulsa em alguns intelectuais:

Num momento de pós-guerra caótico e confuso, o “primeiro” fascismo com origens sociais e revolucionárias se apresentava como uma possível solução às questões vivenciadas pela sociedade italiana daquele período. As publicações fascistas *L’universale* e *Il Bargello* reuniam intelectuais que, aos poucos, começavam a criticar a fisionomia que ia assumindo o regime; os chamados *fascista di sinistra*, os quais lutavam para manter a chama da dialética nas discussões e para preservar uma certa autonomia diante dos escalões do Estado. (2009, p. 83)

A respeito da adesão de Elio Vittorini ao Partido Fascista, a estudiosa Vicentini (2010) afirma que a adesão de Vittorini ao fascismo, até os anos da guerra da Espanha, como de outros

⁵ O fascismo é um tipo de totalitarismo novo e original, que se não se fundamenta apenas no tradicional uso da polícia e do exército, mas também em inventar um cenário demagogo que lhe permita organizar o consenso das massas, sobretudo da pequena burguesia (BALBONI, 2002, p. 182, tradução nossa).

jovens intelectuais, como Bilenchi e Pratolini, “tem razões específicas não inteiramente identificáveis com aquelas das esferas oficiais, de tal modo que poderíamos falar de um “fascismo de esquerda” (VICENTINI, 2010, p. 68).

Vicentini (2010, p. 68) ainda enfatiza que esses “fascistas de esquerda”, alguns anos mais tarde, se tornariam antifascistas, pois

A reivindicação do aspecto popular da revolução fascista e a manutenção de uma luta acirrada contra velhos dirigentes burgueses liberais e democráticos constituem as características principais destes escritores, que, exatamente por isso, passam mais tarde para o antifascismo.

Em 1927, publicou na revista semanal *La fiera letteraria* um fragmento do romance *Ritratto di Re Giampiero* (*Retrato do rei Giampiero*), com uma nota introdutória de Falqui. Ainda no mesmo ano, casou-se com Rosa Maria Quasimodo, transferiu-se para Gorizia e conseguiu emprego como oficial da folha de pagamento dos trabalhadores da construção civil.

Sem deixar de escrever, ainda em 1927, iniciou a obra *Il brigantino del Papa* (*O veleirozinho do Papa*) e, em 1928, em parceria com Falqui, começou o projeto de uma antologia literária que inicialmente seria intitulada *Guida di Strapaese e Stracittà* (*Guia de Strapese e Stracittà*⁶). Ela foi publicada em 1930 com o título de *Scrittori nuovi* (*Escritores novos*).

Em 1928, publicou em *Il resto del Carlino* (*O descanso de Carlino*) o artigo “La lezione della Ronda” (“A lição da Ronda”), o primeiro artigo crítico sobre a literatura contemporânea. Nesse mesmo ano nasceu o primeiro filho do casal, Giusto Vittorini, levando ao retorno da família a Siracusa, local que proporcionou ao autor inspiração para a criação da obra *Piccola borghesia* (*Pequena burguesia*).

Em 1929, os solarianos Carocci, Ferrata e Montale convidaram Vittorini para trabalhar como revisor da revista *Solaria*⁷, fundada em 1926 por Alberto Carocci. Ao aceitar a proposta, o autor siciliano mudou-se para Florença e concentrou-se, principalmente, em estudos sobre

⁶ “Strapaese” foi, segundo a Enciclopédia *Treccani*, uma tendência literária inspirada nas tradições camponesas, e era contra todas as formas de cosmopolitismo. Suas origens remontam ao “Manifesto nacionalista” de Papini (1904), e posicionamentos “strapaesani” são detectados em produções de escritores dos primeiros anos do século XX, mas assumiu esse nome e se afirmou como expressão de gosto polêmica somente depois da I Guerra Mundial. A tal tendência se contrapôs a “Stracittà”, que consistia exatamente no contrário, ou seja, era inspirada nas tradições citadinas e a favor do cosmopolitismo.

⁷ *Solaria*, fundada em 1926 por Alberto Carocci, teve ao seu redor dois grupos diferentes. O primeiro, os rondinistas, queriam uma revista independente de questões políticas, e o segundo, os solarianos, buscavam um empenho maior diante da realidade fascista. Independente dos ideais dos grupos, era uma publicação que dialogava com outras publicações europeias.

autores como Svevo, Rabelais, Courier, Stendhal e Joyce para compor seus artigos. Por essa época exerceu, também, a função de redator da terceira página do *Bargello*, semanário da Federação Provincial Fascista Florentina. Além de suas contribuições para os periódicos da época, continuou criando literariamente, como comprovam os cinco fragmentos do romance incompleto *Il ballo dei Lagrange* (*A dança de Lagrange*).

Homem das letras e multifacetado, em 1930 trabalhou como corretor da bolsa de valores e, simultaneamente, aprendeu inglês, traduzindo a obra *Robison Crusoe*, de De Foe. Inclusive, esse idioma não seria mais abandonado por Elio Vittorini, que iniciava a carreira de tradutor.

Cada vez mais inserido nos redutos da intelectualidade literária, ainda em 1931, colaborou com as revistas *Il Bargello*, *Pegaso* e *Circoli*. Nessa época, começou a se interessar por Artes visuais e Cinema, dedicando alguns escritos a pintores como Morandi e Savinio, e a diretores como Pabst, Mamoulian e Clair. Também publicou, entre os anos de 1930 e 1931, a coletânea de contos *Piccola borghesia* (*Pequena burguesia*) na revista *Solaria*. Como afirma Panicali (1994, p. 32), “in *Piccola borghesia* si avvertirano i risultati dell’incontro solariano e del dialogo che Vittorini intreccia con la tradizione anglosassone e con la letteratura europea contemporânea [...]”⁸.

A coletânea, editada em 1931 pela Parenti, contava com oito contos: “*La mia guerra*”, “*Quindici minuti di ritardo*”, “*Educazione di Adolfo*”, “*Raffiche in prefettura*”, “*La signora della stazione*”, “*Il piccolo amore*”, “*Solo in casa*” e “*Coniugi a letto*”⁹. Para essa edição, o autor fez revisões e inseriu uma nota introdutória aconselhando seus leitores a lerem em sequência três dos oito contos que aparecem na coletânea, sendo eles: “*Quindici minuti di ritardo*”, “*Educazione di Adolfo*” e “*Raffiche in prefettura*”.

Ao organizar os contos em uma coletânea, Elio Vittorini reuniu em um só livro relatos sobre a decadência cultural europeia, principalmente a derrocada da burguesia italiana. Em 1953, o livro *Piccola borghesia* foi editado, dessa vez pela Mondadori, e não sofreu alterações.

Participou, em 1932, de um concurso literário promovido pela revista *L'Italia letteraria*, e acabou vencendo como o melhor diário de viagem da Sardenha. Na publicação do dia 25 de dezembro do mesmo ano, a revista estampou algumas páginas da história com o título

⁸ Em *Pequena burguesia* ocorre o resultado do encontro solariano com o diálogo que Vittorini entrelaça com a tradição anglo-saxônica e com a literatura europeia contemporânea [...] (PANICALI, 1994, p. 32, tradução nossa).

⁹ Os contos respectivamente são traduzidos da seguinte forma: “A minha guerra”, “Quinze minutos de atraso”, “Educação de Adolfo”, “Rajadas na prefeitura”, “A senhora da estação”, “O pequeno amor”, “Sozinho em casa” e “Casal na cama” (tradução nossa).

“*Quaderno sardo*” (Caderno sardo). Logo em seguida, *Solaria* publicou outras páginas, intituladas “*Giorni di mare*” (Dias no mar), no entanto a versão em volume só apareceu em 1936, editada pela Parenti, com o título *Nei Morlacchi: viaggio in Sardegna* (Nos Molarcchi¹⁰: viagem na Sardenha). Anos mais tarde, mais precisamente em 1952, a editora Mondadori publicou a obra com o seguinte título: *Sardegna come un’infanzia* (Sardenha como uma infância).

Logo após a participação no concurso literário, entre fevereiro e março de 1933, publicou em *Solaria* a obra *Il garofano rosso* (O cravo vermelho). Além do romance, realizou também a tradução de outro de D. H. Lawrence, *Il puro sangue* (O puro sangue), com a colaboração de Lucia Rodocanachi.

Em *Il garofano rosso*, Elio Vittorini relata as contradições do jovem Alessio provocadas pela passagem da adolescência à fase adulta. Noutras palavras, o protagonista vive as dúvidas de uma geração indecisa pela adesão ou não ao regime fascista. Essa personagem representa, portanto, as ambiguidades de uma época cultural, social e política que, simultaneamente, simboliza o questionamento do próprio Vittorini.

A história de Alessio, em *Il Garafano Rosso*, um menino burguês que é atraído pelo mundo operário, do qual é rejeitado por sua origem burguesa, é o pano de fundo para se tratar com olhar crítico o dismantelamento do estado liberal. As questões do personagem adolescente da ficção são também as de Vittorini, que, se num primeiro momento, apresenta-se como um *fascista di sinistra*, logo depois do apoio do governo italiano ao governo espanhol de Franco, rompe definitivamente os laços ainda existentes com o regime e com *Il Bargello*. Essa ruptura é decisiva para a continuação da trajetória de Vittorini como homem público e de cultura. (PETERLE, 2009, p. 83)

Em 1934, o romance foi censurado pelo regime fascista, que o considerou obra contrária aos bons costumes e à moral. Mesmo os volumes de março e abril publicados pela revista *Solaria* foram todos recolhidos. Os editores prometeram que uma nova publicação sairia nos números de novembro e dezembro de 1934, contudo a publicação aconteceu somente em março de 1936.

Apesar da censura, em 1935 voltou a dedicar-se à escritura do romance, almejando obter permissão para a publicação. Porém a censura, mais uma vez, impediu a circulação da obra. Somente em 1948 conseguiu publicar o romance pela *Mondadori*, com um longo prefácio

¹⁰ Nome de família e substantivo que designa população que teve origem nos Alpes *Dinariche*, cadeia de montanhas que divide a Itália (Carso) da Slovenia, Croazia, Bosnia Erzegovina, Serbia, Montenegro, Albania e Kosovo, com 645 Km de comprimento, formada por rochas sedimentares.

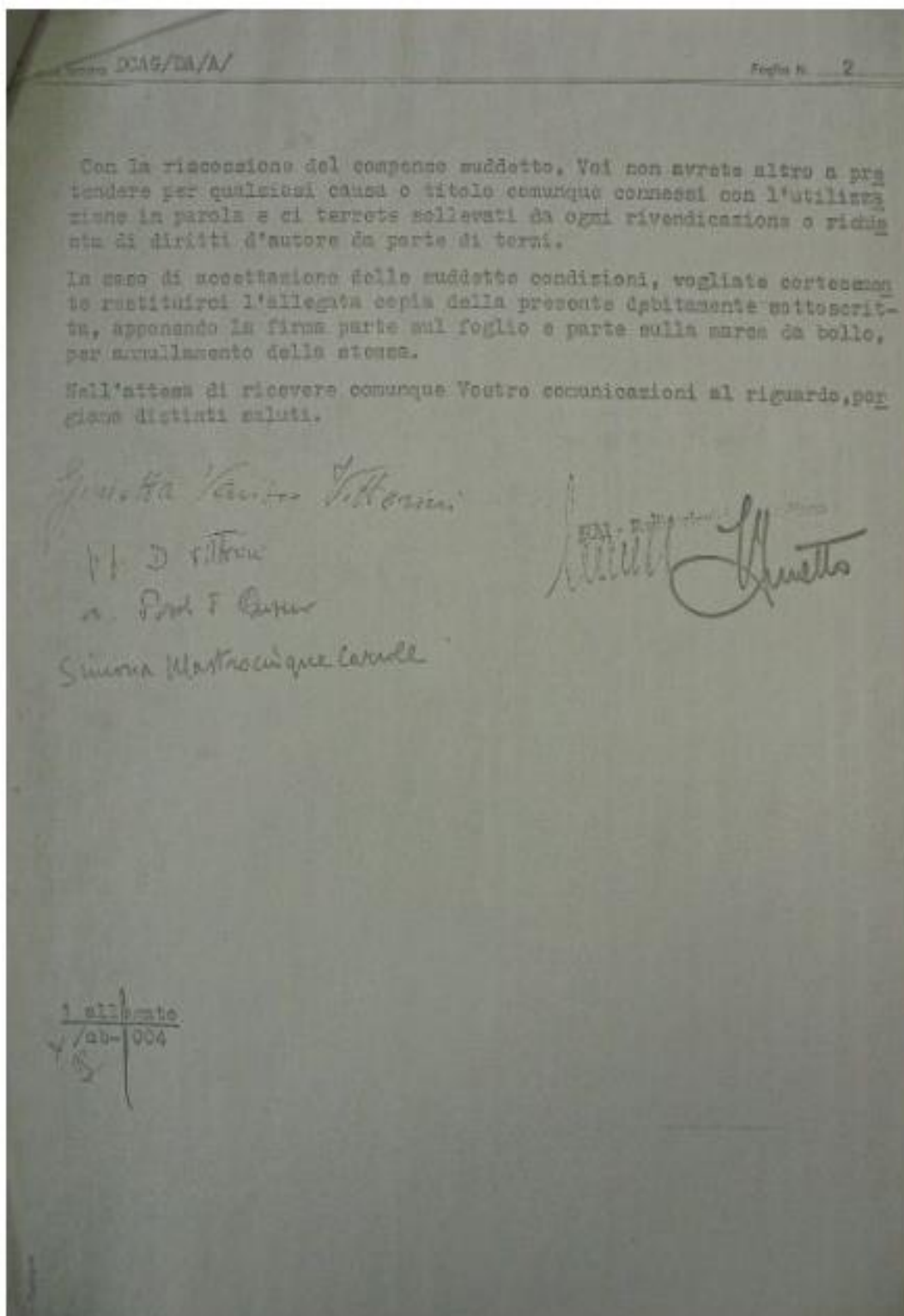
explicando os motivos que causaram a demora da publicação, as razões históricas e documentais que evitaram o abandono do projeto *Il garofano rosso*.

Publicato a puntate su *Solaria*, è apparso in volume solo nel 1948, costringendo il suo autore, dopo quindici anni che l'aveva scritto, ad anteporre una Prefazione per spiegare i motivi di una ristampa così tarda. [...] che fu ripreso con nuovo entusiasmo quando si trattò di correggerlo e rivenderlo per la pubblicazione in volume presso *Mondadori*.¹¹ (PANICALI, 1994, p. 109)

Após a publicação, o romance obteve sucesso e o escritor foi convidado para trabalhar na elaboração de um roteiro de rádio para o romance por meio de um contrato com a RAI, como se pode verificar nas imagens que seguem:

¹¹ Publicado em capítulos na *Solaria*, apareceu em volume só em 1948, obrigando o seu autor, depois de quinze anos de sua escrita, acrescentar um Prefácio para explicar os motivos de uma publicação tardia. [...] fez com um novo entusiasmo a correção e a revisão para a publicação em volume pela *Mondadori* (PANICALI, 1994, p. 109, tradução nossa).

Figura 2 – Contratto con RAI pelo roteiro radiofônico do romance *O cravo vermelho* (página 2)



Fonte: VITTORINI, E. **Il garofano rosso**. Milano: Mondadori, 1989.

Ainda no ano de 1934, por indicação de Luigi Rusca, foi contratado pela *Mondadori*, juntamente com Giansiro Ferrata, como tradutor de romances ingleses. Com Giansiro escreveu a quatro mãos *I libri verdi* (*Os livros verdes*), entre 1934 e 1936, e *Sangue a Parma* (*Sangue em Parma*), que foi publicado somente em 1939, com o título de *La tragica vicenda di Carlo III* (1848-1859) [*O trágico evento de Carlo III* (1848-1859)].

Foi nessa época que conheceu Ginetta Varisco, esposa de Giansiro Ferrata, sendo provavelmente nesse período que se apaixonaram. Entretanto, Rosa Maria Quasimodo estava grávida do segundo filho do casal: Demetrio.

Mesmo desanimado com os rumos da cultura em seu país e com as dificuldades na vida pública, resolveu publicar, no final de 1934, na revista semanal *Il Bargello*, um poema intitulado “*Lamento per lo scrittore Giovane*” (“Lamento pelo escritor jovem”), em que se refere aos dezesseis anos de vida pública vividos com muita dificuldade e pouco reconhecimento como escritor.

No ano de 1935, dedicou-se à tradução das obras *La vergine* (*A virgem*) e *Lo zingaro* (*O cigano*), de Lawrence. Entre os anos de 1935 e 1937, dedicou-se à escritura do livro *Erica e i suoi fratelli* (*Érica e seus irmãos*), sendo interrompido pelo autor para dedicar-se à sua obra mais conhecida: *Conversazione in Sicilia*. A história de Érica e seus irmãos só foi publicada nos números de julho e agosto de 1954, na revista *Nuovi argomenti* e, posteriormente, em volume único pela *Bompiani*, em 1956.

Mesmo sendo publicado somente em 1954, Elio Vittorini havia começado a tecer o romance em 1935, finalizando no início de 1936. Porém a guerra da Etiópia e alguns fatos históricos de 1935 levaram o autor à revisão do livro em 1937. Como os escritos dessa obra ficaram guardados em Milão, em uma residência que, em 1943, sofreu um incêndio, o autor julgou ter perdido o manuscrito. Para sua surpresa, o filho Giusto, dez anos após a tragédia, encontrou o romance, que foi publicado em 1954 com o título *Erica e i suoi fratelli*, diferente do nome original, *Erica come delle brughiere*.

A partir de 1936, começou a amadurecer uma consciência fortemente antifascista, de modo a se empenhar na defesa do que passou a definir como “*mondo offeso*”¹². Deixou o partido

¹² Elio Vittorini, a partir de 1936, adotou em suas narrativas o que denominou “mundo ofendido”, ou seja, revelou em seus escritos uma visão do sofrimento enfrentado por homens e mulheres resignados e indefesos diante dos opressores, suscitando, dessa forma, uma processo de reflexão sobre acontecimentos como o fascismo, a guerra da Espanha, a Segunda Guerra Mundial, entre outros; que assolaram toda a humanidade. Em outras palavras, essas

fascista, prontamente devolveu a *tessera*¹³ e, a partir de então, um processo foi iniciado para que Elio Vittorini se afastasse das colaborações com vínculos fascistas.

Graças à intervenção de Gioacchino Contri, diretor de *Il Bargello*, com o ministro Guidi, Vittorini conseguiu manter-se como colaborador do periódico fascista por mais um tempo, por meio do pseudônimo El Gringo.

Intanto, nell'agosto del'36, butta giú un raccontino per il settimanale fascista Il Bargello, sperando di vederlo pubblicato. È un articolo in forma d'intervista sulla guerra di Spagna, firmato con lo pseudonimo El Gringo, dove – contro la rivolta dei generali che minaccia la repubblica – parteggia per i repubblicani spagnoli.¹⁴ (PANICALI, 1994, p. 157)

No entanto, em 1937, Gioacchino Contri foi afastado como diretor da revista e, imediatamente, a participação de Elio Vittorini cessou. Após o seu afastamento de *Il Bargello*, mais precisamente entre 1937 e 1938, colaborou com *Omnibus*, jornal fundado e dirigido por Leo Longanesi, com a responsabilidade de traduzir edições e notas críticas sobre escritores americanos.

Após abandonar o projeto de *Erica e suoi fratelli*, em 1936, passou a dedicar-se à tessitura narrativa de sua obra mais conhecida: *Conversazione in Sicilia* (*Conversa na Sicília*), publicada, primeiro, em forma de fragmentos na revista *Letteratura*, dirigida por Bonsanti, entre abril de 1938 e abril de 1939.

Enquanto escrevia *Conversazione in Sicilia* (*Conversa na Sicília*), publicou contos como “Le parole come fatti” (As palavras como fatos) e “Il vestito dietro la porta” (O vestido atrás da porta). Além dessas histórias, colaborou com o jornal *Il Tempo*: “Le città del mondo” (Cidade do mundo), “I balconi di Venezia” (As varandas/ou balcões de Veneza), “A solo” (O único / ou Sozinho) e “La radio” (O rádio)¹⁵.

Em 1940, iniciou a tradução de *Americana*, obra à qual dedicou grande parte de seu tempo em tradução, revisão, notas, prefácio e organização da antologia que reunia textos de trinta e três narradores americanos que foram traduzidos para a língua italiana. Para Anna

peças representam o "mundo ofendido", parte da humanidade que é diariamente submissa e oprimida pelos mais fortes.

¹³ Carteirinha de filiação ao partido fascista.

¹⁴ Entretanto, em agosto de 1936, escreve um artigo para o semanal fascista *Il Bargello*, na esperança de vê-lo publicado. É um artigo na forma de entrevista sobre a Guerra Civil Espanhola, assinado com o pseudônimo de El Gringo, no qual – manifesta-se contra a revolta dos generais que ameaça a república – e fica do lado dos republicanos espanhóis (PANICALI, 1994, p. 157, tradução nossa).

¹⁵ Os títulos desses contos que se encontram em português nos parênteses são traduções nossa.

Panicali, “*Americana* – come aveva notato Pavese – è soprattutto un racconto, una narrazione ‘leggendaria’, una storia vista da um poeta [...]”¹⁶ (1994, p. 183).

A respeito de *Americana*, a estudiosa Patricia Peterle, no artigo “América de Pavese e Vittorini: confluências entre a tradução literária e a literatura comparada” destaca que

Americana apresenta 33 narradores dos Estados Unidos traduzidos para a língua italiana: Irving, Poe, Hawthorne, Melville, Twain, Harte, Bierce, Hovells, James, Crane, Henry, Norris, London, Dreiser, Cather, Cabell, Stein, Anderson, O’Neil, Lardner, Scott, Fitzgerald, Boyle, Callaghan, Faulkner, Hemingway, Wilder, Cain, Steinbeck, Wolfe, Caldwell, Saroyan e Fante. A obra é aberta com um texto de Washington Irving, autor de duas grandes biografias, respectivamente de Cristóvão Colombo e George Washington, e traz nas páginas finais fragmentos do romance de John Fante, *Espere a primavera*, Bandini, reunidos sob o título “Una famiglia neo-americana”. Todos os textos narrativos são acompanhados por notas e comentários que perfilam o discurso crítico de Vittorini. (PETERLE, 2009, p. 88)

Apesar de todo o empenho de Vittorini, a edição original de 1940 foi proibida pela censura fascista pelo fato de a produção americana, mesmo traduzida de maneira fragmentada, ser considerada como oposicionista aos ideais culturais da sociedade italiana da época.

Nel 1941 *Americana* era già in bozze, ma non riusciva a ottenere il permesso di stampa dal Ministro della Cultura popolare. Alessandro Pavolini, che allora ne era il responsabile, scriveva a Bompiani: “L’opera è assai pregevole per il critério della scelta e dell’informazione e per tutta la presentazione. Resta però del mio parere, e cioè che l’uscita – in questo momento – dell’antologia americana non sia opportuna. Gli Stati Uniti sono potenzialmente nostri nemici: il loro Presidente ha tenuto contro il popolo italiano il noto atteggiamento. Non è il momento per usare delle cortesie all’America nemmeno letterarie [...]”¹⁷ (PANICALI, 1994, p. 181-2)

Diante do episódio, a editora *Bompiani* só conseguiu publicar a antologia depois de uma severa revisão e exclusão de grande parte dos apontamentos realizados por Elio Vittorini. Seu texto de apresentação, inclusive, foi substituído por outro assinado por Emilio Cecchi, que expressava um parecer negativo sobre vários autores presentes em *Americana*. “La censura fascista si accanì su *Americana*. Ne sospense la pubblicazione e ordinò di togliere dall’antologia

¹⁶ *Americana* – como havia notado Pavese – é particularmente um relato, uma narração “lendária”, uma história vista por um poeta (PANICALI, 1994, p. 183, tradução nossa).

¹⁷ Em 1941 os rascunhos de *Americana* já estavam prontos, mas não conseguiu a permissão de publicação do Ministro da Cultura popular. Alessandro Pavolini, que era o responsável na época, escreveu à Bompiani: “A obra é notável para o critério de escolha, pela informação e por toda a apresentação. Porém, no meu parecer, a publicação – nesse momento – da antologia americana não seria oportuna. Os Estados Unidos são potencialmente nossos inimigos: seu presidente realizou ações contra o povo italiano e a atitude é bem conhecida. Não é o momento de usar cortesias com a América, mesmo literárias [...]” (PANICALI, 1994, p. 181-2, tradução nossa).

le note críticas e introdutivas vittoriane. Il 30 marzo 1942 Pavolini scriveva a Bompiani: ‘La prefazione di Emilio Cecchi è eccellente’ [...]’¹⁸ (PANICALI, 1994, p. 182).

Elio Vittorini só conseguiu ver a antologia *Americana* publicada pela Bompiani com todas as suas notas e observações em 1946. Dessa forma, o tradutor siciliano e estudioso da literatura americana mostrou a imagem de uma América que já existia para si, ou seja, um país que simbolizava a modernidade e a liberdade que não podia pertencer à Itália fascista. “Para Vittorini, a literatura americana era uma reserva ilimitada de vitalidade natural, um campo de batalha ideal para a luta entre as novas invenções estilísticas e as tradições acadêmicas, entre a sinceridade das paixões, da fadiga, do furor e o peso das hipocrisias e das morais consagradas” (CALVINO, 1980, p. 36).

A respeito da ideologia italiana em relação à cultura americana e à publicação da tradução *Americana* realizada por Elio Vittorini, Asor-Rosa (1994) destaca que:

Gli Stati Uniti, con le loro accese e vivaci conflittualità tra antico e moderno, città e campagna, poveri e ricchi, diventarono ben presto un mito per questi giovani intellettuali, che li confrontavano alla situazione morta e soffocante dell’Italia fascista. Quando, nel 1942, Elio Vittorini riuscì a pubblicare, nonostante le opposizioni della censura e i tagli impostigli, un volume antologico di scrittori statunitensi intitolato *Americana*, ciò costituì un avvenimento di grande rilievo per tutta la cultura letteraria italiana contemporanea.¹⁹ (p. 602-603)

Em 1941, em uma parceria com a Bompiani, trabalhou como tradutor, escritor, consultor literário e diretor de duas coletâneas da editora: Pantheon e Corona. No ano de 1942, dedicou-se a uma monografia sobre Renato Guttuso, publicada pela *Edizioni di Corrente*. Nesse mesmo ano, deixou a esposa Rosa Maria Quasimodo e os filhos para viver com Ginetta Varisco.

Em 1942, o autor filiou-se ao Partido Comunista. Inclusive, em 1943, participou da *Resistenza*, com forte participação antifascista, viajando pelas regiões de Piemonte, Liguria e Veneza com a missão de coordenar as atividades de informação. Além de colaborador das articulações antifascistas, em 25 de julho de 1943, dia da queda de Mussolini, participou

¹⁸ A censura fascista impediu a publicação de *Americana*. Ela suspendeu a publicação e ordenou a exclusão, na antologia, das observações críticas e da introdução vittoriana. Em 30 de março de 1942, Pavolini escreveu à Bompiani: ‘O prefácio de Emilio Cecchi é excelente’ [...] (PANICALI, 1994, p. 182, tradução nossa).

¹⁹ Os Estados Unidos, com a sua iluminada e animada zona de conflito entre antigo e moderno, cidade e campo, pobres e ricos, tornou-se rapidamente um mito para esses jovens intelectuais, que comparavam com a situação morta e sufocante da Itália fascista. Quando, em 1942, Elio Vittorini conseguiu publicar, apesar da oposição da censura e os cortes em suas traduções, um volume de antologia dos escritores americanos, intitulado *Americana*, o que foi um evento de grande importância para toda a cultura literária italiana contemporânea (ASOR-ROSA, 1994, p. 602-603, tradução nossa).

ativamente das manifestações e comícios, sendo preso no Cárcere de São Vittore, em Milão, onde permaneceu por alguns meses, de julho até setembro. Durante sua passagem pela prisão, os arquivos que estavam na casa da rua Borghetto foram destruídos pelos bombardeios que atingiram Milão.

Em 1944, publicou anonimamente o conto “*Il ragazzo del '25*” (*O rapaz de 1925*). Além dessa participação literária, juntamente com outros *partigiani*²⁰, elaborou a primeira edição do periódico clandestino *Bollettino del Fronte della Gioventù*, fundado por Eugenio Curiel. Nesse mesmo ano, iniciou o romance *Uomini e no* (*Homens e não*), entregue de maneira manuscrita à *Bompiani* em abril de 1945, sendo publicado em junho do mesmo ano. A respeito do título, o próprio Elio Vittorini confidencia: “Il titolo italiano di questo romanzo *Uomini e no* significa esattamente che noi, gli uomini, possiamo anche essere ‘non uomini’. Mira cioè a ricordare che vi sono, nell’uomo, molte possibilità inumane [...]”²¹ (VITTORINI, 1977, p. 124).

Devido à repercussão, foi editada uma segunda impressão em outubro do mesmo ano. Ambas as edições, compostas por cento e quarenta e três capítulos, possuem no final uma nota de Elio Vittorini comentando sobre sua filiação ao Partido Comunista e o seu trabalho como escritor.

Cabe ressaltar, pois, que *Uomini e no* teve grande sucesso de público, mas não foi bem aceito pela crítica, que via a obra como pouco equilibrada e excessiva nos questionamentos e monólogos interiores. Após os inúmeros questionamentos por parte dos críticos, a terceira edição sofreu algumas modificações, como a redução do número de capítulos, a eliminação da nota final e os trechos reflexivos. Todavia, a revisão não modificou o pensamento dos críticos literários.

Em 1965, revisou novamente a obra e reintroduziu alguns capítulos, passando de cento e dezessete para cento e trinta e seis. A nova edição foi publicada pela *Mondadori* no momento em que se encerrou a parceria com a *Bompiani*.

Concomitantemente à escritura de *Uomini e no*, em 1944 Elio Vittorini e Togliati foram contratados pela *Einaudi*²² para atuarem como responsáveis pelo periódico *Il Politecnico*:

²⁰ A Resistência italiana era chamada *Resistenza partigiana* e foi um movimento contra o regime fascista que tinha como membros os *partigiani* (partegianos).

²¹ O título italiano deste romance *Homens e não* significa exatamente que nós, os homens, também podemos ser “não homens”. Ou seja, vale lembrar que há no homem muitas possibilidades desumanas [...] (VITTORINI, 1997, p. 124, tradução nossa).

²² A editora *Einaudi*, fundada em 15 de novembro de 1993 por Giulio Einaudi, começou a ser perseguida pelos fascistas logo após a sua criação. Foi uma editora engajada politicamente e contou com colaboradores, como

settimanale di cultura contemporanea, que durou de setembro de 1945 até dezembro de 1947. A revista semanal tinha, entre seus colaboradores mais assíduos, Franco Calamandrei, Franco Fortini, Giansiro Ferrata e Giulio Preti.

Il Politecnico durou três anos e apresentou trinta e nove fascículos, sendo que até o número 28 as publicações eram semanais. Depois, até a cessação em dezembro de 1947, foram mais 11 números mensais. O nome foi escolhido por Elio Vittorini em homenagem a Carlo Cattaneo (1801-1869), escritor do século XIX que atuou como diretor de uma publicação durante o Risorgimento²³, intitulada *Politecnico: repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e coltura sociale*, com artigos sobre ciência e cultura.

Portanto, a época de publicação de *Il Politecnico* pode ser vista como “[...] um novo renascimento que irá buscar as referências iniciais na luta antifascista e, portanto, no maior opositor do Fascismo, o partido comunista, que sai de todo esse processo revigorado, apesar das cisões internas” (PETERLE, 2012, p. 127). Nesse sentido, no dia vinte e nove de setembro, Elio Vittorini, inaugurou o periódico com a seguinte frase “non più una cultura che consoli nelle sofferenze ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini”²⁴, questionando o percurso do homem público e intelectual italiano.

A respeito da publicação do periódico *Il Politecnico*, a estudiosa Patricia Peterle, no artigo “Literatura e política: forma de vida ou forma-de-vida?”, afirma que:

[...] urge pensar no formato de *Il Politecnico*, que chama a atenção pelas grandes imagens e ilustrações que dividem o espaço da página com os artigos, além dos diferentes formatos e tamanhos das letras. As cores vermelho, preto e branco também chamam a atenção e legitimam o campo da cultura de esquerda ao qual *Politecnico* está ligado desde seu nascimento. A primeira fase, de setembro de 1945 a abril de 1946, de acordo com o projeto inicial, tem números semanais, compostos por quatro páginas cada. Não uma revista literária, não uma revista política, não uma revista cultural ou científica, mas sim algo mais híbrido que levasse à confluência de todos esses campos. Ao lado de Vittorini, outro importante nome na estruturação do *Politecnico* é o de Albe Steiner, grande gráfico, que já tinha trabalhado com Vittorini nos espaços clandestinos do partido, entre 1940-42, na produção de material de divulgação. (PETERLE, 2012, p. 128-9)

Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Leone Ginsburg, entre outros que contribuíram de maneira significativa com o panorama da literatura italiana do século com suas obras e, também, com suas atividades editoriais junto à editora. Muitos de seus colaboradores foram presos e exilados, inclusive o seu fundador. Após a Segunda Guerra Mundial, publicou *Quaderni del carcere* (Cadernos do cárcere) e *Lettere dal carcere* (Cartas do cárcere), de Antonio Gramsci. Em síntese, foi uma editora ligada à Resistência.

²³ Movimento na História italiana que buscou, entre os anos de 1815 e 1870, unificar o país. Nesse período, ocorreram batalhas e lutas em prol de um ideal comum: a unificação italiana.

²⁴ “Não mais uma cultura que console nos sofrimentos, mas uma cultura que proteja dos sofrimentos, que os combata e os elimine” (tradução nossa).

Os principais temas abordados no jornal *Il Politecnico* se referiam à igreja católica, às políticas regionais da Itália e à educação com vistas voltadas para as diferentes formas de Arte, Ciência e Filosofia. “[...] O seu maior interesse, no entanto, eram os assuntos socioculturais, visando a dar esclarecimentos aos seus leitores sobre as mudanças ocorridas na sociedade italiana, logo após a Segunda Guerra” (GOMES, 2013, p. 35).

La rivista si proponeva esplicitamente la realizzazione di una ‘nuova cultura’: una cultura aperta ai bisogni delle masse, e non aristocratica, non elitaria, com’era sempre stata quella della tradizione. Al tempo stesso, Vittorini teorizzava esplicitamente la distinzione tra politica e cultura e la superiorità, in certo senso, di quest’ultima sulla prima, quando ci si metesse sul piano ampio della storia [...] ²⁵ (ASOR-ROSA, 1994, p. 611).

E, ainda, Rinaldo Rinaldi em *Letteratura italiana: lineamenti, problemi, autori*, organizada por Squarotti, destaca que

La rivista più famosa del dopoguerra è senza dubbio *Il Politecnico*, fondata nel ’45 da Vittorini e attiva fino al 1947, quando venne sospesa dopo una polemica con Togliatti sui rapporti tra politica e cultura. Dopo circa sei mesi di pubblicazioni il periodico, settimanale e di taglio giornalistico, militante anche nell’approccio ai fatti della cultura, diventa mensile e assume più da vicino le caratteristiche di approfondimento e specializzazione proprie di una rivista letteraria tradizionale. ²⁶ (RINALDI, 1987, p. 547)

Como apontou Rinaldi, o periódico chegou ao fim após uma polêmica envolvendo Elio Vittorini e o líder do partido comunista Palmiro Togliatti, em 1947. O desentendimento começou quando Togliatti reclamou em carta aberta a Elio Vittorini um engajamento direto do meio intelectual italiano em prol da luta revolucionária. O escritor de *Conversazione in Sicilia* deixou claro para o líder comunista que política e cultura eram terrenos diversos entre si, e que a literatura deveria defender sua autonomia em relação ao Partido Comunista. “Per Vittorini la cultura aspira a identificarsi immediatamente con la società e non ha conti da rendere né all’organizzazione né agli intellettuali, la politica invece si riconosce in un’ideologia, in un

²⁵ A revista propunha explicitamente a criação de uma "nova" cultura: uma cultura aberta para as necessidades das massas, não aristocrática, não elitista, como era sempre aquela da tradição. Ao mesmo tempo, Vittorini teorizou explicitamente a distinção entre política e cultura, e a superioridade em certo sentido, desta última sobre a primeira, quando vista no plano amplo da história (ASOR-ROSA, 1994, p. 611, tradução nossa).

²⁶ A revista mais famosa do pós-guerra é sem dúvida *Il Politecnico*, fundada em 1945 e suspensa em 1947, depois de uma polêmica entre Vittorini e Togliatti envolvendo cultura e política. Depois de seis meses de publicações, o periódico semanal, de cunho jornalístico e militante nas abordagens culturais, torna-se mensal e assume características de aprofundamento e especialização de uma revista literária tradicional. (RINALDI, 1987, p. 547, tradução nossa).

aparato istituzionale, in una pratica organizzativa”²⁷ (PANICALI, 1994, p. 227).

Figura 3 – Il Politecnico



Fonte: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO. **Elio Vittorini**: Il fondo del Centro Apice. Disponível em: <http://users.unimi.it/apice/mostre/vittorini/home.html>. Acesso: 01 de jul. 2016.

²⁷ Para Vittorini a cultura aspira um identificar-se imediato com a sociedade e não há contas a prestar nem à organização e nem a intelectuais; a política, ao contrário, se reconhece em uma ideologia, em um aparato institucional, em uma prática organizada. (PANICALI, 1994, p. 227, tradução nossa).

Enquanto colaborava com *Il Politecnico*, mais precisamente em 1946, escreveu o romance *Il sempione*²⁸ *strizzal'occhio al Frejus*²⁹ (*O Sempione pisca o olho para Fréjus*), publicado logo no início de 1947 pela editora *Bompiani*. A respeito dessa obra, Panicali (1994, p. 233) coloca: “Un romanzo? La defenizione è impropria. L’opera è fuori dai meccanismi romanzeschi tradizionali e assomiglia, semmai, a un libretto melodrammatico o a un racconto per le scene. Più frequentemente, difatti, verrà chiamata ‘libretto’ o ‘romanzetto’ [...]”³⁰.

O autor pensou, entre os anos de 1949 e 1950, em dar continuidade à obra. Todavia, conseguiu escrever apenas alguns capítulos, que foram publicados como *Il barbiere di Carlo Marx* em *Le opere narrative*. Nas duas publicações, *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus* e *Il Barbiere di Carlo Marx*, inicialmente foram relatadas a miséria e o sofrimento e, posteriormente, a recuperação econômica que caracterizaram os anos pós-guerra.

O romancista e crítico literário italiano Italo Calvino, na obra *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade*, traduzido por Roberta Barni, destaca que

E *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus* continua sendo o livro mais vittoriniano, não só por sua estrutura, mas também por sua filosofia: perfeito “diálogo antiplatônico” sobre o que vale nas coisas e nas palavras e nos dias. O mecanismo, porém, é o mesmo, embora as solicitações impliquem uma aposta mais exigente, e o cenário seja aquele de uma sociedade industrial avançada. Como no tempo do “pão e alguma outra coisa” de *Conversazione*, ou da “enchova! enchova!” do *Sempione*, exigir hoje conhecimento e liberdade e felicidade da técnica e da ciência — da “indústria”, como mundo integralmente intencionado pelos homens — é apelo revolucionário, incompatível com a conservação da ordem presente. (CALVINO, 1980, p. 105)

Portanto, para Italo Calvino, continua sendo um escritor preocupado com as condições negativas enfrentadas pelo homem de seu tempo. Sem abandonar seus escritos entre os anos de 1947 e 1948, escreveu o romance *Le donne di Messina* (*As mulheres de Messina*), que foi inicialmente publicado de maneira fragmentada na revista mensal *La Rassegna d’Italia* com o título de *Lo zio Agrippa passa in treno* (*O tio Agripa passa no trem*) e reunido em volume único em 1949 pela *Bompiani*, finalmente com o título *Le donne di Messina*. “Il nuovo titolo, *Le donne di Messina*, proviene da una vecchia canzone siciliana del Duecento ‘dove si parla di

²⁸ Sempione tem triplo sentido, pois pode fazer referência a simplório, puro e ingênuo. O outro sentido remete a uma passagem nos Alpes suíços entre Valais e a região de Piemonte e é também o nome de dois famosos Parques Públicos, um em Milão e outro em Turim: Parco Sempione.

²⁹ Faz referência ao monte Fréjus, situado nos Alpes suíços, na divisa de Piemonte.

³⁰ Um romance? A definição é imprópria. A obra está fora dos mecanismos tradicionais de romance e se assemelha, em suma, a um pequeno livro melodramático ou a uma história curta com cenas. Mais frequentemente, de fato, será chamado de “livrinho” ou “romancezinho” (PANICALI, 1994, p. 233, tradução nossa).

donne messinesi che lavorano a ricostruire le mura della città assediata' e pone l'accento sulla pietà e sul lavoro; sullo sforzo del ricominciare da zero [...]”³¹ (PANICALI, 1994, p. 249).

Alguns trechos da publicação pela *Bompiani* não agradaram o autor siciliano, que, diante de tal descontentamento, trabalhou na reelaboração desse romance entre os anos de 1952, 1957, 1963 e 1964, realizando várias mudanças. Após a revisão, foi publicado pela *Bompiani*, em setembro de 1964, perdendo o caráter dramático. “Mi sono accorto che è ancora un libro in costruzione, e che non ho ancora finito di scriverlo. Voglio ancora ridurre e ridurre nella prima parte, anche nella seconda, e poi riscrivere completamente la terza [...]. Per me si trata di una specie di *work in progress*”³² (VITTORINI, 1977, p. 256).

Encontram-se enfatizadas, portanto, na primeira versão, as dificuldades de integração de um fascista numa sociedade democrática, enquanto na segunda versão observa-se a ênfase na descrição do nascimento de uma nova sociedade mais democrática, construída sobre as cinzas da guerra, oportunizando ao homem a possibilidade de se estabelecer enquanto cidadão.

Nesse momento, o autor de *Siracusa* começou a ter reconhecimento não apenas na Itália, mas também no exterior. A publicação, em 1949, da edição americana de *Conversazione in Sicilia*, intitulada em solo americano *Sicily*, com prefácio de *Ernest Hemingway*, foi bem recebida pelos leitores e pela crítica. Além dessa narrativa, ainda em 1949, pela *Bompiani*, publicou o seu texto autobiográfico intitulado *Della mia vita fino ad oggi raccontata ai miei lettori stranieri* (*Da minha vida até hoje contada aos meus leitores estrangeiros*).

Publicou na revista *Il Ponte*³³, nos números de fevereiro, março, abril e maio de 1950, com o título *Il soldato e la Garibaldina* (*O soldado e a Garibaldina*), fragmentos centrais da obra, que em 1956 seria editada pela *Bompiani* com o título *La garibaldina* (*A garibaldina*), reimpressa nos anos de 1968, 1972 e 1973, recebendo uma nova edição pela *Einaudi* em 1975.

Ainda em 1950, pela *Einaudi*, publicou uma edição de *Orlando Furioso*. No mesmo ano, colaborou com o periódico *La Stampa*, com artigos sobre escritores americanos. Em parceria com a *Bompiani*, em 1953, publicou uma nova edição de *Conversazione in Sicilia*

³¹ O novo título, *As mulheres de Messina*, é proveniente de uma velha canção do século XIII “em que se fala de mulheres que trabalham na reconstrução de um muro de uma cidade sitiada” e coloca a ênfase na piedade e no trabalho; sobre o esforço de reiniciar do zero [...] (PANICALI, 1994, p. 249, tradução nossa).

³² Eu percebi que ainda é um livro em construção, e que eu ainda não terminei de escrevê-lo. Gostaria de reduzir e reduzir a primeira parte, também a segunda, e depois reescrever completamente a terceira [...]. Para mim se trata de uma espécie de *trabalho em andamento* (PANICALI, 1994, p. 256, tradução nossa).

³³ A revista *Il ponte* foi fundada em janeiro de 1945 por Piero Calamandrei juntamente com os seus amigos Corrado Tumiatì e Enzo Enriques Agnoletti. *Il ponte* era, basicamente, voltada para artigos relacionados à política, interesses civis, jurídicos, legislativos e sociais. Possuía, ainda, uma seção para textos literários.

(*Conversa na Sicília*), com fotografias de Luigi Croscenzi.

Logo após o fim de *Il Politecnico*, começou a idealizar sua próxima participação no cenário literário, que aconteceu entre 1951 e 1958, por meio da coletânea *I gettoni* pela *Einaudi*. O próprio Vittorini afirmou que propôs o nome da revista, pois: “I Gettoni per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc.”³⁴ (Lettera di Vittorini a Calvino del 25 febbraio 1951 apud GOMES, 2013, p. 36).

Trata-se, portanto, de uma coletânea que recolhia contos, romances e testemunhos de jovens escritores italianos e estrangeiros que surgiram nos últimos anos no cenário literário. Em síntese, foi uma publicação idealizada para dar voz a uma juventude literária no segundo pós-guerra que contou com colaboradores italianos, como Italo Calvino, Beppe Fenoglio e Leonardo Sciascia, e colaboradores estrangeiros como Marguerite Duras e Jorge Luis Borges, contabilizando um total de cinquenta e oito títulos.

Os autores da *Gettoni* são escolhidos por suas qualidades de escritores, isto é, pela autonomia de seu uso de signos [...]; é a expressão que contém um quê a mais de informação em relação à língua pública que se gostaria de transformar em bem público; e não a faculdade de informar, que é um bem público por definição e que se trata apenas de institucionalizar de forma correta. (CALVINO, 2009, p. 102)

No ano de 1957 e por dificuldades econômicas, a *Einaudi* fechou a redação de Milão, mantendo a de Torino. Distante da redação, Elio Vittorini não viu sentido em continuar, e o projeto é interrompido em 1958.

Com o fim de sua participação em *I Gettoni*, já em 1959 idealizou a criação do periódico *Il Menabò*, tendo como coeditor o escritor e crítico Italo Calvino. Em suas páginas, foi possível colocar em confronto duas questões: a literatura e o mundo contemporâneo e o imaginário literário em relação à revolução industrial. Nesse sentido:

[...] em *Il Menabò*, por sua vez, é reconhecível uma certa continuidade com a produção literária engajada do pós-guerra, até mesmo pela presença de Vittorini – escritor que marcou toda uma geração com seus “furores abstratos”. Nas páginas de *Il Menabò* é dado um amplo espaço para questões atuais como a relação entre literatura e indústria,

³⁴ As fichas podem ser usados para muitos sentidos da palavra como ficha para usar o telefone público (ou seja, chave para se comunicar), ficha para o jogo (isto é, com valor que varia de um mínimo para um máximo) e de *gettone* como ramo novo, broto, etc. (Lettera di Vittorini a Calvino del 25 febbraio 1951 apud Gomes, 2013, p. 36, tradução nossa).

tocando por exemplo na problemática do mercado cultural [...] (PETERLE, 2012, p. 113)

Il Menabò, de fato, era uma revista que com frequência propagava textos literários e análises históricas e literárias. Diante de tal posicionamento, “Nel Menabò il testo letterario si articola in forme espressive diverse. Anzi, specie in poesia, combina insieme più generi, scavalcando gli steccati tradizionali. E questo suona come una novità”³⁵ (PANICALI, 1994, p. 396).

A revista contou com dez números de 1959 até 1967 sem uma periodicidade fixa, e seus autores, segundo Calvino (2009, p. 102) não são procurados como “aderentes a tendências ou como aplicadores de programas, mas como poetas e escritores, isto é, como aptos a comunicar, para lá do programa operacional ou da poética de que se faz profissão, um quê a mais de conhecimento não orçado”.

O seu último número foi um comemorativo elaborado por Italo Calvino para fechar o ciclo, pois a revista estava intimamente ligada à figura de Elio Vittorini. Nesse número, foram publicadas páginas da obra *Diário in pubblico*, editada por Calvino. Além disso, ainda era possível encontrar belas fotografias e ensaios sobre Vittorini elaborados por Italo Calvino, Guido Guglielmi, Francesco Leonetti e Michele Rago.

Concomitantemente à atividade nas redações italianas, escreveu a obra *Diario in pubblico*, que foi publicada pela *Bompiani* em 1957. Essa escrita significava para Elio Vittorini mais do que uma autobiografia intelectual, uma vez que se tratava de um estudo ativo dos eventos sociopolíticos e artísticos que fizeram parte da Itália e da Europa dos anos 20 até os anos 50 e que influenciaram ativamente a sua personalidade.

Ma che cos'è *Diario in pubblico*? Si trata di un testo non solo deferito al pubblico, ma di una presentazione in pubblico: una sorta di manifesto politico e culturale. Esattamente il contrario del diario intimo, che appartiene al tempo ormai lontano di Solaria. Là sí raccontava la parte inedita e privata della propria vita: le sensazioni, le immagini, le emozioni, i pensieri più nascosti. Insomma, l'esperienza interiore. Qui, invece Vittorini ricostruisce il proprio passato già edito. Sceglie e titola i suoi vecchi interventi a posteriori, in base agli interessi del presente. [...] *Diario in pubblico* è indiretto, perché dal presente si parla del passato.³⁶ (PANICALI, 1994, p. 303)

³⁵ Em *Il Menabò* o texto literário se divide em formas expressivas diferentes. Na verdade, especialmente na poesia, combina vários gêneros, ignorando as regras tradicionais. E isso soa como uma novidade (PANICALI, 1994, p. 396, tradução nossa).

³⁶ Mas o que é *Diário em público*? Trata-se de um texto não apenas transferido para o público, mas uma apresentação em público: uma espécie de manifesto político e cultural. Exatamente o contrário do diário íntimo, que pertence ao tempo distante de *Solaria*. Lá se narrava a parte inédita e privada da própria vida: as sensações, as

A obra foi distribuída em ordem cronológica, sendo dividida em quatro partes que indicam quatro períodos da vida do autor: a razão literária (1929-1936), a razão antifascista (1937-1945), a razão cultural (1945-1947) e a razão civil (1948-1956).

Após a morte do autor, em 1970, a *Bompiani* reeditou uma segunda edição de *Diario in pubblico*. Em 1976, foi publicada uma edição de bolso que comparou um apêndice de quase 200 páginas dos escritos de 1957-1960 com uma edição francesa de 1961, com as intervenções do próprio Vittorini entre os anos de 1961-1965, sendo que grande parte foi publicada em *Il Menabò*, em 1967.

Em 1961, iniciou apontamentos de *Le due tensioni* (*As duas tensões*), que se tornou um livro póstumo, publicado pela *Saggiatore* em 1967 e organizado por Dante Isella. Ao reunir as notas de Elio Vittorini, a organizadora procurou publicar sequencialmente os registros e as anotações que misturavam ideias sobre Literatura, Arte, Cultura, Política e Sociedade. O livro apresenta, de fato, uma incompletude que fica evidente em suas páginas.

As notas reunidas no volume *Le due tensioni* [...] Não podemos lê-las como discurso acabado, nem sequer como um mapa de um quadro cultural definido. Todos os seus “personagens” — os autores citados ou os amigos com quem fica aborrecido — estão ali na função momentânea de sua entrada em cena, isto é, seu papel poderia mudar em outro contexto. Como sempre em Vittorini, os nomes próprios denotam não pessoas, mas o papel que elas desempenham na situação a que o texto se refere; isso vale quer o nome figure em função negativa quer em função positiva; as leituras nunca são indicações absolutas, mas pretextos para um discurso independente. Por isso, é natural que quem lê atualize mentalmente a bibliografia e prolongue a curva do discurso, levando em conta tudo o que aconteceu nas abscissas e nas ordenadas dos ultimíssimos anos. (CALVINO, 1980, p. 137-138)

Após uma viagem a Sicília em 1950 junto com Luigi Crocenzi para coletar imagens para a publicação ilustrada de *Conversazione in Sicilia*, Elio Vittorini decide iniciar a escrita de *Le città del mondo*, iniciado em 1952 e anunciado em *La Fiera letteraria*. Entretanto, o projeto foi interrompido em 1955 por causa da morte de seu filho Giusto e abandonado em 1956 devido ao XX Congresso PCUS. Enfim, esses episódios tiraram a atenção e o tempo do autor, que repensou sobre a publicação e, diante da incerteza, decidiu deixar o romance inacabado, renegando-o, de certa forma, por considerá-lo neoclássico.

imagens, as emoções, os pensamentos mais ocultos. Em outras palavras, a experiência interior. Aqui, ao contrário Vittorini reconstrói o seu passado já publicado. Escolhe e intitula suas antigas intervenções, com base nos interesses do presente. [...] *Diário em público* é indireto, porque a partir do presente, fala do passado (PANICALI, 1994, p. 303, tradução nossa).

Dos escritos elaborados saiu um primeiro fragmento em *Il Mondo*, com o título *Le meretrice* (*As prostitutas*), em 1954. O romance incompleto foi publicado postumamente pela *Einaudi* em 1969, sendo organizado por Vito Camerano e Italo Calvino.

No apêndice aparecem diversos capítulos não enumerados que testemunham a incompletude da obra, que retrata, em uma linguagem popular, a imagem de uma Sicília esquecida e rejeitada. Enfim, Elio Vittorini, em *Le città del mondo*, dá a impressão de não saber o rumo dos fatos, o que faz a obra parecer inacabada em todos os sentidos.

No ano de 1961, Elio Vittorini decidiu escrever um romance metropolitano graças a uma viagem de férias à *Populonia*³⁷, que ficou incompleto devido a um câncer no estômago e aos compromissos em *Menabò* e *Gulliver*. Em 1962, confessou que abandonou o projeto da construção de um livro que se passa não em um ambiente interiorano, mas, sim, metropolitano. “[...] Si trata del cosiddetto manoscritto di Populonia, che descrive il profondo mutamento súbito dalla città di Milano nel violento trapasso all’era della tecnica”³⁸ (PANICALI, 1994, p. 346). A obra foi publicada postumamente, em 1972, pela *Mondadori*.

No dia 12 de fevereiro de 1966, Elio Vittorini morreu em sua casa, na rua Gorizia 22 em Milão, vítima de câncer. O escritor foi, de fato, um intelectual forjado pelos sentimentos experimentados no cotidiano, de modo que desde o início de sua formação contribuiu para a divulgação da palavra, escrevendo obras que ilustraram a condição humana e os aspectos da sociedade italiana: a violência do *mondo offeso*³⁹, a dor pelo *genere umano perduto*⁴⁰ e seus reflexos na condição miserável imposta ao povo.

2.2 Elio Vittorini e *Conversazione in Sicilia*

A tradição dos escritores sicilianos é longínqua, pois os primeiros textos poéticos escritos em língua italiana pertenceram à Escola Siciliana, do século XIII, que tinha entre seus escritores Giacomo Pugliese e Rinaldo d'Aquino, adeptos da poesia provençal.

³⁷ *Populonia* vilarejo que pertence à cidade de *Livorno*, na região da Toscana. O local é famoso por causa das ruínas etruscas e pela beleza do seu litoral.

³⁸ Trata-se do chamado manuscrito de Papulonia, que descreve a transformação súbita e profunda da cidade de Milão na violenta transição para a era técnica (PANICALI, 1994, p. 346, tradução nossa).

³⁹ Mundo ofendido.

⁴⁰ Gênero humano perdido.

A narrativa siciliana, por sua vez, irá ganhar destaque, novamente, no século XVIII com Francesco Maria Gaetani, Giovanni Nepomuceno Gambini e Michele Palmieri. Entretanto, é no século XIX que a tríade Luigi Capuana, Federico de Roberto e Giovanni Verga será responsável pelo florescimento da narrativa siciliana ao abordar em seus escritos temas como a triste condição das mulheres, a realidade agrária, a degradação humana e a imobilidade do mundo. Verga, de fato, é a figura de destaque do Verismo, pois não perdeu de vista as crises internas do país, denunciando-as ao público, prática timidamente utilizada até então.

O dramaturgo, poeta, ensaísta, contista e romancista Luigi Pirandello é considerado uma das figuras-chaves da literatura siciliana do século XX, uma vez que introduz novos temas e personagens na ficção siciliana com vistas voltadas para a consciência da crise contemporânea, a imprevisibilidade e intensidade da vida, a dor, a angústia, a solidão, entre outros.

Ao lado de Pirandello, encontramos Francesco Lanza, que representou fielmente a terra de origem com todos seus lados positivos e negativos, e Vitaliano Brancati, que destacou vários componentes da realidade siciliana. Claro que não podemos deixar de citar Leonardo Sciascia, que destacou em seus escritos vários aspectos da Sicília, dentre eles problemáticas relacionadas a políticas e à máfia.

Outro autor siciliano de grande reconhecimento no século XX é Giuseppe Tomasi de Lampedusa, que abordou em sua obra-prima, *Il Gattopardo*, temas como a negação e o pessimismo histórico, muito comuns naqueles tempos, e a falta de confiança na ação humana.

Dentre os escritores notáveis sicilianos do século XX, certamente Elio Vittorini tem seu espaço de destaque, pois desde muito jovem demonstrou uma propensão artística que culminou em uma carreira madura e heterogênea. A vontade de escrever e conhecer a fundo o vasto mundo da Literatura foi muito intensa, levando-o ao âmbito literário por meio de suas publicações em jornais e revistas.

Homem das letras, atento aos apelos da sociedade de sua época, Elio Vittorini buscou uma forma de se comprometer com a realidade e vencer a situação alienante que atava os imersos na ignorância pelo domínio de interesses políticos. O percurso do escritor italiano é marcado pela força da resistência, característica que se observa também em sua atividade literária. A obra de Vittorini transcende os módulos de representação artística e produz com maestria uma prosa lírica e evocativa, que equaliza uma representação da realidade por meio da memória.

O escritor provou que a censura imposta pelo regime fascista e a doença, descoberta em

1963, não foram capazes de interromper seus escritos, pois ele tinha a ânsia pela *conversazione*⁴¹. O leitor certamente encontrará, na maioria de seus contos e romances, o registro de um mundo decadente, que se manifesta em uma realidade flagelada por um regime totalitário e de guerra, marcado por muitas dores e incertezas. É certo, ainda, que observará em seus textos a necessidade de superar o contraste e a resignação que assolavam a população da época.

A guerra da Espanha, em 1936, foi um momento que trouxe à tona um questionamento muito forte em relação aos rumos do fascismo. Nesse sentido, muitos intelectuais italianos saíram de uma inércia à qual haviam sido submetidos pelo regime e despertaram para novos rumos políticos e artísticos.

Il distacco di questi gruppi dal fascismo avviene, grosso modo, negli anni della guerra di Spagna, quando appare ormai chiaro a tutti che anche sul piano europeo il fascismo si presenta come il difensore degli interessi più chiusi e reazionari. Tale distacco era stato del resto preparato dall'evoluzione interna del loro discorso letterario e culturale, che sempre più aveva messo in evidenza il contrasto fra le tendenze fondamentali della cultura moderna e la sostanza retorica e provinciale del fenomeno fascista.⁴² (ASOR-ROSA, 1994, p. 602)

Elio Vittorini, consequentemente, é um desses literatos que voltou sua atenção para o engano e o fracasso do seu período inicial de convicções políticas. Essa reflexão despertou uma consciência inevitável que repercutiu sobre seus escritos. Enfim, o autor reconheceu que o mundo se encontrava fechado e aspirava, indiscutivelmente, por uma necessidade de conversa e escuta de diversas vozes; logo, essa inquietação serviu de inspiração para seu novo romance: *Conversazione in Sicilia*.

Esse é, de fato, o romance mais conhecido e aclamado do autor. Começou a ser escrito em 1937, depois da interrupção da escrita do romance *Erica e suoi fratelli* (*Érica e seus irmãos*), e foi publicado em fascículos na revista *Letteratura*⁴³, publicada em cinco capítulos nos números 6, 7, 8, 9 e 10, entre abril de 1938 e abril de 1939. No dia primeiro de março de 1941,

⁴¹ Conversa.

⁴² A separação desses grupos do fascismo ocorre, grosso modo, nos anos da guerra da Espanha, quando parece estar claro para todos e, também, a nível europeu, que o fascismo se apresentava como defensor dos interesses mais fechados e reacionários. Esta separação foi preparada pela evolução interna do discurso literário e cultural, que cada vez mais evidenciava o contraste entre as tendências fundamentais da cultura moderna e a substância retórica e provincial do fenômeno fascista (ASOR-ROSA, 1994, p. 602, tradução nossa).

⁴³ *Letteratura*, herdeira de *Solaria*, foi fundada em 1937 em Florença e dirigida por Alessandro Bonsanti. Suas publicações eram trimestrais e foi considerada uma das mais importantes revistas italianas do século XX.

foi editado pela *Parenti* com o título *Nome e lacrime* (*Nome e lágrima*), pois apresentava, além dos capítulos do romance, o conto intitulado “Nome e lacrime”, vendendo trezentas e cinquenta e cinco cópias em apenas uma semana. A opção de publicar as duas obras juntas foi sugerida por Gherardo Casini, funcionário do Ministério da Cultura Popular, com o intuito de contornar uma possível intervenção da censura. O sucesso fez com que a obra fosse reeditada pela *Bompiani* no mesmo ano, mas dessa vez sem o conto “Nome e Lacrime” e com o título de *Conversazione in Sicilia*.

O romance nasceu da consciência de mostrar o *mondo offeso* e da vontade de convidar todos os homens a lutar pelos seus direitos, uma vez que seu autor se opôs ao cenário dramático que assolava a Europa, principalmente a Itália, nos anos trinta. Não hesitou em descrever uma Sicília fria, pobre e esquecida por todos, inclusive pelas autoridades.

Conversazione in Sicilia possui quarenta e nove capítulos, divididos em cinco partes e mais um epílogo. A primeira parte se inicia com o capítulo um e finaliza com o capítulo oito; a segunda parte começa com o capítulo nove e vai até o vinte; a terceira parte compreende o capítulo vinte e um até o trinta e um; a quarta parte tem início com o capítulo quarenta e um e vai até o capítulo quarenta e oito e, por fim, o epílogo é o capítulo quarenta e nove.

Desde o início da publicação, os críticos atentaram para a complexidade e dificuldade em qualificar a estrutura e a estilística do romance. O escritor Giorgio Bassani (1942, p. 206) declarou possuir uma dificuldade em definir “il romanzo, o racconto, o poema, come si voglia chiamare quest’opera singolare”⁴⁴.

O próprio Elio Vittorini, em 1938, em carta trocada com Silvio Guarnieri, assumiu que não tinha certeza sobre qual denominação deveria ser dada a *Conversazione in Sicilia*. “Il mio romanzo (se tu vuoi chiamarlo così) è scritto per tre puntate, e dovrò scriverne ancora una o due; dunque non è finito. Ma, ripeto, non è un romanzo, è una suite di dialoghi”⁴⁵ (VITTORINI, 1938, p. 87 apud PANICALI, 1994, p. 162).

Em *Conversazione in Sicilia*, de fato, o autor lança mão do que convencionou chamar “suíte de diálogos” para retratar uma terra repleta de homens que vivem a dor, o lamento e a opressão. A conversa pode ser vista nessa obra como a representação, em um primeiro

⁴⁴ O romance ou história ou um poema, como deseja chamar essa obra singular (BASSANI, 1942, p. 206, tradução nossa).

⁴⁵ Meu romance (se você deseja chamar assim) é escrito para três episódios, e deverei escrever ainda mais um ou dois; portanto não está acabado. Mas, repito, não é um romance, é uma suíte de diálogos (VITTORINI, 1938, p. 87 apud PANICALI, 1994, p. 162, tradução nossa).

momento, da vontade de gritar e denunciar dos sicilianos, que, em um segundo, assume um processo de expansão das vozes, simbolizando todos aqueles que sentem o seu gênero humano perdido.

É, portanto, por meio dos diálogos que Elio Vittorini, em *Conversazione in Sicilia*, ilustrou com plena consciência a violência histórica sofrida por aqueles homens que viviam a não esperança de dias melhores. A conversa, com efeito, é responsável por despertar a urgência de contar uma realidade vista como uma doença que oprime uma aldeia siciliana, uma cidade, uma metrópole e até um país, podendo ultrapassar as fronteiras do local para um espaço universal. No epílogo, o próprio Elio Vittorini aponta para a possibilidade da universalidade de sua obra: “Sicilia; solo perchè il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela”⁴⁶ (VITTORINI, 1966, p. 240).

O autor justifica, certamente, que o nome Sicília era para si o mais familiar, mas que os fatos poderiam se passar em qualquer outro local. Fazia isso com o intuito, em um primeiro momento, de afastar-se da censura fascista que impediu a publicação de obras anteriores, como *Il garafano rosso* e *Americana*.

Uma leitura atenta dos diálogos de *Conversazione in Sicilia* produz aos leitores a sensação de universalidade da obra vittoriana, pois conceitos como gênero humano perdido, mundo fechado e furores abstratos vividos pelo protagonista e por todos aqueles que cruzam o seu caminho não conhecem os limites geográficos e podem ser perfeitamente sentidos e vividos por todos aqueles que se identificam com o sofrimento, a miséria, as doenças e o descaso.

Tendo em vista a possibilidade de leitura de vários críticos de *Conversazione in Sicilia*, o romance, além de perpassado por um forte lirismo, é a publicação de maior riqueza temática em toda sua obra, não surpreendentemente sendo a mais conhecida e aclamada de Elio Vittorini. Por todo o reconhecimento de *Conversazione in Sicilia*, no ano de 1953 a editora *Bompiani* publicou uma edição ilustrada com fotografias de *Luigi Croscenzi*, tiradas na própria Sicília, com direção e aprovação do autor.

No entanto, Elio Vittorini já havia idealizado uma edição ilustrada juntamente com Renato Guttuso, que realizou as imagens entre os anos de 1941 e 1943. Porém, o projeto não foi finalizado e as imagens permaneceram guardadas. Na verdade, já na época da escrita de *Americana* ele planejava inserir em seu texto as fotografias, que para o autor significavam uma

⁴⁶ Sicília; só porque o nome Sicília parece-me melhor nome do que Pérsia ou Venezuela (VITTORINI, 1966, p. 240, tradução nossa).

forma de reparação às imposições fascistas.

O desejo de inserir fotografias em *Conversazione in Sicilia* aumentou com a experiência do *Il Politecnico*, pois constantemente o autor agregava imagens aos seus escritos. Assim sendo, ainda na época em que trabalhava na revista, estabeleceu estreita relações com Luigi Crocenzi, um jovem fotógrafo responsável por uma série de fotos publicada no periódico entre 1946 e 1947.

Em fevereiro de 1950, Vittorini e Crocenzi fizeram uma viagem para a Sicília e retornaram com aproximadamente 1800 fotografias, das quais 160 foram publicadas na primeira edição ilustrada pela *Bompiani*. Nessa edição ainda foram adicionadas sete fotografias de Giacomo Pozzo Bellini e doze cartões postais.

Vittorini accarezza l'idea di un'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, che realizzerà soltanto nel '53. L'impresa lo affascinava e parlava a Bompiani di fotografie della Sicilia impaginate in modo tale che il testo ne diventerebbe una specie di comment. Era l'interazione di scrittura e immagine e, soprattutto, la forza visiva e cinética del linguaggio a catturarlo, al punto che, dopo *Il Politecnico* sarà sempre lui a scegliere le tavole a colori per i classici dei Millenni einaudiani [...].⁴⁷ (PANICALI, 1994, p. 186)

Nessa edição, as ilustrações são inseridas nas páginas escritas a que se referem com o objetivo de que o leitor tenha uma maior compreensão do romance. As fotografias estão ligadas ao texto por meio de legendas extraídas do romance, tornando a narrativa mais compreensível com as fotografias. Portanto, a inserção das imagens não deseja atenuar o impulso lírico e simbólico do romance, mas, sim, melhorar e enriquecer os níveis de leitura.

A segunda edição ilustrada de *Conversazione in Sicilia* foi publicada em 1973, dessa vez com fotografias de Enzo Ragazzini. Essa edição foi realizada após a morte de Elio Vittorini, logo não apresenta nenhuma nota do autor nas trinta fotografias. Além disso, a recorrente falta de organização e integração entre texto e fotografia afeta a intenção do uso das imagens, podendo, inclusive, criar uma ligeira alteração na interpretação do romance.

Nessa edição, as imagens eram inseridas no início de cada capítulo com uma descrição. Se por um lado isso evitava a interrupção do texto entre parágrafos, ou seja, a interferência no

⁴⁷ Vittorini acaricia a ideia de uma edição ilustrada de *Conversazione in Sicilia*, que só será realizada em 1953. A ilustração fascinava o autor, que comentou com Bompiani sobre a possibilidade de inserir fotografias da Sicília no texto como uma espécie de comentário. A interação da escrita e da imagem e, acima de tudo, a força visual e cinética da linguagem capturaram o autor, a ponto de, após *O Politécnico*, sempre escolher placas de cor para os clássicos da editora *Einaudi* [...] (PANICALI, 1994, p. 186, tradução nossa).

desenvolvimento da narrativa, por outro acabava por comprometer a fluidez da leitura, pois inevitavelmente o leitor parava de capítulo em capítulo para ler o registro visual descritivo do romance.

A última edição ilustrada de *Conversazione in Sicilia* foi publicada em 1986, finalmente com as fotografias de Renato Guttuso. Embora essa tenha sido a última edição, a idealização do projeto advém de 1941. As ilustrações estão concentradas na primeira parte do romance, com imagens que possivelmente foram registradas em 1943. Não há um excesso de fotografias, sendo apenas algumas comentadas nessa publicação.

Na edição traduzida para o português em 2002, intitulada *Conversa na Sicília*, realizada por Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci, pela editora Cosac Naify, há cento e oitenta e oito fotografias creditadas a Luigi Crocenzi. Antes dessa tradução, em 1986, a editora Guanabara, sem imagens, publicou a tradução realizada por Lucia Guidicini com o seguinte título: *Conversa na Sicília*.

Além da edição ilustrada, o público foi contemplado, em 1999, com a obra cinematográfica *Sicilia!* dirigida por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, produzida por Alia Film - Pierre Grise Productions, no ano de 1998, inspirado no romance *Conversazione in Sicilia*. No Brasil, o filme recebeu o nome *Gente da Sicília* e foi apresentado ao público também no ano de 1999.

Do outro lado do continente, mais precisamente no Brasil e na década de 30, outro escritor lançou mão, também, do recurso do caminhar como forma de denúncia em um espaço marcado pela seca e pela exploração. Trata-se do escritor alagoano Graciliano Ramos, responsável pela criação literária *Vidas secas* (1938), escritor brasileiro e romance sobre os quais nos debruçaremos no subcapítulo a seguir.

2.3 Graciliano Ramos: romancista, contista, cronista, tradutor e militante político

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, Alagoas, e, após dois anos de seu nascimento, a família fixou residência na fazenda Pintadinho, no município de Buíque, sertão de Pernambuco. Passou grande parte da infância na fazenda, presenciando a seca, a fome, a peregrinação do nordestino e o descaso das autoridades.

Anos mais tarde, a família foi para Viçosa, região da mata de Alagoas, local importante para a formação literária e intelectual de Graciliano, pois a cidade contava com literatos

importantes como Otávio Brandão, José Maria de Mello, Teotônio Vilela, Mota Lima, Téo Brandão, Cícero Vasconcelos, Alfredo Brandão, José Aloísio Vilela, entre outros. É, inclusive, em Viçosa, quando era ainda menino, que Graciliano Ramos publicou, em 1904, o seu primeiro conto, “O pequeno pedinte”, no *Dilúculo*, jornal do Internato alagoano, onde Graciliano cursava os seus estudos.

Desde muito jovem, teve contato com a leitura, tornando-se um frequentador assíduo da biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto, em Viçosa, onde encontrava todo tipo de livro. “Pelas mãos de Jerônimo, seria apresentado a índios, reis, príncipes, aventureiros, vilões e sedutoras donzelas” (MORAES, 1992, p. 17).

Em 1905, foi enviado a Maceió para frequentar o colégio Quinze de Março, um estabelecimento tradicional de Alagoas, dirigido pelo professor Agnelo Marques Barbosa. No próximo ano, redigiu o periódico quinzenal *Echo Viçosense*, que só teve dois números publicados, pois o seu mentor intelectual, Mário Venâncio, suicidou-se, causando muita tristeza a Graciliano Ramos. Ainda em 1906, publicou sonetos na revista carioca *O Malho*, sob o pseudônimo de Feliciano de Olivença.

Com apenas dezesseis anos, colaborou com o *Jornal de Alagoas*, publicando o soneto “Ceptico” como Almeida Cunha. Nesse mesmo jornal, publicou diversos textos usando pseudônimos, como Soares de Almeida Cunha e Lambda. Concomitantemente às suas colaborações no *Jornal de Alagoas*, ocorriam publicações regulares em *O Malho*, com os pseudônimos Soeiro Lobato e Soares de Almeida Cunha.

Todavia, Graciliano Ramos ficou conhecido como o escritor de Palmeira dos Índios, mesmo chegando ao local com 18 anos, em 1910, quando a família fixou residência e teve como ocupação principal uma loja de tecidos. Em 1911, colaborou com o *Correio de Maceió*, com o pseudônimo de Soeiro Lobato.

Cada vez mais mergulhado no mundo das letras, cogitou a possibilidade de ir para o Rio de Janeiro, lugar propício para os intelectuais que almejavam seguir carreira literária. Em agosto de 1914, já em terras cariocas, trabalhou como revisor dos jornais cariocas *Correio da Manhã*, *A tarde* (suplente de revisor) e *O século*, colaborando, concomitantemente, com o jornal fluminense *Paraíba do sul* e com o *Jornal de Alagoas*, assinando como “R. O.” (Ramos de Oliveira). Em 1962, essas publicações de Graciliano foram reunidas na obra póstuma *Linhas tortas*.

Em 1915, precisou retornar às pressas a Palmeira dos Índios, pois três irmãos, Otacília,

Leonor e Clodoaldo, bem como o sobrinho Heleno, haviam sido dizimados por uma epidemia de peste bubônica que assolou o local. Ao retornar, iniciou um relacionamento com Maria Augusta, casando com ela no mesmo ano.

Ainda em 1915, assumiu a loja de tecidos da família, deixando de lado suas colaborações literárias. Maria Augusta e Graciliano Ramos tiveram quatro filhos: Márcio, Júnio, Múcio e Maria Augusta. Com apenas vinte e seis anos, a esposa faleceu no parto da menina, deixando Graciliano Ramos com quatro crianças pequenas para cuidar.

Durante o período do casamento com Maria Augusta, não há relatos e informações de que tenha contribuído com as letras. Após a fase conturbada da viuvez, em 1921, o vigário Macedo de Palmeira dos Índios fundou o semanário *O índio*, que contou com a colaboração de Graciliano Ramos na seção “Traços a esmo” sob os pseudônimos J. Calisto, Anastácio, Anacleto, J. C. e Lambda.

Em meados de 1925, Graciliano Ramos iniciou a escritura de um romance que colocou em foco o cotidiano monótono de uma cidade do interior nordestino. A personagem que se construía era João Valério, um dos eixos principais da obra que seria publicada anos mais tarde como *Caetés*.

Graciliano Ramos, com 35 anos, no final do ano de 1927, conheceu a jovem Heloísa Leite de Medeiros, que na época tinha apenas 17 anos. Após meses de namoro e diversas cartas trocadas⁴⁸, casaram-se no dia 16 de fevereiro de 1928. Assim como o renascer para a vida amorosa foi inesperado, o mesmo aconteceu com a carreira política. Em 1927, foi eleito prefeito de Palmeira dos Índios, assumindo a prefeitura no dia sete de janeiro de 1928.

A sua trajetória até o cargo de prefeito sucedeu de maneira inusitada. Sem ao menos esperar, viu o seu nome cogitado para ser o novo candidato nas eleições de 1927. A verdade é que a cidade vivia uma desavença política que trouxe muito sangue e discórdia, com o assassinato do prefeito Lauro de Almeida Lima e do fiscal de tributos João Ferreira de Gusmão e Melo. Prontamente, diante de tal problemática, as forças políticas se reagruparam, e dentre elas estavam os irmãos Cavalcanti, que dominavam a política na cidade havia quatro décadas e indicaram o nome de Graciliano Ramos, considerado pela população de Palmeira dos Índios uma figura íntegra, honesta e, acima de tudo, austera por causa do trabalho bem-sucedido como presidente da Junta Escolar, cargo que ocupou em 1926.

⁴⁸ Para Heloísa escreveu diversas cartas, publicadas no ano de 1994 pela editora Record, com o título *Cartas de amor a Heloísa*.

De imediato recusou o convite, até que, quando todos menos esperavam, voltou atrás e aceitou a candidatura, sendo eleito com 433 votos no dia sete de outubro de 1927. Eleito, Graciliano Ramos desenvolveu uma administração séria, íntegra e honesta, e não trabalhou por troca de favores ou em prol daqueles que desejavam beneficiar-se dos recursos da prefeitura. O seu comportamento enérgico trouxe credibilidade junto à população, que valorizava a rigidez e a exatidão de suas atitudes.

Durante o seu mandato, enviou dois relatórios ao governador do estado. O primeiro, de 1929⁴⁹, trazia o balanço e as informações sobre a administração referentes ao ano de 1928 e estava dividido em vinte partes, a saber: Começos, Receita e Despesa, Poder Legislativo, Iluminação, Obras Públicas, Eventuais, Cemitério, Escola de música, Funcionários da justiça e da polícia, Administração, Arrecadação, Limpeza pública – Estradas, Posto de Higiene, Viação, Estrada de Palmeira de Fora, Outra Estrada, Terrapleno da Lagoa, Dinheiro Existente, Leis municipais e Conclusão.

O segundo relatório, de 1930, trazia o balanço e as informações sobre a administração referente ao ano de 1929 e também estava dividido em vinte partes: Receita, Despesa, Administração, Gratificações, Cemitério, Iluminação, Higiene, Instrução, Uma dívida antiga, Viação e Obras públicas, Estrada Palmeira a Santana, Terrapleno da Lagoa, Saldo, Produção, Miudezas, Bons companheiros, Multas, Reformadores, Pobre povo sofrendo e Projetos.

Mesmo com vinte subdivisões e com informações da esfera pública, o relatório de Graciliano Ramos mostrou uma ruptura com a linguagem, com a forma e com o modelo até então seguidos à risca nos relatórios enviados às instituições públicas. O que se observa é que a formalidade desapareceu, cedendo lugar a uma linguagem que oscilava entre a objetividade e subjetividade, revelando um cidadão prefeito escritor.

A publicação do primeiro relatório no *Diário Oficial* causou uma grande agitação pelo fato de ter sido enviado ao governador em um formato inusitado para um texto desse gênero, embasado em uma linguagem muitas vezes repleta de subjetividade que, em síntese, deveria pautar-se pela linguagem objetiva típica de um arquivo oficial do estado de Alagoas. Diante de tal situação singular, o relatório ganhou as páginas de vários jornais de Alagoas e até mesmo do Rio de Janeiro, sendo publicado na íntegra ou parcialmente.

⁴⁹ Além de enviar os famosos relatórios no ano de 1929, Graciliano Ramos também foi contemplado com a chegada do primeiro filho com Heloísa, Ricardo de Medeiros Ramos, que nasceu em Palmeira dos Índios.

Pelo estilo inusitado, a prestação de contas do prefeito, publicada no *Diário Oficial*, causaria sensação. Para o *Jornal de Alagoas*, tratava-se de “documento dos mais expressivos e interessantes”. Numa reação em cadeia, outros periódicos alagoanos – *O Semeador* e o *Correio da Pedra* – o transcreveriam. Até no Rio de Janeiro havia eco. *O Jornal do Brasil* e *A Esquerda*, dirigido por Pedro Motta Lima, publicariam trechos. (MORAES, 1992, p. 63)

O relatório chegou às mãos de Augusto Frederico Schmidt, poeta e responsável pela Livraria Schmidt Editora, uma das maiores editoras da época, que contava com escritores renomados como José Geraldo Vieira, Marques Rebelo, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, Cornélio Pena, entre outros.

Augusto Schmidt, assim que o leu, entrou em contato com o escritor, via telegrama, afirmando que desejava publicar um romance de sua autoria. Tempos depois, a editora começou a edição de *Caetés*, o primeiro romance do autor que estava há tempos guardado em uma gaveta. De acordo com Facioli, os dois relatórios tiveram “o condão de revelar um escritor de pulso forte, que interessou a Augusto Frederico Schmidt, poeta e editor do Rio de Janeiro, que desconfiou da existência de algum romance na gaveta do prefeito sertanejo. Foi ele que, depois de várias peripécias e algum atraso, publicou *Caetés*” (1987, p. 42-43).

Foi, portanto, por meio do espaço público e político e dos famosos relatórios enviados ao governador enquanto prefeito de Palmeira dos Índios que Graciliano Ramos passou a ser reconhecido no cenário literário e cultural. Dessa forma, o escritor, que já exercia a escrita literária e jornalística, passou a ser funcionário do Estado a partir do momento que desempenha a função de prefeito. Esse foi o primeiro de tantos outros cargos exercidos por ele como homem público⁵⁰.

Entretanto, nem mesmo a calorosa recepção de seus relatórios impediu a renúncia ao cargo de prefeito em 1930⁵¹. Desempregado, aceitou o convite do governador Álvaro Paes para assumir, em Maceió, a direção da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas. No entanto, pediu demissão no dia 26 de dezembro de 1931.

Entre os anos de 1930 e 1933, colaborou com o *Jornal de Alagoas*. Em 1931, publicou um capítulo do romance *Caetés* e as crônicas “Sertanejos”, “Chavões”, “Milagres” e “Lampião”

⁵⁰ Além de Prefeito em Palmeira dos Índios, Graciliano exerceu o cargo de Diretor da Imprensa Oficial de Alagoas, Diretor da Instrução pública de Alagoas, Inspetor Federal de Ensino Secundário e colaborou com *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros*, organizada pelo DIP.

⁵¹ Em 1930, quando Graciliano renunciou ao cargo de prefeito em Palmeira dos Índios, nasceu o seu segundo filho com Heloísa naquela cidade, e recebeu o nome de Roberto de Medeiros Ramos, mas, infelizmente, a criança morreu com poucos meses de vida. Em 1931, nasceu a terceira filha do casal, Luiza de Medeiros Ramos, em Maceió.

na revista *Novidade*.

Em 1932⁵², iniciou o romance *São Bernardo*. Em janeiro de 1933, foi convidado pelo capitão e literato Afonso de Carvalho para assumir a função de diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo equivalente a secretário estadual da Educação. Nesse mesmo ano foi contratado para ser redator do *Jornal de Alagoas*.

Após uma longa espera, o romance *Caetés* foi publicado em 1933 pela editora Schmidt. Em 1934, foi publicado o seu segundo romance, intitulado *São Bernardo*, pela editora Ariel. Em 1935, iniciou a escrita do seu terceiro romance, que teria o título de *Angústia*.

Contudo, a movimentação política, desde 1935, tinha deixado o país em alerta, e os membros ou aqueles com relações “suspeitas” de ligação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) começaram a ser observados de perto. Assim, contando com o apoio do exército, Getúlio Vargas decretou estado de sítio, e algumas pessoas passaram a ser perseguidas. No início de 1936, solicitaram que o autor pedisse afastamento do cargo, pois não queriam demiti-lo sem motivo.

O governo, usando como pretexto a manutenção da ordem pública, começou a controlar e passou a repreender os comunistas e os possíveis simpatizantes do movimento. Portanto, foi a simpatia demonstrada por Graciliano Ramos ao comunismo que lhe ocasionou a prisão, em 1936. De fato, já havia, desde os anos da prefeitura, certa inquietação em relação à sua figura, uma vez que foi um prefeito de pulso forte, que tentava, apesar das dificuldades, administrar com imparcialidade a prefeitura. À frente da Instrução Pública de Alagoas e, também, como literato, tomou algumas decisões que aborreceram pessoas importantes:

Graciliano tomou algumas iniciativas que desagradaram a muita gente. Primeiramente manda distribuir comida, roupas, sapatos e material escolar, gratuitamente, às crianças pobres da rede oficial. Contrapõe-se ao interventor, que queria a todo custo abrir escolas a torto e direito, certamente a fim de expandir não o ensino, mas a clientela eleitoral, os pistolões, o favoritismo. Trata de efetivar as professoras da zona rural, consideradas matutas e ignorantes pelas normalistas da capital, com o que exacerba ódios e ressentimentos. Em 33 havia saído *Caetés*, e no final de 34, *São Bernardo*. Evidentemente, nenhum dos dois romances seria recomendável para o perfil de um educador, especialmente no quadro provinciano do nordeste da década de 30. Além do mais, Graciliano convivia com um grupo de intelectuais em que havia vários conhecidos como esquerdistas e comunistas: Rachel de Queirós, José Auto de Oliveira, Jorge Amado etc. (FACIOLI, 1987, p. 52)

Portanto, as atitudes de Graciliano ocasionaram a sua prisão no dia 3 de março de 1936,

⁵² No ano de 1932, nasceu em Maceió a quarta filha do casal, Clara de Medeiros Ramos.

sem a mínima explicação. “De fato, não havia motivos concretos para a prisão. Tanto que Graciliano jamais seria processado ou acusado publicamente por algum deslize” (MORAES, 1992, p. 113). Não existia uma denúncia específica contra o autor de *Caetés*; o que havia, certamente, era uma acusação contra um homem tido como “perigoso” diante dos princípios governamentais. Como se sabe, os posicionamentos assumidos em seus cargos públicos e em seus escritos não glorificavam o novo governo.

Sob a tutela do governo, Graciliano foi, inicialmente, levado a Recife e, depois, conduzido ao seu destino final: Rio de Janeiro, a bordo do vapor Manaus, juntamente com outros presos. Foram momentos difíceis, pois enfrentou descaso, dores físicas e emocionais. Após longos dias de viagem, chegou, finalmente, à baía de Guanabara, em 14 de março de 1936.

Além da prisão, o autor tinha outra preocupação: o romance *Angústia*, pois já havia terminado o livro, porém não o enviara ao Rio de Janeiro pelo fato de ainda não ter comparado a cópia datilografada com os manuscritos. Quando descobriu que a esposa tinha enviado o romance à editora José Olympio, ficou muito preocupado, pois acreditava que precisava ser revisado novamente e estava repleto de repetições.

Para sua surpresa, quando deixou a prisão, após dez meses e dez dias, na manhã do dia 13 de janeiro de 1937, percebeu que *Angústia* tinha tido uma ótima repercussão entre os críticos e estudiosos literários. Esse efeito de prestígio sobre *Angústia* perdura até os dias atuais, pois, segundo Antonio Candido (1992, p. 34), “Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera a sua obra-prima”.

O escritor Homero Senna, no capítulo intitulado “Revisão do Modernismo” do livro *Graciliano Ramos: coletânea* organizada por Sônia Brayner e dirigida por Afrânio Coutinho, transcreve uma entrevista realizada com Graciliano, publicada pela primeira vez na *Revista do Globo*, n.º 473, de 18 de dezembro de 1948, em que o autor fala das experiências no cárcere e da sua permanência no Rio de Janeiro.

E depois de uma pausa:

– Permaneci no cargo até 3 de março de 1936. Em 1933 Schmidt lançara *Caetés*, que eu trazia na gaveta desde muito tempo. Naquele dia do mês de março de 1936, porém, sem qualquer explicação, fui preso e remetido para o Recife, onde passei dez dias incomunicável. Depois fui metido no porão do “Manaus” e vim para cá. Tive dez ou doze transferências de cadeia.

– Qual o motivo da prisão?

- Sei lá! Talvez ligações com a Aliança Nacional Libertadora, ligações que, no entanto, não existiam. De qualquer maneira, acho desnecessário rememorar estas coisas, porque tudo aparecerá nas Memórias da prisão, que estou compondo.
- Foi assim, então que veio para o Rio?
- Foi. Arrastado, preso.
- Mas valeu a pena, não?
- Sinceramente, não sei. Nunca tive planos na vida, muito menos planos de sucesso. Depois daquela experiência da mocidade, o Rio não me atraía. No entanto vim, no porão do “Manaus”, e aqui vivo. (SENNA, 1977, p. 58)

Desejando inserir-se cada vez mais no campo literário, resolveu permanecer no Rio de Janeiro, mantendo sua estadia com o magro orçamento que vinha dos rendimentos adquiridos de publicações em livros e de colaborações em jornais e revistas. Escreveu para o *Observador Econômico e Financeiro*, *Dom Casmurro*, *O jornal*, *Revista do Brasil*, *Lanterna Verde* e, por indicação de Rodrigo Mello Franco, fez as legendas das gravuras do Serviço do Patrimônio Histórico⁵³.

A venda de textos para a imprensa, dada a necessidade de sua rapidez, fez com que o autor não pudesse colocar em prática a técnica da reescrita que tanto gostava de adotar em seus livros. Portanto, o escritor aclamado pela crítica pela qualidade da reescrita cedia lugar a um literato que vivia com a urgência de escrever para ter material a ser vendido em um tempo e um espaço delimitado.

Foi dessa forma, em 1937, que textos independentes foram escritos e publicados na imprensa nacional e internacional. O primeiro conto baseado no sacrifício de uma cachorra, que o próprio autor viu quando ainda criança no sertão de Pernambuco na fazenda do avô, foi enviado para *O jornal* e para o jornalista argentino Benjamín Garay. No mesmo ano, o autor começou a reunir esses contos e concluiu o romance no ano seguinte, que foi publicado em 1938, pela José Olympio, com o título de *Vidas secas*.

Enquanto publicava contos que eram enviados à imprensa, escreveu, ainda em 1937, a obra infantil *A terra dos meninos pelados*, que lhe rendeu, no mesmo ano, a primeira colocação no concurso do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Essa obra foi publicada em 1939 pela Globo de Porto Alegre.

Em 1938, escreveu sobre as lembranças da infância, seu primeiro texto publicado no *Diário de Notícias*, com o título “Samuel Smiles”. Ainda nesse ano, Carlos Drummond de

⁵³ Este último emprego representa um vínculo com a esfera pública governamental.

Andrade⁵⁴, sabendo das dificuldades financeiras enfrentadas por Graciliano Ramos, conseguiu, junto a Gustavo Capanema, a nomeação do escritor como Inspetor Federal de Ensino secundário do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, uma duplicidade se instaurava. De um lado, um ex-presos político trabalhando no Ministério da Educação, instituição controlada pelo Estado Novo; do outro, um ditador nomeando um homem que fora fichado na polícia na fase anterior ao seu governo. Cada qual tinha os seus motivos para aceitar essa situação embaraçosa. Graciliano almejava um emprego fixo que pudesse contribuir com os rendimentos escassos que vinham de suas colaborações e publicações. Getúlio Vargas, por sua vez, desejava recrutar intelectuais que pudessem contribuir para a credibilidade do Estado Novo.

Graciliano Ramos não foi a única figura a fazer parte da famosa “Constelação de Capanema”. Outros intelectuais brasileiros também colaboraram com o Ministério da Educação durante o Estado Novo, como inspetores federais de ensino: Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa, dentre outros.

Atuando como Inspetor Federal de Ensino secundário do Rio de Janeiro, continuou exercendo seu ofício de escritor, tanto que, em 1940, traduziu *Memórias de um negro*, de Booker T. Washington, para a Editora Nacional, de São Paulo. Em 1941, começou a colaborar com *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros* (1941-1944), principal publicação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. “Nela estampou suas melhores páginas de jornalismo literário – aquelas que, retratando homens, fatos e coisas do sertão, foram reunidas no livro *Viventes das Alagoas*” (FACIOLI, 1987, p. 65).

Concomitantemente às colaborações em *Cultura política*, realizava outros projetos

⁵⁴ Em meados dos anos de 1920, em Belo Horizonte, com apenas 20 anos de idade, Drummond se inseriu no grupo de intelectuais constituído por Gustavo Capanema, Milton Campos, Adgar Renault, Emílio Moura, Alberto Campos, Mário Cassanta, João Alphonsus, Batista Santiago, Aníbal Machado, Pedro Nava, Gabriel Panos, Heitor de Souza e João Pinheiro Filho. Estes intelectuais mineiros, inclusive Drummond, tinham uma ligação com a política e a cultura; e a habilidade política do poeta mineiro não demorou a brotar, pois logo veio o convite para participar da Secretaria do Interior, em 1930, ficando quatro anos na gestão de Cristiano Machado, prefeito de Belo Horizonte, entre 1926 e 1929 e Secretário do Interior de Minas, em 1930. Drummond, ainda, atuou como chefe de gabinete do Ministério Capanema, no Governo do Presidente Getúlio Vargas, de 1934 a 1945, fazendo parte da “constelação” de Capanema, conforme destaca Bomeny. A sua participação foi muito questionada, o mesmo como uma forma de defesa se definia como “poeta-funcionário” e afirmava que a sua atuação no ministério no governo Vargas era por razões pessoais com o ministro Gustavo Capanema e que os seus preceitos iam contra os ideais políticos do Estado Novo. Mesmo afirmando que ocupava o posto por motivos de amizade, sempre cumpria o seu trabalho burocrático com muito profissionalismo, sendo conhecido pelos intelectuais como a extensão de Gustavo Capanema, a ponto de, na ausência do ministro, exercer funções ministeriais (BOMENY, H. *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001). Quando Carlos Drummond de Andrade indica Graciliano para o cargo, já era grande amigo do escritor de *Angústia*.

literários, posto que em 1942, em parceria com Jorge Amado, José Lins do Rego, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz, publicou o romance *Brandão entre o mar e o amor*, pela Livraria Martins.

No primeiro semestre de 1945, greves e manifestos ocorreram no Rio de Janeiro e em São Paulo, presos políticos foram anistiados, jornais e revistas ficaram livres da censura, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi legalizado, o novo código eleitoral foi aprovado e as eleições diretas para presidente da república foram anunciadas. O Estado Novo, enfim, chegava ao fim.

Os anos que abrangeram o fim da ditadura e o início da democratização foram de grande importância política e, principalmente, literária para Graciliano, pois em pouco tempo publicou obras importantes. Em 1944, pela Editora Leitura, publicou a obra infanto-juvenil *Histórias de Alexandre*. No próximo ano, publicou o livro de contos *Dois dedos* pela R.A. Editora e o livro de memórias *Infância* pela José Olympio.

Com o fim da ditadura, o país vivia uma euforia de liberdade e democracia, e sindicatos acadêmicos e partidos foram criados ou reorganizados. Nessa mesma época, o PCB surgiu como uma novidade e uma esperança capaz de trazer a justiça e a fraternidade, ganhando popularidade com diversas classes sociais, inclusive a intelectualidade brasileira, como a família de Graciliano Ramos: “Na casa dos Ramos, as três primeiras filiações ao PCB foram de Ricardo e Clara, ambos militantes da União da Juventude Comunista, [...] e Heloísa, que frequentava as reuniões da célula da Tijuca na condição de ativista da União Feminina do Morro do Borel” (MORAES, 1992, p. 209).

Graciliano Ramos aderiu ao PCB somente após uma conversa com Carlos Prestes, que questionou a não adesão do escritor ao partido. Sem titubear, Graciliano respondeu a Prestes: “O que é que eu posso fazer no partido, Prestes? Eu não sei fazer outra coisa senão escrever. Não sei guerrear, porque minha arma é a pena” (MORAES, 1992, p. 210). Carlos Prestes deixou claro ao escritor que a sua escrita era de grande valia, e que intelectuais como ele eram de grande importância para o partido. Logo depois, os jornais noticiavam a adesão de Graciliano Ramos ao partido, que exibia a sua aderência como um troféu.

Em 1946, publicou o livro de *Histórias incompletas* pela Globo. Nesse mesmo ano, começou a redigir *Memórias do Cárcere*, que seria escrito intensamente até a sua morte, ocorrida em 1953. Em 1947, publicou o livro de contos *Insônia*, pela José Olympio, e voltou a colaborar com a imprensa no respeitável jornal *Correio da Manhã*, no qual também

trabalhavam Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Mário Pedrosa, entre outros.

Após a publicação de *Memórias do cárcere*, começou a enfrentar alguns problemas com o PCB, pois Graciliano Ramos tinha uma independência intelectual e não hesitou em criticar o movimento de 1935, não poupando nomes importantes, inclusive o de personalidades integrantes do partido. Enfim, durante a tessitura de suas memórias, não mudou uma vírgula do que desejava escrever para agradar a terceiros.

Em 1950, traduziu *A peste*, romance de Albert Camus, pela José Olympio. Em março de 1951 foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores e publicou pela editora Vitória *Sete histórias verdadeiras*, extraídas do livro *Histórias de Alexandre*. No próximo ano, mais precisamente em abril, viajou até a Tchecoslováquia e a União Soviética junto com sua esposa para assistir, em Moscou, às comemorações do dia primeiro de maio.

A viagem possibilitou ao escritor conhecer de perto o país, que liderava o processo de uma nova sociedade. Por onde percorreu, fazia anotações e perguntas que constrangiam os representantes do sistema, uma vez que almejava publicar um livro que não tinha nenhum comprometimento com a glorificação da nação soviética.

Ao retornar, descobriu um câncer de pulmão e foi enviado para tratamento, no dia 13 de setembro de 1952, à Argentina. Em outubro, retornou ao Brasil muito debilitado e, no mesmo mês, no dia 27 de outubro, sem a sua presença, admiradores, conhecidos e amigos íntimos comemoraram seu 60º aniversário no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em uma sessão comandada por Peregrino Júnior, da Academia Brasileira de Letras. Graciliano escutou toda a homenagem pelo rádio, chegando à conclusão de que a morte estava próxima.

O seu estado de saúde piorou muito no início do ano de 1953, sendo internado na Casa de Saúde São Victor, em Botafogo, com as despesas pagas pelo PCB. No dia 20 de março de 1953, o escritor, ao lado de Heloísa, deu o seu último suspiro.

Mesmo após a sua morte, o mercado editorial não deixou de se interessar por seus escritos, e o seu nome continuaria circulando pelas editoras e livrarias, inclusive com a publicação de obras póstumas.

Já no ano de 1953, oito meses após a sua morte, a obra *Memórias do Cárcere* foi publicada pela José Olympio, mesmo sem ter sido finalizada pelo autor. Em 1954, saiu pela José Olympio o livro de crônicas *Viagens*, em que o autor fez vários relatos de sua viagem realizada à Tchecoslováquia e à URSS, em 1952. No ano de 1962, a editora Martins publicou duas obras póstumas de crônicas: *Linhas tortas e viventes das Alagoas*, e um livro de contos

infanto-juvenis, *Alexandre e outros heróis*.

Em 1980, a editora Record lançou a obra póstuma *Cartas*, que reunia a correspondência íntima do escritor alagoano. Em 1992, a mesma editora publicou mais uma obra de correspondências, dessa vez dedicada à relação amorosa de Graciliano e sua esposa Heloísa, intitulada *Cartas de amor a Heloísa*.

Em 2012, ainda, pela editora Record, foi lançada a obra *Garranchos*, que reuniu textos inéditos de Graciliano, como contos, crônicas, epigramas, críticas literárias, discursos políticos, cartas e o primeiro ato de uma peça de teatro. Em 2013, a editora Record publicou o livro de contos infanto-juvenis *Minsk*.

Em maio de 2014, a editora Record publicou *Cangaços – Graciliano Ramos*, livro que reúne todos os textos seus sobre o banditismo sertanejo, escritos entre os anos de 1931 e 1941. Além desses textos, foram publicados dois outros inéditos: uma entrevista ficcional com Lampião, escrita para a revista *Novidade*, e a crônica “Dois irmãos”.

Ainda em 2014, a editora Record publicou *Conversas*, que reúne, em ordem cronológica, as conversas inéditas da vida pessoal, artística e política de Graciliano Ramos. A obra apresenta quarenta e cinco entrevistas, dezenove causos, enquetes e depoimentos que o escritor concedeu aos mais variados veículos jornalísticos ao longo de toda sua carreira, desde 1910 até o ano de 1952.

2.4 Graciliano Ramos e *Vidas secas*

Em 1937, textos independentes foram escritos e publicados na imprensa nacional e internacional. O primeiro conto, intitulado “Baleia”, baseado no sacrifício de uma cachorra que o próprio autor viu quando ainda criança no sertão de Pernambuco na fazenda seu avô, foi publicado no Rio de Janeiro no periódico *O jornal* no dia 23 de maio de 1937 e enviado para o jornalista argentino Benjamín Garay. Posteriormente, o conto foi publicado em *Histórias incompletas e Histórias agrestes*.

O original do primeiro capítulo de *Vidas secas*, intitulado “Baleia”, foi escrito em maio de 1937. Em correspondência enviada a Garay⁵⁵, em 11 de maio de 1937, Graciliano falou a

⁵⁵ Jornalista argentino que trabalhou no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em Buenos Aires, fazia a ponte cultural entre os dois países. Graciliano Ramos teve contato com Garay em 1935, quando o argentino pediu ao brasileiro

respeito desse material:

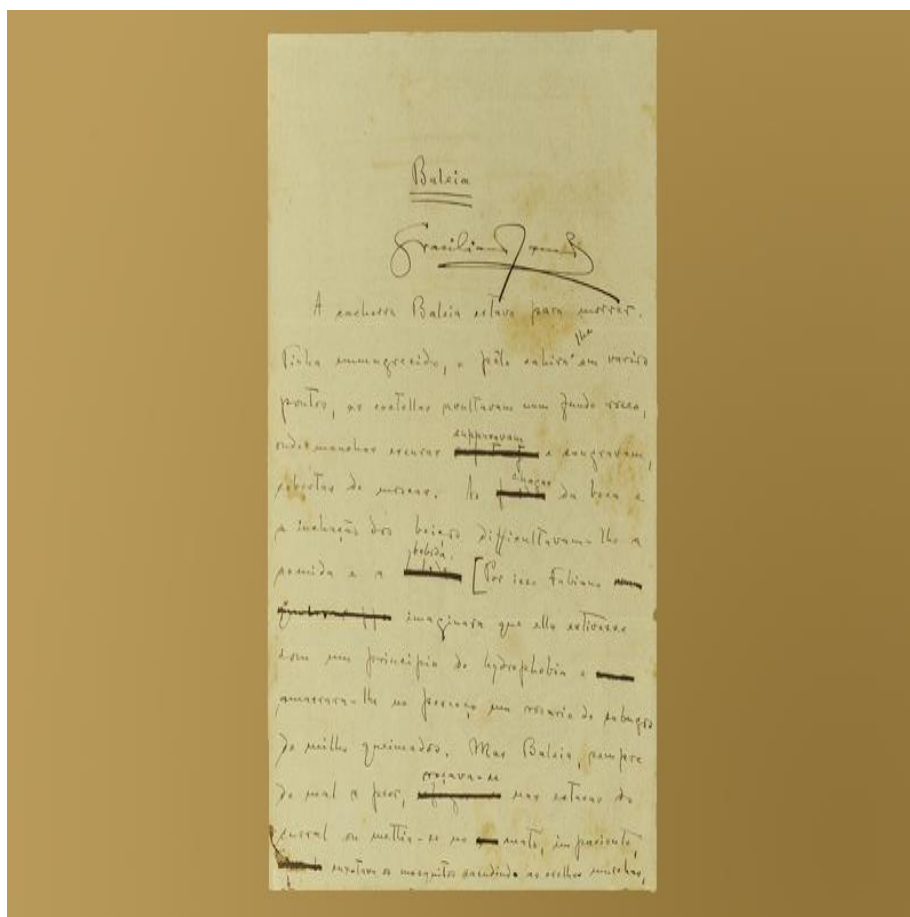
Mandei-lhe há dias um conto, que não sei se lhe agradou e foi metido em qualquer jornal ou revista daí.

Enquanto espero a resposta, remeto-lhe outra história, um negócio de bicho, de alma de bicho.

Será que bicho tem alma? Deve ter qualquer coisa parecida com isso, qualquer coisa que dê para a gente receber um cheque. Tenha a bondade de examinar essa questão psicológica e financeira, meu caro Garay. Veja se a alma da minha cachorra vale alguns pesos aí numa redação ou em sociedade protetora de animais.

Caso você resolva traduzi-la para o espanhol, faça-me o favor de mandar-me o número de jornal que a trouxe. (MAIA, 2008, p. 49)

Figura 4 – Original do capítulo de *Vidas secas*, intitulado Baleia.



Fonte: Arquivo do Instituto brasileiro da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.imagens.usp.br/?attachment_id=31244. Acesso em 20 fev. 2017.

que enviasse um de seus escritos. Na época, o escritor de *Caetés* estava atarefado com a escrita de *Angústia* e enviou uma carta relatando a impossibilidade de conciliar as duas ocupações. Contudo, Garay, em resposta, afirmou que o seu interesse era pelos contos. Assim, Graciliano atendeu ao desejo do argentino e enviou um conto que foi publicado em *El hogar*.

Em agosto de 1939, Graciliano Ramos teceu alguns comentários sobre a criação de *Vidas secas* e suas personagens na crônica intitulada “Alguns tipos sem importância”, publicada em *Linhas Tortas*.

Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente dos meus bípedes. Dediquei em seguida várias páginas ao dono do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalhos, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de um romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. (RAMOS, 1989, p. 192)

Ainda sobre a criação desses contos, o próprio Graciliano Ramos nos diz:

No começo de 1937, utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Transformei o velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura de sinha Vitória; meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos. Publicada a história, não comprei o jornal e fiquei dois dias em casa, esperando que os meus amigos esquecessem ‘Baleia’. O conto me parecia infame e surpreendeu-me falarem dele. A princípio, julguei que as referências fossem esculhambação, mas acabei aceitando como razoáveis o bicho, o matuto, a mulher, os garotos. Habituei-me tanto a eles que resolvi aproveitá-los de novo. Escrevi a “Sinha Vitória”. Depois apareceu “Cadeia”. Aí me veio a ideia de juntar os cinco personagens numa novela miúda – um casal, duas crianças e uma cachorra, todos brutos [...] Fiz o livrinho sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa de fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não tem tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos. A narrativa foi composta sem ordem [entre maio e outubro de 1937]. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. (RAMOS apud MARTINS, 1977-78, p. 111-112)

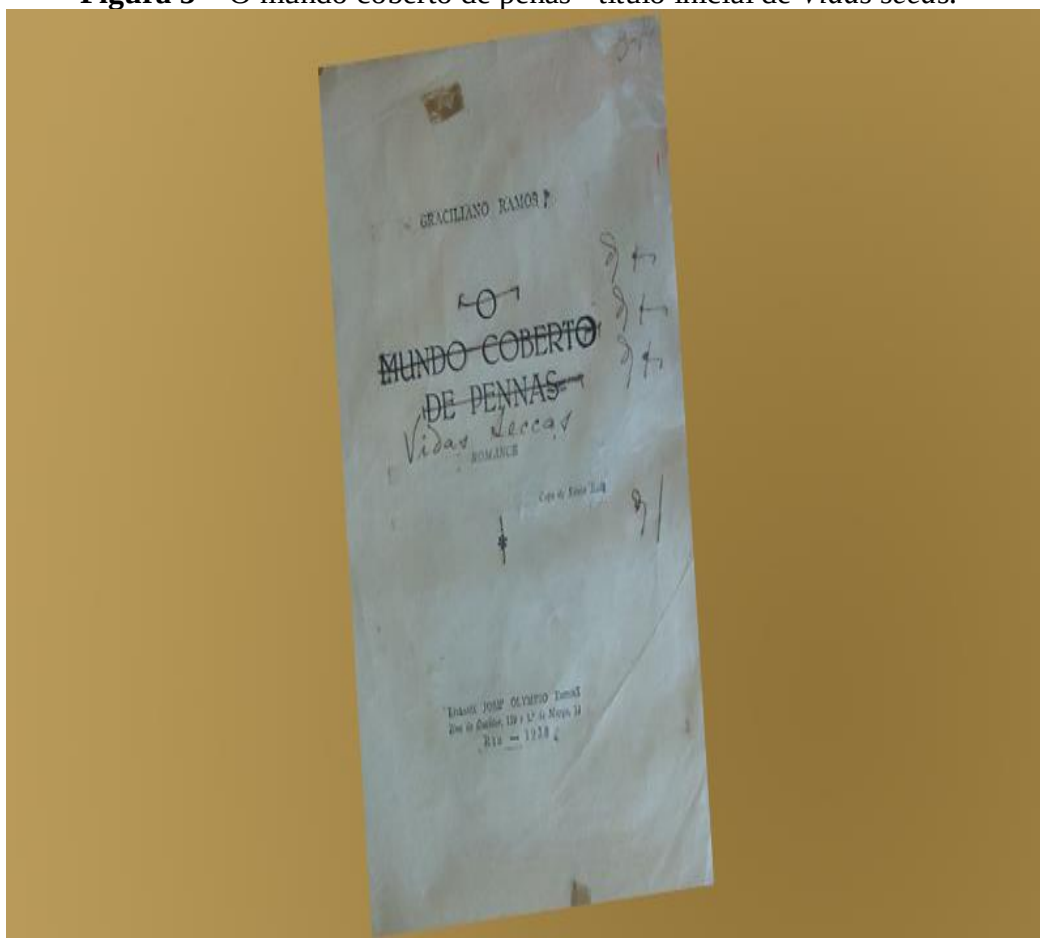
Ao organizar a narrativa, não foi seguida a ordem de publicação dos contos, inclusive “Baleia” não foi inserido como primeiro capítulo. Em carta a João Condé, Graciliano Ramos relatou como estruturou o romance.

A narrativa foi composta sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. Aqui fica a data em que foram arrumados: “Mudança”, 16 de julho de 1937; “Fabiano”, 22 de agosto; “Cadeia”, 21 de junho; “Sinha Vitória”, 18 de junho; “O menino mais novo”, 26 de junho; “Inverno”, 14 de julho; “Festa”, 22 de julho; “Baleia”, 4 de maio; “Contas”, 29 de julho; “O soldado amarelo”, 6 de setembro; “O mundo coberto de penas”, 27 de agosto; “Fuga”, 6 de outubro. (REIS, 1995, p. 43)

Dessa forma, Graciliano Ramos, durante o processo editorial, esteve sempre cuidando da criação, ao ponto de frequentar a gráfica e examinar o material quando entrava no prelo, tudo

para ter certeza de que a revisão não iria interferir em seus escritos. Diante de tal empenho do autor, os contos foram reunidos em 1938 pela José Olympio com o título de *Vidas secas*. Todavia, o romance originalmente seria intitulado “O mundo coberto de penas”, título do penúltimo capítulo, referência às penas negras dos corvos cobrindo o chão seco. Tal escolha tinha sido feita inicialmente pelo próprio Graciliano Ramos, que grafou em seu texto original esse título, mas próximo à publicação riscou e escreveu à mão “*Vidas secas*”.

Figura 5 – O mundo coberto de penas - título inicial de *Vidas secas*.



Fonte: Arquivo do Instituto brasileiro da Universidade de São Paulo <http://www.imagens.usp.br/?p=31261>. Acesso em 20 fev. 2017.

Ricardo Ramos, filho do autor, na obra *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*, discursa sobre a troca do título: “Até as vésperas de ser publicado, se chamou *O mundo coberto de penas*. Há, sem dúvida, uma inicial tendência do escritor para o veio americano de então, a seguir afastada em benefício da linha concisa. [...] *Vidas secas*, além de mais significativo, é o

seu único título adjetivado” (1992, p. 73).

Do ponto de vista do crítico Álvaro Lins (1987, p. 265), a substituição do título inicial por *Vidas secas* foi muito pertinente, pois as personagens retratadas por Graciliano Ramos nas páginas do livro vivem momentos de extrema secura e aspereza:

Um estado de razão, de lucidez, de sobriedade. O critério que preside a sua obra é um critério de inteligência; a sua potência é cerebral e abstrata. Não sei, por isso, que misteriosa intuição para se definir levou o sr. Graciliano Ramos a escolher o título *Vidas secas* para um de seus romances. Sem dúvida, todos os seus personagens são de fato “vidas secas”. Os seus personagens e este estilo em que se exprime o romancista.

[...] Um mestre na arte de escrever, acrescento, sem nenhum medo de estar errando. E essa categoria, ele a conquistou com as “vidas secas” que povoam o seu mundo romanesco. Este mundo romanesco é um mundo sem amor. A sua concepção da vida está toda limitada, de um lado pelos instintos humanos, do outro por um destino cego e fatalista.

Após a publicação de *Vidas secas*, algumas matérias foram divulgadas atestando o sucesso crítico da obra e do romancista⁵⁶. Dentre elas, em *A Pátria*, na publicação de 6 de abril de 1938, destacou-se “difícil de, realmente, encontrar, nos últimos tempos da vida literária do Brasil, um exemplo de escritor que, em tão pouco tempo, conquistasse tão unânime e definitivamente a opinião do público e da crítica como Graciliano Ramos” (A PÁTRIA, 1938).

No dia 7 de abril de 1938, o *Jornal do Brasil* destacou a publicação do livro *Vidas secas*:

A simples menção do nome de Graciliano Ramos como autor de um novo romance é motivo suficiente para se prognosticar um novo e grande sucesso, quer de livraria, quer de crítica. É que este autor, em três livros publicados antes do atual, *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, conseguiu, graças à excelência de sua obra, alcançar um posto não disputado por nenhum dos romancistas brasileiros dos últimos tempos. (JORNAL DO BRASIL, 1938)

O *Correio da Noite*, em sua edição de 23 de abril de 1938, afirmou: “A cada novo livro que Graciliano publica, a crítica e o público se encontram diante de qualidades novas adicionadas às já demonstradas pelo autor nos seus livros anteriores”. Ainda segundo o jornal, *Vidas secas* e *São Bernardo* repetirão os sucessos “[...] alcançados sistematicamente por todos os livros de Graciliano até agora publicados. Satisfaz essa certeza aos que se interessam pela nossa literatura, porque Graciliano Ramos é uma personalidade de escritor que pode servir de orgulho a qualquer país realmente civilizado” (CORREIO DA NOITE, 1938).

⁵⁶ As matérias de jornal mencionadas encontram-se no Arquivo Graciliano Ramos (Série Recortes), no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. A maioria delas não apresenta o número de página.

O jornal *A tarde*, de 27 de abril de 1938, destacou que Graciliano era um dos maiores escritores brasileiros e um dos mais lidos em todo o país. Segundo o periódico, *Vidas secas* obteve enorme “sucesso, quer de livraria quer de crítica. Talvez nenhum outro escritor brasileiro possa exibir tão grande número de apreciações críticas como as que tem merecido os livros de Graciliano Ramos – todas unânimes em reconhecer-lhe os méritos de um grande ficcionista” (A TARDE, 1938).

Na *Revista Acadêmica*, na edição de abril de 1938, Otávio Dias Leite enfatizou que não havia ainda sido feito um relato tão humano do flagelo da seca:

Grande é o número de escritores que já tentaram romance aproveitando ao flagelo como tema. Mas nenhum deles, nem mesmo o Sr. José Américo de Almeida conseguiu fixar com tamanho poder humano como Graciliano Ramos em *Vidas Secas*. O romancista reúne a terra e o homem num mesmo plano, numa mesma luta. Ambos lutam contra a seca, ambos sucumbem. (LEITE, 1938)

A mesma revista, em maio de 1938, destacou que “Graciliano é incontestavelmente o mais técnico dos nossos romancistas”. Em abril de 1938, em *Correio Paulistano*, Nelson Werneck Sodré deixou claro que Graciliano Ramos fez sua obra com aperfeiçoamento contínuo e com renovação de temas. Sodré ainda enfatizou:

Nada mais nos resta a dizer. Se, depois de *Angústia*, o Sr. Graciliano Ramos podia ser considerado um dos grandes romancistas brasileiros de todos os tempos, agora, com *Vidas Secas*, podemos fixá-lo como uma das figuras mais representativas das letras brasileiras, dono de uma obra perfeita, cheia de claridade e de harmonia, notável sob todos os aspectos e representativa do que há de mais valioso, profundo e duradouro nos domínios do romance, em nossa raiz. (SODRÉ, 1938)

Ainda em 1938, mais especificamente em agosto, no *Boletim Ariel*, Danilo Bastos afirmou que “*Vidas secas* confirma a consagração já conferida a Graciliano Ramos pelo público e pelas vozes de nossa literatura quando apareceu *Angústia*” (BOLETIM ARIEL, 1938).

O romance sofreu, logo após a sua publicação, duas restrições críticas. A primeira foi publicada por Lucia Miguel Pereira no *Boletim Ariel*, em maio de 1938. A crítica destacou:

Vidas Secas, o último romance de Graciliano Ramos, só tem um fator contra si: ter aparecido um pouco tarde. Se tivesse sido escrito há alguns anos, se fosse do tempo de *O Quinze* e da *Bagaceira*, teria levantado uma celeuma. Mas veio quando já o público está meio cansado de histórias do Nordeste, quando se criou essa absurda e ridícula querela literária entre romancistas do norte e romancistas do sul, entre bárbaros, e psicológicos. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão. (PEREIRA, 1938)

A outra ressalva foi feita no periódico *O Jornal*, em maio de 1939, pelo crítico Aurélio Buarque de Holanda, que afirmou que a técnica retirou a poeticidade do romance.

O Sr. Graciliano Ramos é um perfeito engenheiro do romance. Executa a obra dentro de um plano seguro, com um cálculo preciso da resistência dos materiais. Mesmo num livro como *Vidas Secas*, feito aos pedaços, tendo figurado cada capítulo como um conto, observa-se a perfeição da técnica do escritor. Eu preferia que essa técnica não fosse tão perfeita: talvez com isso a obra ganhasse em força, porque o autor se abandonaria mais, deixando a poesia invadir mais largamente o romance. Há nele alguma coisa de rígido – mesmo neste livro, que é, ao meu ver, o mais “largado” de todos – que lhe tolhe, não raro, o ímpeto livre de sentimento. Eu todo caso, quando este se manifesta livremente, é tão puro, tão intenso, tão embebido nas fontes mais puras da vida, que às vezes nos abafa, como naquela extraordinária morte da Baleia [...]. (HOLANDA, 1938)

Na obra *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros encontram-se mais comentários de Lúcia Miguel Pereira sobre a publicação de *Vidas secas*, mas, dessa vez, salientando a sua precisão e firmeza: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza” (PEREIRA, 2005, p. 150).

Anos após a publicação de *Vidas secas*, em 1963, Álvaro Lins, ao se referir aos capítulos como quadros em sua análise, enxergou um defeito técnico no romance, que para ele parecia composto de peças autônomas, sem uma provável articulação entre si.

[...] a novela, tendo sido construída em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança. Cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível, aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal para as antologias. (LINS, 1963, p. 167)

Se não bastasse, o crítico apontou outro defeito que considerava técnico no romance: “O outro defeito é o excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores. A inverossimilhança, neste caso, não provém da substância da novela, mas da técnica” (LINS, 1963, p. 167).

Independentemente das críticas negativas, o livro sempre mostrou a sua singularidade e importância no universo literário, tanto que um ano antes o romance foi premiado pela Fundação William Faulkner como livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea, publicado em mais de dezenove países e transmutado para o cinema.

Em 1963, baseado nas páginas do livro, Nelson Pereira dos Santos lançou o filme

homônimo, que foi a única obra cinematográfica brasileira indicada pelo *British Film Institute* como uma das trezentas e sessenta obras fundamentais de uma cinemateca. Além disso, em 1964, recebeu o prêmio do Festival de Cannes e foi indicado ao Palma de Ouro.

O *Jornal do Brasil*, quase trinta anos após o lançamento do livro, em 21 de janeiro de 1966, elogiou o autor.

A obra de Graciliano Ramos firma-se cada vez mais, como um os marcos da literatura brasileira. Críticos e público estão conscientes de que essa obra é imprescindível, perfeita de forma e conteúdo. Dentre os romances de Graciliano, *Vidas Secas* se distingue pela original apresentação de episódios isolados, verdadeiros contos, e pela narração direta. Fabiano, Sinha Vitória e os filhos, pertencem inelutavelmente, com suas vidas amargas, à paisagem árida do sertão nordestino. O romance, já traduzido até agora para nove idiomas, vem de ser lançado pela Livraria Martins Editora, em 14ª edição. (JORNAL DO BRASIL, 1966)

Três meses após a publicação, o mesmo jornal, no dia 27 de abril de 1966, destacou a publicação da 15ª edição, afirmando que Graciliano é um mestre e o seu livro é como “Um dos altos momentos da ficção regionalista” (JORNAL DO BRASIL, 27 abr. 1966).

A obra *Vidas secas* foi editada em mais de vinte países e publicada inicialmente na Polônia, em 1950, e, por último, na Espanha, em catalão, em 2010. Desde a sua publicação, a obra tem sido objeto de interesse de leitores, críticos e estudiosos, sendo que diversos livros do escritor alagoano têm sido adotados em escolas e universidades.

Em 1968, quando *Vidas secas* completou trinta anos de sua primeira edição, já havia vendido duzentos mil exemplares no Brasil e quatrocentos e vinte mil traduções em onze línguas. Em 2008, em comemoração aos seus setenta anos de lançamento, foi lançada a sua 107ª edição. Em 2017, a editora Record publicou a 135ª edição, a mais recente.

No site oficial de Graciliano Ramos, consta uma lista com as edições estrangeiras do romance, apontando o país e o ano de publicação: na Polônia, desde 1950; na Argentina, desde 1958; na República Tcheca, desde 1959; na Rússia, desde 1961; na Itália, desde 1961; em Portugal, desde 1962; em Cuba, desde 1964; na França, desde 1964; na Alemanha, desde 1965; nos Estados Unidos, desde 1965; na Dinamarca, desde 1966; na Romênia, desde 1966; na Hungria, desde 1967; na Bulgária, desde 1969; em Flamengo, desde 1971; na Espanha, desde 1974; na Turquia, desde 1985; na Suécia, desde 1993; em Esperanto (no Brasil), desde 1997, por Leopoldo H. Knoedt; na Holanda, desde 1998, e em Catalão (na Espanha), desde 2010.

Assim, diante de tantas edições e traduções, o romance foi aclamado por diversos

críticos ao longo das últimas décadas. Diante da importância das obras *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia* no cenário literário brasileiro, italiano e até mesmo mundial na década de 30 e na contemporaneidade, mostrando sua atemporalidade e sua singularidade, faz-se necessário compreender como as características socioculturais e o modo de viver de um homem simples em um espaço árido pode influenciar o processo de denúncia das mazelas enfrentadas pelos nordestinos e pelos sicilianos. Portanto, diante de tal fato, torna-se necessário empreender a análise comparada dos romances que aponte as divergências e as convergências presentes nessas duas obras nos próximos capítulos.

3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E TEMAS CONVERGENTES E DIVERGENTES EM VIDAS SECAS E CONVERSAZIONE IN SICILIA

Análise literária consiste em desmontar o texto de Literatura com vistas a conhecê-lo nos ingredientes que o estruturam. Constitui, portanto, um modo de ver, de ler o texto. (Massaud Moisés)

3.1 O narrador em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

Para um maior entendimento, *a priori* é interessante destacar que o vocábulo “narrador” vem do latim *narratore* e significa “o que ou aquele que narra, conta, relata”. Em outras palavras, o narrador é uma entidade fictícia que possui a função de enunciar os acontecimentos da narrativa. Ele pode, ainda, assumir também o lugar de um personagem, contando os fatos em primeira pessoa ou mantendo-se distante do enunciado, narrando os acontecimentos, desta forma, em terceira pessoa.

Destacamos, então, que o foco narrativo ou o ponto de vista do narrador escolhido constitui uma divergência no confronto que se faz entre o romance brasileiro e o italiano. Em *Conversazione in Sicilia*, o narrador apresenta-se em primeira pessoa, ou seja, o narrador protagonista é Silvestro Ferrauto, que resolve retornar ao seu passado pelos fios da memória para tentar compreender o seu presente. Logo, durante o percurso, tem uma necessidade de conversar muito grande, consigo e com todos que surgem em sua travessia. Nesse sentido, Anna Panicali (1994, p. 155) afirma que a obra *Conversazione in Sicilia* “[...] si apre con un monologo in prima persona che ha tutta l’aria d’essere pronunciato a bassa voce; [...] tra dialoghi diretti e raccontati, tra visioni e ritratti di personaggi, tra dubbi e meditazioni dell’io narrante e di una voce fuori campo, anonima e coletiva”⁵⁷.

Encontramos, portanto, no romance italiano, um narrador autodiegético que conta as suas próprias experiências como protagonista da história. Para Reis e Lopes, a expressão

narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como

⁵⁷ [...] se abre com um monólogo em primeira pessoa que traz a sensação de ser pronunciado em voz baixa; [...] entre os diálogos diretos e histórias, entre visões e retratos de personagens, entre dúvidas e meditações do eu narrante e de uma voz de fora do campo, anônima e coletiva (PANICALI, 1994, p. 154-155, tradução nossa).

personagem central dessa história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o narrador homodiegético e, mais radicalmente ainda, da que é própria do narrador heterodiegético arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância, etc. (1988, p. 118, grifo nosso)

Dessa forma, o narrador protagonista vai trilhando o desenrolar da história para o leitor, colocando suas sensações, emoções, monólogos e questionamentos. “Parlò e parlò mia madre un pezzo del nonno, o del babbo, o di altri che fosse, dell’uomo insomma, e io mi trovai a pensare che doveva essere una specie del Gran Lombardo”⁵⁸ (VITTORINI, 1966, p. 86). Assim, quando conversa com sua mãe, uma mulher que sempre esteve em solo siciliano, nos remete a uma associação com o narrador contador de histórias, destacado por Walter Benjamin, de modo que Silvestro simboliza o viajante que busca apoio nos diálogos com Concezione, representante dos moradores locais.

A experiência que anda de boca em boca é a fonte a que foram beber todos os contadores de histórias. E entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se afasta do discurso dos muitos contadores de histórias anônimos. Estes últimos, por sua vez, dividem-se em dois grupos que, aliás, se interpenetram de várias maneiras. E a figura do contador de histórias só ganha o seu perfil completo para quem tiver presentes esses dois grupos. A voz do povo diz que “Quem faz uma viagem traz sempre muito que contar”, e imagina o contador de histórias como alguém que vem de muito longe. Mas não se escuta com menos agrado aquele que, ganhando a vida honestamente, ficou na sua terra e conhece as suas histórias e tradições. Se quisermos imaginar estes dois grupos e os seus representantes mais arcaicos, reconheceremos que um deles é o camponês e o outro o marinheiro que se dedica ao comércio. E na verdade essas duas esferas de experiência produziram, de certo modo, as suas linguagens próprias de contadores de histórias, e cada uma delas preserva ainda, séculos mais tarde, algumas das suas características. (2013, p. 149)

Portanto, Silvestro quando busca a sua resignificação utiliza o processo do caminhar associado a arte da conversação a fim de contar a sua própria história e, concomitantemente, da sua gente. Nesse sentido, a viagem realizada pelo protagonista, certamente, traz ao leitor a oportunidade de conhecer muitas histórias e vivências, sejam elas de opressão ou não. Em outras palavras, conforme já citado por Walter Benjamin, quem viaja tem muito o que contar aos seus receptores.

Entretanto, é importante salientar que ao adotar a conversação e o narrador em primeira pessoa, o protagonista permanece limitado em relação aos pensamentos das outras personagens.

⁵⁸ Minha mãe falou e falou um pouco do meu avô, ou do meu pai, ou de qualquer outra pessoa que fosse, em suma, do homem, e coloquei-me a pensar que devia ser uma espécie do Grande Lombardo (VITTORINI, 1966, p. 86, tradução nossa).

A esse respeito, Friedman (2002, p. 176) destaca que “O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”. Em outras palavras, quando Silvestro narra em primeira pessoa consegue ter acesso pleno às suas percepções, desconhecendo, muitas vezes, o pensamento, os desejos e o ponto de vista de outras personagens.

Mia madre si chinò sul malato, io la vidi posargli una mano sulla spalla.
 - Che storia è questa, Gaetano! – disse. – Non volete parlare?
 Lentamente il malato si voltò dal fianco sulla schiena e mostrò la faccia, ma di nuovo non rispose. Né, ancora, aveva aperto gli occhi.
 - È inutile, Concezione, - disse la donna più anziana. – Non vuol parlare... È da tutto ieri che non parla.
 [...]
 Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e fu, un momento, come se ci trovassimo soli, uomo e uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano.
 - Di dove venite? – egli disse.
 - Sono figlio di Concezione - dissi io.⁵⁹(VITTORINI, 1966, p. 124-125)

Ao observar o narrador adotado e a complexidade narrativa do romance, muitos críticos destacam a habilidade estilística adotada pelo autor. Dentre os estudiosos, Toscani (1975, p. 71) comenta que é possível observar desde a primeira página que “Lo stile di Vittorini è ricco di figure grammaticali e sintattiche⁶⁰”, o que demonstra a capacidade do autor em lapidar a linguagem e, simultaneamente, adotar interrupções para destacar a “enumerazione cumulativa di oggetti fisici e non fisici”⁶¹ (TOSCANI, 1975, p. 71).

Ainda segundo Toscani (1975, p. 68-69), Elio Vittorini utiliza, na criação de *Conversazione in Sicilia*:

L'ellisse [...]; la transitività di alcuni verbi normalmente usati in modo intransitivo

⁵⁹ Minha mãe inclinou-se sobre o paciente, eu a vi colocar a mão em seu ombro.

- Que história é essa, Caetano! - disse. - Você não quer falar?

Lentamente, o paciente virou-se e mostrou o rosto, mas não respondeu. Nem abriu os olhos.

- É inútil, Concezione, disse a mulher mais velha. - Ele não quer falar ... Ele não fala desde ontem.

[...]

Eu olhei para ele e vi que seus olhos estavam abertos. Ele os manteve fixos em mim, examinando-me, e eu o examinei, em seus olhos, e foi, por um momento, como se estivéssemos sozinhos, homem e homem, sem sequer a circunstância da doença. Nem vi a cor dos seus olhos, vi neles apenas o gênero humano que pertenciam.

- De onde você é? Ele disse.

- Eu sou filho da Concezione, disse (VITTORINI, 1966, p. 124-125, tradução nossa).

⁶⁰ O estilo de Vittorini é rico de figuras gramaticais e sintáticas (TOSCANI, 1975, p. 71, tradução nossa).

⁶¹ Enumeração acumulativa de objetos físicos e não físicos (TOSCANI, 1975, p. 71, tradução nossa).

[...]; la prolessi del verbo e del dimostrativo [...]; la forma infinitiva [...]; i nomi composti; la procedura antonomastica; le alogie, le analogie, i traslati [...]; le sinestesie [...]; l'interrogazione retorica [...]; le ripetizioni rituali [...]; l'intrecciarsi di tempi verbali diversi; il procedimento ternario [...]; il surrealismo di certe situazioni; l'affermazione ottenuta tramite la negazione della negazione [...]; il frenaggio delle azioni [...].⁶²

A respeito da poeticidade adotada na obra mais conhecida de Elio Vittorini, vista como expressão peculiar de uma literatura carregada de poeticidade, Italo Calvino (1980, p. 92) posiciona-se: “É, de *Conversazione* em diante, a verdadeira razão poética de Vittorini”. Da mesma forma, Alberto Asor-Rosa (1994, p. 603) coloca que o lirismo e a inovação linguística emanam nas páginas de: “*Conversazione in Sicilia* (1941) di Elio Vittorini, um romanzo della memoria, animato da una fortissima carica lírica e da una grande volontà di rinnovamento linguistico”⁶³.

Ainda sobre a poeticidade desse romance italiano, a estudiosa Vicentini (2010, p. 73) salienta que “A página inicial do livro é justamente antológica, como expressão condensada da linguagem vittoriana, do seu estilo narrativo original, fortemente lírico, que alcança nessa obra o momento mais alto e equilibrado de sua inspiração poética”.

Para Giordano (2014, p. 127), *Conversazione in Sicilia* apresenta uma complexidade formal e narrativa, pois “è un romanzo strutturato su una serrata polissemia nella quale si giustappongono, sul piano narrativo, storia e mito, realismo e simbolismo, autobiografia e ideologia, e, sul piano formale, narratività e lirismo.”⁶⁴

A conversa é, portanto, dinâmica e reflexiva para as personagens fictícias que dão vida ao romance, ou seja, o diálogo é uma forma de interação que produz questionamentos, não uma resposta final. Nesse sentido, Panicali (1994, p. 161-162) coloca que:

Vittorini sceglie di assecondare il movimento dell' oralità attraverso la forma della conversazione, che è una forma dinamica, in cui la parola, invece d'essere assunta nella sua materialità strettamente linguistica (com'è nella scrittura), diviene sinônimo dell'atto di parola. Quella di *Conversazione in Sicilia*, però, è parola in atto e, insieme,

⁶² A elipse [...]; a transitividade de alguns verbos normalmente usados de maneira intransitiva [...]; a prolepse do verbo e do demonstrativo [...]; a forma infinitiva [...]; os nomes compostos; o procedimento antonomástico; os hábitos, as analogias, as traduções [...]; a sinestesia [...]; a pergunta retórica [...]; repetições rituais [...]; o entrelaçamento de diferentes tempos; o procedimento ternário [...]; o surrealismo de certas situações; a declaração obtida através da negação da negação [...]; a frenagem de ações (TOSCANI, 1975, p. 68-69, tradução nossa).

⁶³ *Conversa na Sicília* (1941) de Elio Vittorini, um romance da memória, animada por uma fortíssima carga lírica e uma grande vontade de renovação linguística (ASOR-ROSA, 1994, p. 603, tradução nossa).

⁶⁴ *Conversa na Sicília* é um romance estruturado numa polissemia em que se justapõem, no plano narrativo, a história e o mito, o realismo e o simbolismo, autobiografia e ideologia e, no plano formal, narratividade e lirismo (GIORDANO, 2014, p. 127, tradução nossa).

parola magica, bíblica, iterativa: non un vero dialogo che porti avanti razionalmente il discorso fino ad arrivare a una sintesi o a una conclusione, ma un modo di parlare emotivo dove ciascuno ripete ossessivamente il pensiero su cui si arrovela.⁶⁵

Em síntese, Elio Vittorini adota a palavra como uma forma interativa que busca respostas, seja por meio do narrador protagonista ou pelas conversas tecidas com todas as outras personagens presentes na obra.

Reconhecemos neste trabalho os estudos realizados por Lígia Chiappini Moraes Leite (1985) sobre o foco narrativo, com embasamento nas teorias de Friedman, bem como sua importância para a compreensão das análises do romance *Vidas secas*, principalmente sobre o uso da onisciência seletiva múltipla. Essa proposição defende a ausência propriamente dita de um narrador, de modo que a história vem diretamente, por meio da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas nelas imprimem, com a predominância do discurso indireto livre.

No entanto, a nosso ver, a visão de Antonio Candido a esse respeito parece ser mais adequada, pois ele não descarta a importância do discurso indireto livre e, ainda, destaca o uso do narrador em terceira pessoa como forma de rompimento dos esquemas empregados até então por Graciliano Ramos devido à necessidade da narrativa: “*Vidas Secas é o único dos seus romances escrito na terceira pessoa*, isto é, não fossem outros motivos, bastaria para aguçar o nosso interesse. É também o único inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta” (1992, p. 86, grifo nosso).

Assim como Candido, Rui Mourão também reafirma a importância da escolha do foco narrativo adotado por Graciliano Ramos no romance, pois “*Neste livro, o autor rompe todos os esquemas anteriormente empregados, para nos oferecer uma narração na terceira pessoa*. A consciência criadora se coloca entre os personagens e o leitor, deixando bem marcado o plano literário” (1971, p. 117, grifo nosso).

Rui Mourão discursa ainda que, em *Vidas secas*, ao adotar o narrador em terceira pessoa, é instalada a observação a partir do interior e do exterior dessas personagens, e muitas vezes a narrativa apresenta os posicionamentos de duas figuras de uma única vez: “não há igualmente

⁶⁵ Vittorini escolhe seguir o movimento da oralidade através de conversa, que é uma forma dinâmica, na qual a palavra, em vez de ser assumida na sua materialidade estritamente linguística (como é escrita), se torna sinônimo do ato da palavra. A conversa na Sicília, porém, é a palavra em ato e, ao mesmo tempo, palavra mágica, bíblica, interativa: não um verdadeiro diálogo que traz para frente um discurso racional a fim de chegar a uma síntese ou a uma conclusão, mas a um modo de falar emotivo onde cada pensamento repete obsessivamente sem parar (PANICALI, 1994, p. 161-162, tradução nossa).

preocupação de ocultar as projeções [...] que se impõe sem constrangimento, na sua vitoriosa onisciência. Ele se instala com o ponto-de-vista narrativo ora do lado de fora de suas figuras, ora na cabeça de uma ou outra, quando não dentro de duas e uma só vez” (1971, p. 117, grifo nosso).

Nesse sentido, tal escolha justifica-se pelo fato de o autor acreditar na necessidade de aproximar os fatos narrados com uma verossimilhança, ou seja, era imprescindível adotar um narrador capaz de assemelhar a articulação da linguagem às personagens que não possuíam a mínima condição de narrar a sua própria história.

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 a conta dela. Enfim, como não sabia ler (um bruto, sim senhor), acreditara na sua velha. Mas pedia desculpa e jurava não cair noutra. (RAMOS, 1973, p. 93)

Em outras palavras, seria completamente inverossímil se uma ou mais entre as personagens que compõem os retirantes ocupassem a posição de narrador(es), pois todos os representantes da família de Fabiano possuem diálogos escassos. Inclusive, muitas de suas perguntas, comentários ou respostas são monossilábicas. O narrador é, portanto, o responsável por exprimir a fala ou o pensamento de personagens tão emudecidas.

Assim, o autor utiliza o discurso indireto livre, no qual os pensamentos, as percepções, os sentimentos, as sensações e as falas das personagens se misturam ao discurso do narrador, apresentando uma complexa e elaborada marca enunciativa em terceira pessoa.

Há ainda uma outra forma de representar, no texto narrativo, o discurso e/ou os pensamentos das personagens: trata-se do discurso indireto livre, que aparece já em diversos romancistas do século XIX mas que se desenvolveu sobretudo no romance do século XX. É um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz “dual”. A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os dêicticos, as interrogações diretas, os traços interjetivos e expressivos, a ausência de recção; por isso, Dorrit Cohn declara que o discurso indireto livre é um discurso “suspenso [...] entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa” (1981a: 127). [...] este tipo de discurso permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador. É, pois, um processo suscetível de incorporar no fluxo narrativo o “realismo subjetivo” que pode reger a representação do mundo interior das personagens. (REIS; LOPES, 1988, p. 276-277, grifo nosso)

Sobre a técnica adotada por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, Fábio Freixieiro, no artigo “O estilo indireto livre em Graciliano Ramos”, afirma que “É o estilo indireto livre, usado ao lado do estilo direto e do indireto, e que apresenta, sobre aquele, o mérito de manter, num romance, conto ou novela, o cunho linguístico originário das frases das personagens, sem que seja mister transcrevê-las em seu nome” (1978, p. 244, grifos nossos).

Ainda discursando sobre a importância do uso do discurso indireto livre, o crítico destaca que:

Possibilita a reprodução de gestos da personagem; evita o pesado acúmulo dos quês: mantém as interrogações e exclamações sob a forma originária; traduz estados mentais das personagens (evitando-se, à medida que se conserva a vivacidade do estilo direto, o escolho da formulação linguística integral, que resulta num verdadeiro e fastidioso monólogo), tudo isso são virtudes e características básicas do estilo indireto livre. (1978, p. 244, grifo nosso)

A partir do discurso indireto livre, o narrador tece comentários com posicionamentos explícitos em relação ao comportamento das personagens. De acordo com Reis e Lopes, tais opiniões podem acontecer, pois: “O discurso indireto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia” (1988, p. 277, grifos nossos).

Com efeito, é possível observar essas marcas opinativas do narrador, que traduz estados mentais das personagens e sabe de tudo que se passa com elas, em alguns trechos do romance destacados abaixo:

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém por sua desgraça. (RAMOS, 1973, p. 10, grifo nosso)

Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser. Ordinariamente a família falava pouco. (RAMOS, 1973, p. 11-12, grifo nosso)

Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. E como não podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir. (RAMOS, 1973, p. 16, grifo nosso)

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. (RAMOS, 1973, p. 14, grifo nosso)

O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. (RAMOS, 1973, p. 14, grifo nosso)

Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava,

aguardando a parte que lhe iria tocar, provavelmente os ossos do bicho e talvez o couro. (RAMOS, 1973, p. 14, grifo nosso)

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. (RAMOS, 1973, p. 15, grifo nosso)

E ele, Fabiano, era como a bolandeira. (RAMOS, 1973, p. 15, grifo nosso)

Pouco a pouco a zanga se transferiu. Os rancos de Fabiano eram insuportáveis. Não havia homem que roncasse tanto. Era bom levantar-se e procurar uma vara para substituir aquele pau amaldiçoado que não deixava uma pessoa virar-se. Por que não tinham removido aquela vara incômoda? Suspirou. Não conseguiam tomar resolução. Paciência. Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de seu Tomás da bolandeira. (RAMOS, 1973, p. 45, grifo nosso)

Baleia assustou-se. Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. (RAMOS, 1973, p. 90, grifo nosso).

Outrossim, quando o narrador acompanha a trajetória da família de retirantes e, concomitantemente, penetra no mundo interior informando os comportamentos e os anseios das personagens, introduz o leitor no universo dos pensamentos e dos sentimentos. Faz isso de maneira tão íntima que consegue caracterizar o passado e o presente dos sertanejos a fim de dar informações repletas de opiniões sobre as atitudes adotadas. Assim, o recurso do discurso indireto livre é utilizado para exprimir ao leitor o que as personagens estão pensando sobre a vida e as situações que as cercam, uma vez que elas não têm o hábito de conversar entre si.

Prontamente, quando o narrador faz parte da narrativa, ele não se limita a narrar apenas os fatos ocorridos, e sim a destacar todos os passeios introspectivos e, ademais, traçar comentários sobre os comportamentos das personagens. De certa forma, no caso de *Vidas secas*, fazer com que o leitor adentre o mundo dos sertanejos pode ser benéfico para o desenrolar da narrativa, visto que é possível ter acesso às mais variadas informações, inclusive aquelas que as personagens são incapazes de expressar.

Diante de tanta preocupação de Graciliano Ramos com a estilística de seus escritos, o crítico Sodré considera que o escritor merece um lugar de destaque no cenário literário, uma vez que soube imprimir em uma temática muito forte uma qualidade artística inquestionável:

Na surpreendente e farta galeria dos que surgem então nas letras, há um que é diferente. Trata-se de Graciliano Ramos. Seus romances são reconstituições literárias da paisagem humana nordestina, mas com um conteúdo universal. Sem concessões ao pitoresco. Sem concessões – que o conteúdo de denúncia justificaria – ao que é apenas adjetivo. A força está no tema e, sobretudo, na maneira de tratá-lo, na fidelidade ao

real, sem perda do nível literário, da qualidade artística. O romancista sabe extrair o essencial da cena que descreve, sem exageros, sem notas dissonantes, nem para realçar (1999, p. 80, grifo nosso).

Antonio Candido questiona a falta de reconhecimento da qualidade artística de escrita de Graciliano Ramos, uma vez que a crítica insistia em destacar apenas a temática abordada em suas obras. Nas palavras do sociólogo, “[...] talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válida” (1989, p. 197-198, grifo nosso).

Rubem Braga também reconhece que a técnica adotada é o grande mérito do livro, pois: “Quase tão pobre quanto Fabiano, [...] fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável, [...]” (2001, p. 126). Todavia, o mesmo crítico reconhece que há uma desconexão estrutural ao afirmar que “cada capítulo desse pequeno livro dispõe de certa autonomia e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado” (2001, p. 126).

Dentro dessa mesma perspectiva, tem-se a análise que Antonio Candido faz do romance, na qual destaca que os capítulos se assemelham a segmentos autônomos, mas completos, que remetem a quadros independentes.

Vidas Secas é composto por segmentos relativamente extensos, autônomos, mas completos, de narrativa cheia e contínua, baseada num discurso que nada tem de fragmentário. É a justaposição dos segmentos (não fragmentos) que estabelece a descontinuidade, porque não há entre eles os famosos elementos de ligação, cavalos de batalha da composição tradicional. Foi essa justaposição que me levou no passado a falar de composição em rosácea, para sugerir os episódios nitidamente separados, com o último tocando o primeiro. Este encontro do fim com o começo, como já foi observado, forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha a vida esmagada da pobre família de retirantes – agregados-retirantes, mostrando que a poderosa visão social de Graciliano Ramos neste livro não depende, como viu desde logo Lúcia Miguel Pereira, do fato de ter ele feito “romance regionalista”, ou “romance proletário”. Mas do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo. (CANDIDO, 1992, p. 107-108, grifos nossos)

Luís Bueno (2006, p. 658) também destaca que os capítulos isolados demonstram a essência de um todo, ou seja, “[...] um capítulo responde ao outro, descrevendo um movimento que se desenha sequencialmente no livro como um todo. Uma leitura feita em qualquer outra ordem destruirá esse movimento e romperá uma unidade elaborada de forma sutil, mas sempre identificável”.

Leônidas Câmara, no ensaio “A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos”, salienta que a leitura fecha em si mesma, pois após apreciar as páginas do romance, o leitor percebe que a narrativa gira em torno de um núcleo único de interesse humano. Logo, afirma que “quando o leitor termina a leitura do romance, jamais ocorrerá ao seu espírito nenhuma ideia de fragmentação da obra, o que seria de se esperar se os quadros não possuísem a mesma e trágica significação humana” (1978, p. 301).

Ainda sobre a técnica depurada adotada no romance, encontramos: “[...] Neste romance, o estilo peculiar de Graciliano Ramos, isto é, a concisão, precisão e sugestão dos vocábulos chega à sua forma mais depurada, revelando bem a já tão comentada ‘magreza’ de sua prosa” (COELHO, 1978, p. 67).

Sobre essa preocupação do autor alagoano com a revisão e reescrita de todas as suas obras, que o levava a exaustivas e excessivas releituras e correções culminadas em cortes em demasia, Antonio Candido (1992) afirma que tal característica foi essencial para a glorificação de Graciliano Ramos como o grande clássico da narrativa contemporânea:

Esse medo de encher linguiça é um dos motivos de sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao texto, preferia o silêncio. O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava os seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraía a sua matéria, isto é, as palavras que inventam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito. (“Seria capaz de eliminar páginas inteiras, eliminar os seus romances, eliminar o próprio mundo”, diz Carpeaux). Entre o nada primordial anterior ao texto, e o risco de acabar em nada devido à insatisfação posterior, se equilibra a sua obra essencial, uma das poucas em nossa literatura que parece melhor com a passagem do tempo, porque mais válida à medida que a lemos de novo. “É um clássico, diz Carpeaux com razão, pois de fato Graciliano Ramos é o grande clássico da nossa narrativa contemporânea, cheia de neo-românticos e neobarrocos. (p. 102-103, grifo nosso)

Otto Maria Carpeaux também destaca que o escritor alagoano era extremamente preocupado com as palavras utilizadas em seus escritos, pois, segundo o crítico,

A mestria singular do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo [...] e estilo é a escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos de fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, “a maneira de Graciliano Ramos.” (CARPEAUX, 1978, p. 25)

Hélio Pólvora (1978, p. 131), reconhecendo a magnitude da escrita e do romance da saga da família de retirantes, enfatiza: “Quanto à arte de escrever, que em Graciliano Ramos

suplanta a de imaginar, *Vidas secas* é o seu livro mais perfeito, uma peça única, bem estruturada, que ele lavra com a compostura de um sereno testemunho”.

Portanto, diante de tantos comentários que destacam a maestria da escrita graciliânica, é imprescindível salientar que Elio Vittorini também é reconhecido pela amplitude do processo linguístico, uma vez que encontramos em *Conversazione in Sicilia* um narrador protagonista incapaz de ser neutro e que busca estimular no leitor, por meio dos diálogos e dos comentários mais íntimos, o ato de posicionar-se, seja aprovando ou reprovando o comportamento adotado pelas personagens e pela sociedade de maneira geral. Em *Vidas secas*, também, nos deparamos com um narrador capaz de ouvir, ver e conhecer todos os sentimentos das personagens e, mais, exprimir seus estados mentais de forma que penetrem no discurso do narrador, como se ambos falassem em uma única voz, certamente incitando o leitor a posicionar-se frente aos acontecimentos. Há, em ambos, o mesmo desejo de encorajar os leitores a questionarem os acontecimentos sociais.

3.2 Caracterização das personagens

O estudo na área de Literatura Comparada requer, no mínimo, um olhar atento para a análise das personagens e seus comportamentos no desenrolar das narrativas. Tal propósito se deve ao fato de os narradores darem a elas a responsabilidade ficcional, na maioria das vezes, de guiar os leitores diante da função que desempenham, que pode estar atrelada a uma ideia ou várias, normalmente o retrato de um indivíduo ou grupos com particularidades parecidas.

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema “A pantera”, de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal. [...] Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez. Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa. (ROSENFELD, 2009, p. 27-28, grifo nosso)

Conforme aponta Anatol Rosenfeld, as personagens são elementos que se “animam” e humanizam por meio da imaginação, ou seja, são os seres fictícios e ativos de uma narrativa que vivem as ações em um determinado tempo e lugar com os mais variados tipos de

comportamentos que se encaixam naquela história por alguma razão. O crítico ainda comenta sobre seu caráter ficcional, uma vez que é “[...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (2009, p. 21).

Neste ponto, o questionamento sobre como pode uma personagem “existir”, parecer real e, ao mesmo tempo, “não existir”, ser fictícia e possuir uma camada imaginária, pode surgir. Tal questionamento é respondido por Antonio Candido:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2009, p. 55, grifo nosso)

Compreende-se, portanto, que a personagem é o ser criado pelo autor que precisa estar situado em um ambiente que está associado à história. Além disso, ela precisa de roupas e acessórios condizentes com o seu comportamento ou com a situação em que se encontra na narrativa, sem falar da iluminação e das cores que fazem parte da caracterização. Dessa forma, “ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (BRAIT, 2006, p. 51). Em síntese, a personagem faz parte da criação da linguagem e não pode existir sem ela.

Ancorada nessa mesma linha de pensamento, Brait destaca, mais uma vez, a importância da construção da personagem dentro das linhas da narrativa para assim compreendermos sua representação em uma realidade exterior ao texto.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (2006, p. 11)

Com vistas voltadas para a configuração de uma personagem artística que pode ser projetada como uma voz dos problemas do seu tempo e sua época, conforme encontramos em *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*, György Lukács observa:

O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que tem para ele uma importância vital. (2010, pág. 192, grifo nosso)

É, portanto, fundamentados no posicionamento de Lukács, Brait e Rosenfeld, bem como na citação de Antonio Candido (2009, p. 67) de que “Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm um contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes”, que desenvolveremos nossas análises acerca das personagens de *Conversazione in Sicilia* e de *Vidas secas*.

A primeira divergência encontrada nas duas obras em relação às personagens está centrada nas duas figuras fictícias masculinas, Silvestro e Fabiano, que apresentam como principal diferença o grau de instrução e erudição.

Silvestro é uma personagem viajada: “– Sono quindici anni che giro l’Italia... Ho vissuto a Firenze, ho vissuto a Bologna, a Torino, e vivo a Milano [...]”⁶⁶ (VITTORINI, 1966, p. 34). Além disso, é um tipógrafo instruído e culto, pois desde a infância tem realizado leituras de clássicos literários e outras obras de grande importância para sua formação enquanto cidadão. “Avevo letto le *Mille e una notte* e tanti libri là, di vecchie storie, di vecchi viaggi, a sete e otto e nove anni, e la Sicilia era anche questo là, Mille e una notte e vecchi paesi, alberi, case, gente di vecchissimi tempi attraverso i libri.[...]”⁶⁷ (VITTORINI, 1966, p. 151).

Se não bastasse, é filho de um ferroviário, um funcionário público com grande apreço pelas Artes, Literatura e Teatro. “Riconobbi lui e ch’ero stato bambino, e pensai Sicilia, montagne in essa. Ma la memoria non si aprì in me che per questo solo; riconoscere lui e ritrovarmi ragazzo ad applaudirlo, lui e il suo vestito rosso in Macbeth, la sua voce, i suoi occhi azzurri [...]”⁶⁸ (VITTORINI, 1966, p. 10).

Ao percorrer as páginas do romance italiano, percebe-se que as analogias feitas pelo

⁶⁶ Faz quinze anos que percorro a Itália... Vivi em Florença, Bolonha, em Turim, e agora vivo em Milão (VITTORINI, 1966, p. 34, tradução nossa).

⁶⁷ Havia lido as *Mil e uma noites* e tantos livros lá, de velhas histórias, de velhas viagens, aos sete e oito e nove anos, e a Sicília era também isso, *Mil e uma noites* e velhos vilarejos, árvores, casas, gente de velhíssimos tempos por meio dos livros [...] (VITTORINI, 1966, p. 151, tradução nossa).

⁶⁸ Reconheci-o e também que eu havia sido criança, e pensei na Sicília, nas suas montanhas. Mas a memória não se abriu em mim só por isso; reconhecer ele e lembrar-se de mim rapaz aplaudindo-o, com a sua roupa vermelha em *Macbeth*, a sua voz, os seus olhos azuis [...] (VITTORINI, 1966, p. 10, tradução nossa).

protagonista têm forte ligação com os seus estudos, inclusive os realizados em Milão. É possível perceber essa visão metaforizada da personagem quando, ao chegar na Sicília, avista a linha do trem e de imediato a associa ao tempo de criança, ou seja, tem uma recordação emotiva. “Il treno passava e io sapevo che voi eravate in strada, lungo la linea, e mettevo su le lentiche a scaldare, l’arringa ad arrostitire e poi vi sentivo gridare: terra, terra”⁶⁹ (VITTORINI, 1966, p. 45). A sua mãe, ao contrário, interpreta os fatos de maneira objetiva, o que causa uma incompatibilidade entre ambos “E io: – Non so... Ma certo è così lontano dalla ferrovia qua! Come puoi vivere senza nemmeno vedere la linea? E mia madre: – Che importa vedere la linea? E io dicevo... Senza mai sentir passare un treno!”⁷⁰ (VITTORINI, 1966, p. 60).

Fabiano, por sua vez, é rude, inculto, retirante, vaqueiro e filho de pais miseráveis acostumados com a seca, a opressão e o processo do caminhar em solo nordestino. O vaqueiro é “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” (RAMOS, 1973, p. 23). Julgando-se ser subjugado, compara-se a um bicho, uma vez que se acha incapaz de fazer parte do mundo comunicativo e intelectual dos homens da cidade.

– 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 um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. [...]
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-se, murmurando:
– Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1973, p. 18)

Fabiano também reproduz nos dois filhos as mesmas amarguras sofridas por ele e não dispensa aos meninos nenhum tipo de afeto, pois entende que tem a responsabilidade de torná-los brutos para sobreviverem na aspereza do sertão: “O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. – Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. Não obtendo resultado fustigou-o com a bainha da faca de ponta. [...] Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse [...]. Anda, excomungado” (RAMOS, 1973, p. 9-10).

No entanto, Silvestro e Fabiano possuem um elo que os une de maneira muito

⁶⁹ O trem passava e eu sabia que estavam a caminho, pela linha férrea; colocava as lentilhas no fogo, assava o arranque, e depois ouvia vocês gritarem: terra, terra (VITTORINI, 1966, p. 45, tradução nossa).

⁷⁰ E eu: – Não sei... Mas a estrada de ferro fica tão longe daqui! Como consegue viver sem ao menos ver os trilhos? E minha mãe: Para que ver os trilhos? E eu dizia... sem nunca ouvir o trem! (VITTORINI, 1966, p. 60, tradução nossa).

significativa: a representação da observação das desventuras do sul italiano e do sertão nordestino. Em síntese, é inicialmente a partir dessas figuras que os seus respectivos autores denunciam e chamam a atenção dos leitores para a situação de seus espaços e até mesmo do seu país; em outras palavras, são peças essenciais que, por meio do processo do caminhar, ganham força no desenrolar da narrativa e desempenham o papel de alertar sobre os males enfrentados por esse povo esquecido.

Além de Fabiano e Silvestro, os romances apresentam duas figuras femininas de extrema importância para o desenrolar da narrativa e para o processo de construção de conscientização. Em *Vidas secas*, sinha Vitória é detentora do poder de decisão no núcleo familiar em uma sociedade patriarcal. O mesmo acontece no romance *Conversazione in Sicilia*, no qual Concezione, mãe de Silvestro, também é uma figura decisiva para uma sociedade também tipicamente patriarcal. Ao nosso entendimento, encontramos aqui uma convergência existente entre as duas obras, que é a força da figura feminina. As duas são mulheres fortes na execução de suas tarefas e na prestação de serviço no meio que vivem. São, de fato, mulheres valentes e independentes que têm consciência da importância do papel desempenhado na família e na sociedade, sendo tão capacitadas quanto os homens, mesmo vivendo no início do século XX.

Concezione, cujo nome significa aquela que concede à vida, é uma camponesa traída que se mostra forte e orgulhosa por conseguir manter-se sozinha. Exerce, ainda, um papel social muito importante para a aldeia siciliana: aplicar injeções e cuidar de todos aqueles que se encontram doentes. Sinha Vitória é a responsável por realizar as contas para o esposo e possuir anseios que possam tirá-los da condição de submissão. É ela quem planeja e tem o senso que direciona as decisões de Fabiano.

Tanto sinha Vitória quanto Concezione são mulheres que tomam as decisões no cerne familiar, pois além de focar nas suas ações dos afazeres domésticos e na criação dos filhos, ainda, tomam decisões no ambiente familiar, enquanto Fabiano e Constantino, seus respectivos esposos, deixam as resoluções à mercê dessas mulheres, preferindo abster-se de muitas decisões por desconhecerem as situações ou simplesmente por preferirem não se envolver em problemáticas.

Sinha Vitória, cujo nome significa aquela que vence, não possui comportamentos animais como o esposo, pois pensa e age como ser humano, não tendo dúvidas da sua condição humana. Ela é a representação da mulher sertaneja que assume a direção do grupo de

retirantes, mantém-se firme com os pés no chão, mas projeta seu sonho de conseguir ver os meninos na escola, com uma vida melhor e uma cama de varas para se deitar, igual a de Seu Tomás da bolandeira. Dessa forma, não se contenta e não aceita a realidade à sua volta, direciona suas ações e influencia fortemente as decisões de Fabiano. Seu mundo interior a sufoca, incomoda, as paisagens são repugnantes, por isso pensa e idealiza um mundo diferente, novos horizontes, novas paisagens.

Ela, de fato, conduz os sonhos desde o início, indica a direção, alimenta as esperanças e planeja as estratégias que devem ser seguidas pela família, que se deixa levar. A opinião da matriarca representa a sustentação e é considerada perspicaz e sábia, pois é quem alerta o marido sobre as trapaças. “Sinha Vitória vê nas arribações a indicação de mau agouro e que deveriam sair imediatamente, evitando morrer [...] Sinha Vitória era um tormento nos pensamentos de Fabiano, e sempre ouvia por saber que sua razão jamais falhava” (RAMOS, 1973, p. 115).

Além da perspicácia e da esperteza que sinha Vitória possui, Concezione ainda mostra força ao suportar as perdas, como a morte de um de seus três filhos, a ausência de Silvestro e as infidelidades do marido. Reabastece suas energias no trabalho pela aldeia, na oportunidade de conseguir pagar as suas contas e o seu sustento.

Quando Silvestro descreve sua mãe como uma figura masculinizada com “*le sue mani, ed erano grandi, consumate, nodose, completamente diverse dalla faccia, perchè potevano anche essere di uomo che abbatte alberi o lavora la terra*”⁷¹ (VITTORINI, 1966, p. 70) tem por intuito retratar a visão patriarcal existente na sociedade da década de 30.

Concezione, de fato, é uma mulher decidida que enfrenta as normas vigentes da época, inclusive as machistas relacionadas aos desejos sexuais, pois não tem medo de assumir para o filho uma traição, no passado, com um andante que passou pela aldeia. Ela, ainda, incentiva Silvestro, durante a sua temporada na aldeia siciliana, a observar as mulheres consideradas bonitas e sensualizadas.

O pai, Constantino, por sua vez, é descrito como sendo um homem bonito e galanteador, considerado “*snello, con gli occhi azzurri che amava Shakespeare*”⁷² (VITTORINI, 1966, p. 56), que ainda chorava quando a esposa dava à luz: “– E quando partorivo piangeva. Io avevo

⁷¹ Suas mãos eram grandes, gastas, retorcidas, completamente diferente da face, porque elas também podiam ser de um homem que corta as árvores ou trabalha a terra (VITTORINI, 1966, p. 70, tradução nossa).

⁷² Esbelto, com os olhos azuis que amava Shakespeare (VITTORINI, 1966, p. 56, tradução nossa).

la doglia, ma non piangevo, e lui piangeva”⁷³ (VITTORINI, 1966, p. 56).

Confirma-se, portanto, o contraste entre o masculino e o feminino, e conclui-se que Concezione é a representação da mulher italiana forte e decidida em confronto com um homem considerado fraco. Ao afirmar para o filho a expulsão do marido, percebe-se uma subversão do papel da mulher em uma sociedade patriarcal, reforçada pelas atitudes adotadas por Constantino que possui sentimentos considerados femininos, segundo as premissas conservadoras da época, como a tendência ao choro, a paixão, o apreço pela escrita e a declamação de poesias.

Se sinha Vitória conduz a viagem rumo à esperança de um futuro melhor para a família, Concezione também é responsável pela viagem de Silvestro em busca dessa descoberta de quem ele realmente é, como criança e como homem, por meio da memória, da conversa e da realidade. “Concezione si attesta come una figura di mediazione della memoria di Silvestro, strumento del recupero, da parte del protagonista, del proprio passato”⁷⁴ (GIORDANO, 2014, p. 117). Ainda, segundo Giordano (2014, p. 119), Concezione “porta il viaggio di Silvestro su un altro piano, aumentando la sua nuova percezione della realtà grazie all’intervento della memoria”⁷⁵.

Além de Fabiano e sinha Vitória, a família dos retirantes ainda é formada pelos dois filhos, chamados por menino mais velho e menino mais novo. Além da aspereza já citada com que são tratados pelo pai, salientamos outro aspecto importante, que é o fato de as duas crianças não terem nomes.

Segundo Rigolot (1977), o nome próprio tem o poder de singularizar o indivíduo, tendo como função a identificação pura, ou seja, distinguir e individualizar uma pessoa ou coisa. Nesse sentido, no campo literário, o nome próprio pode ser dotado de significado ao ponto de ter relação com a personagem designada, seja de maneira literal ou irônica. Portanto, o nome representa a individualidade e a capacidade de identificação da pessoa. Em um contexto com outros nomes, identifica e dá vida ao indivíduo específico, distinguindo-o de todos os outros. Enfim, dar nome a uma personagem simboliza torná-la única diante de seus semelhantes.

Reconhece-se, certamente, que essa ausência de nomes próprios para os dois filhos está associada à falta de identidade unificada à carência de uma casa fixa, de instrução, de alimento

⁷³ E quando eu estava dando à luz, ele chorou. Eu tive a dor, mas não chorei e ele chorou (VITTORINI, 1966, p. 56, tradução nossa).

⁷⁴ Conceição se destaca como uma figura de mediação da memória de Silvestro, instrumento de recuperação, pelo protagonista de seu passado (GIORDANO, 2014, p. 117, tradução nossa).

⁷⁵ Leva a jornada de Silvestro em outro plano, aumentando sua nova percepção da realidade graças à intervenção da memória (GIORDANO, 2014, p. 119, tradução nossa).

e de capacidade para questionar a sua condição com alguma profundidade. Enfim, relaciona-se à ausência de uma existência. Em síntese, essas personagens sem nome acabam se caracterizando como tipos sociais e se tornam a representação do anonimato dos meninos nordestinos.

De acordo com Peterle (2010, p. 79), no romance *Vidas secas*, um aspecto que não pode deixar de ser evidenciado é o fato de:

[...] as duas crianças não terem um nome. O que significa ter um nome? Uma identidade? Uma existência? Pode-se deixar de lado a ausência desses nomes e tantas outras ausências: ausência de uma casa fixa, de educação, de alimento, de propriedade de linguagem, de uma consciência da própria existência. De modo geral, esta família pode ser o símbolo de um território “improdutivo”, esquecido, “perdido”, tal como sua gente.

Dessa forma, conforme já citado, os filhos não possuem essa identificação, de modo que a ausência dos nomes revela o universo dos pais e o contexto físico e social em que essas crianças estão inseridas. Não ter nomes é, de fato, um importante instrumento para auxiliar a compreensão da trama de significações que incide sobre as ausências enfrentadas por esses meninos retirantes nordestinos brasileiros.

Dentre os filhos, o menino mais velho é o que mais tem um espírito questionador, pois deseja entender o significado de palavras pronunciadas pelos pais, como inferno. Em um primeiro momento, sinha Vitória mostra-se solícita e diz que a palavra designa um “certo lugar ruim demais” (RAMOS, 1973, p. 55), mas a sua curiosidade não para e o menino continua: “Como é? (...) A senhora viu?” (RAMOS, 1973, p. 56). A sua insistência leva-o a receber um cocorote com a orientação de calar-se.

Interessa, ainda, observar que, em outro trecho, no início da narrativa, o menino mais velho já demonstra essa projeção para questionamentos:

Uma das crianças aproximou-se, perguntando-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. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado: – Esses capetas têm idéias... (p. 20)

O filho mais novo, no entanto, é diferente do filho mais velho, pois apesar do vaqueiro Fabiano se considerar fraco, impotente, rústico e um bicho, ele não tem essa imagem do pai, nutrindo por ele uma admiração. Conforme afirma Bosi (2003, p. 16), “O menino mais novo

acalenta imagens que nascem do seu enlevo pelo pai; o seu mal vem da desproporção entre a fantasia e os próprios recursos de criança”. Tal afirmação pode ser comprovada no seguinte trecho do romance, quando o pai está montado em um cavalo:

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de pernas, gibão e guardapeito, era a criatura mais importante do mundo. [...] O animal estava selado, os estribos amarrados na garupa, e sinha Vitória subjugava-o agarrando-lhe os beijos. O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento. Sem se apressar, livrou-se de um coice: virou o corpo, os cascos da égua passaram-lhe rente ao peito, raspando o gibão. Em seguida Fabiano subiu ao copiar, saltou na sela, a mulher recuou – e foi um redemoinho na catinga. (RAMOS, 1973, p. 47 e 48)

O menino mais novo acredita que a atitude do pai merece louvor e reconhecimento, pois produz nele uma imensa vontade de ser igual a ele quando crescer, nem que fosse para ser rude com os filhos. “Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano [...] virar Fabiano” (RAMOS, 1973, p. 50). Dessa forma, ele projeta um modo de imitá-lo para aproximar-se da vida do pai.

Após verificar as particularidades das personagens que compõem o cerne de *Vidas secas*, é imprescindível destacar o que o próprio Graciliano Ramos comenta sobre as suas intenções ao criar tais figuras:

O que me interessa é o homem, e homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. [...] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi esta a pesquisa psicológica que procurei fazer. (FACIOLI, 1987, p. 64, grifo nosso)

Se no romance brasileiro observamos uma família unida durante o percurso de viagem trilhado pelos retirantes, apesar da seca e da exploração, o mesmo não acontece em *Conversazione in Sicilia*, uma vez que Silvestro dá pouca importância à sua família, apenas citando que possui uma esposa e filhos. Dessa forma, não faz nenhuma questão em ter a companhia de sua família durante o retorno à Sicília, inclusive comenta que estar com sua esposa era indiferente diante dos furores abstratos que estava vivendo: “Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. Non mi importava che la mia ragazza mi aspetasse; raggiungerla o no, o sfogliare um dizionario era per me lo stesso; e uscire

a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso”⁷⁶(VITTORINI, 1966, p. 6).

A opção de enviar apenas um cartão postal à esposa avisando que estava indo visitar sua mãe em terras sicilianas é outra prova dessa indiferença da personagem em relação à família: “Ero in viaggio, e a Firenze, verso mezzanotte [...] spedii un vaglia telegrafico di lire cinquenta a mia moglie. Le disse: – Torno giovedì”⁷⁷ (VITTORINI, 1966, p. 14).

Em outro trecho, apenas cita a existência dos filhos, sem demonstrar o mínimo sentimento de estima: “[...] e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mais tato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli [...]”⁷⁸ (VITTORINI, 1966, p. 2).

Indiferença não existe em *Vidas secas* em relação à personagem Baleia, pois mesmo sendo um animal, é considerada como membro da família e os acompanha em toda a peregrinação, passando pelos mesmos sofrimentos enfrentados pelos retirantes nordestinos.

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, 1973, p. 13, grifo nosso)

Além disso, a cachorra tem comportamentos semelhantes a um ser humano, pois sente angústia e, mesmo sem saber falar, consegue se comunicar melhor que os outros membros da família, inclusive sonhar. “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (RAMOS, 1973, p. 91).

Sobre as características humanas de Baleia, o próprio Graciliano Ramos, em carta enviada a sua esposa Heloísa em sete de maio de 1937, desabafa:

⁷⁶ Eu estava perturbado por furores abstratos, não no sangue, estava quieto, não tinha vontade de nada. Não importava que a minha esposa estivesse me esperando, estar ou não com ela, ou folhear um dicionário, era para mim a mesma coisa; e sair para ver os amigos, ou ficar em casa, era o mesmo para mim (VITTORINI, 1966, p. 6, tradução nossa).

⁷⁷ Estava viajando, em Florença, por volta da meia-noite, [...] mandei um cartão postal de cinquenta liras para minha mulher. Disse-lhe: ‘Volto na quinta’ (VITTORINI, 1966, p. 14, tradução nossa).

⁷⁸ [...] como se nunca em todos os anos de minha existência tivesse comido pão, bebido vinho ou tomado café, nunca tivesse estado na cama com uma mulher, nunca tivesse tido filhos [...] (VITTORINI, 1966, p. 2, tradução nossa).

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. [...] No fundo somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. [...] (RAMOS, 2005, p. 201)

Enfim, Baleia, nome irônico para um cão magro, é um membro da família que, inclusive, assume a responsabilidade de chefe ao caçar os preás para a refeição. Nesse sentido, é como se as características humanas da família do vaqueiro fossem anuladas, dando a Baleia características humanas, enfim, um processo de antropomorfização: “Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos e da cachorra Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente. Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, quando estavam todos morrendo de fome, a cadelinha tinha trazido para eles um preá” (RAMOS, 1973, p. 46, grifo nosso).

Em outro trecho, no qual Baleia demonstra muita felicidade quando sinha Vitória está cozinhando e fica de pé somente com as patas traseiras, percebemos, mais uma vez, a manifestação do processo de antropomorfização, uma vez que se assemelha aos seres humanos: “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” (RAMOS, 1973, p. 40).

No capítulo Baleia, que conta a morte da cachorra, encontramos com mais detalhes o processo de antropomorfização, pois Fabiano decide matá-la com uma espingarda após perceber que ela não conseguia mais se alimentar e nem beber água por causa das feridas de sua boca. Para o vaqueiro, a morte ofereceria um certo alívio, no entanto a família não concorda com tal decisão. Sinha Vitória tenta se conformar, pois “naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa. Pobre da Baleia” (RAMOS, 1973, p. 87).

Diante da decisão de Fabiano, Baleia parece agir com inteligência, analisando cada movimento do seu dono, e fica espiando para fugir do perigo, parecendo não acreditar que o retirante pudesse fazer algum mal. Quando leva o tiro, Baleia apresenta atitudes e sensações muito semelhantes às de um humano:

E Baleia fugiu precipitada, rodeou o barreiro, entrou no quintalzinho da esquerda, passou rente aos craveiros e às panelas de losna, meteu-se por um buraco da cerca e ganhou o pátio, correndo em três pés. Dirigiu-se ao copiar, mas temeu encontrar Fabiano e afastou-se para o chiqueiro das cabras. Demorou-se aí um instante, meio desorientada, saiu depois sem destino, aos pulos.

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda.

Encaminhou-se aos juazeiros. Sob a raiz de um deles havia uma barroca macia e funda. Gostava de espojar-se ali: cobrisse de poeira, evitava as moscas e os mosquitos, e quando se levantava, tinha folhas secas e gravetos colados às feridas, era um bicho diferente dos outros.

Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, endireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis. (RAMOS, 1973, p. 88-89)

Nota-se, então, que à personagem Baleia são atribuídas atitudes humanas pelo fato de ela sentir medo, dores, alegrias, prazeres e vontades. Ademais, desenvolve sentimentos de carinho e afeição pela família, pois a protege de situações impostas pela seca e pelos desmandos do patrão de Fabiano. Dessa forma, Baleia não é tratada como um animal, mas, sim, como gente e parte da família.

Além de Baleia, ainda encontramos outro membro agregado: o papagaio, que morre logo no início da narrativa e é preparado e servido como alimento para a família. Segundo os retirantes, ele é inútil por ser mudo. No entanto, diante da fome, ganha utilidade, pois serve para saciar a família durante o percurso até encontrar abrigo na fazenda.

No decorrer das duas narrativas, algumas personagens contribuem para a representação da opressão e da desigualdade. Tanto na Itália como no Brasil, as personagens oprimidas são vítimas do local inóspito, seja no frio ou no calor. Todavia, seus problemas acabam sendo agravados, também, pelo meio social onde vivem. Em *Vidas secas*, o patrão de Fabiano é a representação da repressão econômica, pois se aproveita da ignorância do vaqueiro para subtrair o lucro do funcionário. Ele simboliza o poder, uma vez que a permanência da família na fazenda foi negociada mediante a sua aceitação e baseada na exploração do empregado.

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.

Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjara planos. Tolice, quem é do chão não se trepa. Consumidos os legumes, roídas as espigas de milho, recorria à gaveta do amo, cedia por preço baixo o produto das sortes. Resmungava, rezingava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguados, engasgava-se, engolia em seco. Transigindo com outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda. E rendia-se. Aceitava o cobre e ouvia conselhos. Era bom pensar no futuro, criar juízo. Ficava de boca aberta, vermelho, o pescoço inchando. De repente estourava:

– Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. Quem é do

chão não se trepa.

Pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano. E quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. Ao chegar a partilha, estava encalacrado, e na hora das contas davam-lhe uma ninharia. (RAMOS, 1973, p. 92, grifo nosso)

Fabiano, para permanecer na propriedade do patrão, precisa vender os animais que cria. No entanto, o patrão sempre faz trapanças e o rouba, pois, os produtos consumidos pela família eram oferecidos no armazém da própria fazenda por preços abusivos. Como se não bastasse, o pagamento sempre é inferior segundo as contas que sinha Vitória realiza. Dessa forma, o patrão é o representante do capitalismo agrário, simbolizando a austeridade e a aspereza social, uma vez que é desonesto e rigoroso. Essa personagem, apesar de não ser uma figura estatal, retrata a superioridade e o abuso de poder no romance.

Na Itália, infelizmente, a situação não é muito diferente da dura realidade encontrada no Brasil, pois os operários do sul italiano das minas de enxofre e os agricultores que trabalham nas plantações de laranjas da Sicília também vivem diante da exploração e da escassez. Na maioria das vezes, não conseguem vender as laranjas produzidas e, quando conseguem, os preços são extremamente baixos. São, de fato, figuras judiadas e excluídas.

Il piccolo siciliano parve disperato, e rimase in ginocchio, una mano in tasca, l'arancia nell'altra. Si rialzò in piedi così continuò a stare, col vento che gli sbatteva la viseira molle del berretto contro il naso, l'arancia in mano, bruciato dal freddo nella piccola persona senza cappotto, e disperatto, mentre a picco sotto di noi passavano, nel mattino di pioggia, il mare e la città.⁷⁹ (VITTORINI, 1966, p. 17)

Além da figura do patrão explorador que une as duas narrativas, ainda é possível verificar outra forma de exploração, desta vez governamental, que age e interfere na vida dos sertanejos e sicilianos. Em *Vidas secas*, por sua vez, Fabiano sente-se abandonado e oprimido, uma vez que autoridades consideradas superiores, como o soldado amarelo e o fiscal da prefeitura, contribuem para a sofreguidão e a submissão por conta do abuso de poder.

Um breve aceno da interferência do estado surge quando o representante da prefeitura informa ao vaqueiro que impostos são cobrados pela venda de mercadorias na cidade. Fabiano resolve vender pedaços de carne de porco e acaba sendo abordado pelo agente da prefeitura, que não tem paciência com o vaqueiro no momento da cobrança dos impostos.

⁷⁹ O pequeno siciliano mostrava-se desesperado e continuava ajoelhado, uma mão no bolso, a laranja na outra. Levantou-se e assim permaneceu, com o vento que lhe sacudia a viseira ensopada do boné contra seu nariz, a laranja na mão, queimando pelo frio na pequena pessoa sem agasalho, e desesperado, enquanto passavam debaixo de nós, na manhã de chuva, o mar e a cidade (VITTORINI, 1966, p. 17, tradução nossa).

O retirante, desconhecendo as leis e as burocracias da cidade, não consegue entender os motivos da necessidade do pagamento de tal verba. Segundo os seus conhecimentos, o produto e o esforço são seus, portanto não deveria dividir os seus lucros com o governo. Diante de tal incompreensão e desânimo, desiste de criar os porcos e vendê-los nas ruas da cidade, pois teme encontrar, mais uma vez, o cobrador de impostos, representação da opressão governamental.

O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. Julgava que podia dispor dos seus troços. Não entendia de imposto.

– Um bruto, está percebendo?

Supunha que o cevado era dele. Agora se a prefeitura tinha uma parte, estava acabado. [...] Daquele dia em diante não criara mais porcos. Era perigoso criá-los. (RAMOS, 1973, p. 101)

Outra afronta do abuso de poder advinda de uma representatividade da autoridade governamental ocorre quando Fabiano vai à feira comprar alguns alimentos aos quais não consegue ter acesso no armazém do patrão. Na cidade, resolve ir até a bodega de seu Inácio beber uma pinga e, após sair do local, senta-se na calçada. Nesse momento aparece o soldado amarelo, que inicialmente se apresenta de forma até amigável com Fabiano, convidando-o para jogar:

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

– 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. (RAMOS, 1973, p. 29, grifo nosso)

Como se vê, Fabiano respeita o soldado pelo fato de ele possuir uma farda e representar uma autoridade. O vaqueiro aceita jogar as cartas e apostar o seu dinheiro porque o soldado simboliza o poder e a força do governo nas ruas, de modo que qualquer negativa poderia resultar em punições. Após perder todo o seu dinheiro, Fabiano fica muito nervoso e sai do estabelecimento. Nesse ponto, a autoridade governamental se faz presente quando o soldado amarelo vai atrás do vaqueiro e questiona o porquê de ter ido embora sem despedir-se, insultando-o e pisando com muita força no seu pé. Isso acaba fazendo com que o retirante xingue a mãe do soldado, que num ato de repressão prende Fabiano, acusado-o de ato ofensivo.

- Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.
 - Desafasta, bradou o polícia. E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.
 - Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo?
- Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reíúna em cima da alpercata do vaqueiro.
- Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.
- O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.
- Toca pra frente, berrou o cabo.
- Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu. (RAMOS, 1973, p. 32)

Na época de publicação do romance, essa era uma das principais maneiras que o Estado utilizava para mostrar a sua presença no sertão nordestino. Por meio das autoridades locais, utilizava da força para repreender os cidadãos e até mesmo prendê-los sem que tivessem cometido nenhuma infração ou crime. Diante de tal atitude do cabo, Fabiano fica decepcionado, pois acredita que o governo é bom e deve ajudar à população. Não compreende como o soldado amarelo pode ser tão diferente daquilo que imagina, agindo de forma oportunista, corrupta e desonesta: “E, por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo [...] era fraco e ruim, jogava [...] e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza” (RAMOS, 1973, p. 35).

Encontramos, de maneira análoga, em *Conversazione in Sicilia*, duas figuras que também representam o abuso do poder através de instituições governamentais: os dois policiais sicilianos denominados como Com Bigodes e Sem Bigodes. O fato de nomear seus personagens através de simples conotações físicas revela a vontade incessante do autor em universalizar certas características e atitudes, excluindo a personalização individual. Os dois policiais, certamente, mostram uma atitude despótica e reagem conforme a responsabilidade que o seu papel lhes impõe de forma cega e disciplinada.

A representação da ordem e do poder é perceptível por meio dos diálogos realizados no vagão do trem entre esses dois policiais, que são essenciais para o processo de conscientização contra a opressão. Apesar de não haver o espaço físico da cadeia, como aparece em *Vidas secas*, ela aparece na fala e no comportamento desses dois homens, que aprisionam de maneira simbólica aqueles que ousarem subverter a “ordem” fascista vigente da época.

– Ogni morto di fame è un uomo pericoloso, disse Senza Baffi.

– Come no? Capace di tutto, disse Coi Baffi.

– Di rubare, disse Senza Baffi.

– Indubbiamente, disse Coi Baffi.

– E di darsi anche alla delinquenza politica, disse Senza Baffi.

Si guardarono negli occhi, si sorrisero, io lo vidi dalla faccia dell'uno e dalla schiena dell'altro, e così continuarono a parlare, Coi Baffi, Senza Baffi, di quello che intendevano per delinquenza politica. Pareva intendessero la mancanza di rispetto, di considerazione, dissero, e accusarono, senza risentimento, l'umanità intera, dissero che l'umanità era nata per delinquere.⁸⁰ (VITTORINI, 1966, p. 26)

Com efeito, o diálogo entre os dois passa a ser um microcosmo de toda a opressão que a sociedade italiana enfrentou com o fascismo. Essas duas vozes, que concordam em prender os seus próprios conterrâneos que não haviam cometido nenhum crime, atuam a partir de atitudes autoritárias e opressoras. Na verdade, essas personagens são a imagem do poder e da repressão ocorrida durante o governo totalitário de Benito Mussolini.

É, portanto, nesse quadro de desolação que Com Bigodes e Sem Bigodes representam a ordem em uma Itália em que prevalece a desordem. Desse modo, eles começam a contar, a agradecer e a sentir prazer em lembrar dos casos e das situações em que tiveram a chance de exercer a autoridade e o poder pelo simples fato de estarem usando uma farda. “Coi Baffi disse che una volta aveva fermato quel suo barbiere e l’aveva tenuto dentro ter giorni, [...] e io dalle loro você sentii ch’erano soddisfatti, commossi di soddisfazione [...] di questo che sapevo di poter fare: fermare e tenere dentro”⁸¹ (VITTORINI, 1966, p. 28).

Como se pode notar, os romances *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*, independente de suas fronteiras territoriais, se ligam e se tocam nas relações entre Literatura e poder. Em outras palavras, nas duas narrativas, na maioria das vezes, as pessoas dependem do governo para seguir com suas vidas. Entretanto, quando precisam do órgão governamental como forma de amparo, na seca do sertão ou na escassez siciliana, o governo despótico, mesmo que indiretamente, explora e coage os trabalhadores sertanejos, controlando tudo e todos com o

⁸⁰ – Todo morto de fome é um homem perigoso, disse Sem Bigodes.

– Isso mesmo! Capaz de tudo, disse Com Bigodes.

– De roubar, disse Sem Bigodes.

– Certamente, disse Com Bigodes.

– E de se meter também em crimes políticos, disse Sem Bigodes.

Olharam-se nos olhos, sorriram, e eu vi pela face de um e pelas costas do outro, e assim continuaram a falar, Com Bigodes, Sem Bigodes, sobre aquilo que entendiam por delinquência política. Pareciam entender que era falta de respeito, de consideração, disseram, e acusaram, sem ressentimento, a humanidade inteira, disseram que a humanidade nascera para delinquir (VITTORINI, 2002, p. 26, tradução nossa).

⁸¹ Com Bigodes disse que uma vez havia detido aquele seu barbeiro e o havia mantido preso por três dias, [...] e pelas suas vozes senti que estavam satisfeitos, repletos de satisfação [...] com o que sabiam que podiam fazer: deter e deixar preso (VITTORINI, 1966, p. 28, tradução nossa).

intuito de beneficiar os patrões e nunca os trabalhadores.

Todavia, mesmo diante de figuras esmagadas pela tirania, tanto em *Conversazione in Sicilia* como em *Vidas secas* encontramos personagens que possuem erudições acerca das perseguições e dos descasos enfrentados pelos desfalecidos e, mesmo assim, aspiram por uma vida melhor, com uma consciência idealista em um mundo marcado por ofensas que, infelizmente, os tornam incapazes de libertar a si e aos explorados da condição de submissão.

No romance italiano, o Gran Lombardo é um velho e sábio proprietário de terras siciliano que tem como ideologia a conscientização, a justiça e a solidariedade. Durante o percurso no trem, Silvestro conversa com esse senhor, que fala com compaixão daqueles que são explorados pelo regime, inclusive os que são manipulados em prol da ditadura fascista, como Com Bigodes e Sem Bigodes. Gran Lombardo é, de fato, a primeira personagem que cruza o caminho do protagonista que discursa sobre consciência.

Graças às palavras de Gran Lombardo, Silvestro compreende o quanto é importante mudar as atitudes em relação aos deveres pessoais e, conseqüentemente, universais. Ele se torna, portanto, um ser que introduz uma nova consciência a todos e, por isso, ele é associado, pelo protagonista, a seu pai ou ao seu avô paterno. Ao invocar novos deveres aos homens, é comparado ao processo de ressurreição de um novo nível de conscientização e novas obrigações. “Avrebbe voluto avere una coscienza fresca, così disse, fresca, e che gli chiedesse da compiere altri doveri, non i soliti, altri, dei nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini, perchè a compiere i soliti non c’era soddisfazione e si restava come se non si fosse fatto nulla, scontenti di sé, delusi”⁸² (VITTORINI, 1966, p. 37).

É com o seguinte questionamento “Ma davvero non siete professore, voi?”⁸³ (VITTORINI, 1966, p. 39) que concluímos que para os populares, no contexto da época, ser professor significava deter o conhecimento, a instrução. Gran Lombardo, coerentemente, afirma que “Non sono un ignorante, posso leggere un libro, se voglio, ma non sono un professore”⁸⁴ (VITTORINI, 1966, p. 39), enfatizando em sua resposta que o fato de não ser um professor não o impossibilita de tentar conscientizar os sicilianos contra uma obediência que

⁸² Queria ter uma consciência fresca, assim disse, fresca, e que o chamassem para realizar outros deveres, não os habituais, outros, novos deveres, superiores, para os homens, porque realizar os deveres habituais não trazia satisfação e permanecer como se nada tivesse sido feito deixaria descontente consigo mesmo, desapontado (VITTORINI, 1966, p. 37, tradução nossa).

⁸³ Mas, você, realmente não é professor? (VITTORINI, 1966, p. 39, tradução nossa).

⁸⁴ Não sou um ignorante, posso ler um livro, se desejar, mas não sou um professor (VITTORINI, 1966, p. 39, tradução nossa).

vivem há tempos em um processo cíclico vicioso.

Como é de conhecimento, essa estrutura cíclica da subordinação também acontece em *Vidas secas*, e a personagem letrada capaz de compreender o descaso enfrentado pelos sertanejos com consciência, em convergência com *Conversazione in Sicilia*, é o seu Tomás da bolandeira, um homem que sabe ler, escrever e utilizar palavras elaboradas, mas que, na prática, é incapaz de mudar a condição atual dos nordestinos.

Seu Tomás da bolandeira aparece efetivamente apenas nas lembranças do casal, pois era um vizinho da fazenda anterior em que os retirantes viviam. Possuía uma bolandeira⁸⁵ e uma cama de lastro, desejada por sinha Vitória. A instrução e a posse desses dois instrumentos é uma referência cultural e social para a família de Fabiano: enquanto o vaqueiro deseja dominar a linguagem para destacar-se socialmente e não ser enganado por aqueles que considera ter mais instrução, sinha Vitória almeja ter a estabilidade financeira, simbolizada pela cama, para poder “viver como tinham vivido, numa casinha protegida pela bolandeira de seu Tomás” (RAMOS, 1973, p. 120) e, assim, abandonar aquela vida de retirante, proporcionando aos filhos um futuro promissor.

Ademais, o adjetivo bolandeira funciona como uma espécie de sobrenome de seu Tomás, que para Fabiano significa a engrenagem da civilização associada ao grau dos saberes dominados pelo homem instruído. No entanto, todo esse conhecimento não o livra da falência e da miséria; em síntese, perde tudo, menos a sabedoria. “Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais [...]. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros. [...] certamente aquela sabedoria inspirava respeito” (RAMOS, 1973, p. 22).

Apesar da ruína financeira, seu Tomás da bolandeira ainda é um modelo a ser seguido no sertão nordestino devido ao seu poder de voto e erudição. O Gran Lombardo também é uma personagem que inspira respeito em Silvestro, pois imprime aos sicilianos um processo de conscientização que vai além do dever habitual do cidadão. Podemos, portanto, dizer que essas duas figuras são consonantes quando referenciam em seus companheiros de narrativa fictícia, principalmente nos protagonistas, a realidade, ou seja, são o espelho através do qual as personagens adquirem uma maior consciência de si e do mundo.

⁸⁵ Segundo o dicionário HOUAISS (2001, p. 480), “Nos engenhos de açúcar é uma grande roda dentada que gira sobre a moenda movimentados as mós. Em casa de farinha, roda sobre o eixo vertical que impulsiona o ralador de mandioca. Máquina de beneficiamento de algodão. Edifício onde funciona estes aparelhos etc.”.

Além das personagens consonantes de Gran Lombardo, em *Conversazione in Sicilia*, e seu Tomás da bolandeira, em *Vidas secas*, encontramos, ainda no romance italiano, outras três personagens: o moedor, o seleiro e o comerciante de tecidos, que desejam uma humanidade formada por cidadãos com “novos deveres”, livres da opressão. Embora possuam diferentes maneiras de aspirar um mundo melhor, essas três figuras se tocam num ponto convergente com as outras duas personagens: a incapacidade de salvar, na prática, toda a sociedade da tirania e exploração. O que elas conseguem, de fato, é testemunhar e conscientizar os leitores ao alertar sobre o mundo que se encontra ofendido.

O contato de Silvestro com essas três figuras acontece por intermédio do amolador Calogero, que aborda o protagonista e pergunta se ele não tinha nenhum objeto para amolar. Ao iniciar a conversa, Calogero apresenta suas ideologias marxistas e revolucionárias. O moedor leva Silvestro até a casa de Ezechiele, o seleiro, lugar puro e escuro que ainda não foi contaminado pelo mundo ultrajado. “Continuammo noi ad avanzare per lo stretto passaggio, [...] in perfetto buio, scendevamo nel cuore puro dela Sicilia. [...] come di polvere nuova, terreno, ma non ancora contaminato dalle offese dell mondo che si svolgono sulla terra”⁸⁶ (VITTORINI, 1966, p. 173).

A esses dois homens, acrescenta-se Porfírio, o vendedor de tecidos, que possui na frente de sua loja uma bandeira vermelha, emblema do socialismo, o que faz o leitor acreditar que irá encontrar nesse homem atitudes socialistas revolucionárias, pessimistas e anticristãs. No entanto, ele não coloca suas esperanças na revolução política, nem na compaixão humana, mas em alguma forma de remédio religioso.

Dos três nomes descritos, o discurso de Ezechiele é o que mais leva à reflexão. Ele percebe o seu dever e registra com detalhes o que os homens, considerados maus, fazem uns com os outros, e sua escrita sobre a opressão traz compaixão pelos oprimidos. “L’uomo Ezechiele si mise a riepilogate: – Il mondo è grande ed è bello, ma è molto offeso. Tutti soffrono ognuno per se stesso, ma non soffrono per il mondo che è offeso e così il mondo continua ed essere offeso”⁸⁷ (VITTORINI, 1966, p. 176).

⁸⁶ Continuamos avançando passagem estreita, [...] em perfeita escuridão, descemos ao coração puro da Sicília. [...] com uma nova poeira, terra, mas não ainda contaminada pelas ofensas do mundo que ocorrem na terra (VITTORINI, 1966, p. 173, tradução nossa).

⁸⁷ O homem Ezequiel resumiu: – O mundo é grande e é belo, mas é muito ofendido. Todo mundo está sofrendo por si mesmo, mas não sofremos pelo mundo que está ofendido e assim o mundo continua sendo ofendido (VITTORINI, 1966, p. 176, tradução nossa).

C'era infatti una specie di quaderno sul minuscolo tavolo, e un calamaio, una penna. [...]

– Bene, al nostro amico puoi dirglielo. Digli che come un eremita antico io transcorro qui i miei giorni su queste carte e che scrivo la historia del mondo offeso. Digli che soffro ma anche scrivo, e che scrivo di tutte le offese una per una, e anche di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere.⁸⁸ (VITTORINI, 1966, p. 176)

Não há dúvidas de que essa personagem personifica a filosofia de muitos escritores que observam e descrevem a Itália fascista, ou seja, a luta contra a opressão está especificamente ligada à escrita, à vocação literária. Ezechiele exprime um mundo que não fica apenas na conscientização, mas vai além e mostra que ele também está ultrajado. É, certamente, entre as personagens citadas em *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*, a que detém uma grande arma contra o mundo fascista: a sua atividade de escritor engajado. Em síntese, mesmo vivendo em lugar puro, sabe que o mundo está ofendido pelas desgraças universais e, por isso, todos precisam conhecer a verdade sobre a opressão.

Devemos reconhecer que as alusões a essas personagens exigem, no mínimo, o reconhecimento de uma crítica aguda e bastante específica às posturas do regime totalitário e, também, às adotadas por homens de boa vontade que vivem na esfera fascista. A atitude dessas personagens, principalmente de Ezechiele, são antagonistas ao poder que é instrumento de abuso e ausência de liberdade, conduzindo a um domínio cego e autoritário.

Por conseguinte, ao analisar essas personagens, conclui-se que mesmo em espaços geográficos distintos elas se aproximam quando verificamos o papel desempenhado como antagonistas aos preceitos da opressão utilizando como ferramenta sua erudição e domínio da linguagem. Certamente, essas figuras são consonantes sob o viés de modelo a ser seguido, uma vez que, apesar da falência, seu Tomás da bolandeira ainda é um exemplo no sertão nordestino devido ao seu domínio do mundo das letras; o amolador, o furador, o vendedor de tecidos e o Gran Lombardo, cada qual à sua maneira, também são seres que emanam em suas palavras conscientização para a libertação de todos aqueles que vivem em um mundo ofendido.

Para finalizar nossas análises acerca das personagens, é imprescindível destacar que em *Conversazione in Sicilia* encontramos tipos sociais, conforme já destacamos. Alguns

⁸⁸ Havia de fato uma espécie de caderno na minúscula mesa e um tinteiro, uma caneta. [...]

– Bem, você pode dizer ao nosso amigo. Diga-lhe que, como um eremita antigo, estou passando meus dias aqui nesses papéis escrevendo a história do mundo ofendido. Diga-lhe que estou sofrendo, mas que escrevo, e escrevo todas as ofensas uma a uma, e também sobre todos os que fazem ofensas e que riem das ofensas cometidas e a serem feitas (VITTORINI, 1966, p. 176, tradução nossa).

personagens são identificados pelas suas características, como o Gran Lombardo, que representa o processo de conscientização diante do fatalismo siciliano, e a dupla de policiais que são fantoches do governo fascista: Com Bigodes e Sem Bigodes. Além deles, ainda encontramos outras figuras alegóricas desprovidas de nome próprio, como o homem das laranjas e sua esposa, a mulher-menina; o catanês; o velhinho da voz de folhinha seca; o jovem malárico envolto no xale e os habitantes do vilarejo materno, figuras que vão aparecendo no romance conforme vão conversando ou cruzando o caminho de Silvestro durante as suas andanças, seja no vagão do trem, na barca ou na aldeia siciliana. Em síntese, tal ausência de identidade está associada à exploração e à asfixia advinda do poder que impossibilita a essas criaturas a alteração de sua condição de submissão.

Nesse sentido, essa proposta de leitura, que aproxima Graciliano Ramos e Elio Vittorini, traz entrelaçamentos que formam nós que são consonantes e mantêm um intenso diálogo. Este se concretiza por meio das personagens, que se relacionam em muitos pontos em prol de um objetivo comum: conscientizar e dar voz aos marginalizados. Assim, encontramos uma literatura nacional, com personagens que oprimem e são oprimidas que, na medida do possível, alinha-se à literatura europeia, que apresenta algumas distinções por pertencer a uma determinada cultura e espaço geográfico.

3.3 O espaço em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

Entre as convergências evidentes em *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*, destaca-se, a nosso ver, o local inóspito e árido dos respectivos espaços delineados nos romances: sul da Itália (Sicília) em *Conversazione in Sicilia* e nordeste brasileiro (sertão) em *Vidas secas*.

Diante de tal consonância, é imprescindível salientar que o espaço literário é o elemento utilizado no universo ficcional como local onde ocorrem todos os acontecimentos do enredo. Para Antonio Dimas, o prestígio e a importância do espaço em uma narrativa “[...] dependerá do leitor reconhecer, se estiver atento a todos os movimentos da personagem no espaço em que está inserida” (1985, p. 5-6).

Sabendo da importância do espaço, destacamos que tanto em *Vidas secas* quanto em *Conversazione in Sicilia* seus autores utilizam-no como elemento essencial nesse processo de Resistência, pois, conforme afirma Brandão (2013, p. 48), “[...] em linhas muito gerais, o espaço

deixou de ser tratado como pano de fundo absoluto do universo”. Em síntese, o espaço se torna um personagem sem rosto, mas que está presente em toda a trama narrativa e também dialoga com o leitor.

Acreditando que o espaço é de extrema importância para a nossa análise literária, nos apoiamos nos estudos realizados por Lins, que afirma que tudo na obra fictícia está relacionado com o espaço, independente de ele apresentar aspectos descritivos ou psicológicos. Dessa forma: “Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido” (LINS, 1976, p. 69).

Nessa perspectiva, Reis e Lopes (1988, p. 204) destacam em seus estudos que o espaço é uma das mais importantes categorias da narrativa, não apenas pelas articulações funcionais que estabelece com as outras categorias encontradas nas páginas do livro, mas também pelas incidências semânticas que caracteriza. Os dois estudiosos, ainda, enfatizam:

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se eloqüentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural. (REIS; LOPES, 1988, p. 204, grifo nosso)

Dessa forma, acreditando na importância do espaço para o desenvolvimento do estudo comparatista em questão, é possível verificar que o ambiente urbano representa nas duas obras as sensações de adequação e inadequação das personagens, Milão no caso de *Conversazione in Sicilia* e a cidade no romance *Vidas secas*. Assim, tanto em Milão quanto na cidade, as personagens Silvestro e Fabiano experimentam o sentimento de inadequação em relação ao ambiente urbano, que se mostra opressor pelo fato de causar incomôdo e estranhamento.

Em *Vidas secas*, Fabiano não domina a linguagem e, por isso, não consegue se adaptar aos moldes adotados na cidade. Sofre consequências desastrosas, como a falta de adaptação ao excesso de pessoas, às roupas apertadas e a sensação de insegurança e medo diante de uma multidão que parecia ser inimiga.

A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. [...] Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o corpo. [...] A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, espremê-lo num canto da parede. Olhou as caras em redor. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam, mas Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. (RAMOS, 1973, p. 75)

É possível ainda salientar a inadequação de Fabiano em relação ao ambiente urbano, pois sente-se inferior e enganado pelos homens que vivem na cidade. Na tentativa de sobrevivência em ambiente tão cruel, acaba fechando-se em seu próprio mundo por não saber revidar e negociar. Acredita que todos esses homens são cruéis, conforme pode ser comprovado no seguinte trecho de *Vidas secas*:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo de que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes. Sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinha Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de baeta o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisto.
– Preguiçosos, ladrões, faladores, mofinos.
Estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins. Mordeu os beiços. Não poderia dizer semelhante coisa. Por falta menor aguentara facão e dormira na cadeia. (RAMOS, 1973, p. 76)

Em suma, o ambiente urbano é extremamente tirano para Fabiano, tornando-o incapaz de articular as palavras e, conseqüentemente, sendo enganado por todos.

Se, por um lado, Fabiano sente o desconforto de estar na cidade, em *Conversazione in Sicilia* Milão também se torna um ambiente incômodo para Silvestro, que, após quinze anos vivendo naquele espaço, começa a não ver mais sentido em estar ali. “Io ero, quell’inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch’erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino”⁸⁹ (VITTORINI, 1966, p. 5).

⁸⁹ Eu estava, naquele inverno, tomado por furores abstratos. Não direi quais, não é disso que proponho-me a contar. Mas preciso dizer que eles eram abstratos, não heróicos, não vivos; furores, de qualquer modo, furores pelo gênero humano perdido. Por muito tempo eu estava com a cabeça baixa (VITTORINI, 1966, p. 5, tradução nossa).

Logo mais adiante é possível observar o mal-estar vivido por Silvestro em Milão:

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdersi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. Non mi importava che la mia ragazza mi aspettasse, raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso; e uscire a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso. Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa esser felice, come se non avessi nulla da dire, da affermare, negare, nulla di mio da mettere in gioco, e nulla da ascoltare, da dare e nessuna disposizione a ricevere, e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli [...] ⁹⁰. (VITTORINI, 1966, p. 6)

Compreende-se, portanto, que o sentimento de não pertencimento ao ambiente urbano vivido por Silvestro e Fabiano é fruto da dominação e da exploração. No caso do romance italiano, o protagonista encontra-se perdido em furores abstratos por não enxergar um sentido para a propagação do regime fascista que domina a Itália. O mesmo também acontece com Fabiano, que não consegue inserir-se na cidade por ser dominado e explorado pelo governo e por todos aqueles que possuem um mínimo de conhecimento a mais que ele, como, por exemplo, o soldado amarelo.

Nesse contexto, as personagens resolvem agir e abandonar aquele espaço em que não veem sentido. Ou seja, Silvestro resolve retornar à aldeia siciliana e Fabiano ao sertão nordestino, mais especificamente à fazenda. Assim, as personagens agem diante do espaço: “O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (BACHELARD, 2008, p. 31).

Todavia, o fato de as personagens agirem e abandonarem o ambiente urbano não significa que elas estejam felizes e satisfeitas com o modo de vida adotado no sul italiano e no sertão nordestino, uma vez que em ambos os espaços elas vivem em uma região árida onde não existe instrução intelectual para aqueles que já possuem uma linguagem limitada. Isso os empurra cada vez mais para uma resignação que culmina em fome, miséria, impossibilidade de mudança, opressão e impotência de questionamento.

⁹⁰ Isto era terrível: estar quieto na não esperança. Acreditar no gênero humano perdido e não ter força para fazer algo contra ela, querer me perder, por exemplo, com o gênero humano perdido. Eu estava agitado de furores abstratos, não no sangue, ficava quieto, não tinha vontade de nada. Eu não me importava se minha esposa estava me esperando, ficar com ela ou folhear um dicionário era o mesmo para mim; sair com os amigos ou ficar em casa era o mesmo para mim. Eu ficava quieto; era como se nunca tivesse tido um dia de vida, nem soubesse o que significava ser feliz, como se não tivesse nada a dizer, afirmar, negar, nada para colocar em jogo e nada para ouvir, para dar e nenhuma disposição para receber, e como se nunca em todos os meus anos de existência eu tivesse comido pão, bebido vinho ou bebido café, nunca tivesse estado na cama com uma moça, nunca tivesse tido filhos [...] (VITTORINI, 1966, p. 6, tradução nossa).

Levando em consideração o local inóspito dos dois romances, em *Vidas secas* o leitor encontra um sertão quente: “Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões de mato. Ia pesado, o aio cheio a tiracolo, muitos látégos e chocalhos pendurados nos braços. [...] Corcunda parecia farejar o solo – e a catinga deserta animava-se [...]” (RAMOS, 1973, p. 101), onde uma família de retirantes está mergulhada em um ambiente social árduo marcado pela secura e aridez que causam escassez de todos os elementos básicos de sobrevivência. Tais carências são agravadas pelo autoritarismo dos poderosos, que vivem em uma zona de conforto diante da exploração do trabalho intenso da família de Fabiano.

O que os aciona a todos é o quadro vital imediato. [...] Como, além da seca, não acontece nada naquele recanto do sertão, existir para a família significa apenas fugir com medo e, nos tempos de calmaria, prover a subsistência ou simplesmente se deixar estar dentro do mundo – contemplar uma paisagem, movimentar-se dentro dela, não com determinação, com pressa ou ansiedade, mas descansadamente, largadamente, porque os minutos prometem ser sempre os mesmos em qualquer parte que se encontre, porque uma ausência continuada de surpresas já aboliu definitivamente o sentido da curiosidade e da expectativa e o que se cumpre invariavelmente é uma rotina tão regular como a sucessão dos dias e das noites. (MOURÃO, 1971, p. 126)

Portanto, desde o início do livro até as últimas páginas, Fabiano e seus familiares vivem diante de um sertão que significa a busca incessante pela subsistência, trabalho e espaço para dormir. No seguinte trecho, o autor descreve um sertão que parecia pegar fogo e sugava toda a esperança de encontrar sequer uma gota de água. É um local inóspito, repleto de secura e aspereza e que prenuncia desgraça e destruição.

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. [...] Alguns dias antes estava sossegado, preparando látégos, consertando cercas. De repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição. Ele já andava meio desconfiado vendo as fontes minguaem. E olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a vermelhidão sinistra das tardes. (RAMOS, 1973, p. 153)

Em outro trecho do romance, mais uma vez, a seca representa o fim da plantação: “Olhou a catinga amarela que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que se entendera” (RAMOS, 1973, p. 24). Diante de tal tragédia, o vaqueiro é obrigado a caminhar em um

processo cíclico em busca de um lugar onde possa fixar residência por um determinado tempo. “E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. Ele marchando [...] trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas – ela se avizinhandando a galope, com vontade de matá-lo” (RAMOS, 1973, p. 24).

Os críticos literários Antonio Candido e José Aderaldo Castelo (1968, p. 295), em seus estudos, destacam que quando Fabiano, juntamente com sua família, resolve migrar por causa da seca em busca de um lugar menos inóspito, fica evidente que: “O romancista intuiu admiravelmente a condição subumana do caboclo sertanejo, [...] as suas reações devidas a reflexos condicionados por um sofrimento secular, por sua vez determinado pelas relações do homem com a própria paisagem e pela passividade ante os mais poderosos”.

Ainda pensando sobre a questão do ambiente no qual estão inseridas as personagens nordestinas, a estudiosa Neusa Pinsard Caccese enfatiza que a paisagem é de fundamental importância, pois a obra exprime a luta heróica do homem contra o meio adverso. Assim sendo, uma atmosfera densa e carregada envolve os protagonistas. Mesmo no período das chuvas, quando o clima se torna um pouco menos opressivo, sabe-se que Fabiano e sinha Vitória vivem em função da seca esperando o pior, ou seja, um desastre, conforme aparece no capítulo “Mundo coberto de penas”, em que se iniciam os prenúncios da nova seca. Assim, o céu, que traz o bem e o mal, “é frequentemente perscrutado pelos pobres sertanejos, em busca da salvação ou condenação. A luminosidade intensifica o clima opressivo, sugerindo uma fatalidade que pesa sobre os pobres seres. O silêncio que acompanha os prenúncios da seca é de efeito sugestivo” (1978, p. 163).

Não muito diferente da expectativa de desastre presente em *Vidas secas* encontram-se os operários do sul italiano das minas de enxofre e os agricultores que trabalham nas plantações de laranjas da Sicília. Ambos também estão diante de uma situação de escassez, no entanto não enfrentam o calor escaldante nordestino brasileiro, mas um frio excessivo que judia e os deixam, segundo os próprios sicilianos com mau cheiro, ou seja, esse cheiro que causa desconforto é o cheiro simbólico do preconceito e da exclusão, uma vez que o protagonista não sente o odor forte advindo dos sicilianos. Em síntese, os trabalhadores sicilianos são vistos com desconforto pelos outros italianos, até mesmo os passageiros da terceira classe e outros sicilianos:

- Non sentivate la puzza? – egli disse.
- [...]
- La puzza? Che puzza? – io chiesi.
- Come? Non la sentivate? – disse lui.

– Non so, – io risposi. – Non chapisco di che puzza parlate.

– Oh! – egli disse. – Non capisce di che puzza parlo.

E si voltò verso agli nello scompartimento.

Gli altri erano tre.

Uno, giovane, con un berretto di panno sottile, e avvolto in uno scialle, giallo in faccia, scarno, minute; sedeva nell'angolo di diagonal a me, contro il finestrino.

Uno, anche giovane, era sanguigno, forte, ci capelli crespi e neri, il collo nero, un popolano di città, certo um catanese; e sedeva all'altro capo del mio sedile, di fronte al malato.

Il terzo era un piccolo vecchio senza un pelo in faccia, e scuro, com la pelle coriácea, a scaglie cubiche, come di tartaruga, e incredibilmente piccolo e asciutto: una foglia secca.⁹¹ (VITTORINI, 1966, p. 32)

Durante a viagem, Silvestro vai observando a precariedade que assola o sul italiano, antes mesmo de chegar a sua terra natal: “[...] E intanto era passata Augusta col suo monte di morte case in mezzo al mare, tra velivoli e navi, e tra saline, sotto il sole, e si avvicinava Siracusa, si viaggiava, per la campagna vuota, lungo il mare di Siracusa”⁹² (VITTORINI, 1966, p. 44).

Em outro trecho do romance italiano, a personagem protagonista destaca a paisagem opressora e gelada que acompanha a vida dos sicilianos. “C’erano fascine di legna sugli scalini, davanti a qualche casa, e salii, e ogni tanto c’era un orlo di neve, e nel fredddo, nel sole del mattino, quase mezzogiorno ormai, arrivai finalmente in alto sopra l’immenso paese della montagna e i valloni chiazzati di neve”⁹³ (VITTORINI, 1966, p. 56).

A descrição dos ambientes da aldeia materna, atravessados para chegar até a casa de Concezione, vai afunilando cada vez mais até desaparecer dentro das casas, lugares escuros que

⁹¹ – Não sentiu o fedor? - ele disse.

[...]

– O fedor? Que fedor? - perguntei.

– Como? Não está sentindo? – ele disse.

– Não sei, respondi. – Não sei de que fedor você está falando.

– Oh! - ele disse. Não sabe de que fedor estou falando.

E voltou-se para os outros da cabina.

Os outros eram três.

Um, jovem, com um boné de pano leve e envolto num xale, rosto amarelo, magro, miúdo; encostado na janelinha, sentado num ângulo em diagonal a mim.

Um, também jovem, sanguíneo, forte, com cabelos crespos e negros, pescoço negro, um homem do povo da cidade, certamente um catanês, sentava-se na outra ponta do meu banco, defronte do doente.

O terceiro era um velho pequeno sem um pelo no rosto, e escuro, com a pele coriácea, de escamas cúbicas como de tartaruga, e incrivelmente pequeno e seco: uma folha seca (VITTORINI, 1966, p. 32, tradução nossa).

⁹² “[...] E, no entanto, já tinha passado Augusta com seu monte de casas mortas próximas ao mar, entre planadores e navios, entre salinas, ao sol, e Siracusa se aproximava, viajávamos, pelo campo deserto, ao longo do mar de Siracusa” (VITTORINI, 1966, p. 44, tradução nossa).

⁹³ Havia feixes de lenha nas escadarias, na frente de qualquer casa, subi, e de vez em quando tinha uma faixa de neve, e no frio, no sol da manhã, quase ao meio-dia, cheguei finalmente ao alto sobre a imensa terra de montanhas e de vales profundos e estreitos cobertos pela neve (VITTORINI, 1966, p. 56, tradução nossa).

simbolizam a ausência de luz. Esta pode ser entendida como sinal de miséria e pobreza, além disso, ausência de vida, doença. De maneira geral, no vilarejo encontramos a presença de apenas duas cores nas descrições das paisagens, casas e personagens: o branco e o preto, ora representando a claridade advinda dos fósforos que iluminam os interiores da casa e a neve, ora simbolizando o interior das casas, a doença e a miséria das pessoas. Raramente aparecem as cores, e quando elas surgem é rapidamente, como, por exemplo, a cor da laranja na mão do trabalhador siciliano, o melão verde, o cobertor vermelho nos ombros da mãe e a bandeira vermelha de Porfirio, os vagões verdes, as peras espinhosas celestes, os chapéus vermelhos e as bandeiras do chefe da estação.

Na segunda parte de *Conversazione in Sicilia*, o filho de Concezione relembra a paisagem siciliana da época de sua infância e percebe que pouco se alterou após quinze anos. Nota-se, portanto, que essa paisagem é muito semelhante ao sertão nordestino. “[...] Era campagna secca, color di zolfo, e io ricordai il gran ronzo dell’estate e lo sgorgare del silenzio [...]”⁹⁴ (VITTORINI, 1966, p. 66).

Com efeito, o espaço faz com que o narrador protagonista reviva, por meio da memória, os fatos que foram marcantes, principalmente os relacionados ao local, mesmo que inconscientemente. “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 19).

Mais adiante, a mãe relembra o espaço opressor de Acquaviva, lugar siciliano onde a família de Silvestro residiu por um tempo e a paisagem parece que pouco se alterou após anos.

[...] mia madre disse ch’era una terribile estate. Questo significava non più un filo d’acqua in tutti i torrenti per cento chilometri da ogni parte e dinanzi agli occhi nient’altro che stoppie da dove il sole spuntava sino a dove tramontava. Non c’erano case per venti, trenta chilometri da ogni parte, eccetto, lungo la linea, le case cantoniere schiacciate a terra dalla solitudine; e ch’era una terribile estate significava non un’ombra per tutti quei chilometri, le cicale scoppiate al sole, le chioccioline vuotate dal sole, ogni cosa al mondo diventata sole. – Era una terribile estate – disse mia madre⁹⁵. (VITTORINI, 1966, p. 103-104)

⁹⁴ [...] Era um campo seco, cor de enxofre, e lembrei do grande zumbido do verão e do brotar do silêncio [...] (VITTORINI, 1966, p. 66, tradução nossa).

⁹⁵ [...] minha mãe disse que era um verão terrível. Isso significava que não tinha um pinga d’água em todas as torrentes em cem quilômetros e, diante dos olhos, nada mais do que restolhos, de onde o sol despontava até onde se escondia. Não havia casas por vinte, trinta quilômetros em volta, exceto, ao longo da linha do trem, as casas de cantoneiros, esmagadas na terra pela solidão; e era um verão terrível, o que significava não ter uma única sombra por todos aqueles quilômetros, as cigarras rebentadas no chão, os caracóis esvaziados pelo sol, todas as coisas do

É possível observar que a sequeidão, que castiga e faz o homem nordestino percorrer o sertão em busca de alimento e água, igualmente maltrata e distancia os que estão no espaço siciliano. Em outras palavras, se aqui as plantações e os animais morrem pela ausência da chuva, lá o verão também contribui para a fome e a solidão, uma vez que a terra seca esmaga todas as possíveis perspectivas de dias melhores, como pode ser demonstrado pela ausência do zumbido das cigarras e pela morte de um dos poucos alimentos existentes na vida dos sicilianos: os caracóis.

Há também convergência, nos romances estudados, em relação à vegetação, pois no nordeste brasileiro predominam os cactos, como o mandacaru e o xique-xique, assim como no sul italiano prevalecem os *fichi d'India*, cuja tradução é exatamente “cactos”, do tipo palmatória (no Brasil tal tipo é popularmente conhecido como “palmatória nordestina”):

Quadro 1 – Semelhança entre a vegetação do nordeste brasileiro e do sul italiano

		
Cactos tipo Mandacaru (nome científico: “<i>Cereus repandus</i>”)	Cactos tipo Xique-xique (nome científico: “<i>Pilosocereus polygonus</i>”)	Cactos tipo Palmatória (nome científico: “<i>Ficus indica</i>”)

Fonte: elaborado pela autora.

Percebe-se que as condições climáticas referentes ao calor, por sua vez, são muito semelhantes, pois em alguns trechos de *Conversazione in Sicilia*, principalmente os referentes à escassez, o calor excessivo e a sequeidão, se o leitor brasileiro não tiver a identificação do espaço, certamente achará que se trata de uma descrição da paisagem e do solo do sertão nordestino.

E, por fim, temos que destacar que também existem diferenças quanto ao tipo de alimentação entre brasileiros e sicilianos. Esses últimos se alimentam basicamente com laranja,

— mundo transformadas em sol. — Era um verão terrível — disse minha mãe (VITTORINI, 1966, p. 103-104, tradução nossa).

caracol, cebola e arenque. Já em *Vidas secas*, “Fabiano tinha ido à feira da cidade comprar mantimentos. Precisava sal, farinha, feijão e rapaduras” (RAMOS, 1973, p. 26).

Mesmo tendo como divergências o continente, a cultura e o desenvolvimento econômico, os dois romances apresentam, em síntese, como eixo central, a realidade cruel dos sicilianos e dos nordestinos, mais especificamente da população tanto brasileira quanto italiana que habita uma região inóspita. Tal realidade acaba lhes proporcionando uma vida de dificuldades que impede, muitas vezes, até sua sobrevivência.

Dessa forma, entendemos que essas obras, por assim estarem constituídas, despertam no leitor um olhar crítico que transcende as linhas dos romances e atinge uma amplitude social real, uma consciência que pode ser capaz de levá-lo a agir para melhorar o meio no qual está inserido.

3.4 O tempo em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

A caracterização temporal nos romances comparados apresenta divergência quanto à precisão do tempo cronológico, definido por Benedito Nunes (1995, p. 20) como um “aspecto ligado ao físico, firma o sistema de calendários”. Nesse sentido, em *Conversazione in Sicilia* é possível observar uma delimitação temporal bem marcada, em que aparece o dia da semana, o mês, a estação do ano e até mesmo a hora. Inclusive, é possível saber em quantos dias Silvestro fez a travessia que culminou em seu retorno físico e memorialístico, pois no final da narrativa o narrador faz questão de destacar que: “Questa fu la mia conversazione in Sicilia, durata tre giorni e le notti relative, finita com’era cominciata”⁹⁶ (VITTORINI, 1966, p. 239).

No romance italiano, ainda há inúmeros outros trechos que comprovam tal temporalidade, conforme pode ser destacado:

Perchè l’otto dicembre, invece di mandarle la solita cartolina di auguri per l’onomastico, non prendi il treno e vai giù e le fai una visita?⁹⁷ (VITTORINI, 1966, p. 9, grifo nosso)

⁹⁶ Esta foi a minha conversa na Sicília, que durou três dias e três noites, terminadas como começaram (VITTORINI, 1966, p. 239, tradução nossa).

⁹⁷ Porque no dia oito de dezembro, em vez de mandar o habitual cartão de feliz aniversário, não pega o trem e vai até lá fazer uma visita? (VITTORINI, 1966, p. 9, tradução nossa).

Ripresi e rilessi la lettera di mio padre e guardai il calendário; era il sei dicembre [...].⁹⁸ (VITTORINI, 1966, p. 11, grifo nosso)

[...] e seppi di un treno che partiva per il Sud alle sete, da lí a dieci minuti.⁹⁹ (VITTORINI, 1966, p. 12, grifo nosso)

Ero in viaggio, e a Firenze, verso mezzanotte, cambiai treno, verso le sei del mattino dopo cambiai un'altra volta, a Roma Termini, e verso mezzogiorno giunsi a Napoli [...].

Le dissi: – Torno giovedì.¹⁰⁰ (VITTORINI, 1966, p. 14, grifo nosso)

Alle tre, nel sole di dicembre, dietro il mare che scoppiettava nascosto [...].¹⁰¹ (VITTORINI, 1966, p. 51)

Já em *Vidas secas*, o tempo que medeia a narrativa são as duas secas: a primeira traz a família para a fazenda e a segunda a leva para o sul. Existem, de fato, poucas referências cronológicas, que dão lugar a muitas menções psicológicas e circulares. Sobre o tempo psicológico, Benedito Nunes também afirma:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza [...]. (1995, p. 18)

Nesse sentido, a temporalidade é imprecisa e o leitor não encontra hora, data ou ano delimitado nas páginas do romance, como se observa em alguns trechos:

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. (RAMOS, 1973, p. 9, grifo nosso)

Tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés. (RAMOS, 1973, p. 10, grifo nosso)

⁹⁸ Peguei a carta de meu pai, reli e olhei o calendário; era seis de dezembro [...] (VITTORINI, 1966, p. 11, tradução nossa).

⁹⁹ [...] e vi um trem que partiria para o sul às sete horas, dali a dez minutos (VITTORINI, 1966, p. 12, tradução nossa).

¹⁰⁰ Segui viagem e, lá pela meia-noite, em Florença, mudei de trem, pelas seis da manhã mudei outra vez no Roma Termini, e por volta do meio-dia cheguei a Nápoles [...].

Disse-lhe: – Volto quinta-feira (VITTORINI, 1966, p. 14, tradução nossa).

¹⁰¹ Pelas três horas, sob o sol de dezembro, por trás do mar escondido [...] (VITTORINI, 1966, p. 51, tradução nossa).

Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra. (RAMOS, 1973, p. 12, grifo nosso)

Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. (RAMOS, 1973, p. 13, grifo nosso)

Àquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acocorada junto à trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, preparando a janta. (RAMOS, 1973, p. 25, grifo nosso)

Assim, no romance brasileiro, é perceptível a falta de linearidade do tempo e a valorização do tempo psicológico que aproxima o leitor dos medos e das angústias vividas pelas personagens, aumentando ainda mais a sensação de sufocamento e desamparo. Desse modo, encontramos no seguinte trecho a ausência da sequência temporal: “Pobre do papagaio. Viajara com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: – ‘meu louro.’ Era o que sabia dizer [...]. Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda” (RAMOS, 1973, p. 43, grifo nosso).

Em resumo, independente do tempo adotado no desenvolvimento das narrativas, cada autor tem o seu motivo para tal escolha. Em *Conversazione in Sicilia*, o protagonista conhece o seu destino e anseia por aproximar-se do leitor, expondo suas angústias, e a inserção de datas, meses e horas auxilia-o no processo de memorização que culmina nas misérias do passado e do presente vivido pelos italianos. Em *Vidas secas*, por sua vez, o narrador intruso deseja valorizar o tempo psicológico a fim de ilustrar os anseios mais íntimos daquela família de retirantes, que é incapaz de comunicar-se com competência. De maneira geral, o tempo adotado nas duas obras contribui no processo de denúncia das imperfeições da sociedade vigente.

3.5 Religiosidade

Entende-se por religiosidade um conjunto de crenças e valores considerados atemporais, passando de tempos em tempos para aqueles que fazem parte de um determinado espaço. Nesse sentido, uma das acepções mais aceitas pelos estudiosos, para efeito de análise, é a seguinte: “religião é um sistema comum de crenças e práticas relativas a seres sobre-humanos dentro de universos históricos e culturais específicos” (SILVA, 2004, p. 4).

Todavia, pensar na religião como manutenção social requer compreender que ela,

muitas vezes, descreve a ordem e modela o ponto de vista das pessoas, porque, na maioria dos casos, esses seres encontram no divino conforto e esperança. Nessa perspectiva, Geertz (1989, p. 136) enfatiza que:

A religião é sociologicamente interessante não porque, como o positivismo vulgar o colocaria, ela descreve a ordem social (e se o faz é de forma não só muito oblíqua, mas também muito incompleta), mas porque ela – a religião – a modela, tal como o fazem o ambiente, o poder político, a riqueza, a obrigação jurídica, a afeição pessoal e um sentido de beleza.

Compreendendo a religiosidade como forma de descrição da ordem social em um ambiente que castiga e machuca os seus habitantes flagelados pela exploração, constatamos que em *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas* essa temática é consonante, pois o homem do interior tem um apego às festividades religiosas. Tanto Fabiano com seus familiares quanto os habitantes da aldeia siciliana fazem questão de participar dessas comemorações.

No romance italiano, Concezione atenta para o fato do início das novenas: “– Ora comincia il tempo dele novene”¹⁰² (VITTORINI, 1966, p. 111). Além disso, o sino no vilarejo de Siracusa sempre soava ao som da Ave Maria: “Così risalimmo all’aperto e l’aria era bruna, suonavano le campane dell’Avemaria”¹⁰³ (VITTORINI, 1966, p. 178).

Em um trecho mais adiante do mesmo romance, Concezione discursa com Silvestro sobre a importância da fé e da religiosidade na vida do homem siciliano, no caso o seu pai.

– Era un grand’uomo, – disse. – Poteva lavorare diciotto ore al giorno, ed era un gran socialista, un gran cacciatore e grande a cavallo nella processione del san Giuseppe...
– Cavalcava nella processione del san Giuseppe? – disse io.
[...]
E io dissi: – Come poteva cavalcare dietro a san Giuseppe s’era socialista? I socialisti non credono in san Giuseppe.
– Che bestia che sei! – disse allora mia madre. – Tuo nonno non era un socialista come tutti gli altri. Era un grand’uomo. Poteva credere in san Giuseppe ed essere socialista.¹⁰⁴ (VITTORINI, 1966, p. 69-70)

¹⁰² – Agora começa o tempo das novenas, disse minha mãe (VITTORINI, 1966, p. 111, tradução nossa).

¹⁰³ Assim tornamos a subir para fora e o céu estava escuro, soavam os sinos ao toque da Ave Maria (VITTORINI, 1966, p. 178).

¹⁰⁴ – Era um grande homem, disse. Podia trabalhar dezoito horas por dia, era um grande socialista, um grande caçador e um grande cavaleiro na procissão de São José...
Cavalgava na procissão de São José? – eu disse.
[...]

E eu: – Como podia cavalgar atrás de São José se era socialista? Os socialistas não creem em São José.
– Que besta você é! – disse então minha mãe. – Teu avô não era um socialista como todos os outros. Era um grande homem. Podia crer em São José e ser socialista (VITTORINI, 1966, p. 69-70, tradução nossa).

Esse apego dos sicilianos com as práticas religiosas, na prática, demonstra ser muito mais do que uma simples convicção da crença em uma divindade, uma vez que para aquele povo é fundamental o apego a um Ser Superior capaz de proporcionar aos doentes, famintos e marginalizados uma esperança de dias melhores ou a força para lutar pela sobrevivência.

É preciso destacar, ainda, que a própria figura de Concezione, em partes, está associada à religiosidade. Se por um lado ela é primitiva, independente, fértil e adota comportamentos “masculinos” ao tomar decisões em seu próprio lar e garantir a sua sobrevivência, por outro o próprio nome de Concezione significa concepção, ou seja, é uma espécie de Virgem Maria (Concezione é o nome da Festa da Imaculada). A mãe de Silvestro, de fato, concede a vida aos seus filhos e às pessoas doentes da aldeia ao aplicar as injeções sem esperar nada em troca.

Em *Vidas secas*, a religiosidade também é um traço marcante na vida do sertanejo. O momento religioso tem lugar, data e instituição: “Fabiano, sinhá Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade” (RAMOS, 1973, p. 71). Logo, quando “chegaram à igreja, entraram” (RAMOS, 1973, p. 74) e, depois, seguiram à procissão, uma vez que “a multidão apertava-o, mais que a roupa, embarçava-o” (RAMOS, 1973, p. 75).

A esperança na devoção faz com que Fabiano e sua família não desistam de participar da procissão, mesmo sentindo um desconforto diante de uma multidão que se aglomera e aperta. Isso porque, assim como para o vaqueiro, todo aquele povo também busca na religiosidade uma forte aliada no percurso que irão trilhar pelo sertão de tempos em tempos.

Dessa forma, é possível perceber que no romance nordestino, certamente, a religiosidade é manifestação de fé e alento para aqueles homens. Eles buscam na simplicidade da vida e no jeito humilde a manutenção da sua confiança em Deus por meio de orações, acreditando que um dia encontrarão o repouso, a bonança, a paz e um espaço fixo para morar e cuidar dos filhos.

Logo, a religiosidade, assim como em *Conversazione in Sicilia*, propagada e aceita pelo oprimido, não é uma mera invenção, mas, sim, um conforto para o desânimo que assola o povo naquele local áspero e tirano que judia e castiga. Verifica-se, então, que a religiosidade, ao ser passada dos pais para os filhos, fornece elementos para a construção da identidade, de correntes culturais e da memória individual e coletiva de um povo.

A nosso ver, o apoio encontrado na religiosidade resulta em um aprofundamento dos ritos e das festividades que, conseqüentemente, leva ao deslocamento ritualístico, responsável pelo caminhar dessas personagens que estão em busca de conforto para os seus padecimentos.

Portanto, percebemos que tanto em *Vidas secas* como em *Conversazione in Sicilia* a religiosidade funciona como um escape para os sofrimentos. O homem das montanhas ou o homem do sertão, independente do seu país de origem, tem uma relação muito estreita com o sagrado, que o conforta e o protege das dores sofridas e, de certa forma, supre as ausências.

3.6 Algumas considerações para finalizar o capítulo

Nos tópicos abordados neste capítulo, é possível observar que vários pontos nas duas obras são consonantes em prol da mesma reflexão, demonstrando uma espécie de espírito unificador mesmo apresentando distinções entre os tipos de narradores, o tempo e o nível de instrução das personagens Silvestro e Fabiano. Prontamente, vale salientar que essas distinções são estrategicamente planejadas pelos seus escritores em prol de uma narrativa que pertence a determinada cultura e espaço geográfico. Apesar disso, possuem um elo muito forte que as une na recepção, a nosso ver: dar voz aos oprimidos e marginalizados.

O crítico Luiz Alberto Brandão (2006) expõe como a Literatura pode ser utilizada como instrumento de caráter reflexivo:

[...] para que uma obra se caracterize como literatura, é preciso fundamentalmente que a função crítica se exerça [...] se não houver sinal de intervenção, o sinal de menos em relação aos discursos dominantes, não faz sentido que um texto seja considerado literário. Ainda que a literatura possa desempenhar outras funções, o que a define é a função crítica. (p. 263)

Compreendemos, portanto, que independentemente de os romances terem sido publicados em continentes diferentes e com culturas distintas, eles se tocam no limiar da temática e na caracterização da Literatura enquanto instrumento de reflexão, questionamento e Resistência. Encontramos em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia* uma Literatura Comparada em que:

procedem-se a comparações de caráter especial e com finalidade positiva. Com a finalidade, extremamente fecunda para a história do espírito, de verificar a filiação de uma obra ou de um autor a obras e autores estrangeiros, ou de um momento literário ou da literatura interna de um país a momentos literários ou a literaturas de outros países. (SILVEIRA, 1964, p. 15)

Ao comparar os dois romances, observamos outros pontos consonantes que se aproximam, como: o espaço opressor, no campo e na cidade; a sensação de não pertencimento à sociedade vigente; a religiosidade como forma de refúgio e fortalecimento diante da opressão; a exploração e a tirania do patrão e do governo que culminam em resignação e desesperança das personagens em relação ao opressor; em síntese, ao ler *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*, essas particularidades se alinham e se entrecruzam.

É imprescindível esclarecer, ainda, que nos dois romances encontramos como similitude o processo cíclico do caminhar infinito para narrar as amarguras vividas pelas personagens, unindo, assim, as duas histórias. Entretanto, cada romance apresenta os seus motivos para o processo do caminhar.

Se em *Conversazione em Sicilia* Silvestro viaja para reencontrar a mãe, fazendo um retorno ao passado por não encontrar no presente sentido para a sua existência, em *Vidas secas*, por sua vez, Fabiano e seus familiares caminham para tentar garantir as mínimas condições de sobrevivência, buscando, também, sentido para a sua existência. Portanto, o processo do deslocar, por ser de extrema importância para os estudos comparatistas dos dois romances, com suas similitudes e diferenças, será abordado com mais detalhes no próximo capítulo.

4 VIAGENS E CAMINHOS: A REPRESENTAÇÃO DA RESIGNAÇÃO E DA DESESPERANÇA

Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem despedir do amo. Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. [...] Saíram de madrugada. (*Vidas secas*, 2012, p. 116)

Ero un po' stanco, la strada era in salita, con un muricciolo da una parte, in quel punto, e mi appoggiai al muricciolo. Avevo viaggiato, dalla mia quiete nella non speranza, ed ero in viaggio ancora, e il viaggio era anche conversazione, era presente, passato, memoria e fantasia, non vita per me, eppur movimento, e mi appoggiai al muricciolo.¹⁰⁵ (*Conversazione in Sicilia*, 1966, p. 137)

4.1 Denúncias sociais e Resistência

As manifestações artísticas, de certa forma, contribuem com a formação e o desenvolvimento do ser humano, que na busca constante de compreender a realidade que o cerca, se refugia na Arte a fim de tentar explicá-la e de entender a si próprio. A tal respeito, Alfredo Bosi (1995, p. 7), em seu livro *Reflexões sobre a Arte*, destaca que “[...] a arte tem representado [...] uma atividade fundamental do ser humano. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos” (BOSI, 1995, p. 7).

Dessa forma, pensando na relação íntima que a Arte estabelece com o homem, pode-se ainda considerá-la o espelho da humanidade, que atua como indicador de uma realidade social e, muitas vezes, um veículo de denúncia e resistência ao que lhe é imposto. Portanto, “a verdadeira cultura literária exige que se capte, do modo mais vivo e profundo, e menos esquemático, as relações entre o indivíduo e a sociedade, bem como entre os próprios indivíduos” (LUKÁCS, 1968, p. 212).

¹⁰⁵ Eu estava um pouco cansado, a estrada era uma subida, com um murinho perto daquele ponto, e nele me encostei. Eu tinha viajado, no meu silêncio da não esperança, e ainda viajava, e a viagem era conversa, era presente, passado, memória e fantasia, não era vida para mim, mas movimento, e me encostei na parede (*Conversazione in Sicilia*, 1966, p. 137, tradução nossa).

Nessa perspectiva, Antonio Candido (1976, p. 7), acreditando na importância da relação entre literatura e sociedade, destaca que para uma análise literária é preciso levar em consideração “o elemento social”. Em síntese, nas palavras do crítico, a Literatura tem um caráter social capaz de transmitir uma visão do mundo, pois:

A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma praxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo. (CANDIDO, 1976, p. 49)

Nesse sentido, ainda utilizando as palavras de Candido (1976, p. 14): “O externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno”, compreendemos que a Literatura precisa voltar-se para as representações do mundo e, também, para as experiências de uma comunidade, inclusive na sua interioridade.

A Literatura das décadas de 30 e 40 tem papel marcante, principalmente como forma de comprometimento, preocupada com a questão da alienação na sociedade moderna e propondo uma nova forma de olhar a realidade. Assim, a partir da observação dos escritos de Elio Vittorini e Graciliano Ramos produzidos no período de instauração das grandes ditaduras que acorrentaram a Europa e o Brasil durante o século XX, encontram-se como veículo de denúncia social, a Literatura da Resistência.

O termo Resistência e suas aproximações com os termos ‘cultura’, ‘arte’, ‘narrativa’ foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. O que os italianos chamavam de *partigiani* e os franceses logo traduziram como *partisans*, significava participação, partido, luta de uma facção que se rebelou contra as milícias nazifascistas que ameaçaram apossar-se da Europa no fim dos anos 30 e só foram derrotadas em 1945. Firmou-se ao longo desses anos sombrios uma frente de caráter libertador que, em luta de guerrilhas e emboscadas, o *maquis* (de *macchia*, no sentido curso de moita onde se entocaiavam os resistentes), disputava palmo a palmo as áreas invadidas. (BOSI, 1996, p. 18-19)

Coerentemente, Alfredo Bosi define a Literatura da Resistência como um movimento interno ao foco narrativo, que, embora preocupada com o social, não permanece apenas na superfície do plano histórico: no curso do diálogo narrativo, ele aflora à superfície do texto ficcional, revelando valores que dão voz ao silêncio dos excluídos. Para o crítico: “a narrativa

descobre a vida verdadeira e que abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como lugar de fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 2002, p. 27).

No âmbito da Literatura da Resistência, a escrita social de Elio Vittorini e Graciliano Ramos penetra na realidade social de seus países, adotando a linguagem como seu instrumento de expressão a fim de utilizar a Literatura como uma arma da resistência. Mostra, por meio das letras, uma forma de reação contra a alienação que escraviza o povo.

Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de resistência, coincidente, e não por acaso com o ponto de vista estético neo-realista. Um livro candente como *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, testemunhando a sua experiência de judeu lançado em um campo de concentração, é perfeito exemplo desse clima ético e da opção por uma linguagem sóbria e depurada de todo convencionalismo. A obra-prima veio antes: *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini. (BOSI, 1996, p. 19, grifo nosso)

A vertente da Literatura da Resistência teve um tom dominante na produção literária da época, uma vez que grande parte das obras do período procuravam demonstrar a realidade, propondo, inclusive, um comprometimento daqueles que viviam sob um determinado regime ou condição social, convidando à reflexão.

Sobre a Literatura da Resistência na Itália, Vicentini (2010, p. 39) escreve:

A literatura que assume diretamente a representação da *Resistenza* é vasta [...]. O discurso gira sempre em torno dos mesmos temas, nos quais se reflete muito fortemente a influência dos grandes do período (Vittorini, Pavese, Pratolini, Levi). Para esses temas – liberdade, justiça, solidariedade nacional contra o opressor, sentimento confuso, mas ardente, de esperança – converge toda a literatura da *Resistenza*.

É sob esse viés de luta pela liberdade, justiça e solidariedade nacional contra o opressor que os autores estudados em nosso corpus, comprometidos cada qual com a realidade específica de seu país, denunciaram, por meio da escrita, as condições experimentadas diante das leis que lhes são impingidas. Nesse sentido, Eco (2010, p. 237) afirma que “não se vence a situação alienante ao se recusar o compromisso na situação objetiva configurada pela nossa obra, pois (o comprometimento) é a única condição de nossa humanidade”.

Ademais, os dois romancistas, desde o início de sua formação, contribuíram com a divulgação da palavra, trabalhando em oposição aos interesses do regime fascista e escrevendo

obras que ilustram uma condição miserável imposta ao povo. Dessa forma, os escritos trazem um comprometimento com a realidade, buscando vencer a situação alienante que ata os imersos na ignorância pelo domínio de interesses políticos. Prontamente, Eco (2010, p. 228) nos alerta que: “Alienar-se em algo significa renunciar a si mesmo para entregar-se a um poder estranho, tornar-se outro em fazendo algo, e, portanto, não mais agir sobre alguma coisa, mas sim ser agido por alguma coisa que não é mais parte de nós”.

Acreditamos que, lutando contra essa alienação e buscando agir por meio da força da resistência, os dois escritores traduzem em sua atividade literária, por meio de signos linguísticos e imagens sugeridas por eles, o sentimento de uma sólida pressão sofrida pelo contexto social sobre o mundo cultural. Tal empreitada resulta na resistência da Arte, que visa clarear a visão da sociedade e convocá-la para o despertar de uma nova consciência intelectual que beneficie o coletivo como primeiro foco, e não o individual.

Esse benefício da consciência em prol de uma coletividade não alienada é destacado durante a travessia de Silvestro. As personagens contribuem para a caracterização de toda uma comunidade de excluídos, como, por exemplo, no momento em que Com Bigodes e Sem Bigodes, em *Conversazione in Sicilia*, se afastam e recriminam o pequeno siciliano, demonstrando uma supremacia injusta dos que desfrutavam de uma posição privilegiada.

Além da exclusão presente no romance, a nosso ver, Elio Vittorini ainda deseja despertar a consciência para os problemas da guerra e do regime autoritário, que trazem consequências graves para os sicilianos, como a ausência de alimento, a falta de saúde pública, de saneamento básico, entre outras misérias.

Passammo di dietro alla casa, per una strada che scendeva, e andando tra muri d’orti, arrivammo a una porta e bussammo. La porta si aprì.

Dentro era buio, e io non vidi chi ci avesse aperto. Non c’era finestra; c’era solo, nell’alto della porta, uno sportello con un vetro nerastro, e io non vidi nulla, non vidi più nemmeno mia madre.

[...]

E dal fondo uma voce d’uomo disse:

– Sono qui a letto, Concezione.

[...] mia madre fece l’iniezione, perfettamente al buio, parlando d’etere e di ago.

– Dovete mangiare, - disse. – Più mangiate e più presto guarire. Che avete mangiato oggi?

– Ho mangiato una cipolla, - la voce dell’uomo rispose.

– Era una buona cipolla, - disse la voce della donna. - Gliel’ho arrostita nella cenere.

– Bene, - mia madre disse. – Dovreste dargli anche un uovo.

– Domenica gliel’ho dato, - disse la voce della donna.

E mia madre disse: – Bene.

Dal fondo del buio gridò a me: – Ora andiamo, Silvestro.¹⁰⁶ (VITTORINI, 1966, p. 113-14)

Essa necessidade de conscientização contra a alienação opressora também aparece no romance brasileiro quando personagens como o patrão e o soldado amarelo demonstram soberania em relação ao vaqueiro e sua família. Dessa forma, o autor alagoano denuncia o problema da exploração das autoridades e da seca que culminam em um processo migratório constante, que é responsável pela segregação social. A tal respeito, Rui Mourão (1971, p. 125) destaca que só a visão global das deficiências gerais das personagens pode dar “uma ideia do desterro em que vive cada uma daquelas criaturas. Porque *Vidas secas* estão nos exibindo são individualidades tão desoladoramente esvaziadas pela pobreza humana que permanecem impossibilitadas do ingresso no espetáculo de uma existência social efetiva”.

Portanto, a representação humana criada por Vittorini e Graciliano perpassa a criação imagética das personagens, descrita por suas ações e falas, que conduzem o leitor a uma reflexão sobre as atitudes das personagens diante da situação que lhes é imposta, agindo como um fator de denúncia do sofrimento de toda uma coletividade.

Ambos os romances, de fato, personificam a imagem humana que representa a comunidade de excluídos e miseráveis, trabalhadores oprimidos e sem direitos que os patrões e os regimes repressivos reprimiam e exploravam e que ganharam voz por meio de uma Literatura de Resistência disposta a abrir os olhos da sociedade e a instigar a reação e a denúncia.

É, certamente, na representação dos ignorantes e dos ignorados que Graciliano Ramos será reconhecido como grande romancista da década de 30, principalmente por causa da

¹⁰⁶ Passamos por trás da casa, por uma estrada que descia, e andamos entre os muros de hortas, chegamos a uma porta e batemos. A porta se abriu.

Dentro estava escuro, e eu não vi quem abriu. Não tinha janela; só, no alto da porta, uma portinha com vidro enegrecido, e não enxerguei nada, nem mesmo minha mãe. [...]

E do fundo uma voz de homem disse:

– Estou aqui na cama, Concezione”.

[...] minha mãe deu a injeção, perfeitamente no escuro, falando de álcool e de agulha.

– Você tem o que comer, disse. – Quanto mais comer mais cedo vai sarar. O que comeu hoje?”.

– Comi uma cebola, respondeu a voz do homem.

– Era uma boa cebola, – disse a voz da mulher. – Assei no borralho.

– Bom, – disse minha mãe. – Devia dar-lhe também um ovo.

– Domingo já dei, disse a voz da mulher.

E minha mãe disse: – Bom.

Do fundo da escuridão, gritou para mim: – Agora vamos, Silvestro (VITTORINI, 1966, p. 113-114, tradução nossa).

publicação de obras importantes que destacam os problemas sociais, conforme aponta Luís Bueno (2006, p. 243), ao afirmar que “Graciliano se coloca, desde sua estreia, como o mais importante romancista da década, ao mergulhar nos problemas sociais e psicológicos sem fazer média com as críticas de seus próprios amigos nem abdicar de uma posição política que sempre estivera muito clara [...]”.

Por certo, quando os autores mergulham nos problemas sociais, trazem às narrativas experiências da resistência intelectual que enriquecem a língua escrita e documentam a memória histórica de um país. Contribuindo, cada qual ao seu modo, Graciliano e Vittorini souberam dar espaço à memória dos acontecimentos de sua época e não silenciaram suas vozes diante da censura da repressão, reagindo à sonolência de homens e mulheres acorrentados aos sistemas sociais e políticos:

Chega a um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. (BOSI, 1996, 23)

Nos dois romances, é a figura da mulher, enquanto ente frágil e dependente, herdeira da sorte das figuras masculinas de sua história, representantes de uma classe desfavorecida e subestimada desde os primórdios da humanidade, que surge com força e independência na narrativa. Tanto Concezione quanto sinha Vitória rompem com o estereótipo predominante da representação da mulher, em especial a nordestina e a siciliana, cuja imagem foi sempre esfumada pela tradição patriarcalista brasileira e siciliana com os seus valores conservadores.

Logo, a evocação da figura feminina configura, em *Conversazione in Sicilia*, a mãe como sendo uma das responsáveis por mostrar ao protagonista a comunidade esquecida que reencontra ao voltar para sua terra materna. Concezione, em síntese, é responsável por abrir uma das janelas que mostra a seu filho a opressão e a exploração. Em outras palavras, a visão do filho e, conseqüentemente, a memória são ativadas para as mazelas do vilarejo que o jovem protagonista não via há tempos, conduzindo, dessa forma, o olhar do leitor para uma realidade que exige, no mínimo, um convite à resistência.

No romance brasileiro, a esposa sinha Vitória, em uma sociedade patriarcal da década de 30, modifica o papel da mulher dentro da família, pois apresenta uma superioridade

intelectual e uma capacidade para soluções que culminam em várias saídas para as problemáticas enfrentadas pela família. Além disso, ela é o ser racional, capaz de levar o marido e, conseqüentemente, o leitor a enxergar uma precariedade advinda da exploração. “Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinha Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer” (RAMOS, 1973, p. 40).

Compreende-se, portanto, que a figura feminina, nos dois romances, é uma das formas de representação que leva os leitores à libertação das correntes que oprimem e castigam todos os marginalizados. Em outras palavras, são romances com traços da Literatura da Resistência, capaz de existir a partir de uma criação literária que corresponde a situações condicionadas ao âmbito social.

Assim, mediante o uso da palavra, a narrativa da Resistência pode ser definida como uma representação capaz de auxiliar no combate à exploração e à dominação totalitarista europeia e brasileira das décadas de 30 e 40, entre as quais podemos destacar romances como *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*.

4.2 Preconceito regional e o sonho da terra utópica

No início do século XX, a Itália mantinha-se distante das potências industrializadas europeias, pois sua economia estava concentrada nas áreas rurais, sendo que apenas 24% pertencia às atividades artesanais, manufatureiras e industriais. Desse total, a maioria concentrava-se no Norte, conforme aponta Maestri e Candeva (2001, p. 36): “Desde o início do século 20, a Lombardia, o Piemonte e a Emília-Romana concentravam a produção industrial de uma Itália essencialmente rural e agrícola. [...] Nos primeiros anos do século, Turim, Milão, Gênova tornam-se os três vértices do ‘triângulo industrial’ do Norte italiano”.

Com efeito, foi um cenário propício para a divisão de dois grandes grupos de trabalhadores: os proletários do norte e os camponeses do sul. Tal divisão regional econômica é conhecida na Itália como “questão meridional”: o norte desenvolvido industrialmente e o sul considerado atrasado por ter como alicerce econômico as plantações agrícolas.

No romance *Conversazione in Sicilia*, a questão meridional é muito visível, de modo que os sicilianos são tratados com descaso e inferioridade pelo simples fato de pertencerem a

uma determinada região italiana, conforme pode ser comprovado no seguinte trecho:

[...] diventarono perplessi e si chiesero perchè, dopotutto, la gente li guardasse male.
 – Ma è perchè siamo siciliani, – disse Coi Baffi.
 – È questo, perchè siamo sicialini, – disse Senza Baffi.
 [...]
 – Lo so... Vecchi pregiudizi, – disse Senza Baffi.
 E dissero com'era impossibile vivere al paese.¹⁰⁷ (VITTORINI, 1966, p. 28)

Certamente, tal acontecimento se dá tanto com os sicilianos como com toda a população do sul italiano, que sofre em relação à população do norte devido ao processo de desenvolvimento e industrialização que há naquela parte em contraste com a oferta de trabalho mal remunerado no sul. Infelizmente, o mesmo acontece aqui no Brasil, porém o espaço muda, uma vez que no Sul e no Sudeste o nordestino é um dos pilares da mão de obra barata responsável pelo desenvolvimento da região.

Esse olhar preconceituoso existente entre os povos de diferentes regiões de um mesmo país faz com que tanto o siciliano quanto o nordestino sonhem com uma terra prometida que traga o mínimo para uma sobrevivência com dignidade: alimentos, instituições educacionais e liberdade para expor as suas opiniões sem julgamentos.

Dessa forma, compreende-se que, para os italianos, a terra de deleites seria a América, enquanto para o nordestino seria o Sul e o Sudeste do Brasil. Em *Conversazione in Sicilia*, durante a conversa entre Silvestro e o pequeno siciliano, é possível perceber como os sicilianos almejam alcançar a vida do homem americano:

[...] Di che posto siete voi?
 – Io? – dissi io. – Nacqui a Siracusa...
 E lui disse: – No... Di che posto siete dell'America?
 – Di... Di New York, - dissi io.
 Un momento fummo zitti, io su questa menzogna, guardandolo, e lui guardando me, daí suoi occhi nascosti sotto la visiera del berretto.
 Poi quase teneramente, egli chiese:
 – Come va a New York? Va bene?
 – Non ci si arricchisce, – risposi io.
 – Che importa questo? – disse lui. – Si può star bene senza arricchire...Anzi è meglio...
 – Chissà! – dissi io. – C'è anche lí disoccupazione.

¹⁰⁷ [...] ficaram perplexos e se questionavam por que, afinal, as pessoas os viam com maus olhos.

– Mas é porque somos sicilianos, – disse Com Bigodes.

– É isso, porque somos sicilianos, – disse Sem Bigodes.

[...]

– Eu sei ...Velhos preconceitos, – disse Sem Bigodes.

E disseram como era difícil viver em sua terra natal. (VITTORINI, 1966, p. 28, tradução nossa).

- E che importa la disoccupazione? – disse lui. – Non è sempre la disoccupazione che fa il danno... Non è questo... Non sono disocupato, io.
Indicò gli altri piccoli siciliani intorno.
– Nessuno di noi lo è. Lavoriamo... Nei giardini... Lavoriamo.
[...]
– Un siciliano non mangia mai la mattina.
E chiese: – Mangiano tutti in America la mattina?
Avrei potuto dire di no, e che io, di solito, non mangiavo la mattina, e che conoscevo tanta gente che non mangiava forse più di uma volta al giorno, e que in tutto il mundo era lo stesso, eccetera, ma non potevo parlargli male di un'America dove non ero stato, e che, dopotutto, non era nemmeno l'America, nulla di attuale, di effettivo, ma una sua idea di regno dei cieli sulla terra. Non potevo; non sarebbe stato giusto.
– Credo di sì, – risposi. – In un modo o in un altro...
– E il mezzogiorno? – egli chiese allora. – Mangiano tutti il mezzogiorno, in America?
– Credo di sì, – dissi io. – In un modo o in un altro...
– E la sera? – egli chiese. – Mangiano tutti, la sera, in America?
– Credo di sì, – dissi io. – Bene o male...
– Pane? – disse lui. – Pane e formaggio? Pane e verdure? Pane e carne?
– Era con speranza che lui me parlava e io non potevo più dirgli di no.
– Sí, – dissi. – Pane e altro.¹⁰⁸ (VITTORINI, 1966, p. 20-22, grifo nosso)

No entanto, esse desejo de encontrar uma terra utópica sem problemáticas faz com que

¹⁰⁸ [...] De que lugar você é?

- Eu? – eu disse. – Nasci em Siracusa...

E ele disse: – Não... De que lugar da América?

– De... de Nova York, – eu disse.

Por um momento ficamos quietos, eu por causa dessa mentira, olhando-o, e ele me olhando também, com os olhos escondidos debaixo da pala do boné.

Depois, quase ternamente, perguntou:

– Como vai em Nova York? Vai bem?

– Lá não se fica rico, – respondi.

– Isso não importa? – ele disse. – Se pode estar bem sem ficar rico... Assim é o melhor...

– Sabe lá, – eu disse. – Também tem o desemprego.

– E o que importa o desemprego? – ele disse. Não é sempre que o desemprego causa dano... Não é isso... Não sou desempregado.

Indicou os outros pequenos sicilianos ao redor.

– Nenhum de nós está desempregado. Trabalhamos... Nos laranjais... Trabalhamos.

[...]

– Um italiano nunca come de manhã.

E perguntou: – E lá na América, todos comem de manhã?

Eu poderia ter dito que não, e que eu, normalmente, não comia pela manhã, e que conhecia muita gente que talvez não comesse mais de uma vez por dia, e que em todo o mundo era a mesma coisa, etc., mas não podia falar mal de uma América onde nunca estive, e que, afinal, não era nem mesmo a América, nada de atual, de efetivo, mas uma ideia de que ele fazia de um reino dos céus na Terra. Não podia. Não seria justo.

– Creio que sim, respondi. – De um modo ou de outro...

– E ao meio-dia?, ele perguntou. – Todos comem, ao meio-dia na América?

– Creio que sim, – eu disse. – De um modo ou de outro...

– E à noite? – ele disse. – Todos comem, à noite, na América?

– Creio que sim, respondi. – Bem ou mal...

– Pão, ele disse. – Pão e queijo? Pão e verdura? Pão e carne?

Era com esperança que me falava e eu não podia dizer-lhe que não.

– Sim, disse. – Pão e outras coisas (VITTORINI, 1966, p. 20-22, tradução nossa).

alguns críticos analisem a obra como fenômeno literário com valores mitológicos. “A identificação do povo, do sofrimento, da miséria e da ofensa com o conceito de humanidade não podia se dar sem que, à base da visão de mundo vitoriana, houvesse um núcleo de valores míticos, absolutos, de instâncias supremas de confronto com a realidade” (VICENTINI, 2010, p. 77).

Rinaldo Rinaldi, na obra dirigida por Giorgio Bárberi Squarotti intitulada *Letteratura italiana: lineamenti, problemi e autori*, também analisa a obra *Conversazione in Sicilia* a partir de um olhar mitológico, pois: “Vittorini col suo capolavoro *Conversazione in Sicilia* era giunto ad un particolarissimo bilancio dell’orrore e della violenza fascista, annunciando anche profeticamente (quase in chiave utopica) un futuro liberato”¹⁰⁹ (RINALDI, 1987, p. 551).

E, mais adiante, continua:

Tutte le tappe del viaggio si strutturano come tante “conversazioni”, come tanti incontri emblematici, in un’aura favolosa e mitica. Silvestro parla con i siciliani poveri, con i siciliani al servizio del potere (i questurini Coi Baffi e Senza Baffi), con Il Gran Lombardo, um misterioso siciliano che discorre della decadenza e della disperazione presente[...]. Già in questi fulminei colloqui, nella prima parte del romanzo, esplode uno slancio violentemente simbolico-fantastico con il quale la scrittura vittoriana stravolge i date del reale e li transforma in *exemplum*.¹¹⁰ (RINALDI, 1987, p. 551)

Na década de sessenta, Bianconi Bernardi (1966) já fazia análises de *Conversazione in Sicilia* sob o viés de uma viagem mítica realizada por Silvestro, que retorna à sua origem em um regresso que é, na verdade, uma conquista para o protagonista, que descobre o significado mais profundo de ser um homem. Ainda segundo Bianconi Bernardi, a função do mito, no romance, é proteger os homens dos horrores em uma ilha que não está fechada.

Dessa forma, para o crítico o retorno à aldeia siciliana e o desejo do autor de uma sociedade sem mazelas remete a um lugar utópico que existe apenas na cabeça do autor. Nesse sentido, Foucault (2013, p.19) salienta que:

¹⁰⁹ Vittorini com a sua obra-prima *Conversa na Sicília* era ligado a um particularismo equilibrado do horror e da violência fascista, anunciando também profeticamente (quase em chave utópica) um futuro libertário (RINALDI, 1987, p. 551, tradução nossa).

¹¹⁰ Todas as etapas da viagem estruturam-se com muitas “conversas”, com muitos encontros emblemáticos, em uma áurea fabulosa e mítica. Silvestro fala com os sicilianos pobres, com os sicilianos a serviço do poder (os oficiais da polícia Com Bigodes e Sem Bigodes), com o Gran Lombardo, um siciliano misterioso que fala sobre a decadência e o desespero presente [...]. Já nestas imediatas colocações, na primeira parte do romance, explode uma dinâmica violenta simbólica-fantástica com a qual a escritura vittoriana distorce as datas do real e a transforma em exemplo (RINALDI, 1987, p. 551, tradução nossa).

Há países sem lugar e histórias sem cronologia; cidades, planetas, continentes, universos, cujos vestígios seriam impossíveis rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum. Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é o doce gosto das utopias.

Uma das principais estudiosas de Elio Vittorini, Ana Panicali, ao contrário de Bernardi e de outros críticos que somente acreditam que a obra pode ser analisada a partir dos valores mitológicos, destaca que a leitura pode ser sugestiva e ter seu grau de importância, porém deixa claro que somente esse viés distancia o momento histórico fascista vivido por Elio Vittorini, que, naquela época, sentia profundamente os traumas da opressão como homem, político e escritor.

La lettura mitica della Bernardi, per quanto suggestiva e ricca di spunti sul viaggio, sulla cadenza fiabesca, sul rapporto simbolico, mette a tacere il presente di *Conversazione in Sicilia*. Lo allontana a tal punto che non si coglie più il suo aspetto storico, né si spiega, in concreto, la forza e la novità del suo linguaggio. L'opera è l'esito di una crisi che in quegli anni toccò profondamente Vittorini: come uomo, come soggetto politico e come scrittore.¹¹¹ (PANICALI, 1994, p. 157)

Assim como o pequeno siciliano, que acredita de maneira utópica em uma América onde há tranquilidade e as três refeições diárias, Fabiano, de *Vidas secas*, também tem a esperança, antes de migrar para o sul, de que haja a possibilidade de chegar um paraíso no próprio sertão com a vinda das chuvas. Alfredo Bosi, no ensaio “Céu, inferno”, discursa sobre tal ilusão vivida pelos retirantes de *Vidas secas*:

O paraíso possível dos retirantes de *Vidas secas* espera-se nos meses que se seguem às águas com o viço novo do pasto. Mas, vindas irregulares as chuvas, os tempos sazonais ficam díspares: ninguém pode prever exatamente quando começam nem quando acabam. Por isso a expressão verbal desse paraíso, que há de vir um dia, se faz no condicional, modo de dependência no regime do discurso indireto. (BOSI, 1988, p. 11)

Diante da impossibilidade desse paraíso no sertão, os retirantes se veem obrigados a

¹¹¹ A leitura do mítico de Bernardi, embora sugestiva e rica de ideias sobre viagens, sobre cadência fantástica, sobre relação simbólica, coloca em silêncio o presente de *Conversa na Sicília*. Distancia-se a tal ponto que não atinge o seu aspecto histórico e nem explica em termos concretos a força e a novidade de sua linguagem. A obra é o êxito de uma crise que nesses anos tocou profundamente Vittorini: como homem, como um sujeito político e como um escritor (PANICALI, 1994, p. 157, tradução nossa).

migrar para o outro espaço utópico para os nordestinos: o sul. Assim, no final da narrativa, Fabiano, juntamente com seus familiares, caminham rumo a um destino que acreditam estar repleto de fartura e boas escolas para os filhos:

Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como Baleia. 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 Vitoria e os dois meninos. (RAMOS, 1973, p. 126)

Fabiano e seus familiares não conhecem como é essa terra e acreditam que a redenção estará na viagem para o sul, pois pensam que lá encontrarão o paraíso. No entanto, o que acontecerá quando entrarem em contato com a dura realidade? Apenas o narrador conhece a verdade sobre a cidade grande, conforme aponta Bosi:

Os retirantes de *Vidas secas* também sonham, mas Graciliano não se permite sonhar com eles, pois só a vigília tem foro na História [...] [o narrador] olha de cima, da História brasileira já conhecida, o destino do vaqueiro. Sair de um ciclo, que ao retirante parece apenas natural, e rumar para uma cidade do Sul, onde, faça chuva ou faça sol, precisa-se de mão de obra barata. À luz do ciclo do capital, que atrai o pobre do sertão à cidade, as imagens finais de Fabiano aparecem como signos de impotência de quem não percebeu a marcha da sua própria história e a fatalidade que a constitui. Mas o narrador as conhece e pode enunciá-las. (BOSI, 1988, p. 25)

O fato é que em *Vidas secas*: “O destino é incerto, mas a vontade de viver impõe a caminhada contra a morte, que espreita a cada passo. A esperança renasce da nuvem que surge acima do monte e anuncia o fim da estiagem, mas a promessa de renascimento de plantas, animais e homens é tênue” (PATTO, 2012, p. 224-225). Nesse sentido, a busca por uma terra desconhecida, mas utópica renasce a esperança nos retirantes, que estão dispostos a reiniciar o processo do caminhar em busca desse território que emana a esperança de dias melhores.

Assim, nos dois romances, as personagens vivem com a expectativa de uma terra prometida repleta de sonhos para aqueles que são excluídos e marginalizados, inclusive tratados como bichos, e que desejam um dia fazer valer sua condição humana. Logo, mesmo diante da dúvida e da incerteza do acolhimento na América ou no sul brasileiro, eles persistem na esperança de alcançar o espaço desejado com esperanças utópicas.

Portanto, após as análises dos encontros e desencontros existentes entre *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*, compreende-se que os dois textos literários apresentam convergências e divergências que vão além das fronteiras geográficas por meio de um espírito unificador, capaz de se comunicar com as manifestações de culturas que se entrecruzam, naturalmente com suas respectivas variações nacionais.

4.3 Silvestro: o retorno pela linha do trem e pelos fios da memória

O escritor, editor e tradutor italiano Elio Vittorini compôs obras ilustrando aspectos da sociedade italiana, como a violência do que chamou *mondo offeso*, a dor causada pelo *genere umano perduto* e seus reflexos na condição miserável imposta ao povo. O autor, de fato, inseriu-se na vida cultural italiana no momento em que o debate sobre a função da Literatura e a sua relação com a realidade social ganhavam a intensidade da resistência.

Em *Conversazione in Sicilia*, Elio Vittorini, a partir da Arte enquanto representação literária, mostrou denúncia e resistência em terras italianas, mais precisamente no sul. Assim, a Arte lhe permitiu uma compreensão maior da realidade e, com base nisso, o autor, por meio do retorno físico e memorialístico da personagem Silvestro Ferrauto à sua terra natal, trouxe à tona muitas mazelas enfrentadas pelos sicilianos.

Assim sendo, o romance traz aos seus leitores um leque de possibilidades a ser explorado, como a fome, a miséria, o abandono, o drama social e humano, entre outras representações de ausências existentes na narrativa.

Fixando-nos nessas representações, analisaremos como a revisitação ao passado, por meio da recuperação dos acontecimentos memorialísticos, pode ser capaz de mostrar aos leitores a relação do sujeito com o mundo dentro de seu respectivo contexto. No caso do romance de Vittorini, ele é marcado pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido, característico do sul da península itálica. A recriação poética se dá de modo a apontar as particularidades culturais, econômicas, sociais e políticas sicilianas, que perpassam o percurso de um homem esquecido e massacrado pelas autoridades dominantes.

Conversazione in Sicilia certamente nasceu da consciência de mostrar o *mondo offeso* e

da vontade de convidar todos os homens a *non chinare il capo*¹¹², pois nesse romance Elio Vittorini se opõe ao cenário dramático que assolava a Europa, principalmente a Itália, nos anos trinta e quarenta.

O romance, coerentemente, não hesita em descrever uma Sicília fria, pobre e esquecida por todos, inclusive pelas autoridades. Com quarenta e nove capítulos divididos em cinco partes e mais um epílogo, o romance é narrado em primeira pessoa por Silvestro, narrador protagonista com trinta anos, que reside em Milão e decide retornar à terra natal, a grande ilha italiana chamada Sicília, quando o pai, Constantino, envia uma carta dizendo que abandonou sua mãe Concezione.

Tu sai e tutti voi sapete che sono stato sempre un buon padre, e per la mamma vostra un buon marito, insomma, un buon uomo, ma ora mi è successo una cosa, e sono partito [...]. Tu, Silvestro, avrei quindici anni quando ci hai lasciati e d'allora, ciao, non ti sei fatto più vedere. Perché l'otto dicembre, invece di mandarle la solita cartolina di auguri per l'onomastico, non prendi il treno e vai giù e le fai una visita?¹¹³ (VITTORINI, 1966, p. 8-9)

Juntamente com o apelo paterno, o narrador protagonista está diante de uma sensação incômoda de que os acontecimentos italianos não estão em seu devido lugar. Em outras palavras, furores abstratos causados pelo gênero humano perdido vinham lhe deixando há muito tempo cabisbaixo e sem esperança, levando-o a um estranho mal-estar representado no romance metaforicamente pela água da chuva que entra no seu sapato furado e lhe causa estranheza e aborrecimento:

Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete¹¹⁴ (VITTORINI, 1966, p. 5).

Caberá a esse rapaz que se tornou adulto distante de sua terra natal pronunciar, mais

¹¹² Não inclinar a cabeça (tradução nossa).

¹¹³ Você sabe e todos sabem que sempre fui um bom pai, e um bom marido para a mãe de vocês, em resumo, um bom homem, mas agora aconteceu uma coisa, e parti [...]. Você, Silvestro, tinha quinze anos quando nos deixou, e desde então, nunca mais voltou. Por que no dia oito de dezembro, em vez de mandar o habitual cartão de feliz aniversário, não pega um trem e vai lá fazer uma visita? (VITTORINI, 1966, p. 8-9, tradução nossa).

¹¹⁴ Chovia enquanto isso, e passavam-se os dias, os meses, e eu tinha os sapatos furados, a água entrava pelos meus sapatos, e não existia mais nada além disso: chuva, carnificinas nas manchetes dos jornais, e água nos meus sapatos furados, amigos mudos, a vida em mim como um sonho surdo, a não esperança, calma (VITTORINI, 1966, p. 5, tradução nossa).

uma vez, o seu desânimo diante dos furores abstratos que tornavam indiferente qualquer caminho que resolvesse seguir a partir do apelo paterno.

Mi trovai allora un momento come davanti a due strade, l'una rivolta a rincasare, nell'astrazione di quelle folle massacrare, e sempre nella quiete, nella non speranza, l'altra rivolta alla Sicilia, alle montagne, nel lamento del mio piffero¹¹⁵ interno, e in qualcosa che poteva anche non essere una così scura quiete e una così sorda non speranza. Mi era lo stesso tuttavia prendere l'una o l'altra, il genere umano era lo stesso perduto [...].¹¹⁶ (VITTORINI, 1966, p. 11-12)

Silvestro, de fato, independente da escolha entre ficar em Milão ou seguir até o sul italiano, enfrentará duas situações distintas, no entanto sempre incômodas. Isso porque dentre os caminhos que tem como opção, o primeiro é o lugar de sempre, marcado por um processo doloroso de opressões fascistas, enquanto o segundo, aparentemente pouco racional, é marcado por uma Sicília de recordações. Desse modo, conforme afirma Panicali (1994): “In *Conversazione* Silvestro sa che il genere umano è perduto [...]. Due sono le strade: una, che immobilizza nell'indifferenza, l'altra – partire, comunicare –, che tenta un'uscita”¹¹⁷ (p. 165).

Portanto, a indecisão de um retorno a um passado quase esquecido é latente, pois certamente o narrador deseja esquecer as amarguras da pobreza, do isolamento e do descaso das autoridades vividos nos primeiros quinze anos em terras sicilianas. Todavia, está em um presente que também não faz muito sentido para a sua existência, uma vez que sente o gênero humano perdido, de forma que vive a não esperança de dias melhores. A tal respeito, Vittorini (1966, p. 10) nos diz em *Conversazione in Sicilia* que Silvestro:

Riconobbi lui e ch'ero stato bambino, e pensai Sicilia, montagne in essa. Ma la memoria non si aprí in me che per questo solo; [...] Non si aprí dunque che appena per questo, e ritornò otturata, e io fui quieto nella mia non speranza, e di Sicilia,

¹¹⁵ Segundo nota presente no segundo capítulo do romance *Conversazione in Sicilia* (1966), organizado pela editora Einaudi, o termo piffero advém da fábula *Il pifferaio di Hamelin* (O flautista de Hamelin), dos irmãos Grimm, em que um flautista, com o som do seu instrumento, hipnotiza as crianças e as tranca em uma caverna como forma de vingança ao povo de Hamelin, que se recusou a pagar serviços prestados pelo flautista, ou seja, um retorno escuro e perigoso. Em *Conversazione in Sicilia*, por sua vez, o som do piffero indica o movimento da memória, um retorno que pode ser também escuro, perigoso e impreciso. Além disso, a nota ainda afirma que o piffero emite sons lamentosos, porque Silvestro recorda, mas não vive a sua infância na fase adulta.

¹¹⁶ Encontrei-me então em um momento como que diante de duas estradas, uma de volta para casa, na abstração daquelas multidões massacradas, e sempre na calmaria, na não esperança, a outra direto à Sicília, às montanhas, ao lamento do meu pífono interior, e em qualquer coisa que podia também não ser uma calmaria na não esperança tão surda. Para mim era a mesma coisa seguir uma ou outra estrada, o gênero humano estava mesmo perdido [...] (VITTORINI, 1966, p. 11-12, tradução nossa).

¹¹⁷ Em *Conversazione*, Silvestro sabe que o gênero humano está perdido [...]. Duas são as estradas: uma, que imobiliza na indiferença, a outra – partida, comunicação –, que tenta uma saída. (PANICALI, 1994, p. 165, tradução nossa).

fichidindia, zolfo, Macbeth, nelle montagne. Altre quindici anni erano passati dopo quelli, a mille chilometri di là, dalla Sicilia e dall'infanzia, e avevo quasi trent'anni, ed era come se non avessi avuto nulla, nei primi quindici, nei secondi, come se non avessi mangiato mai pane, e non mi fossi arricchito di cose e cose, sapori, sensi, in tanto tempo, come se non fossi mai vivo, e fossi vuoto, questo ero, come se fossi vuoto, pensando il genere umano perduto e quieto nella non speranza.¹¹⁸

O que se percebe, de fato, é que o narrador deseja adormecer as experiências vividas na infância e na adolescência, porém não consegue, uma vez que as dores, o cheiro do enxofre, as montanhas, a fome e todas as recordações não foram completamente apagadas de sua memória e são revisitadas por terem sido marcantes durante os primeiros quinze anos de sua vida, trazendo-a novamente à atividade, pois, como destaca Fentress (2007, p.36):

A memória não é um receptáculo passivo – a memória é ativa. Só podemos nos lembrar das coisas que significam algo para nós. Assim, organizamos nossas memórias de um jeito que elas façam sentido antes que nos lembremos das coisas. Memórias sem sentido são não-memórias, coisas de que não podemos nos lembrar. Mas “significado” não é simplesmente uma categoria subjetiva [...]. Não nos lembramos das memórias que não têm significado para nós. Organizamos a memória da maneira como desejamos falar sobre elas. E como essas memórias são organizadas? Elas podem ser ordenadas logicamente, com certeza, mas não acho que nós as organizemos sempre de maneira ordenada. Se vocês examinarem a memória que têm dentro de si, irão lembrar-se de músicas, ritmos e, sobretudo, histórias, que são uma das coisas mais humanas que existem.

Portanto, quando o filho de Concezione resolve voltar ao sul italiano e recuperar os fatos vividos no passado quase esquecidos, nos leva a considerar que “Não é possível entender a memória sem entendê-la, também, e talvez mais ainda, como mecanismo de eliminação: a memória é um mecanismo de esquecimento programado” (MENESES, 2007, p. 23).

Silvestro, durante os quinze anos que viveu no norte italiano, preferiu não se lembrar de sua trajetória siciliana. No entanto, a carta recebida do pai o faz rememorar, por alguns instantes, um passado que almeja esquecer em um presente que também não faz muito sentido para a sua existência.

É, portanto, motivado pela carta recebida que, apesar de hesitar em um primeiro

¹¹⁸ Reconheci que eu tinha sido criança, e pensei na Sicília, nas suas montanhas. Mas a memória não se abriu em mim só por causa disso; [...]. No entanto, ela só se abriu para isso e voltou a se fechar, e eu fiquei quieto na minha não esperança, como se nunca tivesse tido quinze anos de infância, e da Sicília, cactos, enxofre, Macbeth, montanhas. Outros quinze anos passaram-se depois daqueles, a mil quilômetros dali, da Sicília e da infância, e eu tinha quase trinta anos, e era como se nunca tivesse tido nada, nem os primeiros quinze, nem os segundos, como se nunca tivesse comido pão, e não me tivesse enriquecido de coisas e coisas, gostos, sentimentos, durante tanto tempo, como se nunca tivesse estado vivo, e estivesse vazio, é isso, estava como se fosse vazio, pensando no gênero humano perdido e quieto na não esperança (VITTORINI, 1966, p. 10, tradução nossa).

momento, compra em um impulso o bilhete de trem para viajar ao vilarejo siciliano. Um retorno tanto físico quanto memorialístico à terra natal, marcado pelas conversas:

[...] Nella finzione narrativa, l'invito a oltrepassare la soglia degli astratti furori, a intraprendere il viaggio in Sicilia, a credere in qualcosa, è offerto straordinariamente da una lettera che gli consente di ricordare che aveva pur vissuto, che era stato bambino, aveva pur avuto, in quale modo, un'infanzia [...]. La lettera – una prova tangibile di scrittura – ha la funzione retorica d'introdurre alla conversazione, il cui statuto rinvia alla parola parlata e di passare dalla stasi al viaggio¹¹⁹. (PANICALI, 1994, p. 165)

Dessa forma, quando decide retornar, ele faz uma viagem física e memorialística que se desenrola por meio das conversas entre o protagonista e as personagens marginalizadas que foram surgindo em seu caminho, seja no vagão do trem, no navio ou enquanto caminhava pelo interior da Sicília, de modo a aproximar o leitor da aspereza predominante na ilha siciliana, como as misérias nas casas e no povoado como um todo.

Da questo stato d'animo muove lentamente un viaggio in Sicilia che assume la forma di una conversazione con gli altri uomini, coi luoghi visitati, con la propria infanzia e dà luogo a un'architettura molto originale, che privilegia la parola come suono [...]. Diviso in cinque capitoli, che paiono atti teatrali, si apre con un monologo in prima persona che ha tutta l'aria d'essere pronunciato a bassa voce; quindi, mette in scena l'evento dell'incontro coi piccoli siciliani da terza classe, il primo contatto con la propria terra e il ridestarsi degli echi dell'infanzia lungo un tragitto visivo e, a un tempo, orale: tra dialoghi diretti e raccontati, tra visioni e ritratti di personaggi, tra dubbi e meditazioni dell'io narrante e di una voce fuori campo, anonima e collettiva [...]¹²⁰ (PANICALI, 1994, p. 154-155)

A respeito da viagem física e memorialística de Silvestro em *Conversazione in Sicilia*, Peterle (2009, p. 84) afirma:

Em *Conversa na Sicília*, o espaço da ilha é apresentado como sendo bem distante do

¹¹⁹ Na ficção narrativa, o convite para ultrapassar o limiar dos furores abstratos, para realizar a viagem à Sicília, acreditar em qualquer coisa, é oferecido extraordinariamente por uma carta que lhe permite lembrar que tinha vivido lá, que tinha sido criança, que tinha morado no sul italiano, de modo que tinha tido uma infância [...]. A carta – uma prova tangível de escrita – tem a função retórica de introduzir a conversa, cujo status se refere à palavra falada e às passagens da viagem (PANICALI, 1994, p. 165, tradução nossa).

¹²⁰ A partir desse estado de ânimo se move lentamente uma viagem pela Sicília, que toma a forma de uma conversa com outras pessoas, com os lugares visitados, com a própria infância e que resulta em uma arquitetura muito original, que privilegia a palavra como som [...]. Dividido em cinco capítulos, que parecem atos teatrais, ele abre com um monólogo em primeira pessoa que traz a sensação de ser pronunciado em voz baixa; portanto, retrata o encontro com os pequenos sicilianos da terceira classe, o primeiro contato com a terra e o renascimento da infância em um longo caminho visual e, ao mesmo tempo, oral: entre os diálogos diretos e histórias, entre visões e retratos de personagens, entre dúvidas e meditações do eu narrante e de uma voz de fora do campo, anônima e coletiva [...]. (PANICALI, 1994, p. 154-155, tradução nossa).

continente, tal distanciamento se dá, à primeira vista, pelas viagens físicas de trem e barco o que, posteriormente, é confirmado pelo ritmo e rumo tomados pela narrativa. De fato, dois percursos podem ser extraídos. Um relativo à rota geográfica que tem como ponto de partida a cidade de Milão e, como destino, a aldeia materna; [...] E outro, que se dá no espaço insular o qual, por sua vez, é apresentado com outras cores e pinceladas, capazes de perfilar uma pequena aldeia siciliana. Assim, o personagem que desde o início do romance é apresentado com uma forte inquietação [...] tem a possibilidade de, no reencontro com o passado, refletir sobre angústias e questões existenciais, que transcendem os aparentes limites individuais. Neste sentido, o retorno a um passado quase esquecido, as revisitações das paisagens sicilianas e, principalmente, as conversas com os diferentes personagens são fundamentais para o delinear e a exploração que faz Vittorini de problemáticas como o questionamento do valor do ser humano, a tomada de consciência das consequências da miséria e a realidade dura da opressão, do poder e da discriminação social.

O caminhar de Silvestro, portanto, nasce da necessidade de percepção dos tormentos que assolam a humanidade impotente diante de dores opressivas. “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida [...]” (CERTEAU, 1994, p. 183). Assim, o narrador protagonista resolve deixar as observações dos acontecimentos vividos no norte italiano para reviver e tentar compreender as origens das mazelas enfrentadas pelos homens marginalizados do sul italiano. Dessa forma, Silvestro quer ultrapassar o limiar da imobilidade que o condenou até agora, ou seja, o silêncio que caracterizou sua vida. Ele agora sente a necessidade de conversar e ser um homem mais ativo diante dos furores abstratos.

A tal respeito, Giordano (2014, p. 115) afirma que em *Conversazione in Sicilia* é contada “un viaggio che coinvolge il corpo e la coscienza di Silvestro, memoria e presente, e che, per giungere a completamento, ha bisogno di raffrontarsi con il mondo che è oggetto della sua ricerca; tale urgenza si traduce nella necessità di *conversazione* [...]”¹²¹.

O próprio Silvestro comenta sobre sua necessidade de viajar e conversar para compreender o seu presente e o seu passado. “Avevo viaggiato, dalla mie quiete nella non speranza, ed ero in viaggio ancora, e il viaggio era anche conversazione, era presente, passato, memoria e fantasia, non vita per me, eppur movimento”¹²² (VITTORINI, 1966, p. 137).

Após decidir retornar para o interior de Siracusa, Silvestro faz sua viagem inicialmente de trem, depois de barco, novamente de trem, de caminhonete e, finalmente, a pé, percorrendo

¹²¹ Uma viagem que envolve o corpo e a consciência de Silvestro, memória e presente, e que, para completá-lo, precisa comparar-se ao mundo que é o objeto de sua pesquisa; tal urgência se traduz na necessidade de conversação [...] (GIORDANO, 2014, p. 115, tradução nossa).

¹²² Eu tinha viajado, no meu silêncio da não esperança, e eu ainda estava viajando, e a viagem era também uma conversa, era presente, passado, memória e fantasia, não vida para mim, mas movimento. (VITTORINI, 1966, p. 137, tradução nossa).

o interior da aldeia até chegar à casa materna.

O trajeto, que terá início nos vagões dos trens da terceira classe, será responsável por reativar a lembrança de Silvestro, por meio dos elementos paisagísticos e, também, pelos primeiros diálogos realizados pelo narrador protagonista com as personagens que encontrou nesse local. Na verdade, Silvestro desenvolverá diálogos com os mais diversos tipos sociais, responsáveis por trazer momentos da infância e, ainda, por apresentar as amarguras da realidade enfrentada por aquelas figuras.

Se não bastasse, em alguns diálogos ou escuta das conversas de outras personagens, o protagonista perceberá a existência de figuras opressoras. Com efeito, “A análise da extensão do vagão do trem pode ainda levar à consideração de que este seja um micro espaço para onde confluem diferentes elementos representativos do final da década de 30 e do início da década de 40 da sociedade italiana” (PETERLE, 2009, p. 86).

Esse leque de possibilidades acontece porque, durante o trajeto, o trem faz várias paradas, e as personagens dos vagões mudam conforme as estações, de modo que o narrador personagem tem a possibilidade de observar e adentrar, por meio das conversas, na realidade daquelas figuras. O desenrolar das conversas no vagão do trem, de fato, será de extrema importância para o processo de conscientização do protagonista, pois não consegue ficar imune ao descaso sofrido pelo velhinho ou pelo jovem malárico, envolto no xale, que são associados ao cheiro de fedentina pelos outros passageiros.

Em síntese, “[...] a cena do trem é paradigmática, marca a passagem e a mudança que ocorre na narrativa: o vagão é uma espécie de entre-lugar que interliga duas realidades diferentes, mas também semelhantes” (PETERLE, 2009, p. 86).

Outro meio de transporte utilizado por Silvestro para chegar até o interior de Siracusa é o barco, uma espécie de balsa que transporta diversos sicilianos humildes, famintos, com frio e sem nenhuma esperança, até Messina.

Durante a travessia nesse local de difícil circulação, lotado de sicilianos esfomeados, o narrador passa a rememorar sua infância, principalmente quando avista o mar, os rochedos e sente o ar gelado e a chuva. Ao observar tais imagens e reviver aquelas sensações, ele reconhece que tinha sido menino. O próprio narrador declara:

Il mare era nero, invernale, e in piedi sull'alto ponte, quell'altipiano, mi riconobbi di nuovo ragazzo prendere il vento, divorare il mare verso l'una o l'altra delle due coste

con quelle macerie, nel mattino piovoso, città, paesi, ammuccchiati ai piedi. Faceva freddo e mi riconobbi ragazzo, avere freddo eppur restare ostinato sull' alta piattaforma, nel vento, a picco sulla corsa e sul mare.¹²³ (VITTORINI, 1966, p.14-15)

Em síntese, a viagem por meio da barca é a confirmação da representação do elo existente entre o passado e o presente, pois naquele espaço repleto de famigerados sicilianos o protagonista recorda a sua infância, em um primeiro momento, por meio das paisagens, do frio, das casas, dos rochedos e do alimento.

Nesse sentido, quando Silvestro chega ao barco, encontra outros sicilianos e, no impulso, pergunta por três vezes “Non c’è formaggio come il nostro”¹²⁴ (VITTORINI, 1966, p. 15). Ninguém o responde, apenas observam-no. Subentende-se que aquelas pessoas não comem em seu cotidiano queijo e pão, alimentos típicos italianos. Além disso, quando Silvestro afirma que “Non c’è formaggio come il nostro”, há, obviamente, o reconhecimento de um antigo sabor de sua infância.

O segundo momento, portanto, será também de extrema importância para o processo de reflexão do gênero humano perdido, pois, durante a travessia marítima, Silvestro inicia uma conversa simbólica da representação do oprimido com o pequeno siciliano que é finalizada somente em Messina. Nessa conversa, o narrador constata que a situação do pequeno siciliano e de todos os camponeses é de miséria e desesperança, pois eles não têm perspectiva de vendas para as laranjas produzidas, de modo que são obrigados a consumi-las como o único alimento.

All'estero non ne vogliono, – continuò il piccolo siciliano. – Come se avessero il tossico. Le nostre arance. E il padrone ci paga così. Ci dà le arance... E noi non sappiamo che fare. Nessuno ne vuole. Veniamo a Messina, a piedi, e nessuno ne vuole... Andiamo a vedere se ne vogliono a Reggio, a Villa San Giovanni, e non ne vogliono... Nessuno ne vuole. [...]
Nessuno ne vuole... Andiamo avanti, indietro, paghiamo il viaggio per noi e per loro, non mangiamo pane, nessuno ne vuole... Nessuno ne vuole.[...]
Nessuno ne vuole... Nessuno ne vuole... Come se avessero il tossico... Maledette arance.¹²⁵ (VITTORINI, 1966, p. 23-24)

¹²³ O mar era negro, invernall, e de pé no alto do convés, eu me reconheci como um menino de novo, tomando o vento, devorando o mar rumo a uma ou a outra das duas costas com aqueles rochedos, na manhã chuvosa, cidades, vilarejos, empilhados a seus pés. Estava frio e eu me reconheci como um menino que estava com frio, mas obstinado em permanecer na plataforma alta, no vento, a prumo sobre o curso da barca e do mar (VITTORINI, 1966, p. 15, tradução nossa).

¹²⁴ Não tem queijo como o nosso (VITTORINI, 1966, p. 15, tradução nossa).

¹²⁵ Em outras cidades ninguém quer, continuou o pequeno siciliano. – Como se tivessem agrotóxico. Nossas laranjas. E o patrão nos paga assim. Ele nos dá as laranjas... E não sabemos o que fazer. Ninguém as quer. Nós chegamos a Messina, a pé, e ninguém quer ... Andamos para ver se eles querem as laranjas em Reggio, em Villa San Giovanni, e eles não as querem... Ninguém as quer. [...]. Ninguém quer as laranjas... Andamos para frente, para trás, pagamos a viagem para nós e para elas, não comemos pão, ninguém as quer... Ninguém quer [...]

É, certamente, por meio dos diálogos e da observação da miséria dos camponeses que não tinham queijo para comer e nem comércio para vender as suas laranjas que o protagonista faz um processo reflexivo sobre as condições dos italianos durante o regime fascista.

Prontamente, ao deixar para trás o barco e o pequeno siciliano e, mais uma vez, retornar ao vagão do trem rumo a Siracusa, inicia, novamente o processo de escuta e conversação com as personagens sicilianas, uma vez que tem sede de observar, falar, entender, caminhar e refletir.

No percurso entre Messina e Catânia, o protagonista ouve a conversa entre duas figuras que chamam a sua atenção: Com Bigodes e Sem Bigodes, dois policiais que simbolizam o poder opressivo. São figuras que, de maneira cega e prepotente, defendem os desmandos dos governos opressivos e acreditam que a satisfação reside em realizar o que sabiam fazer: “fermare e tenere dentro”¹²⁶ (VITTORINI, 1966, p. 28).

Nesse trecho o autor aponta, por meio das conversas entre Com Bigodes e Sem Bigodes, a principal função dos policiais fascistas em relação aos antifascistas e ativa em Silvestro a conscientização da opressão do regime autoritário. Assim sendo: “As conversas trocadas com os demais viajantes e o diálogo escutado entre Sem Bigodes e Com Bigodes são fundamentais para o processo de conscientização de Silvestro” (PETERLE, 2009, p. 96).

No vagão do trem, Silvestro tem contato com outra personagem que é de extrema importância para o seu processo reflexivo: o Gran Lombardo, responsável por revelar ao protagonista a necessidade de uma consciência renascida sob a ótica de novas obrigações morais. Em outras palavras, o Gran Lombardo mostra a Silvestro o lado humano dos dois policiais, explicando que Com Bigodes e Sem Bigodes, sendo sicilianos, também estão condenados ao destino de misérias do homem do sul, uma vez que a escolha de ser um policial foi determinada pelo desespero. Nesse sentido, Vittorini (1966, p. 34-35) destaca:

E io, senza distogliere lo sguardo dal faccino del vecchio, dissi: – Può darsi che sia vero... Ma che c'entra questo con l'andare a fare quel mestiere?
E il Gran Lombardo disse: – Credo che c'entri per qualche ragione... Credo che c'entri. Non so come spiegarlo, ma credo che c'entri. Che fa uno quando si abbandona? Quando si butta via per perduto? Fa la cosa che più odia di fare... Credo che sia questo... Credo che è comprensibile se sono quasi tutti siciliani.¹²⁷

Ninguém quer ... Ninguém quer ... Como se tivessem agrotóxico... Laranjas malditas (VITTORINI, 1966, p. 23-24, tradução nossa).

¹²⁶ Deter e deixar preso (VITTORINI, 1966, p. 28, tradução nossa).

¹²⁷ E eu, sem tirar os olhos do rosto do velho, disse: "Pode ser que seja verdade... Mas o que isso tem a ver com fazer esse trabalho? E o Grande Lombardo disse: – Eu acredito que é por algum motivo... Eu acho que tem a ver com isso. Eu não sei como explicar, mas creio que tem. O que é que faz uma pessoa quando é abandonada? Quando

Após tecer diálogos com o Gran Lombardo até a estação de Catânia, onde a maioria dos passageiros desce, Silvestro continua sua trajetória, com os vagões quase vazios, questionando a si mesmo por que não havia descido e desistido da viagem até o seu destino final: Siracusa. Ao seguir, reencontra o jovem malárico reenvolto no xale, que segue viagem até Lentini, local com muitos laranjais e malária.

Avevo, ad ogni modo, il biglietto per Siracusa, proseguì il viaggio nella vettura vuota, al sole, attraverso una pianura vuota. E dal corridoio retornando nello scompartimento fui sorpreso di trovare, fermo al suo posto, avvolto nello scialle, col sottile berretto di panno in testa, il giovane dalla cera gialla di malato, e con lui, guardando lui che mi guardava, senza una parola, ma contento di stare con lui, viaggiai e viaggiai, al sole per la pianura vuota, finché la pianura si coprì di verde malaria, e si giunse a Lentini, appiè di lunghi declivi verdi di aranci e malaria, e il Giovane avvolto nello scialle scese e intirizzí di freddo al sole, sul marciapiede deserto, scarno di malaria.¹²⁸ (VITTORINI, 1966, p. 39-40)

Nesse percurso, o narrador protagonista não conversa com o jovem malárico reenvolto no xale, no entanto, somente a sua presença marcada pelo abandono e pela doença são suficientes para não deixar o narrador indiferente às mazelas daquele homem. A doença, portanto, simboliza a não esperança, o sofrimento e o descaso, e o corpo doente representa, acima de tudo, a doença social.

Após a parada em Lentini, o trem segue viagem até o destino final de Silvestro, local onde passou a infância e encontraria sua mãe e parte de sua história. “E io scesi a Siracusa, il posto dov’ero nato e di dove quindici anni prima ero partito, una mia stazione nella vita”¹²⁹ (VITTORINI, 1966, p. 46).

Após chegar em Siracusa e ativar as lembranças memorialísticas, ainda precisa seguir viagem até o interior, mais precisamente às montanhas. Com tal intento, compra a passagem de trem que segue até o interior por uma ferrovia secundária siciliana que passa por várias aldeias montanhosas.

se joga fora por se ver perdida? Faz a coisa que mais odeia fazer... Eu acho que você sabe disso... Eu acho que dá para compreender porque todos são sicilianos (VITTORINI, 1966, p. 34-35, tradução nossa).

¹²⁸ Eu tinha, no entanto, o bilhete para Siracusa, prossegui a viagem no vagão vazio, ao sol, através de uma planície vazia. E, do corredor, voltando para o compartimento, fiquei surpreso ao encontrar, ainda no lugar, envolto no xale, com o boné de pano fino na cabeça, o jovem com a cara doente amarela e, com ele, observando-o olhar para mim, sem dizer uma palavra, mas contente por estar com ele, viajei e viajei, ao sol até a planície vazia, até que a planície estivesse coberta de malária verde, e chegamos a Lentini, perto de longos declives verdes de laranjais e malária, e o jovem envolvido no xale saiu e ficou no frio ao sol, na calçada deserta, magro de malária (VITTORINI, 1966, p. 39-40, tradução nossa).

¹²⁹ E desci em Siracusa, o lugar onde eu nasci e de onde eu parti há quinze anos, uma estação na minha vida (VITTORINI, 1966, p. 46, tradução nossa).

Conforme o pequeno trem passa pelas estações, observa a penúria das casas interioranas e reflete que a fome, a pobreza e os costumes daqueles que vivem próximos à linha do trem pouco haviam se alterado. Em síntese, o narrador percebe, ao viajar, observar, escutar, conversar e refletir, que tanto a grande cidade do norte quanto as aldeias do sul italiano são afetadas pela desordem instaurada pela sociedade vigente, no caso, o regime opressor fascista.

Ao descer na aldeia de Vizzini, Silvestro ainda precisa chegar ao ponto mais alto da montanha, onde se encontra a casa de sua mãe. A única maneira de finalmente reencontrar a mãe Concezione é percorrer o trajeto de três horas em uma camionete. Ao descer do veículo, ao pé da longa escadaria que leva aos bairros altos da casa da mãe, o narrador imediatamente visualiza as mesmas casas miseráveis e as mesmas mazelas do povoado como um todo. “[...] quella scalinata tra vecchie case [...] Sapevo che mia madre abitava nei quartieri alti, ricordavo di aver salita quella scalinata quando si veniva là a trovare i nonni nella mia infanzia, e cominciai a salire”¹³⁰ (VITTORINI, 1979, p. 41).

Portanto, os acontecimentos passados que almeja deixar na lembrança retornaram, inicialmente, com os diálogos pelo caminho até chegar ao seu destino final e, depois, com as conversas e observações na aldeia materna. Nesse sentido, em *Conversazione in Sicilia*, Elio Vittorini, por meio da representação literária, mostra que o ato ficcional de lembrar põe em ação elementos que se encontram situados no passado.

O autor faz isso por meio de um mergulho na memória, de modo a ter a representação significativa na construção do presente da enunciação: a lembrança, ao ser acionada, traz ou provoca a formação de novos sentidos, que são criados a partir do contato com objetos, textos, paisagens, lugares, sonhos, imagens, cheiros, sabores etc. Todos eles ligados a ações simples ou elaboradas que remetem, simultaneamente, para o hoje e o ontem, originando uma correspondência entre o que é percebido e sentido e as impressões gravadas na memória. É isso que Bergson (1999, p. 210) verifica em seus estudos quando afirma que:

O papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-las à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. É verdade que esta segunda seleção é bem menos rigorosa que a primeira, porque nossa experiência passada é uma experiência individual e não mais comum, porque temos sempre muitas lembranças diferentes, capazes de se ajustarem igualmente a uma

¹³⁰ [...] aquela escadaria entre casas velhas [...] minha mãe habitava na parte mais alta da aldeia, lembrava de haver subido aquela escada quando vinha lá para encontrar os avós, na minha infância e comecei a subir (VITTORINI, 1979, p. 41, tradução nossa).

mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações.

Assim, a lembrança completa e esclarece, não tem limites, e a memória, quando envolvida na tessitura da fantasia e da ficção, certamente constrói e destrói os laços estabelecidos entre o protagonista e seu passado, principalmente quando busca vínculos distantes que possam ter algum sentido no presente e, talvez, alguma interferência no futuro.

Nesse sentido, essa viagem geográfica e pelos fios da memória, em muitos momentos, não é indiferente ao protagonista, pois mesmo estando tão distante daquela realidade há quinze anos, suas lembranças são ativadas pelas paisagens, pelo aspecto da aldeia que pouco mudara com o tempo. A tal respeito, afirma Gagnebin (2006, p. 55) que “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”, e essa rememoração que enfoca o presente acontece, como podemos verificar no trecho a seguir:

[...] E mi parve ch'essere là non mi fosse indifferente, e fui contento d'esserci venuto, non esser rimasto a Siracusa, non aver ripreso il treno per l'Alta Italia, non aver ancora finito il mio viaggio. Questo era il più importante nell'essere là: non aver finito il mio viaggio; anzi, forse, averlo appena cominciato; perchè così, almeno, io sentivo, guardavo la lunga scalinata e in altro le case e le cupole, e i pendii di case e roccia, e i tetti nel vallone in fondo, e il fumo di qualche comignolo, le macchie di neve, la paglia, e la piccola folla di scalzi bambini siciliani sulla crosta di ghiaccio ch'era in terra, nel sole, intorno alla fontana di ghisa.¹³¹ (VITTORINI, 1966, p. 55)

Estar no interior de Siracusa, realmente, não é indiferente para Silvestro, pois por um breve instante diz estar feliz por não ter desistido da viagem física e, conseqüentemente, memorialística. Sua chegada ao vilarejo recupera e revisita o tempo da infância e da adolescência com a ajuda dos arquivos da memória que guarda na lembrança, como as casas, a terra, a tradição e, ainda, o sofrimento e a miséria que passam de uma geração para outra sem perspectiva de mudança.

A tal respeito, Elio Vittorini (1966, p. 56) caracteriza em *Conversazione in Sicilia*:

¹³¹ E pareceu-me que estar ali não me era indiferente, e fiquei contente de ter vindo, não ter ficado em *Siracusa*, não ter retomado o trem para a Alta Itália, não ter terminado ainda a minha viagem. Isso era o mais importante por estar lá: não ter terminado a minha viagem; aliás, ela talvez apenas começara; porque assim, ao menos, eu sentia, olhando a longa escadaria e no alto as casas e as cúpulas, e os declives de casas e rochas, e os telhados no vale estreito ao fundo, e a fumaça em uma ou outra chaminé, as marcas da neve, a palha, e um pequeno bando de garotos sicilianos descalços em cima da crosta de gelo que cobria o chão, no sol, em volta da fonte de ferro fundido. (VITTORINI, 1966, p. 55, tradução nossa).

Sapevo che mia madre abitava nei quartieri alti, ricordavo di aver salita quella scalinata quando si veniva là a trovare i nonni nella mia infanzia, e cominciai a salire. C' erano fascine di legna sugli scalini, davanti a qualche casa, e salii, e ogni tanto c'era un orlo di neve, e nel freddo, nel sole del mattino, quase mezzogiorno ormai, arrivai finalmente in alto sopra l'immenso paese della montagna e i valloni chiazzi di neve. Non si vedeva gente, solo bambini scalzi coi piedi ulcerati di geloni e girai tra le case in alto intorno alle cupole della grande chiesa Madre che anch'essa riconoscevo antica nella mia memoria.¹³²

Em Giordano (2014, p.115) é possível encontrar o seguinte esclarecimento sobre o retorno cíclico vivido pelo protagonista quando observa que nada se alterou em relação à miséria das casas, o desamparo do vilarejo, o frio que castiga e as moléstias. Tudo está igual há quinze anos em uma repetição imóvel de vivências de abandono e amarguras:

Apparentemente costruito come un *nostos*¹³³, viaggio di ritorno verso casa, il cammino di Silvestro non si conclude però con l'approdo alla terra natale. Infatti, se lo schema tipico della drammatizzazione dei poemi epici prevedeva un ritorno alla propria patria attraverso pericoli e peripezie che accrescevano l'esperienza del protagonista, quello di Silvestro riporta sì ai luoghi dell'infanzia ma per poi ritornare al punto di partenza. L'andamento del viaggio dunque non è progressivo ma circolare.¹³⁴

Apesar das mazelas, Silvestro, por um instante, lembra com carinho das imagens corriqueiras da aldeia, pois como os meninos que se divertem com a neve, o protagonista também viveu na infância bons momentos naquele interior miserável, como as brincadeiras nos trilhos dos trens e as leituras de obras importantes, como *As mil e uma noites*.

A nosso ver, assim como Sherazade aciona a sua memória para narrar as histórias ao rei em busca de sua sobrevivência, o narrador protagonista também rememora o seu passado para

¹³² Eu sabia que minha mãe vivia nos bairros altos, recordei que subia aquela escadaria quando na minha infância lá encontrar meus avós, e comecei a subir. Havia feixes de lenhas nos degraus, em frente a algumas casas, e subi, e de vez em quando havia uma faixa de neve e, no frio, no sol da manhã, quase ao meio dia, eu finalmente cheguei ao alto sobre a imensa montanha e os vales manchados de neve. Não se via gente, apenas crianças descalças com pés ulcerados de gelo, e caminhei entre as casas altas em torno das cúpulas da grande Igreja Matriz, que também era uma recordação antiga na minha memória (VITTORINI, 1966, p. 56, tradução nossa).

¹³³ De acordo com Bonizafi (2009, p. 481): “Nostos is first considered as a poetic genre. In the epic tradition and within the Homeric poems, it typically designates the song about the sea travels of Greek heroes home from Troy [...]”. (De acordo com Bonizafi (2009, p. 481, tradução nossa), “Nostos é, em primeiro lugar, considerado um gênero poético. Na épica tradicional e nos poemas homéricos, designa tipicamente uma canção sobre a viagem no mar de heróis gregos de Troia para casa [...]).

¹³⁴ Aparentemente construído como um *nostos*, uma viagem de volta para casa, a jornada de Silvestro não termina com a chegada à terra natal. Na verdade, se o esquema típico da dramatização dos poemas épicos prevê um retorno ao seu país por meio de perigos e peripécias que aumentam a experiência do protagonista, o de Silvestro o leva aos lugares da infância para depois retorná-lo ao ponto de partida. Portanto, o avançar da jornada não é progressivo, mas circular (GIORDANO, 2014, p. 115, tradução nossa p. 115).

encontrar a sua ressignificação e manter a sua sobrevivência.

A memória, de fato, em *As mil e uma noites*, está personificada na figura da princesa Sherazade, descrita como alguém que conhecia as lendas e a história dos povos antigos, quer dizer, ela é aquela que reuniu na memória todas as histórias orais passadas de geração em geração. Em outras palavras, o ato de relembrar e de contar são responsáveis pela sobrevivência de Sherazade.

Assim como para Sherazade, a memória também é para Silvestro um elemento essencial para a sua sobrevivência e a busca da sua identidade, pois é a partir do caminhar e do processo de conversação que ele aciona os elos memorialísticos a fim de encontrar o gênero humano que, segundo ele, está perdido por causa de uma sociedade incapaz de compreender e acolher os indivíduos.

Assim, apesar de afirmar que as leituras realizadas na infância foram esquecidas na fase adulta, percebe-se que, na verdade, elas permanecem dentro dele, podendo ser recordadas: “Avevo letto le *Mille e una notte* e tanti libri là, di vecchie storie, di vecchi viaggi, a sette e otto e nove anni [...]. Poi avevo dimenticato, nella mia vita d’uomo, ma lo avevo in me, e potevo ricordare, ritrovare. Beato chi ha da ritrovare!”¹³⁵ (VITTORINI, 1966, p. 151).

A tal respeito Seixas, em seus estudos, destaca a noção de *memória involuntária*, enfatizando que a partir dela atingimos, tanto na ótica bergsoniana quanto na proustiana, um outro plano da memória humana, pois somos conduzidos a uma memória mais elevada, ou seja, à verdadeira memória. Logo, essa *memória involuntária* é espontânea, “feita de imagens que aparecem e desaparecem independentemente de nossa vontade, revela-se por ‘lampejos bruscos, mas se afasta ao mínimo movimento da memória voluntária’” (2004, p. 46).

Nesse sentido, a memória involuntária preenche as lacunas da memória, que quando completadas recuperam os laços de afetividades que podem adentrar no íntimo da personagem. Quando isso acontece, o processo de construção da memória é constante e, consequentemente, sobre o indivíduo pesam as lembranças e o sentimento de pertença a um determinado tempo e espaço. “Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar” (NORA, 1993, p. 18).

¹³⁵ Havia lido as *Mil e uma noites* e tantos livros, de velhas histórias, de velhas viagens, aos sete e oito e nove anos [...]. Depois esqueci, na minha vida de homem, mas tinha dentro de mim, e podia recordar, reencontrar. Feliz de quem pode reencontrar! (VITTORINI, 1966, p. 151, tradução nossa)

Nora (1993, p. 9) continua discursando a tal respeito:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente: a história, uma representação do passado.

Dessa forma, a memória se constitui a partir da recordação de um fato acontecido e vivenciado que permaneceu como um resquício no íntimo da personagem, impulsionado por um ou mais estímulos, capaz de trazer percepções, sentimentos ou sensações. Em *Conversazione in Sicilia*, a voz de Concezione, em um primeiro momento, é o resquício responsável por reativar em Silvestro as sensações das lembranças vividas em sua casa durante a infância na aldeia siciliana. É ela que ativa a memória auditiva do protagonista:

Spinsi la porta ed entrai in casa e da un'altra stanza una voce disse: – Chi è? – E io riconobbi quella voce, dopo quindici anni che non la ricordavo, la stessa di quindici anni prima ora che ricordavo: era alta, chiara, e ricordai mia madre parlare nella mia infanzia da un'altra stanza.
– Signora Concezione, – dissi.¹³⁶ (VITTORINI, 1966, p. 57)

Quando chega ao seu destino final, reconhece prontamente a voz de sua mãe, o que também reativa em sua memória sua fisionomia com perfeição, o que é confirmado quando a observa: “La signora apparve, alta, con la testa chiara, e io riconobbi perfettamente mia madre, una donna alta coi capelli castani quase biondi, e il mento duro, il naso duro, gli occhi neri. Aveva sulle spalle una coperta rossa in cui si teneva calda”¹³⁷ (VITTORINI, 1966, p. 59).

Porventura, as boas lembranças advindas da infância ao avistar os meninos brincando na neve juntamente com a alegria de reconhecer a voz e o rosto materno são logo deixadas de lado por causa das amargas visualizações da realidade atual, encontradas na aldeia e na casa de Concezione. Quando Silvestro entra na casa da mãe, já sente o cheiro do arenque que está sendo assado para a refeição. O narrador personagem, portanto, quando reconhece o cheiro do

¹³⁶ Abri a porta e entrei na casa e de um outro quarto uma voz disse: – Quem é? – E eu reconheci aquela voz, depois de quinze anos que não me lembrava dela, a mesma de quinze anos atrás que agora eu recordava: era alta e clara, lembrei minha mãe falando na minha infância de outro quarto.

“– Dona Conceição”, eu disse (VITTORINI, 1966, p. 57, tradução nossa).

¹³⁷ A senhora apareceu, alta, com o rosto claro, e reconheci perfeitamente minha mãe, uma mulher alta com cabelos castanhos quase loiros e o queixo duro, o nariz duro e os olhos negros. Ela tinha um cobertor vermelho em seus ombros para esquentar-se do frio (VITTORINI, 1966, p. 59, tradução nossa).

alimento, imediatamente questiona a mãe se na época da infância a família Ferrauto comia o alimento com frequência. A mãe prontamente afirma: “Aringhe d’inverno e peperoni d’state. Era sempre il nostro modo di mangiare”¹³⁸ (VITTORINI, 1966, p. 60).

Silvestro [...] volta à sua terra natal com o firme propósito de dar um sentido para sua vida, de reencontrar a sua própria origem familiar, sua mãe, numa alusão ao mito da deusa-mãe. Para Silvestro, a viagem, além de ser um reencontro com a sua identidade de siciliano do sul, é também um mergulho num mundo que estava esquecido e que lhe volta através da memória fazendo-o reviver a infância e a adolescência de 15 ou 20 anos atrás. (SOUZA, 2005, p. 61)

Sua viagem e seu reencontro com a mãe assumem a experiência de um retorno que representa o marco da pobreza e do desespero, que desemboca na fome e na doença. Após visualizar a aldeia e traçar longas conversas com a Concezione, o narrador percebe que pouco se alterou no sul italiano, uma vez que as pessoas se encontram isoladas, comendo as mesmas comidas, vivendo em casas precárias, símbolos da penúria.

Diante de tal constatação, conclui-se que a mãe é uma peça fundamental no processo de conscientização e rememoração do narrador personagem, pois, segundo Giordano (2014, p. 119), “Concezione porta il viaggio di Silvestro su un altro piano, aumentando la sua nuova percezione della realtà grazie all’intervento della memoria”¹³⁹.

Portanto, a viagem física e memorialística aflora ainda mais a percepção de Silvestro a partir do momento que ele decide caminhar pela aldeia juntamente com a mãe, que faz visitas aos necessitados e aplica injeções aos que possuem alguma moléstia. Nesse sentido, “Non camminammo che un minuto o due, e mia madre bussò a un’altra porta, e di nuovo io mi trovai nel buio, su un terreno in ineguale terra nuda, in un odore di pozzo abbandonato”¹⁴⁰ (VITTORINI, 1966, p. 117). Em outras palavras, as andanças junto com a mãe pela ilha elucidam, no protagonista, as condições precárias de infraestrutura e higiene que acabam gerando doenças, dores e sofrimentos, semelhantes aos de outrora por não ter havido progresso na região.

¹³⁸ Arenque no inverno e pimentão no verão. Era sempre assim a nossa comida (VITTORINI, 1966, p. 60, tradução nossa).

¹³⁹ Conceição leva a viagem de Silvestro em outro plano, aumentando sua nova percepção da realidade graças à intervenção da memória. (GIORDANO, 2014, p. 119, tradução nossa).

¹⁴⁰ Não caminhamos mais que um minuto ou dois, e minha mãe bateu em outra porta, e de novo encontrei-me no escuro, em um chão desnivelado de terra batida, com um cheiro de poço abandonado. (VITTORINI, 1966, p. 117, tradução nossa).

A esse respeito, Gomes (2013, p.40) afirma que ao acompanhar a mãe pela cidade nas aplicações das injeções, “o protagonista tem a oportunidade de encontrar a realidade: um mundo de miséria, de doença e de fome. Neste momento, o protagonista do romance reflete sobre a vida e sobre o sofrimento das pessoas “genere umano perduto”.

Giordano (2014, p. 118) explicita seus pressupostos sobre a intenção de Vittorini ao retratar o caminhar de Silvestro:

Il giro per le iniezioni intrapreso dai due diventa dunque una sorta di percorso d’iniziazione. Concezione, nel cui nome già è avvertibile il suggerimento del ruolo di genitrice e levatrice, guida Silvestro per antri bui, mostrando gli il volto del dolore, per poi risalire nel sole, sorta di fuoriuscita dal grembo materno, nuova nascita. È nella luce che si svelerà il volto del dolore dell’umanità offesa con la visita all’ultimo malato curato da Concezione.¹⁴¹

Esse processo de observação e de recordações dolorosas perpetra em Silvestro o reconhecimento desses espaços e o faz sentir um estranhamento capaz de trazer à tona em seu consciente as raízes do próprio ser e do sentir vividos com sua família na infância e, novamente, com os sofrendores moradores da aldeia siciliana e com sua mãe.

Concezione si attesta come una figura di mediazione della memoria di Silvestro, strumento del recupero, da parte del protagonista, del proprio passato. La madre diventa, dunque, una sorta di epifania del mondo infantile (“ed era un’apparizione”), colei che racchiude in sé l’ora e l’allora, ricerca coscienziale e ricordo della fanciullezza. Attraverso di lei, Silvestro rinasce con una conoscenza rinnovata: è Concezione che lo guida negli anfratti bui del dolore e per merito suo recupera il proprio trascorso per aprirsi ad una riformata consapevolezza di sé e del mondo. Grazie alla riscoperta del passato, il presente assume un nuovo significato.¹⁴² (GIORDANO, 2014, p. 118)

O papel desempenhado por Concezione, então, é a mediação entre a memória reprimida e a compreensão da formação do ser por meio de um elo que, de um lado, simboliza as sensações

¹⁴¹ O percurso realizado pelos dois para aplicar as injeções torna-se uma espécie de caminho de iniciação. Conceição, cujo nome já sugere o papel dos pais e da parteira, guia Silvestro por tocas escuras, mostrando-lhe o rosto da dor, e depois, quando retorna ao sol, mostra a saída do útero; novo nascimento. É na luz que se revela o rosto da dor de uma humanidade ofendida com a visita que vai até o último doente cuidado por Concezione (GIORDANO, 2014, p. 118, tradução nossa).

¹⁴² Conceição é atestada como uma figura de mediação da memória de Silvestro, instrumento da recuperação, por parte do protagonista, do próprio passado. A mãe se torna, portanto, uma espécie de epifania do mundo infantil (“e foi uma aparição”), aquele que contém em si o tempo e o então, a busca consciente e a memória da infância. Por meio dela, Silvestro renasce com uma consciência renovada: é Conceição que o orienta nos espaços escuros da dor e por seu próprio mérito recupera o seu próprio passado, que abre uma autoconsciência reformada de si e do mundo. Graças à redescoberta do passado, o presente assume um novo significado (GIORDANO, 2014, p. 118, tradução nossa).

causadas pela recordação e, do outro, traz o real sentimento provocado pelas andanças no vilarejo. A mãe, por sua vez, representa a figura responsável por fazer surgirem as lembranças ocultas nos espaços da memória do narrador protagonista.

O que se percebe, de fato, é que para o filho de Concezione “A viagem à Sicília, à terra das origens, como busca de valores perdidos, faz-se dentro de uma paisagem humana miserável, e o reconhecimento da miséria é, ao mesmo tempo, um fantástico inquisitório contra os males, em geral, do homem” (VICENTINI, 2010, p. 77).

A viagem é, portanto, para o narrador protagonista, um momento de reflexões que o entristece e o leva a concluir que em toda a Itália os homens realmente vivem o “genere umano perduto”, ou seja, as pessoas estão distantes umas das outras e se sentem, simultaneamente, distantes de si mesmas, em um processo desolador marcado por feridas.

A viagem, de caráter mítico-simbólico, dá-se entre dois pólos, o da infância e o do tempo presente, e traça o itinerário espiritual do protagonista, que da situação inicial de “abstratos furores”, de “cegas inquietações” e “surdos sonhos”, abre-se para reconhecer, para representar a si mesmo os males em geral do homem, suas profundas feridas mais profundas e dolorosas. (VICENTINI, 2010, p. 70)

Compreende-se assim que, para o protagonista, o mundo se encontra doente em um processo de dores e lágrimas marcado por perseguições e massacres que, conseqüentemente, geram a não esperança dos italianos, como se pode verificar no seguinte trecho:

Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, acqua nelle scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride perchè l'altro piange. Egli può massacrare, perseguitare, e uno che, nella non speranza, lo vede che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame.¹⁴³ (VITTORINI, 1966, p. 130-131)

¹⁴³ Mas talvez nem todo homem seja homem e nem todo gênero humano seja gênero humano. Essa é uma dúvida que vem na chuva, quando um homem tem os sapatos rotos, água nos sapatos rotos, e já não tem ninguém em particular que lhe ocupe o coração, nem sequer uma vida particular, nada feito e nada a fazer, nem ao menos nada a temer, nada a mais a perder, e vê, distantes de si mesmo, os massacres do mundo. Um homem ri e outro homem chora. Todos os dois são homens; também aquele que ri esteve doente, é doente; no entanto, ele ri porque o outro chora. Ele pode massacrar, perseguir, e aquele que, na não-esperança, vê um outro que ri sobre seus jornais e manchetes de jornais, não vai com esse que ri, mas tampouco chora, na calma, com um outro que chora. Nem todo homem é homem, então. Um persegue e outro é perseguido; e o gênero humano não é todo gênero humano,

Assim, em *Conversazione in Sicilia*, o escritor Elio Vittorini, por meio da representação da memória de Silvestro, recupera os acontecimentos da aldeia siciliana e, simultaneamente, personifica a imagem humana, representando a comunidade de excluídos, miseráveis e trabalhadores oprimidos. E, ao final de sua jornada, percebe que uma distância profunda separa os homens, que estão somente preocupados com a sua própria situação no mundo, conforme afirma Panicali (1994, p. 156):

[...] Alla fine del viaggio si scoprirà che una distanza profonda separa gli uomini; che il legame tra loro è illusorio; che i personaggi incontrati sono degli interlocutori solo se condividono sogni, idee o progetti comuni; che l'umanità è divisa non tanto nel fare, quanto nel suo stesso essere: nel linguaggio. Infatti, tra le parole di doveri e le parole di sofferenza che qui vengono pronunciate, non esiste alcuna reciprocità.¹⁴⁴

Em suma, pode-se destacar que Elio Vittorini, por meio da força da Arte unida à vontade de transformar a realidade e gerar ações livres que privilegiem o bem comum, utiliza o processo memorialístico como uma arma propulsora. Tal recurso simboliza uma memória social capaz de recuperar um passado sofrido que se assemelha ao presente da década de 30, marcado pela dominação política totalitarista, como bem visualiza Oliveira (2011, p. 40) em suas considerações sobre a Memória expressas no trecho abaixo:

Também não se deve omitir que a memória não é apenas individual; é também social. Compreendendo-se esse segundo aspecto como o — processo que permite à sociedade renovar e reformar sua compreensão do passado a fim de integrá-lo em sua identidade presente. Ou seja, trata-se da forma com que os indivíduos e os grupos de uma determinada sociedade e época se relacionam com o seu passado. A lembrança não existe num vazio, tanto quanto ocorre com aquele que rememora. O dizer de quem rememora é também o dizer da sua época e do seu mundo; a memória é sempre um processo de criação tanto quanto de transformação.

Nessa linha de consideração, acreditamos que, em *Conversazione in Sicilia*, Elio Vittorini representou, com bases sólidas, não apenas uma memória individual, mas também uma memória coletiva e social, com vistas voltadas para os problemas do passado que não foram eliminados no presente da enunciação. Ao contrário, ainda persistem em uma sociedade

mas somente aquele do perseguido. Matem um homem; ele será mais homem. E assim ele é mais um homem do que um homem doente, um homem faminto; é mais gênero humano o gênero humano dos mortos de fome (VITTORINI, 1966, p. 130-131, tradução nossa).

¹⁴⁴ Ao fim da viagem se descobrirá que uma distância profunda separa os homens; que a ligação entre eles é ilusória; que as personagens que se encontram são apenas interlocutores que compartilham sonhos, ideias ou projetos em comum; que a humanidade está dividida no seu ser e no seu fazer: na linguagem. Na verdade, entre as palavras de deveres e as palavras de sofrimento que são pronunciadas, não existe reciprocidade (PANICALI, 1994, p. 156, tradução nossa).

marcada pela miséria, pelo isolamento e pelo descaso do governo fascista italiano.

O romance italiano, certamente, é uma narrativa que recupera uma época com base nas lembranças pessoais de Silvestro, despertando nos leitores as emoções por meio das lembranças advindas de sensações, paisagens, objetos, cartas, imagens, silêncios e, obviamente, da profundidade da linguagem, capaz de permitir que a história perdure e dure por séculos nas páginas do livro e na memória dos leitores.

Conclui-se, assim, que Elio Vittorini, em *Conversazione in Sicilia*, utiliza o retorno de Silvestro à sua terra natal pela linha do trem e pelos fios da memória para representar literariamente o processo de resignação e desesperança vivido pela sociedade italiana do século XX, mais precisamente das décadas de 30 e 40.

No continente americano, mais especificamente no Brasil, Graciliano Ramos, na obra *Vidas secas*, autor de igual importância no cenário literário mundial, também emprega em seus escritos o deslocamento como forma de representação de sobrevivência de suas personagens no sertão nordestino. Esses autores, de fato, utilizando a força da Arte, lançaram mão do processo cíclico do caminhar na construção ficcional, muitas vezes na caracterização individual de cada personagem, como reprodução de mazelas, injustiças e descasos, inclusive por parte das autoridades.

4.4 Vidas secas deslocadas: sobrevivendo ao sertão nordestino

Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, também ancorado no pensamento de que a Arte permite uma compreensão maior da realidade sem, contudo, deixar de ser representação, explora como o processo do deslocar-se pode trazer à tona questões temáticas e ideológicas entrelaçadas com o processo de denúncia e resistência. Como afirma Cruz (2016, p. 231), “a literatura, bem como outras áreas de conhecimento, se apresenta como uma forma de representação que não é imparcial, mas que se posiciona na disputa de interesses e perspectivas, nas quais o eu e o outro são bem definidos, ou ainda apagados”.

Nesse sentido, compreende-se que desde os primeiros escritos de Graciliano Ramos a Arte da palavra sempre foi um instrumento de reflexão e questionamento, por meio de indagações íntimas ou pela exploração do mais forte em relação ao mais fraco. Dessa forma, segundo Antonio Candido (1992, p.13), o escritor narra desde os costumes de uma coletividade

até o mais íntimo das emoções pessoais. Logo:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vividas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada preocupado em *ser*, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever.

Nesse sentido, ao avaliar as temáticas abordadas no romance, nosso objeto de estudos, verificamos um leque de possibilidades a serem exploradas como representações de ausências: a fome, a seca, a miséria, o drama social e humano, a animalização do ser humano e a exploração do mais forte em relação ao oprimido. Prontamente, Graciliano Ramos, em suas obras, com destaque para *Vidas secas*, mostra que “A voz do subalterno acaba por ser mediada por alguém que se coloca na posição de reivindicar algo em nome deste outro. A tomada de voz deve ser dos subalternos” (CRUZ, 2016, p. 233).

A partir dessa perspectiva, nas páginas de *Vidas secas* é possível refletir sobre a relação do sujeito com o mundo dentro de seu respectivo contexto, marcado pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido que caracteriza os espaços descritos no romance: o sertão nordestino. Sua presença na obra se associa ao percurso de um homem que é esquecido e massacrado pelas autoridades dominantes, que se apresenta como delação do opróbrio sofrido pelo povo, moldando a chamada Literatura da Resistência.

Nesse âmbito, a escrita social de Graciliano Ramos conduz o leitor a uma linha de pensamento que busca estabelecer um equilíbrio dialético, uma vez que penetra a realidade social de seu país adotando a linguagem como seu instrumento de expressão, de forma a utilizar a Literatura como arma da resistência e, por consequência, mostrar por meio das letras uma forma de reação contra a alienação que escraviza a população.

É evidente, que Graciliano Ramos conhece muito bem a realidade do seu povo, uma vez que, nascido em Quebrangulo, pequeno município de Alagoas, no dia 27 de outubro de 1892, e mudando-se, em seguida, para a fazenda Pintadinho, no município de Buíque, sertão de Pernambuco, inevitavelmente presencia a seca, a fome, a peregrinação do nordestino e o descaso das autoridades para com a sua gente.

Em *Vidas secas*, como em outras obras de sua autoria, o autor alagoano deixa claro em seus escritos que a Literatura tem a função de representar as tramas que estão intrincadas nas experiências do que foi vivido. Em outras palavras, as personagens e os lugares marginais que mostram a miséria, a exploração e o abuso do poder estabelece uma relação com o período em que a obra foi produzida, delineando um elo entre o indivíduo e a sociedade, traçando o espaço ocupado pelo autor no sistema social e cultural.

Vidas secas compreende bem o século no qual está inserido. Trata-se de uma travessia sem fim que representa o círculo vicioso daqueles que, em virtude da forma como se dá o processo civilizatório, sem os dispositivos que os validem mediante o mundo, vagam em busca do mínimo suficiente para sobreviverem. Razão pela qual, o livro é sempre dialogicamente atual considerando as características inerentes ao capital e à técnica que o livro retrata, à sua maneira, cujos interesses coincidem mais com as forças que os validam e menos com a condição humana. (SOBRINHO, 2014, p. 164)

Nesse sentido, nota-se que as amarguras vividas por Fabiano e sinha Vitória foram passadas para os filhos e assim por diante em um processo cíclico que se repete de geração em geração e nas estações secas do ano, o que traz aflições intermináveis devido à esperança de melhores dias que nunca se concretiza. Fabiano, junto com sua família, se vê obrigado a caminhar à procura de um novo trabalho, recuperando a esfera circular que constrói o elo narrativo de *Vidas secas*. “Matar-se-ia no serviço e moraria numa casa alheia, enquanto o deixassem ficar. Depois sairia pelo mundo, iria morrer de fome na catinga seca” (RAMOS, 1973, p. 99).

Sobre o processo cíclico, Antonio Candido (1992, p. 48) explicita que “*Vidas Secas* começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo”.

Refletindo ainda sobre a esfera circular que constrói o destino das personagens de *Vidas secas*, encontra-se no romance a seguinte citação:

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. (RAMOS, p. 17)

Em síntese, conforme aponta Antonio Candido no ensaio “50 anos de *Vidas secas*”,

publicado em *Ficção e Confissão*, Fabiano e os demais personagens são seres esmagados pela paisagem, pelos outros homens e pela vida. Para enfatizar tal constatação, o crítico cita a resenha de Almir de Andrade publicada no primeiro número da *Revista do Brasil* (1938), afirmando que

Em *Vidas secas* não vemos a sociedade do alto, nos seus planos e nas suas linhas de movimento coletivo, mas a surpreendemos na repercussão profunda dos seus problemas, através de vidas humanas que vão passando, a braços com a miséria, perseguidas por opressões e sofrimento” (ANDRADE, 1938 apud CANDIDO, 1992, p. 105).

Prontamente, percebemos que Graciliano Ramos adota o processo cíclico do caminhar infinito para narrar as amarguras vividas por Fabiano, sinhá Vitória e os filhos. Nesse sentido, trata-se de um livro de viagem em que as personagens caminham para um destino incerto, em busca de trabalho e melhores condições de vida, animadas por uma esperança vaga.

É a história de uma família de pobres vaqueiros, que chegam a uma fazenda abandonada, ali vivem servindo o dono ausente durante um período de bonança, entre os incidentes de todo dia e os problemas pessoais de cada um. Sobrevém a seca, esgotam-se as possibilidades, o pequeno grupo retoma a peregrinação, acochado pela miséria, mas animado por uma esperança vaga e sempre renovada. (CANDIDO, 1992, p. 86, grifo nosso)

Ao trilhar pelas veredas desconhecidas, logo no primeiro capítulo intitulado “Mudança”, o leitor entra em contato com a aspereza que obriga os sertanejos a caminharem incessantemente em busca de um local seguro. “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas” (RAMOS, 1973, p. 43).

Certamente, Fabiano e seus familiares deslocam-se para esse lugar desconhecido por necessidade, uma vez que precisam peregrinar incessantemente para tentar garantir alimento e sobrevivência em “uma paisagem dura, agressiva, desafiadora que por todos os lados e só sugere destruição e morte” (COELHO, 1978, p. 67).

O crítico ainda continua tecendo comentários sobre *Vidas secas*:

Graciliano nos dá em *Vidas secas* um retrato pungente do homem nordestino, o homem que nasce condenado às impossibilidades duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do braseiro do sol que, em ciclos eternos, estende sobre ele a

devastação e a morte, fazendo-o arrastar-se como “condenado do inferno” à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar a sua valente luta sem quartel. (COELHO, 1978, p. 67)

Assim sendo, Graciliano Ramos ilustra a seca como um dos fatores responsáveis pelo deslocamento dessas personagens. No entanto, não podemos deixar de salientar que o legado dessas andanças se dá, principalmente, pelos massacres advindos das autoridades, como o fazendeiro, o fiscal da prefeitura e o soldado amarelo, seres esses que deixam Fabiano acuado diante dos mandos do governo.

O Soldado amarelo corrupto, oportunista e medroso, que subjuga os demais por compreender-se como a força da lei; o dono da fazenda exigente, ladrão e opressor; o fiscal da prefeitura intolerante e explorador só espelham os desmandos sociais dentro dos quais se perdem Fabiano e sua família. Esses personagens, caracterizados como ricos proprietários e opressores, não têm necessidade de fugir das secas. É justamente esta a preocupação paralela de Graciliano Ramos, denunciar a desigualdade entre os homens, a opressão social, a injustiça. Em momento algum o esmagamento de Fabiano e sua família é explicando apenas pela seca ou qualquer fator geográfico. (SILVA, 2001, p. 17)

Nesse sentido, o caminhar contínuo dessas personagens é causado pela opressão que advém das condições naturais e da dominação das autoridades. Em outras palavras, a condição miserável e opressora decorre da grande propriedade e da política em prol das classes dominantes, enfim, é o capital enquanto relação social que causa e aumenta a dor, o sofrimento e a miséria.

Vale destacar, conforme já descrito, que no decorrer das páginas nos deparamos com personagens esmagadas e submissas à aspereza da região e aos mandos das autoridades. “O certo é que ninguém ali tem condições de enxergar muito além do que se encontra à frente dos seus próprios olhos e todos se comovem quase que na pura percepção sensorial direta” (MOURÃO, 1971, p. 125).

Cabe aqui evidenciar a presença da personagem Tomás da bolandeira, figura admirada por Fabiano que representa a exploração: “[...] figura exemplar por todos os saberes e poderes que encerra aos olhos de Fabiano. Mas que representa [...] o regime de forças que o explora” (SOBRINHO, 2014, p. 167).

Apesar de seu Tomás da bolandeira ser visto como um homem detentor de conhecimento, ele representa, acima de tudo, a presença de um regime cuja força principal é oprimir e explorar. Coerentemente, seu Tomás da bolandeira é uma das engrenagens

responsáveis pelas andanças de Fabiano com seus familiares pelo sertão nordestino, encadeadas numa repetição entre bonança e miséria que parece não ter fim.

Sendo assim, é possível encontrar em *Vidas secas* uma família de retirantes vivendo em um espaço árido que castiga e exige das personagens a busca incessante pela sobrevivência por meio da migração de um lugar para outro. Fabiano, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia peregrinam pelo sertão trilhando o caminho da fome, da sede e da opressão sem saber definitivamente para onde irão, apenas compreendendo que precisam seguir rumo a um lugar menos amargo que possibilite a sobrevivência por mais algum tempo.

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite. (RAMOS, 1973, p. 19)

Portanto, essas personagens, excluídas da sociedade, precisam trabalhar para sobreviver; todavia, o trabalho escasso, juntamente com a exploração em demasia do patrão, não garante a mínima condição de subsistência, pois recebem pouco e estão fadados a pagar dívidas ao empregador e ao governo.

Alfredo Bosi, fazendo uma análise sobre as relações de exploração e de dependência no trabalho causadas pelo capital, considera: “Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode” (BOSI, 2003, p. 19).

A questão problemática da narrativa, mais uma vez, volta à tona, pois é reforçada a ideia de que estamos diante de um trabalho que permite ao patrão acumular riquezas, assegurando os desníveis sociais. Em outros termos, o latifundiário garante os seus bens com bases sólidas na miséria do trabalhador, que é obrigado a se deslocar de um lugar para o outro.

Dessa forma, a esperança inicial, que logo é tomada por uma desesperança associada a uma viagem interminável pelo sertão, região marcada pela falta de chuvas e pelo descaso com o ser humano, torna a paisagem um ambiente ainda mais hostil e inóspito. No entanto, é possível destacar que tal hostilidade não está presente somente no sertão nordestino, pois o processo de colonização não superou os abismos existentes entre os mais fracos e os mais fortes, conforme aponta Brunacci (2008, p. 95) enfocando o romance *Vidas secas*, uma vez que:

Nele, a seca como tragédia que se abate sobre o sertanejo é uma condição natural, cujas consequências se repetem porque se repetem indefinidamente as condições sociais. Ou porque se repete, geração após geração, uma tradição de mando que perpetua essas condições sociais: *a condição colonial*, que se reproduz e persiste no interior do projeto modernizador. Então não se trata apenas de um romance da seca, mas de uma narrativa da colonização, que o processo de modernização não logrou superar.

Percebe-se, portanto, que para Brunacci a fome, a miséria e as ausências vividas pela família de Fabiano não são causadas apenas pela seca do espaço árido, mas também pelo processo de segregação social advindo da condição colonial de um país pouco preocupado em superar o processo de dominação do mais forte sobre o mais fraco.

Assim, é possível confirmar no capítulo “Festa” que o homem precisa caminhar não só na região da caatinga, mas também no centro urbano para garantir a sua inserção, pois quando deslocam rumo à festa de Natal, que ocorrerá na cidade, evidencia-se que para aqueles sertanejos, os objetos e os costumes eram diferentes do contexto do sertão ao qual estavam habituados, colocando-os, muitas vezes, em perigo e à margem do convívio social.

Fabiano, sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade.
[...]

Atravessaram a pinguela e alcançaram a rua. Sinha Vitória caminhava aos tombos, por causa dos saltos dos sapatos, e conservava o guarda-chuva suspenso, com o castão para baixo e a biqueira para cima, enrolada no lenço. Impossível dizer por que sinha Vitória levava o guarda-chuva com a biqueira para cima e o castão para baixo. Ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume.

Fabiano marchava teso.

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tantas gentes? [...]

Chegaram à igreja, entraram. [...]

Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. [...]

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas. A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. De perneiras, gibão e guarda-peito, andava metido numa caixa, como tatu, mas saltava no lombo de um bicho e voava na caatinga. Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o pescoço. [...]

Olhou as caras em redor. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam. (RAMOS, 1973, p. 71-75)

Com vistas a essa proposição, Sandrini (2012, p.76) aponta que em *Vidas secas* encontramos o “mais amplo retrato do migrante nordestino: o ser à margem, pobre marginalizado, deslocado, inacabado, sempre à procura de respostas intimamente ligadas ao

desejo de liberdade perante tudo que o aprisiona, domina, subjuga”. Portanto, Graciliano Ramos faz questão de deixar claro “que o problema do país se apresenta não só no sertão nordestino, mas também na cidade, evidenciando que muitos Fabianos pelo mundo afora estão de fora” (SANDRINI, 2012, p. 76).

Diante de tanta penúria, esterilidade e exploração, no final do romance a família de Fabiano precisa caminhar para o sul, se distanciando do sertão que expulsa, reprime e exclui socialmente. “Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele” (RAMOS, 1973, p. 114-115).

Por conta da impossibilidade de estabelecimento nesse cenário, a família desloca-se em busca do sonho de Fabiano de alcançar um mundo melhor para sua família e, por isso, resolve caminhar rumo ao sul, levado por essa vontade.

O sertanejo, de fato, acredita que ao chegar ao destino encontrará uma cidade grande com muitas pessoas fortes, onde os meninos terão a oportunidade de estudar e aprender conteúdos considerados difíceis, mas necessários para a sua inserção social. No entanto, em um momento de conscientização, o vaqueiro conclui que esta terra desconhecida e considerada civilizada receberá de maneira contínua os homens advindos do sertão, vistos como brutos e corajosos.

O progresso, disfarçado como humanizador, faz com que os retirantes realizem uma caminhada longínqua com o intuito de fugir da seca e encontrar um futuro repleto de prováveis bonanças, porém desconhecido. “[...] Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era e nem onde era [...]” (RAMOS, 1973, p. 127).

A respeito dos sonhos e dos desejos de Fabiano que culminam em uma nova caminhada associada à necessidade de sobrevivência e ressignificação de si, Sandrini (2012, p. 45) comenta:

Surge então um Fabiano que enxerga com seus próprios olhos, com maior conhecimento de si e do outro. A partir daí não há mais em Fabiano rosto, um rosto. O que há são devires, desejo. É dessa circunstância que o escritor alagoano apresenta um vaqueiro aberto a uma nova marcha, uma nova caminhada. Uma marcha vinculada não só à necessidade de sobrevivência em outra terra em virtude da seca ocasionada pela natureza. Mas também, um movimento de retirada, impulsionado, principalmente, pela necessidade de busca de uma terra fértil em direitos e não seca

deles que possa dar retorno ao seu perene “Por quê?”. O solo nordestino, negador de direitos, escravizador, não oferecia mais respostas ao novo ser Fabiano, inacabado, em constante vir a ser. Por isso, a saída em busca do curso de sua vida. No caso, o da diáspora.

Mesmo lidando com o desconhecido, Fabiano, em um primeiro momento, acredita que ao chegar à cidade encontrará conforto e instrução educacional para seus filhos: “Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles” (RAMOS, 1973, p. 126).

No entanto, hesita em seu sonho, pois percebe que na cidade grande a opressão também poderá ocorrer e o casal conclui: “[...] dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela” (RAMOS, 1973, p. 126). Essa passagem em que Fabiano é tomado por um processo de consciência pode ser associada à inutilidade do deslocamento em direção às cidades em busca de igualdades sociais.

Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos adota, então, a mobilidade humana como um alicerce estratégico para denunciar o sofrimento do homem nordestino em um espaço repleto de obstáculos. O que se percebe, portanto, são interrogações a respeito da realidade na qual estão inseridas essas personagens, uma vez que o autor dá ao leitor a oportunidade de colocar em ação a reflexão e o questionamento sobre as problemáticas que assolam Fabiano e sua família. “Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. [...] Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látégos – estava no sangue” (RAMOS, 1973, p. 97).

Como se observa, o romance personificou a imagem humana, representando a comunidade de excluídos e miseráveis, oprimidos e sem direitos que os regimes repressivos deixavam pelo caminho, tentando abrir os olhos da sociedade, instigando a reação e a denúncia. “O que desejava... An! Esquecia-se. Agora recordava-se da viagem que tinha feito pelo sertão, a cair de fome. As pernas dos meninos eram finas como bilros, sinha Vitória tropicava debaixo do baú dos trens. Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar” (RAMOS, 1973, p. 36).

Enfim, o que podemos afirmar é que Graciliano Ramos, utilizando a força da Arte, unida à vontade propulsora de transformar a realidade e gerar ações livres que privilegiem o bem comum, elevou a Literatura ao status de instrumento de defesa contra as intenções de escravidão e dominação que as políticas totalitaristas impunham à sociedade.

Assim, ao contemplar o leitor com uma escrita tecnicamente elaborada, Graciliano Ramos pode ser enquadrado no cânone dos grandes escritores e intelectuais do século XX que marcaram a Literatura com suas composições, revelando uma visão realista da sociedade de seu tempo.

4.5. Percorrendo as veredas do silêncio e da conversa em *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*

As personagens de *Vidas secas* têm como principal linguagem o silêncio, enquanto as personagens de *Conversazione in Sicilia* adotam a conversa. Portanto, deve-se salientar que mesmo caladas em quase todo o romance, as personagens criadas por Graciliano Ramos corroboram para a ilustração de um contexto de humilhações que as transformam em seres incapazes de se comunicarem entre si.

Tal elucidação acontece com eficiência porque a família de retirantes partilha suas experiências com um narrador ardiloso na Arte de construir discursos significativos diante da impossibilidade de expressão de Fabiano e seus familiares.

[...] o que dá solução é o discurso indireto vivo, de sorte que, nos instantes de maior expansão livre, ainda percebemos as rédeas do comando único da ação, que atua por detrás dos diversos caracteres. Uma comprovação disso é a maneira pela qual foi solucionado o problema da linguagem, em tais casos. Colocando de pé seres da maior humildade, que se exprimem por sons guturais, Graciliano, ao falar da perspectiva deles, não adota o jargão matuto. [...].
Mas vai longe ainda o comprometimento do narrador com a composição, pois nela ele interfere abertamente, em momentos determinados, pondo de lado a representação propriamente dita e cedendo o passado a uma informação discursiva. (MOURÃO, 1971, p. 117-118)

No ensaio “50 anos de *Vidas secas*”, Antonio Candido (1992, p. 104) também sublinha a capacidade do escritor alagoano de “construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para o qual o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio”.

Em outras palavras, a solidão e o isolamento existencial no romance assolam a família de Fabiano porque eles dispõem de um vocabulário escasso que permite a dominação e a superioridade daqueles que possuem um mínimo de conhecimento a mais. É o silêncio que os leva a um caminho de submissão sem fim.

Logo no início da obra, no capítulo “Mudança”, o próprio narrador faz questão de trazer os pensamentos de sinha Vitória em relação ao papagaio ser mudo e inútil, mas que, naquele momento de escassez, poderia perder a sua inutilidade e exercer uma função muito importante para a família de retirantes: o alimento.

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. Tinha andado a procurar raízes, à toa: o resto da farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida na catinga. Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. (RAMOS, 1973, p. 11-12, grifo nosso)

Deve-se acrescentar que a descrição do papagaio como “mudo e inútil” é semelhante ao comportamento da família de Fabiano, que “falava pouco e raramente soltavam palavras curtas”, uma vez que durante todo o romance há constatações da escassez vocabular dos sertanejos, que se comunicam por gestos, grunhidos e poucas palavras. “Na maioria das ocasiões em que as pessoas chegam a falar, o estilo direto não é empregado e os diálogos são substituídos pelos seus resumos, quando não apenas referidos [...]” (MOURÃO, 1971, p. 121).

Rui Mourão (1971) ainda complementa que a dificuldade de expressão em *Vidas secas* se transforma em uma barreira que isola as personagens:

Enfatizando o aspecto da precariedade da comunicação verbal é o que o romancista principalmente dá a medida da barreira que isola os personagens. Tem lugar, dentro do livro, um dramático corpo a corpo dos homens que precisam parcamente se exprimir, para o atendimento de suas necessidades vitais básicas, com as palavras que, transformadas em entidades autonômas, em verdadeiros obstáculos, relutam em se entregar. As conversas são sempre trabalhosas, monossilábicas e de resultado insatisfatório. [...] Todos falam pachorrentamente, demoram no esforço de armar as suas frases e a limitação de tempo é o problema de Fabiano [...]. Insistentemente o texto mostra que se os personagens permanecem de boca fechada é por falência do veículo de comunicação e não por não terem o que dizer. (p. 122, grifo nosso)

Diante de tal perspectiva, sabe-se que Fabiano, em diversos momentos do enredo, tem

dificuldades com as palavras e sente medo de lidar com elas, por isso prefere o silêncio. Isso acontece porque teme não dominar os vocábulos e fica preocupado que suas colocações possam voltar-se contra si e sua família. Deseja expressar-se de maneira inteligente e com clareza, no entanto, no mais íntimo, sabe que consegue se entender mais com os animais do que com os homens.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 1973, p. 19-20, grifos nossos)

Mesmo apreciando as falas bem elaboradas do homem da cidade, Fabiano e sua família sequer ousam reproduzir, ao menos, o que ouviam, pois, o domínio das palavras era complexo e, por isso, temiam serem mal interpretados. Tal fato acontece, porque em todas as vezes que o vaqueiro utilizou a linguagem e tentou argumentar, as consequências foram traumáticas e ele acabou incompreendido, conforme aponta Mourão (1971, p. 23)

O dom da conversação surge como algo fundamental e básico, capaz de interferir nos destinos individuais: a razão forte que pesa para o sacrifício do papagaio, durante a marcha pela caatinga, é a mudez e o vaqueiro acaba concluindo que sofrera surra de facão e curtiра cadeia por não saber explicar-se; por outro lado, o falar arrevezado de seu Tomás da bolandeira é que o qualifica e o coloca acima dos que o cercam.

Um exemplo dessa argumentação falha de Fabiano é quando reclama com o patrão sobre as contas, afirmando que estavam erradas segundo os cálculos de sinha Vitória e, como consequência, é humilhado e quase expulso da fazenda:

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. (RAMOS, 1973, p. 92-93)

Outro momento que deixa Fabiano em uma situação complicada é quando tenta usar as palavras para argumentar sobre os seus direitos ao soldado amarelo, que fica irritado e prende o vaqueiro de maneira injusta:

[...] Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na catinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.

– Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

– Desafasta, bradou o polícia. E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.

– Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo?

Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reíúna em cima da alpercata do vaqueiro.

– Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

– Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu. (RAMOS, 1973, p. 29-30)

Diante de tantos infortúnios, Fabiano conclui que o silêncio traz segurança e faz questão de inculcar aos filhos essa premissa. Logo, desejando ensinar os meninos sobre como as palavras eram perigosas àqueles que não as dominavam, resolve dirigir-se às crianças com um vocabulário parco, pois nesse sentido cresceriam preparados para falar pouco e não serem mal interpretados. No capítulo “Fabiano”, é exemplificado o quão perigoso pode ser o futuro de um menino curioso em um sertão repleto de humilhações:

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. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu, vexado:

- Esses capetas têm idéias... (RAMOS, 1973, p. 19)

Portanto, para Fabiano e sinha Vitória, dar cascudos, exigir o silêncio dos filhos e não os deixar pensar e questionar é uma forma de proteção em relação aos perigos advindos daqueles que têm supremacia em relação aos mais fracos por meio da linguagem: “[...] E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha” (RAMOS, 1973, p. 21).

Por temerem a dominação das autoridades e dos patrões que utilizam o poder das palavras para enganá-los e deixá-los submissos, preferem ser ríspidos com os filhos, pois: “[...] sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras” (RAMOS, 1973, p. 96).

Enfim, para a família de Fabiano a tentativa de dialogar apenas atraía desgraças, conforme aponta Pólvora (1978):

Essa gente se entende por meio de gestos, interjeições guturais, muxoxos, resmungos. Comunica-se muito pouco. A incapacidade de se comunicar, por excessiva humildade e carência de instrução, atrai desgraças novas. Quando o soldado amarelo convida Fabiano para jogar, o vaqueiro não quer ir. A resposta, no entanto, caracteriza bem sua personalidade e a situação em que vive: “Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme”. (p. 132, grifo nosso)

Essa insegurança e falta de aptidão com a comunicação verbal o faz questionar a si mesmo se é um homem, pois se sente incapaz de conseguir um lugar fixo para abrigar sua família com as mínimas condições de dignidade. Diante de tal situação, questiona: “Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta” (RAMOS, 1973, p. 18-19). Acreditando na sua incapacidade de ser um homem e pensando ter dito uma frase imprudente, corrige-se, murmurando: “– Você é um bicho, Fabiano. [...] – Um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1973, p. 18-19).

Em síntese, a dificuldade de Fabiano com as palavras faz com que, muitas vezes, se sinta semelhante a um bicho. Logo, o processo cíclico do caminhar pelo sertão nordestino, juntamente com a ausência de uma comunicação eficaz, o faz viver a experiência de ser ou não um homem, ou seja, ele sofre com a superioridade do outro e com a aspereza da seca e, por conseguinte, prefere exclamar e falar pouco para não correr riscos de ser mal interpretado ou acusado de situações das quais não consiga se defender por não dominar a oratória.

[...] usava onomatopeias. Gritos de ordem ao gado substituem os diálogos. Chamou os filhos, procurou interessá-los. Êco! Êco! Assim um homem não podia resistir –

Bem; Bem. Cambaleou sentando-se num canto – Hum, hum. Devia bulir com os outros? – An. Estava tudo errado. – An” (RAMOS, 1973, p. 72).

Do outro lado do continente, mais precisamente na península itálica, a personagem Silvestro, do romance *Conversazione in Sicilia*, também vive esse questionamento em relação ao gênero humano perdido e o que é ser um homem em uma sociedade fascista, ou seja, opressora como aquela descrita pelo escritor brasileiro.

Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos utiliza o silêncio como uma forma de reflexão sobre o modo de vida do homem sertanejo, pois, segundo Candido (1992, p. 144), o “medo de encher a língua é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio. O silêncio devia para ele uma espécie de obsessão”. Já em *Conversazione in Sicilia*, Elio Vittorini lança mão dos diálogos como representação da compreensão da própria existência do protagonista que, conseqüentemente, revela a exploração e o abandono sofrido pelo homem siciliano.

Il viaggio si trasforma in un percorso introspettivo e d’analisi: le conversazioni con la madre, che lo riportano a luoghi e situazioni dell’infanzia, a un mondo di certezze ora perdute, i dialoghi con i compagni di viaggio e gli abitanti del luogo (l’arrotino, il sellaio, il commerciante di stoffe) che confondono i confini tra il reale e l’onirico si fanno termometro di una realtà di miseria e dolore.¹⁴⁵ (GIORDANO, 2014, p. 107)

Ainda sobre o processo de conversação adotado por Elio Vittorini como forma de exposição e reativação da consciência do homem italiano, Giordano (2014, p. 7) sintetiza que *Conversazione in Sicilia* se apresenta “così come il libro della piena coscienza, nel quale la violenza della storia si svela nella sua efferatezza lasciando agli uomini una sola speranza di salvezza: la conversazione, ossia quel confronto che permetta ad ognuno di noi di risvegliarsi dall’inazione e che riattivi le nostre coscienze.”¹⁴⁶

Desse modo, no romance italiano, os diálogos simbolizam a denúncia e, ao mesmo tempo, o despertar para um processo de consciência de todos aqueles que fazem parte de uma sociedade italiana esmagada pela opressão e dominação dos mais poderosos. Assim como

¹⁴⁵ A viagem se transforma em uma jornada introspectiva e analítica: conversas com a mãe, que o trazem de volta a lugares e situações da infância, a um mundo de certezas agora perdidas, diálogos com companheiros de viagem e habitantes locais (o amolador, o seleiro, o vendedor de tecidos) que confundem as fronteiras entre o real e o onírico e tornam-se o termômetro de uma realidade de miséria e dor (GIORDANO, 2014, p. 107, tradução nossa).

¹⁴⁶ Como o livro da plena consciência, em que a violência da história se é revelada em sua brutalidade deixando aos homens uma única esperança de salvação: a conversa, ou seja, aquele confronto que permite despertar o que está adormecido para reativar nossa consciência (GIORDANO, 2014, p. 7, tradução nossa).

Fabiano questiona se é um homem ou um bicho em um processo de reflexão, à sua maneira, sobre a sua condição ocupada no sertão brasileiro, Silvestro também reflete sobre o que é ser ou não um homem na sociedade italiana na década de 30 e 40.

Fabiano e Silvestro, pelo silêncio ou pela sua ânsia incessante de comunicação, vivem isolados em um conflito com seu interior, questionando, cada um a seu modo, seja com diálogos escassos e monólogos interiores, seja com conversas incessantes, suas condições de vida e a do outro: subumana, miserável, oprimida pelo contexto social e geográfico. São, de fato, dois seres que estão diante de destinos indesejados, à mercê de um caminhar incessante em busca de respostas, inclusive sobre o que é ser um homem em uma sociedade tirana.

Nesse sentido, em *Conversazione in Sicilia*, quando as personagens transpõem as suas fragilidades, incertezas e pensamentos por meio da linguagem, muitas vezes com expressões repetitivas do linguajar popular siliciano, elas fazem uma análise construtiva com o intuito de externalizar a oralidade e o modo de vida simples daqueles homens fadados ao opróbrio.

A estudiosa Anna Panicali (1994, p. 173) destaca a importância da linguagem na obra italiana, inclusive colocando-a no patamar de protagonista do romance como ser vivo com o objetivo de questionar e mostrar por meio dos diálogos as ofensas:

Protagonista di *Conversazione* è la parola come atto interrogativo; il dialogo che non comunica una verità già data ma interroga per scoprirla. Qui non solo la domanda non ottiene risposta, ma anche la risposta non è mai vera risposta, perchè – secondo la consuetudine del conversare – non dà definizioni né si preoccupa di offrirle. Anzi, si presenta sempre in veste di nuova interrogazione. Neppure la domanda insistente e iterata sul mondo offeso approda a conclusioni o a un segno di salvezza; retorna piuttosto su di sé, rinviando all’inizio, al momento dal quale lo scrittore ha preso abbrivo. Così l’opera non è che lo svolgersi della premessa: e la premessa astrattamente intuita – il genere umano è perduto – trova conferma lungo un viaggio solcato da dubbi e da incertezze. Una conferma concreta che scaturisce dal processo dialogico con tutti gli uomini, perchè, nell’atto di parola, l’idea astratta di perdizione diventa un fatto vivo e l’offesa si percepisce sensibilmente.¹⁴⁷

Nessa perspectiva, as personagens buscam, por meio da conversa, o seu próprio

¹⁴⁷ O protagonista de *Conversazione* é a palavra como um ponto de interrogação; o diálogo que não comunica uma verdade já dada, mas a interroga para descobri-la. Aqui não é só a pergunta que não tem a resposta, mas também a resposta que nunca é a verdadeira, porque – de acordo com o costume de conversar – ela não dá definições e nem se incomoda em oferecê-las. Pelo contrário, sempre se apresenta como uma nova interrogação. Nem mesmo a insistente e repetida pergunta sobre o mundo ofendido chega a sinais de salvação; em vez disso, ele retorna a si mesmo, retornando ao início, no momento em que o escritor pegou impulso. Assim, a obra não é o desdobramento da premissa: é a premissa abstratamente intuitiva – o gênero humano está perdido – e encontra a confirmação ao longo da jornada atravessada por dúvidas e incertezas. Uma confirmação concreta que brota do processo dialógico com todos os homens, porque, no ato da fala, a idéia abstrata de perdição se torna um fato vivo e a ofensa é percebida com sensibilidade (PANICALI, 1992, p. 173, tradução nossa).

reconhecimento e a sua importância no âmbito social, seja com os seus próprios olhos ou com os olhos do outro, principalmente quando conseguem expressar-se por meio da fala “[...] *Conversazione*, la parola viene riscoperta come nuovo strumento ad uso di una coscienza risvegliata da nuovi doveri. In questo nuovo significato della parola sussiste la necessità della *conversazione*”¹⁴⁸ (GIORDANO, 2014, p. 104).

Giordano (2014, p. 101) ainda complementa sobre a necessidade de conversa entre diversas vozes na obra de Elio Vittorini, pois é uma troca muito produtiva em que:

Il riconoscimento dell’*offeso mondo* costringe l’intellettuale a non chiudersi più in una sfera privata e autoreferenziale ma ad aprirsi alla società mettendo a disposizione gli strumenti che gli competono per collaborare al riscatto dell’umanità. Matura dunque quel bisogno di *conversazione*, di dialogo a più voci, di scambio produttivo a più livelli che troveremo come motivo ispiratore del nuovo romanzo vittoriniano.¹⁴⁹

Em *Vidas secas*, por sua vez, a realidade cruel traz consigo a escassez de alimento, de moradia e, também, de vocabulário, o que permite ao patrão ser exigente e ladrão, fazendo com que Fabiano esteja sempre devendo, sendo extorquido e enganado nas contas. No entanto, nos poucos momentos em que se encoraja e resolve exigir os seus direitos, sente medo, pois se lembra de que não domina o processo comunicativo e que está fadado à condição de penúria e opressão vivida pelos avós e por seus pais.

Sobre essa característica de Fabiano, Antonio Candido (1992, p. 45) compara-o com outras personagens de Graciliano Ramos, como Paulo Honório, de *São Bernardo*, e Luís da Silva, de *Angústia*, e afirma que “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem. Fabiano existe, simplesmente. O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos filhos e da cachorra Baleia”.

O crítico, ainda, expõe sobre a técnica do narrador utilizado por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, associando a rusticidade de suas personagens:

[...] abandona aqui a narrativa na primeira pessoa e suprime o diálogo. A rusticidade dos personagens tornava impossível a primeira técnica; a segunda viria trazer uma

¹⁴⁸ Em *Conversazione*, a palavra é redescoberta como nova ferramenta para o uso de uma consciência despertada por novos deveres. Neste novo significado da palavra, há necessidade de conversação. (GIORDANO, 2014, p. 104, tradução nossa).

¹⁴⁹ O reconhecimento do mundo ofendido força o intelectual a não se fechar mais em uma esfera privada e autorreferencial, mas se abrir para a sociedade disponibilizando as ferramentas que dispõe para colaborar com a redenção da humanidade. Portanto, amadurece essa necessidade de conversação, do diálogo com mais vozes, de troca produtiva que pode ser encontrada como inspiração do novo romance vittoriniano (GIORDANO, 2014, p. 101, tradução nossa).

ruptura do admirável ritmo narrativo que adotou, e solda no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior. Em nenhum outro livro é tão sensível quanto neste a *perspectiva recíproca*, referida acima, que ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele. É que ambos têm aqui um denominador comum que os funde e nivela o meio físico. (CANDIDO, 1992, p. 46)

A respeito da incapacidade de Fabiano de contar a sua própria história e a de seus familiares, Alfredo Bosi (2013, p. 431) tece algumas colocações sobre o narrador em terceira pessoa ao dizer que “abre ao leitor o universo mental esgarçado e pobre de um homem, uma mulher, seus filhos e uma cachorra tangidos pela seca e pela opressão dos que podem mandar: o ‘dono’, o ‘soldado amarelo’ [...]”.

Ainda sobre a complexidade do narrador em terceira pessoa em *Vidas secas*, Alfredo Bosi salienta que só é possível ao leitor entrar no mais íntimo das personagens pelo caminho silencioso da linguagem, que caracteriza os sonhos e a esperança da família dos retirantes em um contexto de sofrimentos. Nesse sentido, segundo o crítico, para entender a perspectiva do narrador “[...] é necessário seguir de perto o aprofundamento que o texto dá à situação concreta, aliás nada simples, do menino mais velho. Entre ele e Baleia firma-se um acordo tácito e carinhoso que, no calor do corpo, o redime da secura fria onde fora parar sua conversa com a mãe” (2003, p. 31).

Portanto, a história da família de retirantes é contada em treze capítulos com um narrador em terceira pessoa que conhece os pensamentos e os desejos das personagens, retratando, dessa forma, a impossibilidade de uma sociedade viver em sua totalidade, uma vez que se encontra dividida entre aqueles que dominam e aqueles que são dominados. O silêncio das personagens, por sua vez, é o recurso literário utilizado por Graciliano Ramos para registrar a fala reprimida daqueles que possuem uma vida marcada pela peregrinação, pela opressão, pela resignação e pela dominação.

Em síntese, para Rui Mourão (1971, p. 122):

Vidas Secas, antes de qualquer outra coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana. Fabiano, sinha Vitória, os meninos e a cachorra formam um grupo familiar solidário: entretanto, por mais que os unam os laços de uma ocupação espacial comum, de uma economia comum e de uma afeição aprofundada, nada qual permanece do lado de cá de si, entregue a um desgarrado abandono, porque o primitivismo geral deixa à disposição deles somente meios de sociabilidade por demais toscos e ineficientes [...]. É significativo o fato de que os diálogos são de extrema escassez em todo o volume; na sua imensa maioria, as palavras ou frases que brotam diretamente da boca dos personagens não passam de atos unilaterais de xingatórios, exclamações ou concretização, na fala, de volições subjetivas.

Vidas secas, em síntese, é a história de uma família de retirantes que não consegue se comunicar. Os diálogos são momentos escassos e raros em que as palavras ou frases ditas pelas personagens são apenas interjeições, xingamentos, exclamações ou grunhidos. Em *Conversazione in Sicilia*, o narrador protagonista conversa incessantemente com as personagens que surgem em seu caminho enquanto percorre do norte até o sul italiano e durante o caminhar com sua mãe pela aldeia siciliana. A busca, originalmente de suas origens, se torna, conseqüentemente, a do povo siciliano, que mesmo após quinze anos ainda vive com problemáticas como a fome, o infortúnio e a exploração.

Assim, tanto Graciliano Ramos como Elio Vittorini utilizam o processo comunicativo de suas personagens, seja por meio do silêncio ou da conversa, para partilhar misérias em um espaço geográfico repleto de abandono e miséria, representado em *Vidas secas* por retirantes que não conseguem articular mais do que parcas e rudes palavras e em *Conversazione in Sicilia* por sicilianos que se expressam por meios de incessantes diálogos na ânsia de serem ouvidos e atendidos por aqueles que exercem o poder da dominação.

4.6 Algumas considerações para finalizar o capítulo

Ao analisar *Vidas secas* e *Conversazione in Sicilia*, verificamos que viajar não é apenas uma oportunidade para registrar a desesperança e a resignação, mas também uma forma de recuperar a dimensão humana, a sua própria ressignificação com o propósito de refletir o que é ser um homem em um contexto tão tirano. Compreendemos que essa busca das personagens por meio do caminhar é formada ao longo do tempo e está sempre incompleta, em constante processo de formação, mudando de acordo com as experiências vividas por esses seres ficcionais.

É, portanto, a partir das viagens e dos caminhos trilhados pelos protagonistas dos dois romances que os sujeitos vão entrando em contato com velhas e novas experiências, que possibilitam o aprendizado e o questionamento de novas situações, seja individualmente ou coletivamente.

Nessa perspectiva, caminhar é a forma que esses indivíduos encontram para relacionar-se com o mundo, com o outro e consigo a fim de absorver as situações, sejam benéficas ou maléficas na constituição de sua própria identidade. Dito de outra forma, o contato com o meio

tem forte representatividade sobre a constituição dos questionamentos, sejam eles complexos ou mais simples, acerca do que é ser um homem no âmbito social.

Nesse contexto, apesar da identidade ser fixada, em um primeiro momento, no nascimento, segundo Hall (2009, p. 64) ela ainda está “impermeável a algo tão ‘mundano’, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades [...] podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão”.

A pobreza, o subdesenvolvimento e a falta de oportunidades, nos dois romances, configuram-se como forças motivadoras para os deslocamentos que, conseqüentemente, levam a uma transformação desses indivíduos, inclusive por meio da aprendizagem. Logo, essa é a forma que eles encontram para tentar entender o seu interior e o meio no qual estão inseridos naquele momento, para, então, buscar sobreviver em um contexto hostil.

Em *Conversazione in Sicilia*, Vittorini, na verdade, aborda esse tema pelo uso das imagens memorialísticas que aparecem na mente de Silvestro, desde quando resolve partir para encontrar a mãe até o último instante no vilarejo de Siracusa. Ao retornar, os sentimentos dos quais foi privado foram sendo recuperados, e as lembranças o faz compreender que precisa buscar dentro do seu íntimo quem realmente é.

Durante a viagem, percebe que não é reconhecido pelos seus conterrâneos como um siciliano: “– Ma siete siciliano, voi? – Perchè no? – Un siciliano non mangia mai nella mattina, – egli disse d’un tratto. – Soggiunse : – Siete americano, voi?”¹⁵⁰ (VITTORINI, 1966, p. 18). Diante de tal acontecimento, sente-se um estranho e percebe que é “un senza paese”¹⁵¹, ao ponto de questionar, ainda durante a viagem de barco, antes de chegar à casa materna, qual era a sua verdadeira face, uma vez que no Norte era apenas mais um imigrante em busca de melhores condições de vida, enquanto no sul era como um estrangeiro.

É a descida da personagem às raízes do próprio ser e do próprio sentir que o faz vivenciar, juntamente com sua mãe e com os moradores da esquecida Siracusa, a necessidade de questionar o seu o papel no mundo. Após rememorar, percebe que, mesmo passados quinze anos, a impiedade, a servidão e a injustiça entre os homens ainda permanecem, independente de ser no Norte ou sul da Itália.

¹⁵⁰ Mas você é siciliano? – Por que não? – Um siciliano nunca come de manhã, disse ele de repente. – Ele completou: – Você é americano? (VITTORINI, 1966, p. 18, tradução nossa).

¹⁵¹ Um sem lugar (tradução nossa).

Qualcuno, certo, non era uomo; e non tutto il genere umano era genere umano. Ma non perchè umile, un uomo non era uomo. E nemmeno perchè fiero.
 Un uomo poteva gridare come un bambino, nella miseria, e essere più uomo.
 E poteva negare la propria miseria, essere fiero, ed essere lo stesso più uomo.¹⁵²
 (VITTORINI, 1966, p. 138)

A jornada de Silvestro torna-se introspectiva e analítica por meio das conversas com a mãe, dos diálogos com companheiros de viagem e com os moradores locais, como o moedor, Ezechiele, o vendedor de tecidos, entre outros, o traz de volta a lugares e situações da infância que o levam até as fronteiras da reflexão da miséria e da dor, buscando sempre descobrir qual é o seu lugar de pertença.

O processo de conscientização de Silvestro vai crescendo gradualmente durante o percurso da jornada, que se torna símbolo do caminho emocional que o leva para a autodescoberta e a descoberta dos males enfrentados pela humanidade. O protagonista retorna para casa materna afligido pelos furores iniciais abstratos que inquietavam a sua alma, e que aos poucos vão sendo decifrados pelo retorno físico e memorialístico.

Como já foi enfatizado, a narrativa de Graciliano Ramos também apresenta uma travessia que, no primeiro momento, simboliza a busca pela conquista de condições econômicas básicas para a sobrevivência humana. Todavia, nessa caminhada, a ressignificação dessas personagens parece se desfigurar devido à opressão, o sofrimento e a fome, inclusive, em muitos momentos, aproximando-os do animalesco.

No entanto, mesmo diante de tal proximidade, elas questionam, de maneira mais simplória, para o seu próprio eu, quem elas são, se são animais, se sonham, se os filhos terão um futuro promissor. Apesar de considerar-se um animal, em muitas situações Fabiano sente-se como um humano. Exemplo disso é o momento em que encontra a casa do fazendeiro desocupada que deixa-os ficar, ou seja, recupera a condição de humano quando consegue estar ligado a uma terra que proporcionaria certa segurança: “pisou com firmeza o chão” e disse: “– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta” (RAMOS 2012, p. 18).

Apesar do mando das oligarquias, da imensa desigualdade social, da pobreza e da aridez

¹⁵² Alguns, claro, não eram considerados homens; e nem todo gênero humano era gênero humano. Mas não porque era humilde, um homem não era homem. E nem mesmo porque era orgulhoso. Um homem poderia gritar como uma criança, na miséria, e ser mais homem. E poderia negar sua própria miséria, ser orgulhoso e ser o mesmo homem (VITTORINI, 1966, p. 138, tradução nossa).

vistas como forças adversas e colaboradoras do processo de enfraquecimento da constituição identitária, observa-se que as personagens questionam, a seu modo, o espaço que ocupam no contexto em que estão inseridas. Fabiano, em sua atividade mental, ao inquietar-se sobre ser um homem ou um bicho, recorre ao seu Tomás da bolandeira, figura que dominava a linguagem, e conclui: “Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (RAMOS, 2012, p. 22).

Nesse sentido, quando Fabiano busca o reconhecimento de si próprio como ser social, capaz de interagir com outros seres, pretende compreender se é parte integrante da sociedade. Sinha Vitória, também, ao caminhar pela caatinga e se preocupar com a doença do filho mais novo e com o fim da farinha, rememorava antigos fatos que lhe davam, inconscientemente, integridade social. Dito de outra forma, sinha Vitória “pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão” (RAMOS, 2012, p. 11).

Ademais, quando Graciliano Ramos apresenta uma travessia que, em um primeiro momento, preza pela sobrevivência em condições mais dignas, ele traz a sensação da desfiguração das identidades das personagens oprimidas, advinda da miséria, da opressão e de todo tipo de violência.

Todavia, no mais íntimo das personagens, mesmo que por pensamentos e sons guturais, elas ainda mantêm a sua ressignificação, pois caminham para continuar vivendo e, conseqüentemente, sobrevivendo voltam a ressignificar quem elas realmente são. “A viagem parecia-lhe sem jeito, adiara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido. Podia continuar a viver num cemitério? Nada o prendia àquela terra dura, acharia lugar menos seco para enterrar-se” (RAMOS, 2012, p. 117).

Portanto, os dois romances estão interligados pelo processo da viagem, que é responsável por introduzir em suas personagens centrais o seguinte questionamento: o que é ser um homem? Em *Vidas secas*, ao se deslocar pelo sertão, Fabiano deseja conquistar a dignidade e com ela a possibilidade de ser visto e respeitado por outras pessoas como um homem, e não como bicho. Silvestro, por sua vez, questiona e tenta compreender o que é ser um homem em um mundo marcado por aqueles que exploram e aqueles são explorados.

Enfim, a viagem nos dois romances analisados, seja por meio do silêncio ou das conversas, representa a perspectiva metafórica de continuar vivendo. Logo, caminhar significa ressignificar, ou seja, buscar novos espaços ou retornar aos já conhecidos é a tentativa dessas

personagens de continuar resistindo contra os preceitos do gênero humano perdido e da animalização humana. É a partir das andanças que essas personagens podem sonhar com uma terra onde seus filhos e conterrâneos encontrem uma vida melhor, longe da opressão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendendo que a Literatura é uma forma de representação por meio da Arte que analisa e transmite ao leitor elementos ficcionais associados a elementos sociais, concluímos que o leitor não é apenas um espectador, mas um integrante ativo a partir dos elos que mantêm com os aspectos encontrados no texto literário, como os espaços físicos, os seres ficcionais, as emoções, as expectativas e os desejos descritos. Em síntese, o texto literário trabalha, em muitos momentos, em prol de uma representação social, apresentando uma interpretação sobre aquilo que é percebido e vivido pela sociedade empírica.

Nesse sentido, o literato não tem o seu processo criativo a partir do nada. Logo, a Literatura pode estar ligada a acontecimentos sociais, culturais e históricos. Desse modo, a Literatura se constitui como uma forma de representação por meio do contato com a realidade. Dito de outra forma, o tecer do autor combina elementos presentes da sociedade à criação ficcional do enredo, que pode, muitas vezes, trazer denúncia e Resistência.

Assim, ancorados no papel da representatividade literária para uma melhor compreensão do nosso corpus, realizamos algumas considerações sobre os dois autores, como dados importantes de suas biografias, as obras publicadas, com foco nos romances objetos deste estudo. No caso de Elio Vittorini, pelo fato de ser um autor pouco propagado no Brasil, nos alongamos um pouco mais do que em relação a Graciliano Ramos, já consagrado neste nosso país, em razão de sua obra literária ser objeto de estudo em diversas universidades e colégios espalhados pelo Brasil.

Após o estudo dos autores e suas respectivas obras, buscamos comprovar, por meio das análises, nossa hipótese de que o romance italiano é consonante, em muitos momentos, com a saga dos retirantes da família de Fabiano, demonstrando como a Literatura, enquanto Arte, representa a denúncia e a Resistência, independente do país de origem das publicações. Assim, terminamos por responder a seguinte questão: pode-se dizer que os dois romances possuem um espírito unificador no âmbito da Literatura Comparada?

Para tal resposta, apresentamos considerações sobre as convergências e as divergências presentes nas representações narrativas dos dois romances, analisando as estratégias utilizadas no contexto da década de 30 e 40 para apresentar as mazelas e o sofrimento enfrentado pelos oprimidos.

Dessa forma, apesar de apresentarem algumas divergências, como o narrador, o grau de

instrução educacional das personagens principais, o tempo da narrativa, entre outros, percebemos que muitas das representações narrativas estão ligadas por fios condutores consonantes que ligam os dois romances, tais como: o espaço opressor, seja no campo ou na cidade; uma religiosidade que acolhe e afaga; uma representação literária com vistas voltadas para o âmbito social e uma Literatura da Resistência; o preconceito regional que culmina no sonho de uma terra prometida e utópica; a resignação e a desesperança das personagens do sul italiano e do nordeste brasileiro em relação ao opressor; o processo do caminhar por meio da viagem como forma de luta contra os preceitos do gênero humano perdido e da não animalização humana, ou seja, o deslocar-se para essas personagens é a busca do reencontro da sua ressignificação enquanto ser social. Enfim, esses elementos apesar do distanciamento geográfico e cultural da publicação dos romances, apresentam convergências.

Além disso, trilhamos a linha do trem, andamos pela aldeia siciliana junto com Silvestro e Concezione, caminhamos pelo sertão nordestino com a família de retirantes com o intuito de compreender como o silêncio e a conversa, juntamente com o processo cíclico do caminhar e do retorno, foram peças fundamentais para a compreensão das misérias e da opressão. Em síntese, a palavra, nos dois romances, seja ela parca ou dialogada, atende à necessidade principal dos dois autores: o processo de reflexão.

Ao realizar as análises, concluímos que os dois romances apresentam uma consonância em relação à temática, uma vez que em ambos são discutidos temas como a fome, o abandono, a exploração, o distanciamento geográfico e a opressão do mais forte em relação ao mais fraco por meio do processo cíclico do caminhar. Essas representações temáticas convergem para o mesmo objetivo nos dois romances, ou seja, incitar nos leitores questionamentos em relação às atitudes adotadas na sociedade pelos governadores, fazendo da obra de Arte um instrumento de luta com raízes sociais.

Após as análises, com considerações sobre as convergências e as divergências que nortearam a nossa pesquisa no âmbito da Literatura Comparada, compreendemos que as duas obras literárias possuem um espírito unificador “que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1985, p. 75-76).

Assim, *Conversazione in Sicilia* e *Vidas secas*, mesmo com diferenças geográficas e culturais, apresentam convergências e, conseqüentemente, um espírito unificador em suas representações literárias, que incitam em seus leitores um olhar atento às problemáticas de seu tempo, algumas das quais infelizmente ainda assolam o homem da contemporaneidade.

Concluímos, portanto, que interrogar e discutir são aspectos que fazem parte da narrativa de Elio Vittorini e Graciliano Ramos, que utilizam a Literatura como instrumento provocador de questionamentos e reflexões, diante das inquietações sociais.

REFERÊNCIAS

A PÁTRIA, 6 abr. 1938.

ASOR-ROSA, A. **Storia della letteratura italiana**. Bologna: Nuova Italia, 1994.

BALBONI, P.E.; CARDONA, C. **Storia e Testi di Letteratura Italiana**. Perugia: Guerra, 2002.

BASTOS, D. A propósito de uma personagem. **Boletim de Ariel**, ago. 1938.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Pontes, 2008.

BENJAMIN, W. O contador de histórias. Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov [1936]. In: _____. **Linguagem, tradução, literatura; filosofia, teoria e crítica**. Ed. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 147-178.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDINI, B. Parola e mito in Conversazione in Sicilia, in **Lingua e stile**, n. 2, maggio-agosto, 1996.

BOMENY, H. **Constelação Capanema**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BONIZAFI, A. Inquiring into Nostos and Its Cognates. **American Journal of Philology**, Volume 130, Number 4, 2009, p. 481-510. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/366961>. Acesso em 15 de fevereiro de 2018.

BOSI, A. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. Narrativa e Resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996.

_____. **Reflexões sobre a Arte**. Coleção: Fundamentos. São Paulo: Ática, 1995.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

BRAGA, R. Vidas secas. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 2, p. 126, 2001.

BRANDÃO, L. A. Ficção brasileira contemporânea e imaginário social. In: **Ficções do Brasil**: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.

_____. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRUNACCI, M. I. **Graciliano Ramos, um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.

CALVINO, I. **Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

CÂMARA, L. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.) **Graciliano Ramos**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5. ed. Revista. São Paulo, Editora Nacional, 1976.

_____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A personagem de ficção. In: CANDIDO, A. (Org.). **A personagem de ficção**, São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CERTEAU, M. **A escrita da História**. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

COELHO, N. N. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.) e COUTINHO, A. (Dir.). **Graciliano Ramos** (Coleção Fortuna Crítica 2). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORREIO DA NOITE, 23 abr.1938.

CRUZ, L. G. “É isto um nordestino?”: representação, crítica e literatura. In: PEREIRA, M. P. T.; LACHAT, M. (Org.). **Pelo sertão, o Brasil**. Macapá: UNIFAP, 2016.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ETIEMBLE, J. **Comparaison n'est pas raison**: la crise de la littérature comparée. Paris: Gallimard, 1963.

FACIOLI, V. Um homem bruto da terra. In: GARBUGLIO, J. C.; BOSI, A.; FACIOLI, V. **Graciliano Ramos: antologia & estudos**. São Paulo: Ática, 1987.

FENTRESS, J. Preservação e Modernidade. In: MIRANDA, D. S. (Org.). **Memória e Cultura – a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Editora SESC, 2007.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIORDANO, C. F. **Elio Vittorini**: Letteratura critica e società. 2014. 409 f. Tese (Doutorado di Italianistica XXVI Ciclo) – Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi Roma Tre, Roma, 2014.

GOMES, A.C.S. **O arquétipo materno em Conversazione in Sicilia e Gli indifferenti**. 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação em Letras neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

GRACILIANO RAMOS: um dos maiores escritores brasileiros e dos mais lidos em todo o país. **A tarde**, 27 abr. 1938.

GRACILIANO RAMOS SITE OFICIAL DO ESCRITOR GRACILIANO RAMOS (Rio de Janeiro). Grupo Editorial Record, 2015. Disponível em: <http://www.graciliano.com.br/> Acesso em: 28 mai. 2013

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLANDA, A. B. **O Jornal**, 14 mai. 1939.

JORNAL DO BRASIL. **Lançamento de Vidas Secas**, 7 abr. 1938.

JORNAL DO BRASIL, 21 jan. 1966.

JORNAL DA NOITE, 27 abr. 1966.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, O. D. Vidas Secas. **Revista Acadêmica**, n. 34, abr. 1938.

LINS, Á. Valores e misérias das Vidas secas. In: GARBUGLIO, J. C.; BOSI, A.; FACIOLI, V. **Graciliano Ramos: antologia & estudos**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Valores e misérias das vidas secas. In: **Os Mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e prefácio: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAIA, P. M. **Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raul Navarro**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARAZZINI, C. **Breve storia della lingua italiana**. Il Mulino, Bologna, 2004. Disponível em: <http://www.esnips.com/web/materialididattici>. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

MARCHI, G. (G. BASSANI), Situazione di Elio Vittorini, in **Emporium**, ano 48, n. 569, maggio 1942, p. 206.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira**. vol. VII (1933-1960). São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977-78.

MENESES, U. B. “Paradoxos da memória”. In: MIRANDA, D. S. (Org.). **Memória e Cultura** – a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: SESC, 2007.

MOISÉS, M. **Guia Prático de Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 1970.

MORAES, D. **O velho Graça** – uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 1992

MOURÃO, R. **Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano**. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e distribuidora, 1971.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares In: **Projeto História**. São Paulo, n.10, dez. 1993.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, J. Q. de. **Antonio Candido**: crítica, reflexão e memória. 2011. 246 f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

PANICALI, A. **Elio Vittorini**: la narrativa, la saggista, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale. Milano: Ugo Mursia, 1994.

PAUTASSO, S. **Guida a Vittorini**, Milano, Rizzoli, 1977.

PATTO, M. H. S. O mundo coberto de penas: Família e utopia em Vidas Secas. **Estudos Avançados**, n. 26, p. 76, p. 225-236, 2012.

PEREIRA, L. M. Vidas Secas. **Boletim de Ariel**, mai. 1938.

_____. **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. 2. ed. Rio de Janeiro: Grafia, 2005.

PETERLE, P. A Sicília metaforizada de Elio Vittorini. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 36, p. 81-88, jan-jun. 2009

_____. América de Pavese e Vittorini: confluências entre a tradução literária e a literatura comparada. **Cadernos de tradução** (UFSC), v. 23, p. 83-98, 2009.

_____. Ignazio Silone e Grailiano Ramos, um olhar dialógico. In: _____ (Org.). **Ignazio Silone: ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Comunidade, 2010.

_____. Literatura e poder na Itália fascista: as experiências ressemantização de Ignazio Silone e Elio Vittorini. **TriceVersa** (UNESP Assis), v. 3, 2009, p. 133-143.

_____. Literatura e política: forma de vida ou forma-de-vida? **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê nº 9, Setembro de 2012 – p. 126-140.

_____. O Gruppo 63 e a 'desrodem cultural'. In: BARBOSA, M. A.; MARSAL, M. H.; PETERLE, P. (Org.). **Literatura de Vanguarda e Política**. Rio de Janeiro: Comunità, 2012, v. 1, p. 113-123.

PÓLVORA, H. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, S. (Org.) e COUTINHO, A. (Dir.). **Graciliano Ramos** (Coleção Fortuna Crítica 2). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RAMOS, G. **Vidas secas**. São Paulo: Martins, 1973.

_____. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **São Bernardo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

_____. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **Memórias do Cárcere**. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **Linhas Tortas**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. **Viagem**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. **Insônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

_____. **Angústia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1953.

_____. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Garranchos**. Organização, introdução e notas de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, G. et tal. **Brandão entre o mar e o amor**. São Paulo: Martins, 1973.

RAMOS, C. **Mestre Graciliano**: Confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, R. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

REIS, Z. C. Tempos Futuros. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Graciliano revisitado**. Natal: UFRN/CCHLA, 1995.

REIS, C. **O discurso ideológico do Neo-Realismo português**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

REIS, C.; LOPES, A. C. C. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REMAK, H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

REVISTA ACADÊMICA, mai, 1938.

RIGOLOT, F. Introduction. In: _____. **Poétique et onomastique**. Genève: Librairie Droz, 1977, p. 11-24.

RINALDI, R. La letteratura neorealista: 1943-1956. In: SQUAROTTI, G.B. (org) **Letteratura italiana**: lineamenti, problemi, autori. 2. ed. Firenze-Messina: G. D'Anna, 1987.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANDRINI, E. G. C. **Entrelaçamento de Vozes em Vidas Secas de Graciliano Ramos**, 2012. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2012.

SEIXAS, J. A. de. Percursos de memórias em terras de história: problemas atuais. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004, p. 37-58.

SILVA, M. N. M. **A secura do mundo seca a palavra de Fabiano**. Belém: Universidade da Amazônia, 2001.

SILVEIRA, T. **Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

SQUAROTTI, G.B. (org) **Letteratura italiana**: lineamenti, problemi, autori. 2. ed. Firenze-Messina: G. D'Anna, 1987.

SOBRINHO, J. B. S. Fabiano e a bolandeira como máquina de criar subjetividades. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 163-173, jan./jul. 2014. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-288.2014v10n1p163/27430> Acesso em 10 set. 2016.

SODRÉ, N. W. Livros novos. **Correio Paulistano**, abr. 1938.

_____. **Literatura e história no Brasil contemporâneo**. 2 ed. Revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

SOUZA, C.A. **Afinidades e diferenças entre Elio Vittorini em *Conversa na Sicília* e João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina***. 2005. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2005.

TOSCANI, C. **Come leggere *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini**, Milano: Mursia, 1975.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO. **Elio Vittorini**: Il fondo del Centro Apice. Disponível em: <http://users.unimi.it/apice/mostre/vittorini/home.html>. Acesso: 01 de jul. 2016.

VICENTINI, M. T. **Neorealismo italiano**. Curitiba: Segesta, 2010.

VITTORINI, E. **Conversazione in Sicilia**. Torino: Einaudi, 1966.

_____. **Piccola borghesia**. Milano: Mondadori, 1953.

_____. **Il sempione strizza l'occhio al Frejus**. Milano: Bompiani, 1949.

_____. **Americana**. Milano: Bompiani, 1968.

_____. **Nei Morlacchi – Viaggio in Sardegna**. Milano: Mondadori, 1975.

_____. **Uomini e No**. Milano: Bompiani, 1966.

_____. **Il Sempione strizza l'occhio al Frejus**. Milano: Bompiani, 1949.

_____. **Le donne di Messina**. Milano: Bompiani, 1964.

_____. **Sardegna come un'infanzia**. Milano: Mondadori. 1975.

_____. **Erica e i suoi fratelli**. Milano: Bompiani, 1956.

_____. **Diario in pubblico**. Milano: Bompiani, 1970.

_____. **Le due tensioni**. Milano: Il Saggiatore, 1967.

_____. **Le città del mondo**. Torino: Einaudi, 1969.

_____. **Il garofano rosso**. Milano: Mondadori, 1989.

_____. **Americana**. Milano: Bompiani, 1942.

_____. Lettera a Michel Arnaud, dell'8 giugno 1949, in **Gli anni del Politecnico**, (Lettere 1945-1951), a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 17/03/2019

Assinatura do autor