

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MICHELE FONSECA DE ARRUDA

**DOIS TEXTOS, UM CONFLITO, UM HERÓI — LEITURA DE
RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL, DE RAMÓN J. SENDER**

**NITERÓI
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MICHELE FONSECA DE ARRUDA

**DOIS TEXTOS, UM CONFLITO, UM HERÓI — LEITURA DE
RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL, DE RAMÓN J. SENDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Literaturas Hispânicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

Niterói

2007

MICHELE FONSECA DE ARRUDA

**DOIS TEXTOS, UM CONFLITO, UM HERÓI — LEITURA DE
RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL, DE RAMÓN J. SENDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Literaturas Hispânicas.

Aprovada em de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento — Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Julio Aldinger Dalloz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Silvia Ines Carcamo de Arcuri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Niterói
2007**

À Vera Lúcia, minha mãe, à Danielle, minha irmã, a Ricardo, meu cunhado e à Luana, minha sobrinha, que conviveram com minhas angústias e ausências.

À memória de meu pai, José Alberto, exemplo de luta e superação.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, pela orientação segura e competente, pelo empenho e dedicação na supervisão e no preparo desta dissertação, pelo exemplo de sua atuação solidária, generosa e pelo profundo respeito com que trata aquilo que é da ordem do humano: frustrações, expectativas, lágrimas, risos e sonhos.

Aos Professores dos Cursos de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, pelo saber compartilhado.

Ao Prof. Dr. Luis Filipe Ribeiro, pelo privilégio de ter sido sua aluna em um curso verdadeiramente “encantador”.

Ao Prof. Dr. Julio Aldinger Dalloz e à Prof.^a Dr.^a Suely Reis Pinheiro, pelas sugestões enriquecedoras para esta dissertação.

À Prof.^a Helena Dias dos Santos Lima, pela amizade e pelo estímulo constante.

Ao *Instituto de Estudios Altoaragoneses* e ao *Centro de Estudios Senderianos*, na pessoa de Ester Puyol Ibort, por ceder-me vasto material, prestando-me inestimável auxílio.

A todos os familiares e amigos, pelo apoio contínuo.

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.

Antonio Machado

RESUMO

A presente dissertação pretende fazer uma leitura de *Réquiem por un campesino español*, do escritor aragonês Ramón J. Sender. Trata-se de um romance escrito durante o exílio norte-americano de seu autor e publicado em 1952, no México, com o título: *Mosén Millán*. Em 1960, em uma edição bilingüe, a obra passa a ser publicada com o título que conhecemos hoje: *Réquiem por un campesino español*. Do romance senderiano emerge um poema de caráter narrativo, a modo da tradição oral do *Romancero Español*: o romance de Paco el del Molino. Esta dissertação se propõe a conjugar o romance em prosa com o romance em versos, através da leitura da narrativa e do poema oral que nela se insere e se mostra ao leitor como fruto do imaginário popular, para destacar os elementos que os aproximam e/ou diferenciam. Ao valer-se dessa articulação, Ramón J. Sender faz ecoar, de modo sutil, a manifestação do poder opressor no campo às vésperas da guerra civil espanhola. São metáforas privilegiadas pelo autor para, poética e contundentemente, denunciar a violência que se abateu em um pequeno povoado aragonês, microcosmo do campo espanhol, e revelar o abismo entre poderosos e miseráveis, na Espanha da década de 30.

Palavras-chave: Ramón J. Sender; literatura espanhola da segunda metade do século XX; narrativa em prosa; narrativa em verso; opressão; violência; intolerância.

RESUMEN

Este trabajo se propone a hacer una lectura de *Réquiem por un campesino español*, del escritor aragonés Ramón J. Sender. Se trata de una novela escrita durante el exilio estadounidense de su autor y publicada en 1952, en México, con el título: *Mosén Millán*. En 1960, en una edición bilingüe, la obra pasa a ser publicada con el título que conocemos hoy: *Réquiem por un campesino español*. De la novela senderiana emerge un poema de carácter narrativo, a modo de la tradición oral del Romancero Español: el romance de Paco el del del Molino. Esta tesina se propone a conjugar la novela con el romance, a través de la lectura de la narrativa y del poema oral que en ella se insiere y se enseña al lector como fruto del imaginario popular, para destacar los elementos que los acercan y/o diferencian. Al valerse de esa articulación, Ramón J. Sender hace repercutir, de modo sutil, la manifestación del poder opresor en el campo a las vísperas de la guerra civil española. Son metáforas privilegiadas por el autor para, poética y contundentemente, denunciar la violencia que ocurrió en un pequeño pueblo aragonés, microcosmo del campo español, y revelar el abismo entre poderosos y miserables, en la España de la década de 30.

Palabras-llave: Ramón J. Sender; literatura española de la segunda mitad del siglo XX; narrativa en prosa; narrativa en verso; opresión, violencia; intolerancia.

ABSTRACT

This current dissertation intends to do a reading of the literary work *Réquiem por un campesino español*, by the writer from Aragon, Ramon J. Sender. It is a narrative, written during his North American exile and published in 1952, in Mexico, under the title: *Mosen Millán*. In 1960, in a bilingual edition, the work was published with the title as it is known today: *Réquiem por un campesino español*. From this Senderian novel a poem of narrative characteristic arises in the style of the oral tradition of the *Romancero Español*: the story of Paco el del Molino. This dissertation offers itself to unite the prose and the verses of the mentioned novel through the analysis of the narrative in prose and of the oral poem in the work. These analyses are the result of the imagination of the people, in order to highlight the elements which approximate and/or distinguish them. Taking advantage of this articulation, Ramon J. Sender manifests, in a subtle way, the oppressive power in the battlefield on the eve of the Spanish Civil War. The author makes use of privileged metaphors with which the author denounces the violence that was brought down on a little village from Aragon, a microcosm of the country of Spain. The picture of this microcosm reveals the abyss between powerful and miserable men in the 1930's.

Key words: Ramón J. Sender; Spanish literature of the second half of the Twentieth Century; narrative in prose; narrative in verse; oppression; violence; intolerance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL	15
2.1 RAMÓN J. SENDER, TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA	19
2.2 A ESPANHA DOS ANOS 30 E A GUERRA CIVIL	25
3. LEITURA DE RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL	30
3.1 DO PRESENTE AO PASSADO	35
3.2 A VOZ NARRATIVA	43
3.3 CAMPONESES, RELIGIOSOS E OS RICOS PROPRIETÁRIOS DE TERRA	49
3.4 UMA ALDEIA “CERCA DE LA RAYA DE LÉRIDA”	67
4. O ROMANCE DE PACO EL DEL MOLINO	76
4.1 ROMANCERO ESPAÑOL: ORIGENS, CARACTERIZAÇÃO E PERMANÊNCIA	77
4.2 LEITURA DO ROMANCE DE PACO EL DEL MOLINO	84
5. CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXO A	120
ANEXO B	121
ANEXO C	122
ANEXO D	123
ANEXO E	124
ANEXO F	125
ANEXO G	126
ANEXO H	127
ANEXO I	128
ANEXO J	129

1. INTRODUÇÃO

Diversas são as razões que conduzem à escolha de uma obra para estudo. Seguramente, a maneira como um texto é apresentado pode influenciar de modo definitivo esta decisão. Críticas aprofundadas e criteriosas não só despertam o interesse, como também produzem, em um leitor hipotético, o desejo de compartilhar dos mesmos conhecimentos desfrutados por aquele que apresentou e recomendou o texto. Estamos nos referindo a uma leitura que instiga, desafia, orienta, desconcerta e inquieta, estimula e se integra ao cotidiano do leitor. Tal integração atrela-se não somente ao que ele lê, mas também ao que pensa, o que provoca certas inquietações básicas da personalidade, que freqüentemente impulsionam uma linha de ação, reflexão, criação e pesquisa. A trajetória da personalidade e o seu caminho pela vida podem, nestes casos, ser iluminados por uma análise dessas inquietações, que adquirem relevância quando encontram uma ressonância mais ampla por força de uma obra e de uma visão reveladora do mundo que nos cerca. E assim aconteceu...

Réquiem por un campesino español, do escritor aragonês Ramón J. Sender, romance escrito durante o exílio norte-americano de seu autor, publicado no México, em 1952, com o título: *Mosén Millán* e renomeado em 1960, nos Estados Unidos, em uma edição bilíngüe, foi uma das obras apresentadas e trabalhadas em uma das disciplinas do Mestrado em Literaturas Hispânicas, da Universidade Federal Fluminense. Através do curso “Narrativa e violência na Espanha do franquismo”, ministrado pela Professora Doutora Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, no primeiro semestre de 2005, tivemos a oportunidade de aproximarmos dos grandes romances escritos naquele fatídico período da história recente espanhola.

O texto do escritor aragonês, que a princípio servira como *corpus* para a análise da representação da violência dentro da narrativa contemporânea, foi, pouco a pouco, ganhando relevância ao longo da nossa leitura. Aquele primeiro contato permitiu-nos conferir que a riqueza da obra de Ramón J. Sender superava as valiosas questões abordadas pelo curso, o que nos despertou o desejo de uma apreciação mais profunda. No processo de envolvimento com o mundo ficcional senderiano, cresceu a percepção de um complexo conteúdo oculto em suas

entrelinhas e, tamanho foi o impacto causado pela leitura de *Réquiem por un campesino español* que, desde então, nenhum dos demais textos apresentados no curso conseguiram suplantar o interesse provocado pela obra.

Detalhes sutis, breves comentários de onde ressoavam dados sociais, culturais e históricos e uma gama de indícios que remetiam a um sombrio momento da história recente da Espanha, ganharam amplitude. Desta forma, a obra de Ramón J. Sender, que a princípio poderia ser resumida como mais uma das que abordavam a temática da violência da guerra civil espanhola, ganhou outras dimensões, o que nos levou a vislumbrar a possibilidade de uma nova (re)leitura. O texto senderiano nos instigou a conjugar a leitura de *Réquiem por un campesino español*, narrativa em prosa, escrita durante o exílio de seu autor, com o *Romance*¹ de Paco el del Molino, narrativa a modo da tradição oral, em versos, que surgem inseridos no tecido narrativo do texto em prosa e a traçar um paralelo entre as duas formas de narrar, enfatizando o valor simbólico do poema dentro do contexto da narrativa.

Considerando-se que os fins mencionados exigem uma profunda e detalhada leitura dos textos, recorreremos a estratégias comparativas de análise e reflexão interdisciplinar da obra literária em relação à história e à teoria literária, tendo em vista a compreensão e a aproximação dessas áreas. Em um primeiro momento, iniciamos nossa análise pela leitura da obra, que em nosso caso foi a publicada em 1986, pela editora “Ibéria” de Madrid e, a partir de então, estabelecemos a divisão de nosso estudo em três capítulos.

No primeiro capítulo, traçamos um breve histórico da obra, apresentando algumas informações sobre sua primeira edição, bem como alguns dados de sua edição bilíngüe e a conseqüente alteração no título original. Do mesmo modo, ressaltamos a importância da obra para a literatura espanhola moderna, suas referências históricas, a intensidade de seus conteúdos e seu caráter denunciador das atrocidades cometidas no período pré-guerra civil espanhola. Para tanto, nos valem dos estudos de Julia Uceda, Maryse Bertrand de Muñoz, Patrícia McDermott, Laura Petitti e das “conversaciones” que Marcelino C. Peñuelas estabeleceu com Ramón J. Sender durante uma visita do escritor aragonês à

¹ *Romance*, aqui, diz respeito a uma combinação métrica de origem espanhola: refere-se a um tipo de verso e também a um tipo de poema da tradição oral integrado por esses versos. A palavra romance será usada daqui em diante em itálico, sempre que referir-se ao verso romance ou ao poema senderiano.

Universidade de Washington. Mais adiante, empreendemos uma concisa investigação sobre a biografia de Ramón J. Sender, situando-o dentro das concepções literárias de seu tempo, revisando a criação literária senderiana, detendo-nos em seu modo de operar e no contexto histórico e cultural em que foram produzidas. Para tanto, partimos da leitura de textos críticos e teóricos que abordam a biografia e a produção senderiana, tais como o artigo *La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra*, de Jesús Vived Mairal, e o já citado *Conversaciones con Ramón J. Sender*, de Marcelino C. Peñuleas, a fim de situarmos as características literárias imperantes da época do autor e determo-nos nos fatos históricos que influenciaram a temática da obra em questão. Neste mesmo capítulo, investigamos o período histórico em que se localizam o autor e parte de sua produção literária e, para tanto, colhemos informações nas obras de Martin Blinkhorn e Hugh Thomas.

No segundo capítulo, promovemos uma análise dos temas e elementos estruturais de *Réquiem por un campesino español*, na qual nos centramos nos seguintes pontos: o enredo, a estruturação do tempo, o foco narrativo, os personagens e o espaço, em busca da abordagem dos tópicos associados à especificidade do gênero literário e dos aspectos relacionados à construção do texto em pauta, visando uma melhor compreensão da narrativa.

Ao analisar o conjunto de fatos que movem a narrativa, tomamos como base o obra *O enredo*, de Samira Nahid Mesquita, em que a autora procura desentranhar, do emaranhado terminológico que envolve o assunto, conceitos teóricos e aspectos técnicos, e apresentá-los didaticamente como categoria estruturante da narrativa em prosa de ficção. Como apoio, utilizamos a obra *Como analisar narrativas*, de Cândida Vilares Gancho, um guia de análise do texto ficcional, que orienta a compreensão da estrutura textual, bem como a apresentação dos temas geradores do conflito, a introdução dos personagens e como se estabelece a tensão entre os mesmos.

No tocante à questão da análise cronológica do texto senderiano, tomamos por base o estudo de Benedito Nunes que, em seu livro *O tempo na narrativa*, investiga a pluralidade do tempo na obra literária, estudada a partir das noções de ordem, duração e direção. Tomamos como apoio as investigações de Benedito Nunes, os artigos de José Luis Negre Carasol, Manuel Aguilera Serrano, Angel Iglesias Ovejero, Jorge Marí e Jean-Pierre Ressayot, nos quais fundamentamos uma visão tripartida da obra, destacando o tempo da narrativa, o tempo psicológico

e o tempo histórico, objetivando apontar a relevância que tal questão assume na narrativa senderiana como fator determinante na criação do texto, a forma como é tratada a questão da temporalidade e a forte relação que se estabelece entre a condução do tempo da narrativa e o próprio tema desta.

Ao analisar as vozes da narrativa, utilizamos *O foco narrativo*, de Lígia Chiappini Moraes Leite, importante obra da teoria literária, sedimentada pelas reflexões de Jean Pouillon e Percy Lubbock e o artigo *Los elementos narrativos en Réquiem por un campesino español*, de Manuel Aguilera Serrano, onde buscamos mostrar a focalização onisciente do narrador senderiano, bem como a introdução de uma dinâmica textual que possibilita o uso de discursos diretos e o “disfarce” do narrador onisciente, que injeta sua visão sob a ótica de alguns personagens.

A fim de configurar os seres fictícios que habitam a narrativa, adotamos como base a leitura de *A personagem*, de Beth Brait, obra que orienta o leitor no sentido de refletir sobre a concepção dos personagens, sonda a sua variação no decorrer de um percurso crítico, desde Aristóteles até as mais modernas perspectivas teóricas. Como apoio teórico, utilizamos os artigos de Manuel Aguilera Serrano, Gemma Mañá Delgado e Luis A. Esteve Juárez, Maryse Bertrand de Muñoz, Laureano Bonet e Angel Iglesias Ovejero, a fim de observarmos os personagens quanto ao papel desempenhado na narrativa e sua caracterização.

O espaço é estudado a partir da leitura de *Espaço e romance*, de Antônio Dimas, livro que orienta a leitura da espacialidade na ficção e configura o espaço como um dos múltiplos recursos à disposição do romancista para compor o seu universo ficcional. Como apoio, temos a leitura dos artigos de Stephen M. Hart, Julia Uceda, Laureano Bonet e Negre Carasol. Utilizamos ainda um “questionário”, elaborado por Francisco Carrasquer Launed e enviado a Ramón J. Sender, em novembro de 1966, em que o escritor aragonês esclarece a dúvida sobre o “cenário” de *Réquiem por un campesino español*.

O terceiro capítulo abre com uma breve explanação sobre o *Romance* de Paco el del Molino e, logo em seguida, partimos para o estudo do *Romancero Tradicional* no contexto histórico e cultural espanhol da Idade Média, destacando as teorias sobre sua origem, as particularidades formais, as características estilísticas, a classificação temática, as formas de transmissão e a transcendência lírica do romanceiro na literatura contemporânea. Para análise do tema, obviamente não poderíamos deixar de colher informações na obra *Flor nueva de Romances Viejos*,

de Menéndez Pidal, filólogo e um dos maiores estudiosos do assunto, na leitura de *Romancero*, de Julio Rodríguez Puértolas e na abordagem de Mari Carmen Fernández de Jerez, com a obra *Claves de El Romancero anónimo*, a fim de destacar a importância e as peculiaridades do *Romancero español*.

Passamos então ao estudo específico do “*Romance de Paco el del Molino*”, onde buscamos amparo na leitura dos artigos *El “Romance de Paco el del Molino” en Réquiem por un campesino español*, de Ramón Sender, de José Luis Negre Carasol e *The “Romance” in Sender’s Réquiem por un capesino español*, de Robert G. Havard. Neste subcapítulo, pretendemos demonstrar como se dá a inserção do romance de Paco no texto em prosa, permitir uma melhor compreensão do poema oral, empreender uma análise estilística do romance, definir suas funções dentro da obra, correlacionar o poema à obra narrativa e ressaltar seu valor simbólico, traçando um paralelo entre as duas formas de narrar: a narrativa em prosa e a narrativa a modo da tradição oral em versos.

Para tanto, apresentamos uma síntese do poema tal como aparece na obra e, logo em seguida, passamos à leitura de cada um dos fragmentos do *romance*, sempre visando estabelecer um diálogo com a narrativa em prosa. Como suporte para a leitura do *Romance de Paco el del Molino*, buscamos apoio teórico no *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e em vários artigos de autores que figuram em nossa bibliografia, tais como Angel Iglesias Ovejero, Patrícia Macdermott, Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, Mañá Delgado e Luis Esteve Juárez, Stephen M. Hart, Antonio Trippet, Margaret E. W. Jones, Eni Puccineli Orlandi, Maria do Carmo Cardoso Costa, Isabel Criado Costa, Carlos Javier Garcia, entre outros, em cujas obras buscamos elementos que fundamentassem e confirmassem nossas observações.

Por fim, acreditamos que nossa pesquisa desenvolve-se com a possibilidade de contribuir com a ampliação da visibilidade, no Brasil, dos anos pré-guerra civil espanhola e de esclarecer como esse sombrio período da história recente da Espanha é recuperado pela literatura, na obra de um escritor exilado.

2. RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

A crítica senderiana alude muitas vezes a esta criação literária, cujo antecedente surgiu na imprensa no México, em 1953, pela “Colección Aquelarre”, com o título de *Mosén Millán*.² Em 1960, sete anos após seu lançamento, a Editora “Las Américas”, de Nova York, publica o livro em edição bilíngüe,³ com um novo título: *Réquiem por un campesino español*. A modificação do título, para Julia Uceda, deve-se ao fato de que “el primero no tenía mucho sentido para los lectores de habla inglesa” (UCEDA, 1968, p. 5-6), talvez pelo uso restrito do termo aragonês “Mosén” que, segundo José Luis Negre Carasol, indicava uma forma de tratamento dada aos clérigos na antiga coroa de Aragão e que, por sua etimologia, corresponderia a “mi señor” (NEGRE CARASOL, 1983, p. 329). Para Maryse Bertrand de Muñoz:

El primer título ponía el énfasis sobre el sacerdote que, esperando para celebrar la misa de *réquiem*, recuerda el pasado del verdadero héroe de la historia, Paco el del Molino, que murió ejecutado hace un año; Sender supo devolverle a éste todo el papel que merecía en el título de la segunda edición. (BERTRAND DE MUÑOZ, 1998, p. 89)

Bertrand de Muñoz compara os dois títulos e acredita que o segundo e definitivo seja mais adequado, seguramente por sua carga política. Entretanto, constatamos que tal alteração também implica em uma mudança na perspectiva do texto: do sentimento de culpa de Mosén Millán à tragédia de Paco el del Molino, os dois pólos entre os quais oscila o relato. Escrita durante o exílio de seu autor e proibida na Espanha até 1974, ano em que a editora “Destino”,⁴ de Barcelona, inicia suas sucessivas edições, a narrativa reconstrói, apesar de não referir-se diretamente à guerra civil de 1936, um episódio desse trágico conflito em um pequeno povoado de Aragão. Com o título reformulado, esta narrativa converteu-se em uma das obras mais expressivas e difundidas de Ramón J. Sender, cujo enredo propiciou várias edições, textos acadêmicos, guias de estudo, edições bilíngües, inúmeras traduções e um filme, levado ao cinema em 1985 pelo diretor catalão Francesc Betriu.⁵

² Há, na página 120, no ANEXO A, uma cópia da capa da edição de 1964 (Boston, D.C. Heath and Company), única que conserva o primeiro título.

³ Há, na página 121, no ANEXO B, uma cópia da capa da edição bilíngüe da obra, publicada em 1960.

⁴ Há, na página 122, no ANEXO C, uma cópia da capa da primeira edição espanhola, publicada em 1974.

⁵ Há, na página 123, no ANEXO D, uma cópia do cartaz e a ficha técnica do filme “Réquiem por un campesino español”.

O relato concentra-se em dois personagens: Mosén Millán, o padre do vilarejo e Paco el del Molino, jovem camponês brutalmente assassinado e por quem será celebrada a missa de réquiem. Enquanto aguarda, na sacristia, a chegada dos amigos e parentes de Paco para dar início à missa, o sacerdote rememora os episódios mais marcantes da vida do jovem camponês que, de certo modo, sempre estivera enlaçada a sua, já que o batizou, o viu crescer, o casou e o viu morrer. As lembranças do velho pároco são, vez por outra, interrompidas pela presença do coroinha, que recita fragmentos de um *romance* popular e informa ao padre sobre a ausência dos fiéis na igreja. À sacristia vão chegando, sucessivamente, Don Valeriano, Don Gumersindo e Don Cástulo, os três homens mais poderosos da aldeia e inimigos políticos do jovem camponês, enquanto o templo cristão permanece vazio. Ao fim da narrativa, o sacerdote acaba por celebrar a missa, exclusivamente para os três homens responsáveis pela injusta e violenta execução de Paco.

Com base em uma tática que não alude diretamente a referências históricas, Sender constrói sua obra de modo simples e conciso, porém essa “economia” narrativa contrasta com a intensidade de um relato que, sem mencionar a guerra civil espanhola, é um de seus mais profundos reflexos, como confirma Patrícia McDermott na definição que tomamos de *Réquiem por un campesino: summa narrativa de Ramón J. Sender*.

Réquiem por un campesino español es un cantar a la inversa la leyenda de la historia de la España de los vencedores para vindicar la intrahistoria de la España de los vencidos. La *summa* histórica de la España *castrense* desde las guerras púnicas hasta la nueva cruzada se condensa en los nombres de los pudientes Valeriano, Gumersindo y Cástulo y del cura mosén Millán, con su siniestra reminiscencia del general Millán Astray —“¡Muera la inteligencia!” — en su enfrentamiento en 1936 con Unamuno — “Venceréis pero no convenceréis” —; mientras el nombre familiar de Paco refleja la condición de la España colonial y de una España ilustrada que pudo ser —Carrabús y Goya— y un cristianismo primitivo que opta por los pobres —San Francisco de Asis— en oposición a los valores nacional-católicos del caudillismo triunfante (McDERMOTT, 1997, p. 379)

Segundo McDermott, a obra de Sender é uma parábola poética que lança luz sobre a derrota do povo espanhol, na tentativa de fazer emergir o ideário de justiça e realçar a integridade histórica dos vencidos sobre a vitória da velha ordem imperial, da aliança histórica da igreja com a aristocracia e do militarismo opressor.

McDermott atenta ainda para o nome Millán, que em sua concepção evoca o mais sinistro dos “cruzados” de Franco, o General Millán Astray, fundador da “Legión Española”, uma das unidades do exército espanhol, cujo grito de batalha “¡Viva la muerte!” resume o espírito da Espanha fascista em contraste com o nome Paco, Francisco, que remete a São Francisco de Assis, o defensor da não-violência não apenas em relação aos seres humanos, mas a toda natureza.

Pela intensidade de seu conteúdo, a obra implica em múltiplas interpretações. Os maiores estudiosos da narrativa senderiana dedicaram boa parte de seu labor a analisar *Réquiem por un campesino español* desde um ângulo ideológico-social, aludindo às mais diversas questões, como a guerra civil espanhola, a luta de classes e a postura da Igreja Católica diante do conflito. Porém, a que se afirma intencionalmente por parte do próprio Ramón J. Sender é a político-social, como declara em entrevista a Marcelino C. Peñuelas, professor de Língua e Literatura Espanhola da Universidade de Washington, em Seattle:

Es simplemente el esquema de toda la guerra civil nuestra, donde unas gentes que se consideraban revolucionarias lo único que hicieron fue defender derechos feudales de una tradición ya periclitada en el resto del mundo. (PEÑUELAS, 1970, p.131)

De fato, nesta obra, Ramón J. Sender expressa a brutalidade de um momento da vida espanhola, através da qual projeta uma visão particular do mundo e da história, uma história muitas vezes dolorosamente vivida pelo próprio autor. Ramón J. Sender não só testemunhou, como também foi vítima do conflito: perdeu sua esposa e um irmão, ambos fuzilados pelo exército franquista e se viu obrigado a abandonar sua pátria. Segundo Laura Petitti, separado no tempo e no espaço de sua terra natal, a memória do escritor exilado destila o que percebe ser a essência das situações históricas e as traduz para a verossimilhança da ficção, onde injeta sua visão crítica e sua denúncia e, por esta razão, os temas abordados em *Réquiem por un campesino español* seriam uma imposição circunstancial da intensa e acidentada vida de Ramón J. Sender (PETITTI, 2001, p. 447-448).

Nessa obra, o escritor aragonês junta os fios da memória e com eles tece o cenário real em que esteve imerso, reconstruindo, em seu texto, não só um passado marcado por lembranças e paisagens de sua terra natal, mas também pela dor, pela crueldade e pela violência de uma guerra civil. A síntese ficcional de Sender proporciona um documento social vívido, em que uma vila aragonesa

inominada torna-se o arquétipo de uma Espanha rural feudal, que desperta para a conscientização política e recebe seu batismo de fogo no banho sangrento de um conflito fratricida. O olhar distanciado e atento de Sender recupera fatos históricos que não foram contados oficialmente no seu tempo e sua voz rompe o silêncio imposto pelas forças opressoras para contar/denunciar os horrores de uma guerra civil. A fim de ilustrar nossas afirmações, recorreremos a um fragmento do prefácio do autor, na obra editada em 1964, em Lexington, EUA, ainda com o antigo título:

El hombre es el mismo en todas partes si nos atenemos a los registros sutiles de la sensibilidad moral y a la esencialidad humana, es decir a la razón de la presencia del individuo en la familia, de la familia en la sociedad, y de la sociedad en la nación y aún de todos ellos en la perspectiva aleccionadora del tiempo.
 Pero unas veces el hombre domina las circunstancias, y otras es dominado y arrastrado por ellas. Esto último sucedió en 1936.
 Por razones fáciles de comprender *Mosén Millán* está más cerca de mi corazón que otros libros míos. Se trata en esta narración de la España campesina, de Aragón que es mi tierra natal, y de una coyuntura histórica inolvidable. (SENDER, 1964, p. 5)

As palavras de Ramón J. Sender revelam que *Réquiem por un campesino español* é a voz direta de alguém que trata de contar sua própria história para seguir vivendo. Nesta obra, o autor busca retratar, pela arte da memória, a violência que se instalou na Espanha a princípios da terceira década do novo milênio, gerada pelo descontentamento e inquietação de algumas pessoas e instituições, com as mudanças postas em cena pelo novo governo, após a vitória dos republicanos nas eleições municipais nas principais cidades espanholas. Neste texto senderiano, o espaço das letras e palavras com que se tece, em uma dimensão estética e ética, põe em evidencia uma Espanha fragmentada, partida em dois blocos, episódio transformado em palavras, em que o autor reconstrói, de maneira poética e contundente, uma época dura, de prisões, tortura e morte rotineiras.

Deste modo, pensamos que seria esclarecedor focalizar, ainda que rapidamente, nas páginas iniciais desta dissertação, alguns episódios da vida de Ramón J. Sender e do panorama espanhol dos anos 30 até o início da guerra civil, a fim de apresentar o contexto histórico, social e cultural em que esteve inserido o autor e correlacioná-los à obra trabalhada.

2.1 RAMÓN J. SENDER, TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA

Ramón José Antonio Blas Sender Garcés nasceu em Chalamera, província de Huesca, Aragão, em 3 de fevereiro de 1901. Foi o segundo de dez irmãos e o primeiro varão, “el heredero”, segundo o uso aragonês. Seus pais, José Sender Chavanel e Andrea Garcés Laspalas, eram naturais de Alcolea de Cinca, povoado vizinho a Chalamera, para onde a família regressa dois anos após o nascimento do autor. Seus antepassados eram também oriundos da região, deste modo, pode-se dizer que Ramón J. Sender “es un aragonés, o ‘baturro’, de cepa, y su carácter refleja con bastante fidelidad las cualidades que corrientemente se asocian con los habitantes de Aragón” (PEÑUELAS, 1970, p. 50). Vale mencionar que o próprio Sender declarava-se um pouco distante “del español del urbe”, segundo citação de Marcelino C. Peñuelas ao prólogo de uma das obras senderianas, intitulada *Los cinco libros de Ariadna*, de 1957:

Me ha ayudado hasta hoy el repertorio de los valores más simples y primarios de la gente de mi tierra. No del español de la urbe [...], sino tal vez del campesino de las tribus del norte del Ebro, en la parte alta de Aragón. [...] soy probablemente [...] un ibero rezagado. El serlo no representa mengua ni privilegio. Es así, no hay quien lo remedie, y a mí no me parece mal. Estamos, pues, en que al menos uno ha salvado alguno de los valores *de tribu*. (PEÑUELAS, 1970, p. 50)

Na obra de Ramón J. Sender, percebe-se a memória lírica dos lugares onde viveu sua infância e adolescência. Como mostra de seus sentimentos, o escritor retrata a terra natal em alusões à cultura local e ao vocabulário típico de Aragão. Em outros momentos, revela suas raízes através de relatos de experiências vividas em solo aragonês ou em descrições de paisagens e lugares, verdadeiros cenários por onde desfilam pessoas que marcaram sua vida, algumas transformadas em personagens literários em muitas de suas obras. Tal junção de elementos contribuiu para a criação de um espaço mítico, no qual se situa o mundo ficcional, relacionado com o passado do autor.

Em 1911, a família Sender Garcés, empreende um novo traslado, desta vez a Tauste, onde Don José Sender fora nomeado Secretário da Prefeitura. Naquele mesmo ano, Ramón J. Sender inicia seus estudos guiado por Mosén Joaquín, capelão do Convento de Santa Clara. Aos doze anos é enviado ao Internato de San Pedro Apóstol de Réus, regido pelos Padres de la Sagrada Família.

Em 1914, os Sender mudam novamente de residência e, desta vez, se instalam em Zaragoza, onde Don José Sender havia obtido o cargo de Diretor de uma agência de seguros. Ramón J. Sender transfere então seus estudos para a capital aragonesa. Os negócios de Don José não prosperaram como se esperava e, em 1917, o patriarca dos Sender retoma o cargo de Secretário da Prefeitura, desta vez em Caspe, para onde mais uma vez se translada com a família. Ramón J. Sender decide permanecer em Zaragoza: consegue empregar-se como auxiliar de farmácia e prossegue seus estudos. Mas sua participação em desordens estudantis lhe acarreta a expulsão do Instituto de Zaragoza. A forçada desvinculação do Instituto zaragozano conduziu o jovem Sender a Alcañiz, onde os padres Escolapios dirigiam um colégio incorporado ao Instituto de Teruel.

Em 1918, termina os estudos secundários e segue para Madrid, “queria a toda costa conocer el Rey y las personalidades de la capital. Y alejarse aún más de la disciplina férrea de su padre” (VIVED MAIRAL, 1992, p. 236). Na capital da Espanha vivia-se um período de profundas transformações e crises sociais: a influência da Revolução Russa inspirava intelectuais e a classe operária, que alçavam vozes em reuniões populares ou em publicações que refletiam o descontentamento imperante. Neste contexto, o Ateneo, pólo da atividade cultural madrileña, presidido naquela época por Ramón Menéndez Pidal, transformava-se em ponto de encontro e discussões dos grandes nomes da política, das artes e das letras. Naquele local, o jovem Sender encontrou bons livros para aplacar sua sede de cultura, personagens ilustres e uma mesa para escrever.

Longe do lar e sem estabilidade econômica, o jovem escritor passa por sérias privações, a ponto de se ver obrigado a dormir em um banco do Parque del Retiro, no centro de Madrid. Sobre essa experiência, Sender revela a Peñuelas:

Había peleado con mi padre y me escapé. Y desde el mes de marzo de 1918 hasta mayo o junio estuve sin domicilio en Madrid. Dormía en el Retiro, en un banco. Toda mi hacienda consistía en un peine y un cepillo de dientes. Como aún no tenía barba no necesitaba afeitarme. Me lavaba en una fuente renacentista de mármol que estaba en el Retiro, en lo que entonces se llamaba la Hoya, cerca de la puerta de la calle de Alfonso XIII. Y en las duchas del Ateneo, a donde iba diariamente a escribir cartas, artículos y cuentos. (PEÑUELAS, 1970, p. 75)

Sua carreira literária inicia-se naquela difícil época, antes de completar dezoito anos. Escrevia artigos e contos que publicava em diários como *El Imparcial*,

La tribuna, El País e España Nueva. Desconfiado do valor literário dessas primeiras publicações, assinava com pseudônimos. Sobre esse fato, relata a Peñuelas:

Lo curioso es que yo debía tener algún sentido crítico y no muy elevada idea del valor de mi producción porque firmaba con un seudónimo que no quiero decir por sí algún curioso profesor quiere indagarlo y añadir a la lista de mi modesta obra aquellos pobres trabajos. Recuerdo que *La Tribuna* me pagaba veinticinco pesetas y *El País* veinte. Casi todo lo que publicaba lo cobraba no muy bien, pero eran cantidades discretas en aquellos tiempos. (PEÑUELAS, 1970, p. 76)

Na verdade, a quantia recebida por seus escritos mal pagava suas despesas com moradia e alimentação. Meses mais tarde, o jovem escritor consegue viver um pouco mais dignamente ao conseguir um emprego como auxiliar de farmácia, função que já havia exercido em Zaragoza. Neste mesmo período, dá início à vida acadêmica na Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, mas fechada a Universidade por uma terrível epidemia de gripe que assolava a Europa naquele inverno, desiste de cursar os estudos superiores.

No verão de 1919, Don José Sender viaja até a capital e obriga o filho, menor de idade, a voltar para casa. Em Huesca, Ramón J. Sender dedica todo seu tempo à “La Tierra”, uma publicação da “Asociación de Labradores y Ganaderos del Alto Aragón”, da qual seu pai era gerente. Por não ter idade legal para assumir oficialmente o cargo de Diretor, figurava nesse posto o nome de um advogado da cidade, enquanto o jovem Sender era quem na verdade dirigia o jornal com grande esforço e entusiasmo.

Ao completar 21 anos, ingressa no serviço militar e é enviado ao Marrocos.⁶ No norte da África, entra em contato profundo com o povo espanhol, “el verdadero pueblo, obreros, campesinos. La pequeña burguesía la conocía ya bien. Yo era producto de ella” (PEÑUELAS, 1970, p. 82-83). Durante sua estância em Melilla, colabora com o diário local “El Telegrama de Rif”, no qual publica dez artigos. Das experiências bélicas marroquinas extrai a base de seu primeiro romance, *Imán*, publicado em 1930.

Em 1924, ao regressar do Marrocos e livre do serviço militar, segue para Madrid onde é contratado por *El Sol*, um dos diários mais prestigiados da Espanha daquela época. Neste periódico, Sender escrevia todo tipo de artigos e corrigia

⁶ Há, na página 124, no ANEXO E, uma foto de Ramón J. Sender em Dar Quebdani, em 1922, durante a guerra da África.

manuscritos e provas, tarefas que muito contribuíram em sua carreira de escritor, como afirma em entrevista a Peñuelas:

- **¿No es verdad que de joven estuviste varios años trabajando en *El Sol*, de Madrid, escribiendo reportajes, crítica literaria, editoriales?**
- Sí, y todo eso crea, pues, una cierta facilidad de expresión... Nos da los útiles del oficio.
- **Entonces, ¿el periodismo te ayudó?**
- ¿Tú sabes lo que es estar, como te digo, seis u ocho años escribiendo cada día, sino corrigiendo materiales que te enviaban a la mesa; que tú debías limpiar de redundancias y de repeticiones y dejarlos reducidos a la pura esencia informativa? Con lo cual llega un momento en que has asimilado por lo menos una virtud. La de discriminar y no decir sino cosas interesantes, ¿comprendes? Es decir, no ser aburrido. Que eso ya en sí mismo es una calidad digna de consideración. (PEÑUELAS, 1970, p. 105-107)

Como podemos confirmar pelas palavras do próprio Sender, os anos em que trabalhou em *El Sol* lhe proporcionaram uma técnica depurada e segura de escrever, além de certa facilidade de expressar-se, de modo simples e conciso.

Em junho de 1926, Ramón J. Sender é levado “a la Cárcel Modelo de Madrid”, onde passou três meses. A acusação sob a qual é condenado o relaciona a um possível complô para derrubar o regime ditatorial do General Primo de Rivera.⁷

Em 1929, toma contato com a C.N.T. (Confederación Nacional del Trabajo) e mais tarde filia-se ao grupo anarquista “Espartaco”. No ano seguinte deixa a redação de *El Sol* para trabalhar no diário esquerdista *La Libertad*. Simultaneamente, inicia sua colaboração no diário anarcosindicalista *Solidaridad Obrera*, de Barcelona. Em 1930, a editora “Cenit” publica *Imán*, seu primeiro romance e, no ano seguinte, conhece uma jovem zamorana chamada Amparo Barayón, que logo se converteria em sua esposa e mãe de seus dois filhos.

Em 1935, recebe o Prêmio Nacional de Literatura por seu romance histórico *Mr. Witt en el Cantón*,⁸ o que lhe garante ainda mais prestígio como escritor. Entretanto, no verão de 1936, toda a Espanha seria transformada em

⁷ O General José Antonio Primo de Rivera organizou um golpe militar em setembro de 1923, tirando proveito de um momento de crise do reinado de Alfonso XIII. Tal golpe foi respaldado pelo próprio Rei, que o encarregou de formar um novo governo. O General Primo de Rivera formou um regime político, ao qual chamou *Directorio*, que numa primeira fase era constituído exclusivamente por militares (Directorio Militar), mas que posteriormente teve um carácter civil (Directorio Civil). Primo de Rivera foi afastado do governo em 1930, por Alfonso XIII, diante da insatisfação popular por seu governo ditatorial.

⁸ Na página 125, no ANEXO F, há uma cópia da notícia da concessão do Prêmio Nacional de Literatura a Ramón J. Sender, publicada em 02 de janeiro de 1936, no diário esquerdista *La Libertad*.

cenário de um violento confronto. Ao estalar a guerra civil, Ramón J. Sender veraneava com sua mulher e filhos em San Rafael, povoado localizado na serra de Guadarrama, território rapidamente ocupado pelo exército do General Francisco Franco. Ciente do risco que corria, Sender resolve que Amparo e seus filhos seguiriam para Zamora, cidade natal de sua esposa, pois acreditava que estariam mais protegidos junto aos seus familiares, enquanto ele decide partir para Madrid, onde se incorpora às milícias populares e combate em vários *fronts*, sem nunca abandonar suas atividades jornalísticas. Durante o período em que esteve em zona rebelde, sua família era vitimada pela feroz repressão dos sublevados. Em poucos meses, o escritor perde sua esposa e seu irmão Manuel Sender, antigo prefeito de Huesca, ambos fuzilados pelas tropas franquistas.

Ao saber que seus filhos estavam desamparados na zona inimiga, parte para a França, onde consegue recuperá-los com o auxílio da Cruz Vermelha Internacional. Ao certificar-se de que seus filhos estavam seguros, o escritor decide voltar à Espanha e deixa os pequenos Ramón e Andréa em Pau, uma pequena cidade francesa, sob os cuidados de “dos muchachas aragonesas, hermanas, una cocinera y otra niñera” (PEÑUELAS, 1970, p. 88). Em Barcelona, pede para ser enviado a Aragão para combater com as tropas da C.N.T., mas seu pedido é negado pelos comunistas que estavam em conflito com os sindicalistas.

As dificuldades na Espanha continuavam e os conflitos dentro das facções que disputavam o poder chegaram a decepcioná-lo tanto que Sender decidiu afastar-se das atividades militares. Em 1937, realiza viagens pela França, Inglaterra e Estados Unidos, a fim de propagar a causa republicana. Em março de 1939, quando a República agonizava, segue para os Estados Unidos levando seus filhos. Em Nova York, Sender encontra a ajuda da escritora Julia Davis, que se prontificou a criar Ramón e Andrea. Ramón J. Sender decide então partir para o México, lugar de encontro dos exilados espanhóis, para tentar refazer sua vida e, assim, inicia-se um longo e solitário período de exílio para o escritor aragonês. A distância da pátria, a necessidade de preservação da memória, a reflexão sobre um doloroso passado “cercano” e a obsessão pelo tema da violência e da guerra levam Sender a entregar-se completamente à atividade de escritor. No México, funda a editora “Quetzal”, pela qual publicou vários romances. Entretanto, o escritor não se sentia confortável no exílio mexicano e, em 1942, segue para os Estados Unidos com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. Entre 1942 e 1947, leciona

em várias universidades americanas. No ano seguinte a sua chegada, casa-se pela segunda vez com Florence Hall, que traduzirá algumas de suas obras para o mercado norte-americano. Em 1946, adquire nacionalidade americana e, de 1947 a 1963, exerce o cargo de professor de Literatura Espanhola na Universidade de Albuquerque, Novo México. São anos tranquilos e fecundos que possibilitam a Sender escrever artigos, relatos breves, obras de outros gêneros e inúmeros romances, dentre os quais *Réquiem por un campesino español*, escrito em 1952, em apenas uma semana. Segundo Julia Uceda, esta obra estava destinada:

a formar parte de un volumen de *short stories* que planeaban los profesores Malvihill e Sánchez, de Medison (Wisconsin). [...] El libro de los profesores de Madison no se llegó a publicar y el *Réquiem* vio la luz por primera vez en México, en 1953, por la Colección Aquelarre con el título *Mosén Millán*. La edición se agotó en un mes. (UCEDA, 1968, p. 5)

No outono de 1963, já aposentado, Sender deixa a Universidade de Albuquerque, divorcia-se de Florence Hall e se muda para Los Angeles, Califórnia. Em fevereiro de 1965, se incorpora à Universidade da Califórnia do Sul, onde lecionará até 1972, ano em que se translada para San Diego, Califórnia, cujo clima resultava mais favorável ao seu problema de asma crônica. Livre da responsabilidade de professor universitário, Sender concentra toda sua energia na atividade de escritor e publica vários livros.

Após diversos convites, formulados por amigos e instituições ao longo de muitos anos, Sender transformou em realidade seu desejo de regressar à pátria e, na primavera de 1974, após trinta e cinco anos de exílio, o escritor realiza sua primeira viagem à Espanha. No ano seguinte, o escritor visita novamente seu país e, em 1976, faz ainda duas novas viagens, mas sua volta definitiva a Espanha sempre é adiada.

Nos Estados Unidos, Ramón J. Sender dá continuidade a sua carreira literária, mas, na madrugada do dia 16 de janeiro de 1982, aos 81 anos, falece em seu domicílio, em San Diego, vitimado por um infarto agudo do miocárdio. Suas cinzas, de acordo com seu desejo, são lançadas no oceano Pacífico.

2.2 A ESPANHA DOS ANOS 30 E A GUERRA CIVIL

A Espanha dos anos 30 representava um verdadeiro anacronismo histórico. Enquanto a Europa ocidental já contava com instituições políticas modernas, o país era regido por um sistema tradicionalista sustentado pela tríade Oligarquias Agrárias, Igreja Católica e Exército, que serviam como apoio institucional ao conservadorismo espanhol. Tinha como expressão máxima a figura do Rei Alfonso XIII, o último dos Bourbons, símbolo nostálgico de um passado glorioso. Outro aspecto dessa situação retrógrada espanhola era o caráter predominantemente rural e agrário de sua economia e sociedade. A esse respeito, Martin Blinkhorn nos informa:

Ainda em 1930, 46% da população ativa se dedicava à agricultura. Outros 10% trabalhavam em indústrias essencialmente rurais. A indústria “moderna” estava grande parte limitada à periferia setentrional — a produção de ferro, aço, os estaleiros e as fábricas de papel do País Basco — e ao setor têxtil da Catalunha. Só aí, nessas regiões mineiras, como Astúrias, podia-se encontrar uma burguesia moderna e uma classe trabalhadora industrial. Nas outras partes do país, a Espanha era não só uma economia agrária, mas também atrasada e pouco produtiva, que sustentava uma sociedade com aspectos espantosamente injustos. (BLINKHORN, 1994, p. 16)

No campo, milhares de trabalhadores, conhecidos como “braceros” ou “jornaleros”, estavam subordinados aos ricos proprietários de terras do país, que os submetiam a práticas trabalhistas semifeudais. Sobre a situação dos trabalhadores sem terra na Espanha dos anos 30, Hugh Thomas comenta:

Em pleno verão, os trabalhadores chegavam a ganhar até 6 pesetas por dia — o que era excepcional. Da primavera ao outono, durante quatro ou cinco meses, o salário desses homens era, em média, de 3 a 3 e meia pesetas. No resto do ano ficavam desempregados. Os trabalhadores viviam nas grandes aldeias estagnadas [...] e jamais no próprio campo, em virtude do costume medieval de arrebanhar a população em magotes de fácil defesa. A esses *pueblos* recorriam os agentes dos senhores de terras, quando necessitavam de mão-de-obra. Os braceros reuniam-se ao alvorecer, na praça da aldeia, como num mercado de escravos [...], e os que nada tinham contra si nos terrenos da política ou da indústria eram escolhidos para o trabalho. Os que recusavam o salário oferecido não faziam falta, pois o agente podia recrutar trabalhadores na aldeia próxima — ou até em Portugal. (THOMAS, 1964, p. 67-68)

Dos inúmeros problemas agrários, dois apresentam especial relevância: o primeiro, os grandes latifúndios, muitas vezes com proprietários ausentes, ao lado de um exército de trabalhadores miseráveis e sem terra; e o segundo, a lavoura camponesa típica em que o pequeno fazendeiro, arrendatário ou proprietário da terra lutava contra diversos obstáculos, tais como a pobreza do solo, a ausência de créditos para investimentos, as dívidas com agiotas, os aluguéis elevados e os arrendamentos inseguros. Deste modo, não é de surpreender que os distúrbios rurais fossem uma constante na vida espanhola e a questão agrária uma das principais preocupações daqueles que buscavam transformar a Espanha em um país mais moderno e democrático.

A Igreja Católica, herdeira do obscurantismo e da intolerância dos tribunais inquisitoriais do Santo Ofício, funcionava como propagadora ideológica do Estado. O poder clerical, secularmente mantido, penetrava nos interstícios da sociedade e contribuía para a manutenção de uma estrutura política e social, na qual as classes menos favorecidas e os indivíduos que dissentiam do sistema permaneciam completamente à margem. Sobre esta poderosa instituição, Martin Blinkhorn observa que:

Embora obrigada pelos governos liberais do século XIX a desprender-se da maior parte das suas terras, a Igreja espanhola continuava a ser, no século XX, uma instituição rica, poderosa e tradicionalista, cujos laços com as classes privilegiadas se tornavam cada vez mais fortes. Através do quase monopólio da educação, a Igreja incutia nos que não se rebelavam contra ela um sistema profundamente conservador de valores religiosos, sociais e políticos. (BLINKHORN, 1994, p. 16-17)

O Exército, segundo Blinkhorn, era “uma corporação absurda, militarmente ineficaz, com excesso de oficiais” (BLINKHORN, 1994, p. 17), sendo 219 Generais, para uma exígua tropa com menos de 200.000 homens, o que dá a proporção de um oficial para cada dez homens, um número realmente excessivo em relação às reais necessidades. Essa força, desde as guerras napoleônicas, mais se destinava à segurança interna do que à defesa da Espanha contra agressões exteriores e consumia quase 30% do orçamento de receitas e despesas do país.

Nas primeiras décadas do século XX, a Monarquia espanhola confrontou-se com uma sociedade mais complexa e difícil de controlar. Nos grandes centros urbanos, os cidadãos escolarizados exigiam reformas institucionais e constitucionais. Em todo o país, o panorama era tenso: crises econômicas, protestos

violentos, inúmeras greves e uma onda de insatisfação e inconformismo pelas injustiças e desigualdades sociais conduziam o regime político espanhol à beira de um verdadeiro colapso.

O governo de Alfonso XIII, que já havia tentado, sem sucesso, através do regime ditatorial do General José Antonio Primo de Rivera, conter os conflitos sociais que assolavam a Espanha, reconheceu a necessidade de adotar uma nova estratégia política e convocou eleições locais. Realizadas em 12 de abril de 1931, essas eleições transformaram-se em um verdadeiro confronto entre aqueles que defendiam a manutenção do regime monárquico e os que aspiravam a mudanças com a ascensão da República. No campo, os monarquistas conseguiram uma vitória cômoda, graças à influência social e política dos senhores de terra, os “caciques” que tinham o mando e controlavam, com mão de ferro, os submissos camponeses. Mas na grande maioria das cidades, o triunfo dos opositores do governo foi retumbante. Segundo Hugh Thomas:

À medida em que começaram a ser conhecidos os resultados dessas eleições tornou-se claro que em todas as grandes cidades da Espanha os candidatos favoráveis à Monarquia haviam sofrido uma derrota pesada. Era enorme o volume de votos republicanos em cidades como Madrid e Barcelona. Nos distritos rurais a Monarquia conquistou número suficiente de cadeiras para assegurar-lhe a maioria nacional. Mas era perfeitamente sabido que os caciques continuavam bastante poderosos para impedir o voto livre no campo. (THOMAS, 1964, p. 32)

A campanha eleitoral revelou a magnitude da impopularidade da Monarquia entre as camadas populares. Para o rei, o veredicto estava claro e após certa hesitação, Alfonso XIII renuncia ao poder, e no dia 14 de abril de 1931 publica o seguinte manifesto:

As eleições do último domingo mostraram-me que deixei de gozar do amor do meu povo. Poderia muito facilmente dispor de meios para sustentar meu poder real contra todos os ádvenas, mas estou resolvido a nada fazer que coloque um dos meus compatriotas contra outro numa guerra civil fratricida. Assim e até que a Nação se pronuncie, suspenderei deliberadamente o uso das minhas reais prerrogativas. (THOMAS, 1964, p. 33)

Após proferir tais palavras, o monarca abandona o país sem abdicar formalmente ao trono e parte rumo ao exílio em Paris, fixando posteriormente sua residência em Roma, enquanto o Comitê Revolucionário assume o Governo Provisório da II República.

Tendo assumido o poder em circunstâncias extraordinárias, faltava ao Governo Provisório legitimidade democrática. Novas eleições são convocadas para compor uma Assembléia Constituinte em fins de junho de 1931. Proclamou-se a separação entre Igreja e Estado e, por este motivo, Alcalá-Zamora, chefe do governo provisório, abdica. Novas eleições acontecem em dezembro do mesmo ano, nas quais a esquerda sai vitoriosa. Pressionado pelos partidos de direita e a Igreja Católica, que viam a laicização do Estado e da educação de forma negativa, e os partidos de esquerda e os anarquistas, que consideravam tais reformas insuficientes, o Governo se sente incapaz de agradar à população.

As esquerdas resolvem unir-se aos democratas e liberais radicais numa Frente Popular para ascender ao poder por meio do voto. Essa coligação venceu as eleições em fevereiro de 1936, dominando 60% das Cortes (o Parlamento espanhol), derrotando a Frente Nacional, composta pelos direitistas. No entanto, o futuro da Espanha estava sendo decidido fora do Parlamento e do Gabinete. Derrotados nas eleições, os direitistas passaram a conspirar com os militares para derrubar a República e, no dia 18 de julho de 1936, o General Francisco Franco insurge o Exército contra o Governo Republicano.

O fato é que nas principais cidades, como na capital Madrid e Barcelona, capital da Catalunha, o povo saiu às ruas e impediu o sucesso do golpe militar; milícias anarquistas e socialistas foram então formadas para resistir ao acontecimento súbito e inesperado. O país, em pouco tempo, ficou dividido: de um lado posicionaram-se as forças nacionalistas, aliadas às classes e instituições tradicionais da Espanha e do outro, a Frente Popular que formava o Governo Republicano, representando os sindicatos, os partidos de esquerda e os partidários da democracia.

Para a direita espanhola, o conflito representava uma verdadeira “Cruzada”, que buscava livrar o país da influência comunista e restabelecer os valores da Espanha tradicional, autoritária e católica. Para as esquerdas, era preciso dar um basta no avanço dos regimes autoritários como o de Hitler, na Alemanha, o de Mussolini, na Itália, e o de Salazar, em Portugal, e assim, “daquele momento em diante, uma grande nuvem de violência iria estender-se por sobre a Espanha, válvula de pleno escapamento a todas as disputas e inimizades alimentadas durante gerações” (THOMAS, 1964, p. 174).

Muito rapidamente, o confronto tornou-se uma guerra civil, com manobras militares clássicas. O lado nacionalista de Franco conseguiu apoio dos nazistas alemães e dos fascistas italianos, enquanto Stalin enviou material bélico para o lado republicano. A França e a Inglaterra optaram pela “não intervenção”. Mesmo assim, não foi possível evitar o engajamento de milhares de voluntários esquerdistas e comunistas que vieram de todas as partes do mundo para formar as Brigadas Internacionais⁹ para lutar em defesa da República.

À diferença da unificação política conseguida pelo General Francisco Franco no bando rebelde, o governo Republicano padecia sérios conflitos internos que geravam uma situação de crise, evidenciada nas constantes mudanças de cargos de liderança efetuadas durante o conflito. Do lado republicano, as milícias eram formadas por tropas de diversas origens partidárias e sindicais e não havia um comando único e uma força militar organizada para uma guerra.

A superioridade militar do General Francisco Franco e a unidade que conseguiu impor sobre as direitas foram fatores decisivos na sua vitória sobre os republicanos, que não conseguiram conhecer essa unidade, o que os fragmentou e enfraqueceu. Em janeiro de 1939, as tropas franquistas entram em Barcelona e, no dia 28 de março, Madrid se rende aos militares depois de resistir aos poderosos ataques por quase três anos.

Com a derrota das forças republicanas, o Generalíssimo Francisco Franco, auto-intitulado “el caudillo de España por la Gracia de Dios”, assume o comando do país e impõe aos espanhóis um governo totalitário que duraria até 1975, ano de sua morte.

⁹ As Brigadas Internacionais eram formadas por voluntários estrangeiros que, durante a guerra civil espanhola, lutaram em favor da República. O número total de voluntários foi de aproximadamente 40 mil combatentes, sendo os mais numerosos os franceses, seguidos pelos alemães, austríacos, poloneses, italianos e ingleses. Embora em número muito menor, as Brigadas Internacionais também contaram com a participação de brasileiros.

3. LEITURA DO ROMANCE *RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL*

A capacidade de narrar é um aspecto imanente dos seres humanos: estamos freqüentemente narrando acontecimentos ou contando eventos de que participamos, assistimos ou dos quais ouvimos falar. Uma narrativa apresenta uma seqüência de acontecimentos interligados, que transmitem histórias que aproximam aqueles que as narram e aqueles que a ouvem, lêem ou assistem. Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos essenciais, sem os quais não pode existir: sem os acontecimentos, não é possível contar uma história; quem vive os acontecimentos são os personagens, em um tempo e espaço determinados; por fim, é necessária a presença de um narrador, o responsável por transmitir a história e quem atua como mediador entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador.

Trataremos, a seguir, do enredo, bem como de suas particularidades na constituição das narrativas; o conhecimento mais amplo deste elemento, facilitará a leitura da obra em questão. De acordo com Samira Nahid Mesquita,

A palavra enredo pode assumir [...] algumas variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de *arranjo* de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final — o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa. (MESQUITA, 1987, p. 7)

Segundo Samira Nahid Mesquita, ainda que apresente algumas diversidades de acepção, o enredo representa o nexos de causalidade entre os acontecimentos, é o elemento que dá sustentação à história, ou como a própria autora afirma é o “corpo” da narrativa: é ele quem organiza e encaminha o destino dos personagens para o final por meios conflituosos, opostos, que acarretam o desequilíbrio entre duas forças. Geralmente, o grau do conflito centrado no enredo é o responsável pelo nível de tensão da narrativa.

Para Cândida Vilares Gancho, ao conjunto de fatos que se sucedem de modo ordenado em uma história, dos quais participam personagens, é dado o nome de ação, trama, intriga ou o termo mais largamente difundido: enredo. (GANCHO, 1999, p. 10). Para a autora, duas são as questões fundamentais a serem tratadas no estudo desse elemento narrativo: sua natureza ficcional — a verossimilhança — e as partes que a compõem — a estrutura da narrativa.

A verossimilhança “é a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é pois, a essência do texto de ficção” (GANCHO, 1999, p. 10), ou seja, o verossímil é a máscara com que se dissimulam as leis do texto e que fornece ao leitor a impressão de uma relação com a realidade sem, no entanto, desrespeitar a lógica interna do universo em que o enredo se desenvolve. Deste modo, a verossimilhança é proveniente de um pacto entre o narrador e o leitor, que depende da conivência deste último com a história narrada, de que ele aceite as regras do jogo lúdico e concorde em participar do “fazer-de-conta” que a narração a ele propõe. Sobre verossimilhança, Samira Nahid Mesquita lembra que:

A ficção, por mais “inventada” que seja a *estória*, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da *história*. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretende negá-la, distanciar-se dela, “fingir” que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre a verdade e a mentira, entre o *real vivido* e o *real possível*. (MESQUITA, 1987, p. 14)

Para a autora, a narrativa ficcional constitui uma fonte documental essencial, já que expressa os cenários, a linguagem, as personagens, as concepções e visões de mundo, as preocupações sociais e o estado de imaginação da época em que foi produzida. O enredo de uma obra se desenvolve a partir da fluência dos acontecimentos que o compõem. Os acontecimentos de uma história são estados que se transformam seguindo sucessivamente a ordenação que é dada pelo narrador. O modo como o narrador transmite ao apreciador os dados sobre a história é o que lhe permite tomar consciência daquilo que trata a matéria narrada. Com relação à estrutura da narrativa, o enredo pode ser dividido em três partes principais: introdução, desenvolvimento e conclusão, que correspondem, respectivamente, ao início, ao meio e ao fim da narrativa.

Para Cândida Vilares Gancho, a organização das partes de um enredo, bem como dos acontecimentos que o compõem, é determinada por um componente da história, gerador da tensão, que faz o enredo envolver e prende a atenção do apreciador da matéria narrada. Segundo Gancho, “para entender a organização dos fatos no enredo não basta perceber que toda história tem começo meio e fim; é preciso compreender o elemento estruturador: o conflito” — o elemento que possibilita ao leitor-ouvinte criar uma expectativa frente aos fatos do enredo (GANCHO, 1999, p. 10).

Gancho sublinha que, em termos de estrutura, o conflito é quem determina as partes do enredo. A introdução é a parte do enredo que situa o leitor, ouvinte, espectador, diante da narrativa. Nela são apresentados os personagens e os acontecimentos iniciais da narrativa; em muitos casos, são apresentados nesta parte o espaço e o tempo em que a história se passa. O desenvolvimento é a parte em que a narrativa ganha forma, sendo, normalmente, a parte mais extensa do enredo. É durante o desenvolvimento que o conflito surge, toma uma direção e aponta para a resolução. A conclusão é a parte do enredo que apresenta a solução do conflito, revelando, ao final, a essência da obra, ou seja, sua mensagem. Fazem parte da conclusão o clímax, o momento culminante da narrativa, e o desfecho, que costuma apresentar a resolução do conflito e o destino dos personagens.

Em *Réquiem por un campesino español*, o enredo e a linha argumental são igualmente simples: Mosén Millán, padre do pequeno povoado onde se desenvolve a ação, encontra-se sentado na sacristia, aguardando pela chegada dos parentes e amigos de Paco el del Molino, para dar início à missa de réquiem em sufrágio à alma do rapaz. Enquanto espera pela chegada dos fiéis, o pároco recorda passagens da vida de Paco, jovem camponês, brutalmente assassinado há um ano. De todas as lembranças do sacerdote, uma cobra especial interesse: Mosén Millán recorda que levava Paco ainda menino a dar a extrema-unção a um pobre moribundo, habitante de uma “cueva” vizinha à aldeia. A visão da extrema pobreza a que estavam submetidas pessoas muito próximas ao local onde vivia deixou o menino profundamente angustiado. O tempo passa e Paco, já adulto, assume o cargo de vereador em uma Espanha nova, republicana, e tenta implantar reformas que minimizariam a miséria dos moradores de “las cuevas” e a situação de exploração dos arrendatários de terras, propriedades de um Duque que nunca havia estado na aldeia. Eram os tempos da República e as reformas pareciam viáveis, mas a chegada de um grupo de homens armados que semearam o terror muda todo o panorama da aldeia.

Para salvar sua vida, Paco se vê obrigado a deixar o povoado e se esconde. O pároco descobre o local onde se abrigava o jovem camponês e se esforça para manter em segredo tal informação, mas, coagido pelas forças opressoras, acaba por revelar o paradeiro de seu velho amigo. Os forasteiros chegam até o esconderijo de Paco, mas são recebidos a tiros. Mosén Millán é então convocado a acompanhar os pistoleiros como mediador na captura do camponês.

Depois de uma conversa com Mosén Millán, Paco decide se entregar, confiando na promessa de que receberia um julgamento justo, mas a promessa não se cumpre e Paco é fuzilado.

Enquanto Mosén Millán aguarda na sacristia, angustiado pelas lembranças destes incidentes, o coroinha da igreja recita fragmentos de um *romance* anônimo que conta a tragédia do jovem camponês. Sucessivamente, chegam à sacristia os três homens mais ricos do povoado, ironicamente os inimigos políticos de Paco e os responsáveis pela sua execução. Os homens poderosos da aldeia se oferecem para pagar pela missa, mas Mosén Millán lhes nega tal pedido. O tempo passa e a igreja continua vazia. Por fim, contando apenas com a presença dos três inimigos de Paco, o velho pároco dá início à missa de réquiem.

Para Manuel Aguilera Serrano, “toda fábula constituye un proceso en un ciclo narrativo de tres fases: posibilidad, acontecimiento y resultado” (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 108). Segundo o autor, na primeira fase, Paco ainda menino toma consciência das injustiças sociais. Na segunda fase — a central — o camponês, já maduro em seus ideais, protagoniza a luta pelos direitos dos miseráveis e dos trabalhadores explorados pelas oligarquias latifundiárias e, na terceira e última fase, se dá o desenlace, a morte do herói. Manuel Aguilera Serrano atenta que a partir da segunda fase os acontecimentos da fábula se sucedem em um ambiente concreto da história recente da Espanha: o advento da II República e a eclosão da guerra civil espanhola. Aguilera Serrano acrescenta que tais acontecimentos estão conectados com as três fases do ciclo narrativo: a conscientização, a luta pelos ideais e o fuzilamento de Paco. O autor sublinha, ainda, que os demais acontecimentos são pertinentes, mas simplesmente acrescentam informações que complementam a caracterização do herói e demais personagens da fábula, bem como contribuem na construção do ambiente da fábula. Podemos selecionar como principais acontecimentos funcionais da narrativa:

Exposição: coincide com o início da narrativa. Nela são apresentados Mosén Millán e o coroinha da igreja, que aguardam pela chegada dos fiéis do povoado para dar início à missa em defunção à alma de Paco el del Molino. O narrador onisciente desnuda a mente do sacerdote que durante o tempo de espera recorda a vida do jovem camponês: seu batismo, sua infância, a visita a “las cuevas”, a fase da adolescência e juventude, a cerimônia de casamento e o período em que Paco se envolve com a política.

Complicação: Dois são os momentos nos quais se desenvolvem os conflitos da fábula; o primeiro reside nas eleições que elevaram o jovem aldeão ao cargo de vereador municipal, fato que o leva a questionar os direitos sobre a propriedade de terras do Duque, o que desperta a ira de Don Valeriano, gestor de ditas terras, de Don Gumersindo e de Don Cástulo, grandes “terratenientes” e representantes da aristocracia do pequeno povoado, que vêm em Paco uma grande ameaça ao *status quo* dominante. O outro momento está registrado na chegada de um grupo de homens armados à aldeia, fato que deu início à matança de camponeses sem que lhes interpusesse a guarda civil, estabelecendo o medo e o silêncio, matando as pessoas durante a noite e buscando freneticamente o líder dos desfavorecidos: Paco el del Molino.

Clímax: O momento de maior tensão da narrativa, ou seja, aquele no qual o conflito chega ao seu ponto máximo, reside nas passagens em que, coagido, Mosén Millán revela o esconderijo de Paco e, a partir de então, inicia-se a “caçada” ao jovem camponês, sua detenção e o dramático diálogo entre Mosén Millán e seu “filho espiritual”, que se sente traído por seu velho amigo.

Desfecho: A narrativa chega ao fim com a descarga de tiros que finalmente silenciaram Paco el del Molino e a volta de Mosén Millán ao povoado. Há um salto na narrativa que mostra o velho pároco saindo da sacristia e celebrando, finalmente, a missa de réquiem exclusivamente para os três homens culpados pela morte de Paco.

Importante ressaltar que os acontecimentos que compõem o enredo de uma narrativa podem estar organizados de modo linear, ou seja, em uma seqüência temporal lógica, ou de maneira não linear, em que o enredo é estruturado a partir dos pensamentos do narrador ou de um personagem, como acontece na obra senderiana. Os acontecimentos de uma narrativa não linear nem sempre são evidentes, uma vez que não correspondem obrigatoriamente a ações concretas das personagens, mas também a movimentos interiores da psicologia das mesmas: sentimentos, sensações, emoções, lembranças, conhecimentos, entre outros. A ordem destes acontecimentos não segue uma ordem cronológica, mas a “vontade” do narrador. Assim, não é difícil notar a importância do tempo na organização dos acontecimentos em um enredo. É do elemento tempo, portanto, que trataremos a seguir.

3.1 DO PRESENTE AO PASSADO

Conceituar o tempo não é tarefa simples. Ao tratar do tema, Benedito Nunes observa que o problema reside justamente no fato de não haver um único tempo, mas vários. Entre esses, o teórico contrasta as definições de tempo físico e tempo psicológico, em que o primeiro se refere ao tempo que pode ser mensurado com precisão, através de unidades padronizadas e aceitas, enquanto o segundo diz respeito à sucessão de estados emocionais vividos pelo indivíduo, subjetiva e variável de pessoa para pessoa. Diferente do tempo físico, o psicológico não pode ser medido quantitativamente e, na grande maioria das vezes em que ocorre, não coincide com o tempo real.

A partir da definição de tempo físico, Benedito Nunes conceitua outros dois tipos de tempo: o cronológico, que é o tempo dos acontecimentos vivenciados diariamente e o histórico, que indica a duração de períodos históricos, como guerras, por exemplo. Relacionado diretamente ao ato de narrar, o autor ainda refere-se ao tempo lingüístico, tempo em que acontece a enunciação, ou seja, o tempo presente. Por fim, Nunes observa que, apesar dessa variedade, pode-se empregar todos os “tempos”, noções de ordem, duração e direção, todas relacionadas com a questão da mudança, própria ao conceito de tempo.

Voltando-se para a questão do tempo na literatura, o teórico cita Tzvetan Todorov para afirmar que o tempo da história é pluridimensional, pois permite que muitos acontecimentos ocorram simultaneamente, enquanto o tempo do discurso é linear por natureza e deve, obrigatoriamente, apresentar todos os eventos em uma ordem seqüencial, mesmo que se sucedam paralelamente ao nível da história. Outra distinção entre o tempo da história e o tempo do discurso é que, enquanto o primeiro segue uma ordem cronológica inalterável, o segundo é passível de “montagens”, ou seja, na narrativa, a apresentação dos fatos não necessita seguir a ordem lógico-temporal, pois, através da anacronia, o narrador rompe com a concordância entre o tempo do discurso e o tempo da história, e apresenta eventos anteriores aos que são narrados, pelo recurso chamado analepse, ou antecipa feitos que acontecerão posteriormente ao que se narra, recurso chamado prolepse. Sobre essas duas formas de anacronia, Benedito Nunes observa ainda que elas podem distinguir-se quanto ao seu alcance ou amplitude. O primeiro conceito indica a dimensão do

“salto” temporal, ou seja, quanto tempo o narrador recuou ou antecipou a narrativa para expor determinado evento. Já a amplitude, segundo o teórico, refere-se à duração do fato narrado.

Nunes também estabelece a distinção entre o tempo da história e o tempo do discurso, diferença que diz respeito à questão da duração de ambos. Na narrativa, o tempo dos acontecimentos não está necessariamente correlacionado ao tempo da narração ou, nas palavras do próprio autor, “a história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela e, ainda assim, parecer de curta duração” (NUNES, 1988, p. 3). A variação entre a duração desses dois tempos é o que estabelece o ritmo da narrativa, o qual se vale de uma série de recursos para torná-la mais lenta ou mais rápida, conforme os objetivos do narrador.

Por fim, o teórico ainda refere-se ao conceito de frequência, que se estabelece analogamente à questão da repetição. Como recurso narrativo, a frequência alude a fatos ocorridos repetidamente e que, no entanto, são narrados uma única vez. Identifica-se facilmente esse caso ao longo de uma narrativa, a partir do uso dos verbos no pretérito imperfeito. Em contraposição a esse efeito, a frequência no discurso pode também narrar diversas vezes um fato ocorrido uma única vez, alternativa adotada pelo narrador quando tal fato apresenta grande importância para a fábula contada.

Ao tratar da questão da temporalidade em *Réquiem por un campesino español*, percebe-se que, desde suas páginas introdutórias, a arquitetura temporal do texto é construída através da alternância entre presente e passado, sendo este último materializado por uma espécie de visão retrospectiva, as já mencionadas analepses. Na obra de Sender, o presente narrativo corresponde às cenas da sacristia, onde Mosén Millán, sentado em uma poltrona, espera pela chegada dos fiéis para dar início à missa de réquiem. Neste breve lapso de tempo, o passado é evocado através do sacerdote, que rememora alguns episódios da vida de Paco el del Molino. Através das lembranças do pároco, o leitor é trasladado no tempo e levado a percorrer todo o ciclo vital de Paco, desde seu nascimento até a morte, ocorrida exatamente um ano antes. Entretanto, as reminiscências dos episódios passados não surgem na mente de Mosén Millán de forma desordenada e caótica, mas seguindo certa disposição natural dos acontecimentos. O sacerdote segue certa linearidade e rememora os momentos mais significativos da vida de Paco em uma

série de seqüências que remontam às cenas do batizado, da infância, da adolescência e juventude, da cerimônia de casamento, do período de atividade política e findam com as recordações da perseguição e morte do jovem camponês.

Para José Luis Negre Carasol, o processo ordenado das lembranças de Mosén Millán funciona como um elemento que acrescenta verossimilhança ao relato e concede ao texto a idéia de um exame de consciência do pároco momentos antes da celebração da missa de réquiem:

Este devenir cronológico, estructurado según el orden natural, tiene algo de “examen de conciencia” del cura, y hay datos que confirman esta apreciación; por ejemplo, el hecho de que la misa de réquiem no la haya encargado nadie y sea el párroco por iniciativa propia quien decida officiarla. Además es reiterada la alusión a la extremaunción en las cuevas, en la cual el cura siéntese culpable de la toma de conciencia de Paco. (NEGRE CARASOL, 1983, p. 59)

Na opinião de Negre Carasol, o sacerdote atua inicialmente movido pelo sentimento de culpa que o consome. Um ano após a morte do jovem camponês, o pároco decide celebrar por conta própria uma missa, como uma forma de aliviar o remorso por ter levado Paco ainda criança a dar a extrema-unção ao moribundo de “las cuevas”. O silêncio e a imobilidade de Mosén Millán na sacristia acentuam seu drama interior, como um vazio que preenche as recordações do jovem morto, para romper-se na tensão final, quando o pároco se dá conta de sua solidão, através da ausência dos amigos e familiares de Paco na missa fúnebre.

Sobre o ritmo da narrativa, percebe-se que as seqüências que se referem à infância e adolescência de Paco são apresentadas de modo mais lento que as demais; a partir das lembranças de sua boda, os acontecimentos precipitam-se ao desenlace trágico e o ritmo torna-se mais rápido. De acordo com as observações de Manuel Aguilera Serrano,

Esta diferencia en el tiempo dedicado a una y otra parte es lógica, sensata; pues el héroe para su misión heroica ha debido tener antes un aprendizaje y una concienciación —lo cual es necesario presentar en un tiempo lento— que expliquen el desenlace final. (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 114)

Segundo Aguilera Serrano, as experiências vividas pelo camponês no período da meninice à puberdade, desempenham um papel fundamental para a formação de sua personalidade, de seu caráter questionador e de seu espírito de bravura; atributos louváveis, mas que vão de encontro aos interesses dos poderosos da aldeia que, insatisfeitos, propiciam sua morte.

Importante ressaltar que, ainda que as lembranças de Mosén Millán respeitem certa ordem cronológica, elas não são apresentadas de forma contínua, mas sucessivamente interrompidas, seja pela chegada dos três homens poderosos da aldeia à sacristia, seja pelas interrupções do coroinha, que se movimenta pela igreja a fim de certificar-se da chegada dos fiéis para a missa de réquiem, as recordações do velho pároco sofrem freqüentes interseções do meio externo.

Dentro desta estrutura narrativa, no contraponto dialético as analepses propiciadas pela memória de velho pároco, apresentam-se as lembranças do coroinha que, em seu ir e vir da sacristia à nave da igreja, canta fragmentos de um poema que conta outra versão da história de Paco el del Molino e antecipa alguns fatos que só serão apresentados no texto em prosa muitas páginas depois, numa espécie de visão proléptica. Desta forma, percebemos que, paradoxalmente, se utiliza a técnica moderna da analepse para revelar as lembranças do sacerdote, enquanto que a *vox populi* utiliza a forma tradicional: um tipo de composição poética, que, em suas origens, divulgava os feitos grandiosos de um herói, representante das virtudes de seu povo. O contraponto chama a atenção para a composição musical, ao mesmo tempo em que ressalta a importância da figura do coroinha e dos versos que canta na construção da história de Paco el del Molino, numa outra visão, a do imaginário popular.

Portanto, encontramos a obra disposta em dois planos: o momento presente, em que são apresentadas as cenas da sacristia e da igreja, e as voltas ao passado, configuradas pelas recordações que emanam das lembranças de Mosén Millán e do coroinha. No primeiro plano, o ritmo é mais lento e a escassez de ação imprime ao momento presente um caráter relativamente estático. Os únicos acontecimentos, além da espera de Mosén Millán, são as idas e vindas do coroinha, a chegada, um a um, dos três homens poderosos do povoado, a breve incursão do potro de Paco no interior da igreja e o início da missa de réquiem; em contrapartida, no segundo plano, a ação aflora e o ritmo da narrativa torna-se mais intenso.

Apesar da cena apresentada no primeiro plano manter-se praticamente inalterada ao longo do texto, as informações aportadas pelo segundo plano outorgam ao leitor, progressivamente, uma perspectiva mais global que modifica suas impressões iniciais, principalmente no caso de Mosén Millán, que permanece imóvel e em silêncio durante a maior parte do tempo no primeiro nível, mas que será visto de modo diferente ao final da narrativa.

Analogamente, a presença dos três homens poderosos da aldeia, a ausência dos camponeses na missa de réquiem, bem como a cena do potro, ganham mais sentido graças ao efeito iluminador do segundo plano narrativo. Este processo é recíproco, visto que o primeiro plano também acrescenta informações ao segundo. Sobre esta duplicidade narrativa, Angel Iglesias Ovejero comenta que:

En *Réquiem* se desarrollan dos acciones diferentes, con implicaciones de épocas distintas en la cronología. La acción inmediata presenta a Mosén Millán preparándose con la ayuda del monaguillo, para celebrar una misa y en actitud de espera de los fieles, que no llegan. Imbricada en ella, la historia de Paco el del Molino se ofrece como una confidencia del cura y lleva como contrapunto el recitado fragmentario de un romance popular, recordado por el monaguillo. (IGLESIAS OVEJERO, 1982, p. 216)

De acordo com as observações de Iglesias Ovejero, pode-se afirmar que o segundo plano integra-se ao primeiro onde a ação se prolonga, já que as cenas da sacristia são descritas antes do início das recordações de Mosén Millán e a missa só começa quando as “confidências” do velho pároco chegam ao fim. De fato, Mosén Millán não conta, mas cala a história de Paco el del Molino e o leitor, destinatário externo da narração, incorpora-se na condição de testemunha desta história, assumindo também a condição de auditório interno das confidências do sacerdote. Esta interação entre o passado e o presente, a dualidade da ação e dos planos narrativos, bem como a incorporação dos fragmentos do *romance* de Paco el del Molino no tecido do texto em prosa, imprimem à obra uma conseqüente duplicidade na apresentação dos fatos, o que serve para organizar e dirigir a leitura, ao mesmo tempo que a enriquece.

Além da ordem dos acontecimentos e da duração do tempo na narrativa, a freqüência também é um artifício bastante empregado nesta obra de Ramón J. Sender, em especial para marcar o fato que conduz toda a narrativa: a morte de Paco. De fato, o leitor de *Réquiem por un campesino español* adquire desde o princípio da narrativa uma perspectiva mais avançada sobre o destino de Paco, o qual não tem consciência do que lhe reserva o futuro. Sobre as freqüentes alusões à morte do jovem camponês, Jorge Marí comenta:

La muerte de Paco es un hecho declarado desde el principio de la novela, en el primer nivel narrativo; el propio título la sugiere, y las primeras páginas confirman la identidad del difunto. Así eliminando de antemano cualquier efecto de sorpresa a ese respecto, el texto propone una serie de relecturas de la vida de Paco. (MARÍ, 1996, p. 259)

Para Jorge Marí, a tragédia de Paco el del Molino é um fato revelado desde as páginas iniciais da narrativa, através de uma série de indícios, nos quais se inclui o próprio título da obra. Vale acrescentar que a palavra “réquiem”, de origem latina, significa descanso eterno e, na liturgia católica, refere-se a uma celebração em sufrágio da alma dos mortos. Desta forma, todos esses vestígios funcionam como indicativos de um acontecimento funesto já anunciado, cujo desenvolvimento assemelha-se ao romance policial, em que o como e o porquê da morte e a responsabilidade pelo crime ainda estão por ser revelados.

Outra importante observação quanto ao tempo em *Réquiem por un campesino español* se deve ao fato de que não há, em toda a narrativa, menções históricas ou ideológicas suficientemente precisas para determinar a época em que se desenvolve o relato. O marco histórico da narrativa constrói-se através de breves referências a acontecimentos significativos da história recente da Espanha. Sobre essa característica, Jean-Pierre Ressayot define o texto senderiano como:

Una creación literaria que parece hablar de Historia, pero cuando la examinamos de cerca, constatamos que, de cierta manera, la Historia no está, ni tampoco la ideología. Por lo tanto, después de comprobar que la idea de una novela pura y simplemente “comprometida con la izquierda” no está escrita de forma *explícita* en el texto, sería necesario comprender cómo una casi unanimidad pudo hacerse alrededor de semejante imagen. Hay, pues, en esto una ambigüedad que es la marca de *Réquiem* [...] y pienso que una explicación de esta ambigüedad está en la elipsis de la novela. Además, opino que de las mismas elipsis es de donde esas imágenes de la realidad española de la época evocada sacan buena parte de su poder. (RESSOT, 1998, p. 88)

Segundo Ressayot, o tempo histórico da narrativa não é mencionado diretamente, mas fixado por alusões a fatos da realidade histórica e social da Espanha dos anos 30, através de uma figura retórica denominada elipse. Literariamente, a elipse consiste na omissão ou supressão de termos que podem ser facilmente subentendidos. Geralmente, o contexto em que se insere a idéia elíptica dá ao receptor do texto todas as informações necessárias para a compreensão do enunciado. De fato, em *Réquiem por un campesino español* não há referências diretas às correntes de pensamento ou aos movimentos históricos que caracterizam a época em que ocorreu a guerra civil espanhola; o que apenas existe são referências vagas e indiretas à II República e ao início do confronto fratricida que marcou a história da nação espanhola, através de um inegável poder de sugestão ideológico, que se configura sem que sejam pronunciadas as palavras “esquerda”,

“direita”, “franquismo”, “Falange”, “fascismo”, “nacionalismo”, “democracia”, “ditadura”, “liberalismo”, “socialismo”, “anarquismo” ou “comunismo”; vocabulário não utilizado na narrativa, mas facilmente perceptível através de imagens que povoam o imaginário coletivo, construídas em torno da guerra civil.

No texto em prosa há referências imprecisas sobre a onda de agitações e manifestações populares que assolava o país e a subsequente queda do regime monárquico; uma das mais sugestivas é: “El zapatero [...] le dijo (a Mosén Millán) que sabía de buena tinta que en Madrid el rey se tambaleaba, y que si caía, muchas cosas iban a caer con él” (SENDER, 1986, p. 49). Há também uma referência sobre a fuga do rei: “Se supo de pronto que el rey había huido de España” (SENDER, 1986, p. 59), entretanto, o nome de Alfonso XIII não é diretamente mencionado em nenhuma das duas situações.

Sobre as eleições que mudaram o panorama político e social da Espanha há uma breve referência: “Tres semanas después de la boda volvieron Paco y su mujer, y el domingo siguiente se celebraron elecciones” (SENDER, 1986, p. 58). É provável que este fragmento refere-se às eleições municipais de 12 de abril de 1931, que trouxeram consigo a instauração da II República e a esperança de que a política espanhola finalmente marchasse rumo à democratização do país, mas não há nenhuma referência a datas ou qualquer tipo de informação cronológica.

A palavra “República” aparece no texto uma única vez, mais precisamente na cena em que se apresenta a “batalha” de insultos entre “el zapatero” e “la Jerónima”:

- Cállate, penca del diablo, pata de afilador, albarda, zurupeta, tía chamusca, estropajo. Cállate, que te traigo una buena noticia: Su Majestad el rey va envidao y se lo lleva la trampa.
- ¿Y a mí que?
- Que en la República no empluman a las brujas. (SENDER, 1986, p. 54)

Neste contexto narrativo, em meio à troca de ofensas entre os dois personagens, a palavra “República” se esvazia de sua dimensão histórica. A ideia da instauração do regime republicano está configurada através de uma menção a sua bandeira:¹⁰ “Entretanto, la bandera tricolor flotaba al aire en el balcón de la casa consistorial y encima de la puerta de la escuela” (SENDER, 1986, p. 59), uma breve referência ao maior símbolo da mudança no sistema governamental do país.

¹⁰ A imagem da bandeira republicana encontra-se disponível na página 126, no ANEXO G.

Mais adiante, surgem dados que apontam indícios de sérias transformações no rumo da história, seguramente a configuração do levantamento militar contra o regime republicano:

Un día del mes de julio la guardia civil de la aldea se marchó con órdenes de concentrarse —según decían— en algún lugar a donde acudían las fuerzas de todo el distrito. Los concejales sentían alguna amenaza en el aire, pero no podían concretarla. Llegó a la aldea un grupo de señoritos con vergas y pistolas. Parecían personas de poco más o menos, y algunos daban voces histéricas (SENDER, 1986, p. 67)

Neste fragmento, observamos duas importantes referências para a compreensão do contexto histórico da narrativa: a primeira refere-se à marcha da guarda civil rumo ao encontro das forças de segurança de todo o distrito, a outra demonstra a subsequente chegada de um grupo de homens armados ao povoado. É evidente que entre estas duas imagens há uma sugestão do início da guerra civil espanhola.

Assim, o que há em *Réquiem por un campesino español* é nada menos que a menção ao conflito no momento em que este está por ser desencadeado. Nesta mesma passagem, salientamos o uso do artigo definido “el” (na forma da contração “del”) para designar um mês de julho: “un dia del mês de julio” (SENDER, 1936, p. 67) que na realidade está indefinido, visto que o dia e o ano não estão determinados no texto. Entretanto, podemos supor que o fragmento alude ao dia 18 de julho de 1936, data da sublevação militar contra o governo da II República da Espanha e cujo fracasso parcial conduziu a guerra civil e, derrotada a República, o estabelecimento do regime Franquista.

Com toda essa abundância de alusões cronológicas, umas mais precisas e outras um pouco mais vagas, vai-se estruturando a temporalidade da obra. Com os ziguezagues constantes entre presente e passado evocados pelas lembranças de Mosén Millán, o poema recitado pelo coroinha da igreja e as breves alusões históricas, arquiteta-se a estrutura fundamental sobre a qual se articula a organização do tempo narrativo na obra senderiana.

3.2 A VOZ NARRATIVA

Ponto de vista, visão ou foco narrativo são termos distintos que buscam denominar um mesmo conceito. Tais termos referem-se à maneira como é contada uma história, maneira essa que não só expõe informações quantitativas, como, por exemplo, a enumeração de personagens ou ações, mas que também abrange uma questão qualitativa, uma vez que traz, implicitamente, uma posição ideológica, emocional e moral sobre o que é contado. Uma mesma história pode ser contada de diversas formas, bastando, para isso, alterar o foco narrativo. Os cenários, os personagens e os fatos continuarão os mesmos, a diferença residirá no modo como o narrador utilizará esses elementos.

Um dos aspectos sobre os quais se pode estabelecer essa diferenciação é o nível de conhecimento com o qual quem conta narra o que se passa. Categorizando essa abordagem, Lígia Chiappini Moraes Leite recupera as três “visões” de Jean Pouillon: a “visão de fora”, a “visão com” e a “visão por trás”. Na primeira, devido ao seu distanciamento, o narrador limita-se a descrever ações, cenários e personagens, sem trazer qualquer pensamento ou explicitar emoções internalizadas das personagens. Já a “visão com” é definida como aquela na qual o narrador tem ciência somente daquilo que a personagem sabe sobre si e os acontecimentos. Por último, a “visão por trás” apresenta um narrador onisciente, que sabe e conta tudo sobre as personagens, seu passado, presente e futuro.

Lígia Leite cita, ainda, Percy Lubbock e apresenta outros dois conceitos fundamentais para o estudo do foco narrativo, que são o mostrar e o contar, diretamente relacionados com o grau de intervenção do narrador. A autora observa que quanto mais o narrador se torna perceptível, mais ele conta e menos ele mostra. A partir dessas definições, Lígia Leite distingue cena de sumário em que, no primeiro, os fatos são apresentados sem a intromissão de um narrador e, no segundo, um narrador, com presença visível, conta fatos e ações, por vezes resumidos em poucas linhas. Desses conceitos, a autora parte para a diferenciação dos modos de apresentação, cênica e panorâmica, nos quais predominam, respectivamente, os recursos de cena e sumário, e apresenta também os tipos de tratamento dado a uma obra, que pode ser dramático, com predomínio de uma apresentação cênica; pictórico, com destaque para uma apresentação panorâmica;

ou, ainda, pictório-dramático, no qual ocorre uma combinação das apresentações cênica e panorâmica. Importante observar que, mesmo se tratando de escolhas referentes ao foco narrativo, tanto as formas de apresentação quanto as de tratamento influenciam diretamente na questão do tempo narrativo, ao determinar o ritmo do discurso.

A partir desses conceitos, é possível, afinal, identificar o tipo de foco narrativo encontrado em *Réquiem por un campesino español*. Ao se analisar o texto, pode-se observar que é narrado a partir de uma visão “por trás”, na qual o narrador possui conhecimento amplo e irrestrito sobre todos os fatos e descreve não só o que é visível, como também os pensamentos mais recônditos e os sentimentos mais íntimos e inconfessáveis dos personagens. Como exemplo da caracterização desse tipo de narrador, destacamos as linhas iniciais da obra em questão:

El cura esperaba sentado en un sillón con la cabeza inclinada sobre la casulla de los oficios de *réquiem*. La sacristía olía a incienso. En un rincón había un fajo de ramitas de olivo de las que habían sobrado el Domingo de Ramos. Las hojas estaban muy secas, y parecían de metal. Al pasar cerca, Mosén Millán evitaba rozarlas porque se desprendían y caían al suelo. Iba y venía el monaguillo con su roquete blanco. La sacristía tenía dos ventanas que daban al pequeño huerto de la abadía. Llegaban del otro lado de los cristales rumores humildes. Alguien barría furiosamente, y se oía la escoba seca contra las piedras, y una voz que llamaba: — María... Marieta... Cerca de la ventana entreabierta un saltamontes atrapado entre las ramitas de un arbusto trataba de escapar, y se agitaba desesperadamente. Más lejos, hacia la plaza, relinchaba un potro. «Ése debe ser —pensó Mosén Millán— el potro de Paco el del Molino, que anda, como siempre, suelto por el pueblo.» (SENDER, 1986, p. 15)

Através destas linhas introdutórias, percebemos que Ramón J. Sender se vale de um narrador onisciente para relatar a história, apresentar personagens, descrever o ambiente, inserir outras vozes e desvendar pensamentos. Portanto, o narrador senderiano exerce o papel de sujeito da enunciação, que conta tudo o que ocorre, do ponto de vista de quem vê o fato acontecer diante de seus olhos.

Entretanto, apesar de se observar que, ao longo do texto, há predominância da voz de um narrador onisciente, nota-se também que, em determinados momentos, esse narrador oculta o seu conhecimento e simula uma exposição restrita, que apresenta apenas o que é visível. Para isso, este narrador joga com o foco da narração e passa a apresentar e descrever fatos e demais personagens através das palavras e pensamentos de um personagem específico.

Em *Réquiem por un campesino español*, Mosén Millán é o personagem mais utilizado pelo narrador para inserir essa “falsa” mudança de foco, valendo-se do olhar e das palavras do velho pároco para descrever situações e outros personagens. Para exemplificar tal recurso, destacamos mais um fragmento da obra:

Esperaba que los parientes del difunto acudirían. Estaba seguro de que irían —no podían menos— tratándose de una misa de *réquiem*, aunque la decía sin que nadie se la hubiera encargado. También esperaba Mosén Millán que fueran los amigos del difunto. Pero esto hacía dudar al cura. Casi toda la aldea había sido amiga de Paco, menos las dos familias más pudientes: don Valeriano y don Gumersindo. La tercera familia rica, la del señor Cástulo Pérez, no era ni amiga ni enemiga.

El monaguillo entraba, tomaba una campana que había en un rincón y, sujetando el badajo para que no sonara, iba a salir cuando Mosén Millán le preguntó:

— ¿Han venido los parientes?

— ¿Qué parientes? —preguntó a su vez el monaguillo.

— No seas bobo. ¿No te acuerdas de Paco el del Molino?

— Ah, sí, señor. Pero no se ve a nadie en la iglesia, todavía.

(SENDER, 1986, p. 16)

O fragmento descreve a espera de Mosén Millán pela chegada dos fiéis para dar início à missa de réquiem. O narrador onisciente relata os anseios, inquietações e pensamentos do velho pároco, que “duda” da ausência dos amigos de Paco, já que toda a aldeia queria bem ao jovem camponês, com exceção das famílias de Don Valeriano e Don Gumersindo e, talvez, a do Senhor Cástulo. Desta forma, o narrador expõe os nomes dos três homens ricos da aldeia, segue com a descrição da movimentação do coroinha pela igreja e, de modo quase imperceptível, passa a palavra a Mosén Millán, que estabelece um breve diálogo com o coroinha.

Cabe esclarecer, no entanto, que, apesar de parecer não ser mais o narrador que conta, tal recurso é, na verdade, apenas um artifício com o qual o narrador onisciente aparenta uma focalização interna, ou uma “visão com”, cujo objetivo é o de aproximar um pouco mais a história de quem a lê. Sobre o papel de narrador exercido pelo sacerdote, Manuel Aguilera Serrano observa:

Es un focalizador interno, ya que interviene como personaje en la fábula. Su focalización es a través del recuerdo. Sentado en la sacristía, a la espera de celebrar la misa de *réquiem*, nos presenta el pasado en su pensamiento. Pero su acto de pensar no es fluido y directo, como puede ocurrir en un monólogo interior, sino siempre mediatizado por el omnisciente que nos focaliza o presenta el pensamiento de Mosén Millán. Es decir, el principal focalizador es el omnisciente. El lector entra en el pensamiento de Mosén Millán a través de él. (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 112)

Aguilera Serrano salienta que a perspectiva adotada pelo narrador onisciente que, para contar a história, cede a palavra a Mosén Millán, é válida, já que o sacerdote também atua como personagem da fábula. O estudioso da obra senderiana também observa que o foco narrativo de Mosén Millán se dá através de lembranças, e não de palavras, e que tais lembranças não estão dotadas de direção e fluidez, o que, na opinião de Aguilera Serrano, descaracterizaria um monólogo interior, já que o narrador onisciente é quem, na verdade, introduz os pensamentos do velho pároco. Desta forma, pode-se concluir que, ainda que ceda, vez por outra, o foco narrativo a Mosén Millán, é o narrador quem na verdade manipula toda a ação do relato, ao ponto de contar fatos que o próprio sacerdote desconhece, como, por exemplo, o local onde Paco havia escondido um velho revólver, objeto que havia parado nas mãos do menino através de jogos ou apostas:

Terminó la misa, y Mosén Millán llamó a capítulo a Paco, le riñó y le pidió el revólver. Entonces ya Paco lo había escondido detrás del altar. Mosén Millán registró al chico, y no le encontró nada. Paco se limitaba a negar, y no le habrían sacado de sus negativas todos los verdugos de la antigua Inquisición. (SENDER, 1986, p. 28)

Importante ressaltar que o foco em terceira pessoa bifurca-se em outros dois níveis narrativos: o primeiro, em prosa, cujo desenvolvimento está ligado às recordações de Mosén Millán e o segundo nível, situado dentro do primeiro, se estabelece através dos versos do poema cantado pelo coroinha, que em seu ir e vir da sacristia à nave da igreja revela uma nova versão da história de Paco el del Molino. Sobre o foco narrativo do coroinha da igreja, Aguilera Serrano sublinha:

Un otro focalizador es el monaguillo. Su focalización es desde la leyenda; el pueblo ha creado su epopeya encumbrando a Paco en la cima de la heroicidad. El monaguillo es un simple divulgador del punto de vista popular: la visión heroica. (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 112)

Segundo Aguilera Serrano, o ponto de vista do coroinha da igreja representa a voz anônima da memória coletiva que, de modo assimétrico e fragmentário, apresenta Paco el del Molino como o herói de sua terra, cuja morte violenta comoveu todos os habitantes da aldeia. Vale mencionar que, mesmo no poema cantado pelo coroinha, percebe-se a intromissão do narrador onisciente, como podemos confirmar nos fragmentos abaixo:

El chico salió otra vez al presbiterio pensando en Paco el del Molino. ¿No había de recordarlo? Lo vio morir, y después de su muerte la gente sacó un romance. El monaguillo sabía algunos trozos:

Ahí va Paco el del Molino,
que ya ha sido sentenciado,
y que llora por su vida
camino del camposanto.

Eso de llorar no era verdad, porque el monaguillo vio a Paco, y no lloraba. «Lo vi —se decía— con los otros desde el coche del señor Cástulo, y yo llevaba la bolsa con la extremaunción para que mosén Millán les pusiera a los muertos el santolio en el pie.» El monaguillo iba y venía con el romance de Paco en los dientes. Sin darse cuenta acomodaba sus pasos al compás de la canción:

... y al llegar frente a las tapias
el centurión echa el alto.

Eso del centurión le parecía al monaguillo más bien cosa de Semana Santa y de los pasos de la oración del huerto. (SENDER, 1986, p. 16-17)

No primeiro fragmento, o narrador onisciente desvenda os pensamentos do coroinha que desmentem os versos do poema que afirmam que Paco chorava ao ser conduzido ao local de sua execução, pois o menino presenciou a cena na condição de auxiliar de Mosén Millán e pôde comprovar que Paco não chorava. No segundo, o narrador sublinha o estranhamento do coroinha diante do termo “centurión”, que ao menino remetia às celebrações da Semana Santa, rituais próprios ao ambiente eclesiástico em que estava inserido.

Manuel Aguilera Serrano observa, ainda, que se podem considerar as vozes dos demais personagens da narrativa, como, por exemplo, o trio de homens ricos e os pais de Paco, “ellos también focalizan, pero a un nivel inferior” (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 112). Com respeito aos níveis do foco narrativo, o estudioso da obra senderiana atenta para a existência de um nível externo e outro interno. Segundo Aguilera Serrano, o foco externo estaria representado pelo narrador onisciente, que relata todos os acontecimentos da fábula, enquanto o foco interno seria apresentado de maneira dual, já que por uma parte intervém Mosén Millán e por outra o coroinha. Aguilera Serrano considera que o ponto de vista do pároco é de extremo valor por este atuar na narrativa como um dos personagens principais. Já o foco narrativo do coroinha adquire relevância não por sua participação como personagem, mas por seu papel de divulgador do *romance* de Paco el del Molino e por encarnar, deste modo, a visão de uma coletividade.

Observando-se as formas de apresentação, pode-se constatar que o narrador se vale tanto de cenas quanto de sumários em seu processo narrativo, por vezes mostrando o que está acontecendo, por vezes contando de maneira bastante acelerada, resumindo e ocultando diversos acontecimentos, como podemos comprovar no fragmento abaixo:

Mosén Millán tenía prisa por salir, pero lo disimulaba porque aquella prisa le parecía poco cristiana. Cuando salieron, la mujer los acompañó hasta la puerta con el cirio encendido. No se veían por allí más muebles que una silla desnivelada apoyada contra el muro. En el cuarto exterior, en un rincón y en el suelo había tres piedras ahumadas y un poco de ceniza fría. En una estaca clavada en el muro, una chaqueta vieja. El sacerdote parecía ir a decir algo, pero se calló. Salieron. (SENDER, 1986, p. 35-36)

Devemos ressaltar que, ainda que oculto, o narrador onisciente se faz presente, valendo-se para isso dos personagens para exercer o ato de narrar. O resultado dessa técnica é o dinamismo que a leitura da obra adquire e, nesse sentido, o discurso empregado pelo narrador mostra-se como uma forma eficaz de aproximação, inserindo, através de suas palavras, frases ou pensamentos de algum personagem, como acontece no exemplo a seguir:

Momentos después lo habían sacado de las Pardinias, y lo llevaban a empujones y culetazos al pueblo. Le habían atado las manos a la espalda. Andaba Paco cojeando mucho, y aquella cojera y la barba de quince días que le ensombrecía el rostro le daban una apariencia diferente. Viéndolo Mosén Millán le encontraba un aire culpable. Lo encerraron en la cárcel del municipio. (SENDER, 1986, p. 80-81)

Neste fragmento, o narrador expõe o momento em que Paco foi detido e o modo como foi conduzido até a prisão do município. O narrador descreve, ainda, a aparência do jovem camponês e introduz a visão de Mosén Millán que, ao se deparar com as condições em que se encontrava seu velho amigo, o via com certo ar de culpabilidade, o que poderia ser interpretado como um recurso narrativo utilizado para diminuir a sensação de culpa de Mosén Millán por haver revelado ao “centurión” o esconderijo de Paco.

Podemos concluir que a voz que conduz toda a narrativa em prosa é a do narrador onisciente, ainda que desta voz surjam outras perspectivas que se referem aos mesmos fatos, mas com distintos pontos de vista.

3.3 CAMPONESES, RELIGIOSOS E OS RICOS PROPRIETÁRIOS DE TERRA

O personagem é um elemento vivo, que ocupa um lugar de destaque em qualquer narrativa, pois é em seu entorno e em decorrência de sua existência que a própria obra ficcional se constrói. Inevitável a reflexão teórica, tanto sobre a categoria dos personagens quanto, no que diz respeito a sua função no discurso, percorrer os caminhos trilhados por pensadores que iniciaram o estudo dessa instância narrativa. Necessário, portanto, retornar à antiga Grécia e a Aristóteles, primeiro teórico a sistematizar o fazer literário de forma crítica, no sentido de definir seu objetivo e buscar os recursos convenientes à análise e especificação do elemento personagem. Relevante aspecto é a categoria da *mímesis* aristotélica, que trata da semelhança entre personagem e pessoa. Durante muito tempo classificado como “imitação do real”, o termo *mímesis* foi compreendido como aquilo que representava, com verossimilhança, as ações humanas (BRAIT, 1990, p. 28-29).

Atualmente, o pensamento crítico vem buscando uma compreensão mais profunda e menos teórica sobre o conceito da *mímesis* aristotélica. De acordo com Beth Brait, o pensador grego aponta dois aspectos essenciais para a compreensão dos meios utilizados pelos escritores para a elaboração dos seres que povoam uma obra ficcional: o personagem como reflexo da pessoa humana, mas também como construção, cuja existência está subordinada a normas particulares que regem o texto. A partir desses aspectos, podemos perceber a origem da confusão entre os termos personagem e pessoa. Apesar da clara distinção entre as palavras na língua atual, é curioso notar que o problema tem raízes profundas, pois ambas procedem do latim "persona", que originalmente designava máscaras de teatro, modalidade artística em que personagens representavam pessoas.

Reiterando as proposições de Aristóteles, o poeta e filósofo romano Horácio relaciona a particularidade do entretenimento, contida na literatura, à função pedagógica que empresta à personagem, tal como apreendemos da reflexão de Beth Brait:

Ao dar ênfase a esse aspecto moralizante, ainda que suas reflexões tenham chamado a atenção para o caráter da adequação e invenção dos seres fictícios, Horácio contribuiu decisivamente para uma tradição emprenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos. (BRAIT, 1990, p. 35)

Tradição que se solidifica na Idade Média e no Renascimento, garantida pela ética cristã, que favorece a concepção de personagem como fonte de aperfeiçoamento moral, vigorando até meados do século XVIII. Segundo Brait, a partir da segunda metade do século XVIII, a idéia de personagem concebida por Aristóteles e Horácio entra em decadência, impulsionada pela afirmação de um novo gosto artístico que se forma a partir da ascensão da burguesia, eclodindo no século XIX, com as inovações tecnológicas da reprodução da escrita, que viabilizam a formação de uma nova indústria cultural. Com o surgimento do Romantismo, a concepção clássica de caráter universal da personagem é substituída por uma visão particularizadora compreendida como representação do universo psicológico de seu criador. Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, na segunda metade do século XIX, observa Brait:

Estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem (BRAIT, 1990, p. 38)

De acordo com a abordagem de Beth Brait, é somente em 1920, a partir da publicação da *Teoria do romance*, que essas questões são retomadas em novas bases, já que Luckács, relacionando o romance com a concepção do mundo burguês, elege essa forma narrativa destacando o confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções (BRAIT, 1990, p. 39).

Ao refletir sobre a diversidade das personagens, Beth Brait utiliza a análise de E. M. Forster que, em seu livro *Aspects of the novel*, publicado em 1927, classifica as personagens em “planas” e “redondas”. As personagens “planas” são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão estática, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode, ainda, ser subdividida em “tipo” e “caricatura”, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. Em contraposição, as personagens classificadas como “redondas” são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente ao leitor. São dinâmicas e multifacetadas, constituindo imagens totais ou bem próximas do ser humano (BRAIT, 1990, p. 40-41).

Publicados no ocidente a partir de 1955, os formalistas russos inauguram uma “ciência da literatura”, o que, na visão de Beth Brait, contribui “decisivamente para que a obra seja encarada [...] como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra” (BRAIT, 1990, p. 43). Denominando “fábula” o conjunto de eventos que participam da obra de ficção e “trama” o modo como os eventos se interligam, a teoria formalista passa a considerar o personagem como um dos elementos que compõem a fábula, que só adquire sua especificidade de ser fictício quando submetido às regras próprias da trama. Beth Brait destaca como contribuição decisiva para o estudo do personagem desvinculado das relações humanas a publicação, em 1928, da *Morfologia do conto*, de Wladimir Propp, em que o autor explicita a personagem a partir da sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa. E acrescenta que, no caminho aberto pelos russos, desenvolvem-se as teorias estruturalistas de Jakobson, Todorov, Barthes, dentre outros (BRAIT, 1990, p. 44). Para os pensadores contemporâneos, o personagem é considerado um dos componentes mais significativos de uma obra narrativa, cuja função assemelha-se a de um eixo, em torno do qual gira toda a ação do relato.

Em *Réquiem por un campesino español*, podemos perceber que a maioria dos personagens são arquétipos que representam formas de pensar, grupos sociais e instituições, mais que indivíduos com personalidade e características próprias. A fim de ilustrar nossas afirmativas, tomamos a seguinte citação de Marcelino C. Peñuelas:

La mayor parte de los caracteres de la narración, en una de sus dimensiones, son arquetipos esquemáticos de la vida rural española, aunque en su humanidad rebasen el concreto marco geográfico en que viven. Paco, personificación simbólica del campesino español; Mosén Millán, de la iglesia; la Jerónima, de la superstición popular, de lo pagano; el zapatero, del esceptismo anticlerical; el viejo moribundo en la cueva, de la miseria extrema, etc. Las mujeres del caracol vienen a formar parte con sus chismes una especie de eco de los acontecimientos que recuerda el coro de la tragedia griega. (PEÑUELAS, 1971, p. 151-152)

Para Peñuelas, o esquematismo destes personagens é um fator que propicia concisão e austeridade ao relato. Mas dentro dos esquemas há vida que se manifesta em atos e em palavras, ou seja, a presença vital desses personagens individualiza-se, dentro de traços genéricos, coletivos, que os convertem também em

arquétipos. De sua delineação esquemática, que harmoniza-se com a simplicidade do relato, surge um conjunto de figuras, estampas vivas que refletem a existência e os costumes de uma pequena aldeia rural espanhola. Ainda de acordo com as observações de Marcelino C. Peñuelas, a maior parte dos personagens da obra senderiana:

Sirven de fondo ambiental, diluído y concreto a la vez, en donde con acusado relieve destacan los personajes centrales: Paco el del Molino Y Mosén Millán, cada uno de ellos plasmación de los niveles fundamentales – social, humano y de sentido último – de la novela” (PEÑUELAS, 1971, p. 152)

Peñuelas sublinha a importância dos demais personagens da narrativa e destaca Paco el del Molino e Mosén Millán por personificarem, cada um a seu modo, os conflitos abordados na narrativa.

Manuel Aguilera Serrano acredita que “los personajes en la historia adquieren relevancia no individualmente, sino como partes integrantes de dos grupos enfrentados” (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 115). Na opinião de Aguilera Serrano, os personagens estariam divididos em dois grupos que se opõem segundo objetivos determinados. O grupo majoritário, formado pelos camponeses e personagens relacionados a eles, que luta contra os privilégios de poucos à custa da manutenção da miséria de uma expressiva parte da população. Nesse grupo, destaca os personagens Paco el del Molino, “La Jerónima”, “el zapatero” e o coroinha da igreja. Os demais personagens deste grupo assumiriam papéis de menor relevo dentro da narrativa, mas, de acordo com Aguilera Serrano, “se siente su respiración a lo largo de la novela; su presencia se constata y algunos se dejan oír en las reuniones del carasol, en el lavadero, en las fiestas” (AGUILERA SERRANO, 1990, p. 115). O grupo minoritário, formado pelos grandes proprietários de terra do vilarejo, defende a manutenção da ordem social estabelecida, ou seja, o domínio da aristocracia “terrateniente”. No cume deste grupo, encontramos o Duque, personagem a quem estão submetidos Don Valeriano, Don Gumersindo e o senhor Cástulo, os três homens ricos do povoado. Para Aguilera Serrano, a esta minoria devemos somar “el centurión” e seus homens, complacentes com a ideologia dos poderosos e Mosén Millán que, por debilidade ou fraqueza humana, termina por colaborar com as forças que oprimem o povo.

De acordo com a divisão proposta por Aguilera Serrano, passamos ao estudo individual dos personagens mais importantes dos grupos oponentes, visando destacar o papel e a função de cada um dentro do contexto da narrativa.

Paco el del Molino: Figura como líder do grupo majoritário. Ele é a personificação simbólica do “campesino español” e o herói da obra de Ramón J. Sender. Toda a narrativa gira em torno da descrição de sua vida, entretanto não são oferecidos dados suficientes para traçar uma imagem física desse personagem, de quem só conhecemos os traços psicológicos. Na visão de Marcelino C. Peñuelas:

La figura de Paco —alrededor de cuya vida se desarrolla el fondo ambiental de la narración y que, a la vez, sirve de centro fatal del conflicto— surge entre los otros tipos rurales con perfiles más grave, substanciales. Es un símbolo del pueblo [...] Por eso lo que destaca en ese personaje es más el conflicto que encarna que su perfil psicológico, aunque éste surge también por interferencia. Su delineación es en mayor grado que interna y así encaja perfectamente en el papel de víctima social que asume en la fábula. Porque en la novela no hay sicologismo, o sea desarrollo analítico de la vida interior de los tipos presentados. (PEÑUELAS, 1971, p. 152)

Para Peñuelas, Paco é a representação do povo espanhol e que, de certo modo, encarna um símbolo social. Assim sendo, não há como evitar que tal simbologia apareça indiretamente, de forma implícita, como uma consequência que se desprende por si só, algo à margem dos fatos narrados, como uma prolongação conceitual do significado dos acontecimentos.

Segundo Gemma Mañá Delgado e Luis A. Esteve Juárez, Paco el del Molino é o personagem que dá lugar ao segundo título da obra senderiana, é o herói trágico cuja narração de vida e morte ocupa o maior espaço no texto. Dotado de uma forte personalidade, desde menino ganha o apreço de todos por uma série de atributos positivos que o tornam um ser atrativo. Em resumo, Paco era um homem que pretendia acabar com uma situação vergonhosamente injusta que atentava contra a dignidade do ser humano (MAÑÁ DELGADO; ESTEVE JUÁREZ, 1992, p. 173). Os estudiosos da obra senderiana também vêem Paco sob outra perspectiva:

Paco es objeto de un sino trágico que lo convierte em héroe de leyenda popular y anónima. Su final ya lo conocemos desde el principio, pero esta anticipación solamente se convierte en tragedia la vida de Paco el del Molino. Desde el mismo momento de su nacimiento se perciben señales para el futuro. (MAÑÁ DELGADO; ESTEVE JUÁREZ, 1992, p. 173)

Para Mañá Delgado e Esteve Juaréz, Paco, além de herói, é um personagem marcado por um trágico destino; sua morte é percebida desde o princípio da narrativa, através de inúmeros indícios que antecipam seu fim.

Na opinião de Maryse Bertrand de Muñoz:

Paco es un arquetipo de la gente campesina, pero es sobre todo el símbolo del hombre del pueblo que demuestra hasta la muerte la voluntad de los suyos de salir de su miseria, de luchar para conseguir el derecho de vivir. Es un personaje con gran valor representativo; el hondo sentimiento de solidaridad es manifiesto en múltiples ocasiones. (BERTRAND DE MUÑOZ, 1998, p. 89)

Segundo Bertrand de Muñoz, Ramón J. Sender escolhe um camponês para representar o povo espanhol não só porque, antes da guerra, metade da Espanha vivia no e do campo, mas também porque, fiel a sua própria mitologia de origens, o autor considerava o homem da terra o autêntico, o essencial, o eterno espanhol, como afirma a Marcelino C. Peñuelas: “El pueblo español es inmortal, como son todos los pueblos” (PEÑUELAS, 1970, p. 131).

Em sua opção pelos pobres, o herói senderiano recebe o apelido de Paco, corruptela do nome Francisco, numa forte referência a São Francisco de Assis, santo católico cuja missão consistia em praticar e pregar a simplicidade, o amor e a caridade. O nome “Paco el del Molino” inscreve o herói de um modo quase religioso em seu contexto natural, em uma visão de mundo da consciência popular, em que a autoctonia ocupa um lugar preferente na hierarquia de valores.

Em seu batizado, Mosén Millán, seu “pai espiritual”, profetisa que ele será um novo Saulo para a cristandade, mas a ambição de seu pai biológico é de que Paco seja simplesmente um bom homem e um bom lavrador, e esta se torna a ambição de Paco ao longo de sua vida. Em seu período de infância, Paco, ainda que “bastante revoltoso” (SENDER, 1986, p. 28), mostrava-se um pacifista natural. O episódio do “viejo revolver” (SENDER, 1986, p. 28) resulta revelador: Paco retira o objeto de circulação para “evitar que lo llevara otros chicos peores que él” (SENDER, 1986, p. 28-29), recusando-se firmemente a revelar seu esconderijo, mesmo sob o ferrenho interrogatório de Mosén Millán. Entretanto, no desenvolvimento da narrativa a imagem do revólver ganha significações mais claras em relação à morte de Paco, quando, por exemplo, na passagem que relata a delação de seu esconderijo por Mosén Millán, “el centurión” retira seu revólver da cintura e o coloca em cima da mesa, atitude que nos remete à anedota infantil e reaparece sob uma nova e sombria perspectiva.

Outro exemplo do caráter pacifista de Paco revela-se na tentativa de reconciliar inimigos naturais como cães e gatos. O principal episódio que revela o caráter de Paco surge com a visita “a las cuevas”, na função de coroinha suplente para auxiliar Mosén Millán em suas obrigações sacramentais dos últimos ritos. Os olhos inocentes do pequeno Paco registram a destituição e o abandono dos habitantes daquele lugar e sua mente imatura tenta sondar o fenômeno social da pobreza em suas interrogações ao pároco despreparado para tais questionamentos.

Em seu prodigioso crescimento físico, Paco é reconhecido nos ritos da iniciação masculina da puberdade, vide sua nudez no tanque público, o que desperta o interesse das mulheres do vilarejo. Tal crescimento físico vem acompanhado pela crescente percepção da realidade econômica que afeta o povoado em que vivia, particularmente pelo questionamento da taxa de arrendamento paga pelos camponeses pelo direito ao uso das terras de um velho Duque desconhecido. A maturidade de Paco também vem acompanhada de duas passagens importantes: a descoberta do amor e seu primeiro contato com as autoridades militares, quando desobedece a proibição de serenatas e desarma a guarda civil do vilarejo. A união destes dois episódios marca sua independência como adulto: ao casar e formar uma unidade familiar e dar início ao seu ministério como ativista social.

O resultado das eleições municipais repercute positivamente na vida do povoado. Paco agora tem fé na política e o jovem toma o lugar de seu pai na reeleição para o conselho da cidade. O programa de ação de Paco é simples: consiste em tomar as terras do Duque e com isso remediar a miséria dos habitantes de “las cuevas” e acabar com a exploração dos trabalhadores e arrendatários de ditas terras. O jovem camponês inicia um ataque contra as taxas de arrendamento, enquanto as cortes decidem se as terras do Duque estão protegidas pela extinção dos “bienes de señorío” (SENDER, 1986, p. 60).

O desejo democrático do povo chega ao conhecimento do Duque, que deixa claro que não se renderá e que suas propriedades estão protegidas por homens armados. As idéias do jovem revolucionário ganham aprovação em “el carasol”, que vê Paco como um grande homem e um grande líder, mas irritam os poderosos da aldeia, o que preocupa Mosén Millán. Em uma conversa com o pároco, Paco faz afirmações categóricas “Vienen tiempos nuevos, Mosén Millán” (SENDER, 1986, p. 58), o que leva o sacerdote a aconselhar seu velho amigo: “Pero

hay que andar en esas cosas con pies de plomo, y no alborotar a la gente ni remover las bajas pasiones” (SENDER, 1986, p. 59).

Em uma conversa com Don Valeriano, administrador das terras do Duque, que buscava conciliação com o jovem camponês, Paco mostra-se inflexível e recusa-se a negociar: “No hay que negociar, sino bajar la cabeza” (SENDER, 1986, p. 62) e questiona a validade dos direitos do Duque sobre o uso da terra, ao que Don Valeriano responde irritado: “— También en eso te equivocas. Son muchos siglos de usanza, y eso tiene fuerza. No se deshace en un día lo que se ha hecho en cuatrocientos años” (SENDER, 1986, p. 63). Mas, para Paco, “— Lo que hicieron los hombres, los hombres deshacen, creyo yo” (SENDER, 1986, p. 63), palavras suficientes para irritar Don Valeriano que finaliza a conversa — metaforicamente o diálogo entre as duas Espanhas chega ao fim.

Quando a reação armada chega ao povoado, Paco refugia-se nos Montes, armado com uma espingarda para autodefesa, intencionado em lutar até a morte, mas sua boa-fé e altruísmo pela segurança de sua família são usados por Mosén Millán para persuadi-lo a se entregar. Paco se rende e, diante da morte, acredita que fora traído pelo sacerdote, pergunta a razão de sua pena e por que outros inocentes também foram condenados; questionamentos que o velho pároco justifica através de “desígnios divinos”.

Paco morre preocupado com o futuro de sua esposa que está grávida e aplastado pelo sentimento de traição por parte de Mosén Millán, seu pai espiritual e seu velho amigo, que nada fez para evitar sua tragédia. A morte de Paco ilustra o que Sender descreveu a Peñuelas como:

El problema de la inadecuación de la sociedad actual en relación con el hombre. El hombre se desarrolla más deprisa que las formas de organización social. Quiero decir que la mentalidad del hombre avanza más que la acción coordinada del grupo. Y ahí hay una dificultad a veces trágica (PEÑUELAS, 1970, p. 168)

Para Sender, Paco morre como um indivíduo, mas no coletivo histórico que ele representa a vida continua, pois como declarou a Peñuelas: “Su proyección hacia el futuro es inmensa. [...] Contra el pueblo no puede nadie. Es la vida misma defendiéndose contra las asechanzas de la enfermedad y del retroceso a la nada” (PEÑUELAS, 1970, p. 131).

No plano simbólico, o camponês é lembrado pela presença de seu potro, que anda livre pelas ruas do povoado e emerge em dois momentos simétricos da narrativa: ao início, quando seus relinchos desencadeiam as lembranças de Mosén Millán e no final, quando o animal adentra inexplicavelmente o templo sagrado. A introdução misteriosa do potro de Paco no interior da igreja vazia injeta uma nota de realismo mágico na narrativa e surge como representação da natureza em seu sentido selvático, que Don Valeriano interpreta como “un sacrilégio, y que tal vez habría que consagrar el templo de nuevo” (SENDER, 1986, p. 77).

Simbolicamente, o potro sugere os valores ancestrais do povoado e a lembrança de Paco que, apesar de morto, se faz presente através do animal. Diferente do cavalo que ocupa a parte central do quadro *Guernica* de Pablo Picasso,¹¹ animal mutilado e agonizante, caído de joelhos, de boca aberta, de onde parece sair um rugido feroz, um misto de ira e dor, o potro de Paco é um ser impregnado de vitalidade, que “corría por el templo a su gusto” (SENDER, 1986, p. 77), fazendo ecoar com suas pisadas a vigência da memória e dos ideais de seu dono. O alvoroço causado pelo animal que adentra de forma enigmática a nave da igreja reproduz sutilmente a cena da perseguição de Paco:

Salieron los três (Don Valeriano, Don Gumersindo e el señor Cástulo Pérez) con el monaguillo. Formaron una ancha fila, y fueron acosando al potro con los brazos extendidos [...] Don Valeriano y Cástulo, en su excitación, alzaban la voz como si estuvieran en un establo: — ¡Riiia! ¡Riiia! [...] Cuando el alcalde y don Gumersindo acorralaban al potro, éste brincaba entre ellos y se pasaba al otro lado con un alegre relincho. El señor Cástulo tuvo una idea feliz: — Abran las hojas de la puerta como se hace para las procesiones. Así verá el animal que tiene salida franca. [...] Cuando las grandes hojas estuvieron abiertas el potro miró extrañado aquel torrente de luz. [...] El sacristán llamaba al potro en dirección de la salida. Por fin convencido el animal de que aquel no era su sitio, se marchó. (SENDER, 1986, p. 77-78)

Neste fragmento, o cavalo aparece para representar o instinto inconsciente, mas Mosén Millán e os senhores de terra interpretam como profanação do templo sagrado. Quando o animal percebe que aquele não era seu lugar, ele aceita o convite da porta principal aberta e se dirige à praça deserta do vilarejo, iluminada pelo sol do dia, deixando para trás a igreja com sua escuridão e a estátua de São Miguel com sua espada erguida em triunfo contra o dragão.

¹¹ Há, na página 127, no ANEXO H, uma cópia da tela de Pablo Picasso.

Amplificando os elementos arquetípicos do cavalo, complementamos seu significado baseados no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant:

Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante como sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais entranhas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo é portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo destruição e triunfador, como também à água nutriente e asfixiante. [...] Mas a noite conduz ao dia, e acontece que o cavalo, ao passar por esse processo, abandona suas sombrias origens para elevar-se até os céus, em plena luz. O animal passa a tornar-se uraniano ou solar, na esfera dos deuses bons e dos heróis: o que amplia ainda mais o leque de acepções simbólicas. [...] O cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 202-203)

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o cavalo como um símbolo solar transforma-se no corcel do herói senderiano, símbolo que, como o sol, vence a batalha contra as trevas para ressurgir pela manhã. Ele é a vontade vital que anima a natureza e Paco, seu cavaleiro herói morto, como o sol que surgirá a cada amanhecer, não como a ressurreição cristã, mas na imortalidade da espécie natural. Para Iglesias Ovejero, a presença do potro de Paco no lugar sagrado provoca um simulacro de luta, paródia burlesca entre o bem e o mal, sugerida pela alusão às imagens dos santos e a operação de “limpieza” perpetrada pelos três homens ricos do vilarejo, como há um ano atrás (IGLESIAS OVEJERO, 1982, p.232).

A semente dos ideários de Paco também amadurece no ventre de Águeda, sua mulher, e na memória do coroinha da igreja, testemunha viva da tragédia do herói, que se afeiçoa à história poética de autoria coletiva que guarda na lembrança a imagem de Paco, pela presença eterna do mito.

Nos fragmentos do poema recitado pelo coroinha da igreja, vai-se desenhando outra versão dos acontecimentos, na qual são acentuados os lances dramáticos de uma história de força, traição e violência, que contradizem a história oficial, a qual justifica a morte de Paco como algo necessário: o camponês deveria ser morto por apoiar doutrinas que se opunham diretamente aos dogmas da Igreja e de um poder forte que se instalara por todo território espanhol, às quais o pároco do pequeno vilarejo em Lérida se mantém fiel.

La Jerónima: é a parteira e benzedeira do povoado, a mística representante das crenças ancestrais, o símbolo de muitas das qualidades inatas e até primitivas da sociedade rural em que está inserida. Segundo Laureano Bonet:

Esta mujer abrujada es, indicio de una cultura ancestral, en buena parte pagana y vitalista, herida de muerte sin embargo, por el propio paso de la historia y por las segregaciones racionalistas de la lejana ciudad —el médico es, al lado del cura, un nuevo enemigo, ahora laico—, y cuyo remate final será la guerra civil. La vieja Jerónima, en suma, forma parte del sedimento más llano, más puro, de la comunidad humana que puebla las páginas de la obra: en algún momento lo parece, incluso, ser la *voz subconsciente* de la aldea. Es, además, personaje enteramente libre que burla, atraviesa, los límites eclesiales establecidos por el cura. Jerónima es, en suma, un habitante situado más allá de los muros legales de la aldea como —en un sentido social— ocurre con los moradores de las cuevas, otros marginados como ella. (BONET, 1982, p. 10)

Para Bonet, “La Jerónima” é a personificação simbólica das superstições e das antigas tradições populares, que se confronta com duas forças com as quais tem um relacionamento adverso: a primeira é a igreja, personificada por Mosén Millán e a segunda é o médico do vilarejo, o inimigo laico.

O velho sacerdote, “padre espiritual” dos camponeses, representa os valores teológicos e o respeito pela ordem estabelecida, enquanto “La Jerónima” figura como a mãe-terra, guardiã dos antigos ritos pagãos e a grande agitadora das massas populares — “La Jerónima, con su oficio y sus habladurías —o dijendas— agitaba un poco las aguas mansas de la aldea” (SENDER, 1986, p. 23).

“La Jerónima” representa uma espécie de matriarcado do “carasol”, oposto à igreja regida por Mosén Millán: ambos se desprezam mutuamente. Mosén Millán predica aos aldeãos a resignação e a humildade, enquanto “La Jerónima” vocifera, blasfema e desfigura os fatos para contrariar o padre que a censura. A personagem que dá voz ao “carasol” incita as revoltas e sublevações, lidera os protestos populares contra a exploração das oligarquias agrárias e os demais poderes factuais. A função de “La Jerónima” é análoga ao do coro trágico das representações cênicas da Grécia antiga e clássica, pois representa o clamor dos setores de baixa condição social que adverte, sugere, ameaça, aprova ou reprova a atuação de certos personagens, incluídas as peripécias de Paco el del Molino. O sacerdote luta por desmistificar as crenças e práticas supersticiosas executadas por “La Jerónima”, remove o amuleto contra “saña de hierro” deixado sob o travesseiro do pequeno Paco no dia de seu batizado, por acreditar que os hábitos da velha mulher não causariam grandes danos, mas bem também não faziam.

A segunda figura simbólica que se opõe à “La Jerónima” é o jovem médico da aldeia, o representante da ciência e do saber acadêmico. No batismo de Paco, ele a repreende, admoestando-a a não tocar no umbigo do recém-nascido e nem sequer trocar-lhe a faixa — “Lo dijo secamente, y lo peor, delante de todos. Lo oyeron hasta los que estaban en la cocina” (SENDER, 1986, p. 23). Assim que o jovem médico deixou o local, a velha parteira e benzedeira da aldeia “comenzó a desahogarse” (SENDER, 1986, p. 24): disse que com os médicos velhos nunca havia trocado palavras e que aquele juvenzinho acreditava que só sua ciência era válida; e completava com mais um de seus ditos populares “pero dime de lo que presumes y te diré lo que te falta” (SENDER, 1986, p. 24).

A oposição entre a matriarca do povoado e o jovem médico está claramente definida: enquanto as práticas deste estão baseadas no saber científico e livresco, os conhecimentos de “La Jerónima” são divinos e instintivos, ou seja, ele lê e pensa, ela sente e sabe. Segundo Gemma Mañá Delgado e Luis A. Esteve Juárez:

El medico supone frente a la Jerónima – irracionalidad, superstición y tradición —la racionalidad moderna e ilustrada [...] También la racionalidad sufre la represión y está en la cárcel cuando las mujeres del carasol son ametralladas. (MAÑÁ DELGADO; ESTEVE JUÁREZ, 1992, p. 45)

Bem lembrado pelos críticos da obra senderiana o episódio da rajada de metralhadores que silenciou “el carasol”, onde algumas mulheres foram mortas e outras saíram gravemente feridas e dificilmente sobreviveriam, pois “el médico estaba encarcelado” (SENDER, 1986, p. 75), provando que as forças opressoras puniam a qualquer um que não estivesse de acordo com suas idéias, independentemente do nível cultural ou da classe social.

Com o início da onda de repressão que assolou o povoado, acentua-se o caráter místico de “La Jerónima”, sua sensibilidade tão vivaz parece aflorar diante da atmosfera de violência que paira sobre o vilarejo: “La Jerónima, en medio a la catástrofe, percibía algo mágico y sobrenatural, y sentía en todas partes el olor de sangre” (SENDER, 1986, p. 70). Após os assassinatos, “La Jerónima” perambula por “el carasol” vazio, tênue sombra estremeçada, imagem da destruição e testemunha instintiva de uma ferida coletiva.

El zapatero: A contrapartida masculina de “La Jerónima” é “el zapatero”, um personagem cujo nome próprio desconhecemos e que se destaca por seu ofício e pelo fato de ser um homem politicamente ciente, sempre atento aos acontecimentos que ocorriam fora da aldeia. Conseqüente e tranqüilo, figura como o protótipo anticlerical, que ironiza a fama de santo do pároco da aldeia — “Los curas son la gente que se toma más trabajo en el mundo para no trabajar. Pero Mosén Millán es un santo” (SENDER, 1986, p. 27). Para Mañá Delgado e Esteve Juárez:

El zapatero es amigo de Paco y perpetuo descontento. En su composición apuntan elementos folclóricos. Hablador y gracioso, sólo se mete con la Jerónima llamándola bruja y dirigiéndole una sarta de insultos a cual más gracioso. Ventea la tragedia y su neutralidad no le libraré de ser y apareado fusilado por los “piajitos” de la ciudad. (MAÑÁ DELGADO; ESTEVE JUÁREZ, 1992, p. 45)

“El zapatero”, nem amigo nem inimigo de ninguém “aunque con todos hablaba” (SENDER, 1986, p. 49), encontrava-se taciturno e reservado após a notícia da queda do Rei e do resultado das eleições que devolveram o poder aos republicanos, o que era de se estranhar, já que havia passado a vida esperando por aquele momento e, ao vê-lo chegar, não sabia o que pensar, nem o que fazer. “Algunos consejales le ofrecieron el cargo de juez de riesgos” (SENDER, 1986, p. 66) que ele gentilmente negou, dizendo: “Yo me atengo al refrán que dice: zapatero a tus zapatos” (SENDER, 1986, p. 66), mas de nada adiantou sua “neutralidade”: na deflagração da onda de violência perpetuada “por los señoritos forasteros”, foi um dos primeiros a ser molestado e, logo em seguida, brutalmente assassinado.

El monaguillo: Outro personagem inominado, mas de grande importância. Diante da “passividade” de Mosén Millán, assistimos a atividade do coroinha que “con su roquete blanco” (SENDER, 1986, p. 15), se desloca todo o tempo da sacristia à nave do templo cristão. Seu papel é o de emissário de tudo o que acontece fora da sacristia: é ele quem comunica a Mosén Millán a ausência dos fiéis na missa de réquiem. Este personagem também ganha relevância por ser o intérprete do *romance* de Paco el del Molino; através do cantarolar do poema, não só enriquece o relato, como também articula a concepção do herói popular, perpetuado na memória coletiva dos habitantes do povoado e evita que as seqüências do passado sejam reduzidas a uma tentativa de justificação de Mosén Millán. O rapaz também marca presença como testemunha do fuzilamento de Paco, ao acompanhar o velho pároco para dar a extrema-unção aos condenados.

El Duque: Mais um personagem cujo nome próprio o leitor desconhece. Figura como o líder da classe abastada, é o proprietário das terras arrendadas aos camponeses de cinco povos vizinhos que levavam a pastar seu gado, fato que determinava o pagamento anual de uma soma regular a um “nobre desconhecido”, um velho fidalgo que nunca havia estado na aldeia. Simbolicamente, “el Duque” representa um setor conservador da sociedade espanhola, que defende a manutenção de privilégios obtidos na Idade Média, baseados na posse de grandes extensões de terras e na exploração das classes populares. Segundo Angel Iglesias Ovejero, “el adversario declarado es el Duque, latifundista invisible, cuyos intereses defienden los ricos del pueblo y los señoritos de la ciudad, a mano armada y, de rechazo, el conformismo de Mosén Millán” (IGLESIAS OVEJERO, 1982, p. 223). Para Iglesias Ovejero, “el Duque” representa um sistema hierárquico, fundamentado pela posse de propriedades, o que determina o acesso pela aceitação popular ou pelo uso da violência.

No topo desse sistema, também figuram as famílias ricas do vilarejo e a igreja, que demonstra vassalagem a esse esquema de organização social. Don Valeriano, Don Gumersindo e o Señor Cástulo Pérez são os três homens ricos do povoado e a despeito do status de representantes de uma mesma classe social, estes três personagens são individualizados de maneira convincente e sutil.

Don Valeriano: personagem que figura como um dos homens mais ricos e poderosos da aldeia, é o administrador das terras do Duque. Foi o primeiro a chegar à sacristia no dia da missa de réquiem e o primeiro a se oferecer para pagar pela celebração fúnebre. Sua caracterização física baseia-se em sua vestimenta, na breve descrição de sua aparência e no modo de expressar-se:

Vestía como los señores de la ciudad, pero en el chaleco llevaba más botones que de ordinario, y una gruesa cadena de oro con varios dijes colgando que sonaban al andar. El bigote caía por los lados, de modo que cubría las comisuras de la boca. Cuando hablaba de dar dinero usaba la palabra desembolso, que le parecía distinguida. (SENDER, 1986, p. 42-43)

Apoiado em um título de respeito, Don Valeriano se distingue por seu “discurso cultivado”, que contrasta com a linguagem simples das camadas populares, e pelo vestuário pomposo que se diferencia das humildes vestes dos trabalhadores do campo. Nomeado prefeito por “los señoritos forasteros”, foi um dos que mais influência exerceu na morte de Paco el del Molino.

Don Gumersindo: é outro personagem que forma a tríade dos poderosos da aldeia. Vestido de negro e calçando botas de campo, é o segundo a chegar à sacristia. É ele quem ameaça prender o coroinha da igreja ao receber como resposta um fragmento do *romance* de Paco el del Molino à pergunta sobre por quem era celebrada a missa. No mais, este personagem caracteriza-se pelo hábito de falar continuamente de sua própria bondade e de como eram mal agradecidos os demais — “gente desgraciada que le devolvía mal por bien” (SENDER, 1986, p. 57).

El señor Cástulo Pérez: é o último dos ricos a chegar à sacristia para a missa fúnebre. Descrito como um homem de aparência simples mas de “carácter fuerte. Se veía en sus ojos fríos y escrutadores” (SENDER, 1986, p. 51). A identidade, o *status* e a conduta dúbia do Señor Cástulo estão relacionados à posse do único carro da aldeia, que aparece em duas ocasiões bem distintas: primeiro na boda de Paco, quando serviu ao casal em viagem de lua-de-mel e depois no momento do fuzilamento dos condenados, quando colocado a serviço das novas autoridades. Foi utilizado para transportar Mosén Millán até o local das execuções e serviu também como uma espécie de confessor improvisado, onde os réus, ajoelhados, pediam perdão por seus “pecados”.

“El Centurión”: é o líder do grupo de forasteiros que semeiam o terror no povoado. Descrito como “un hombre de cara bondadosa y gafas oscuras” (SENDER, 1986, p. 72), é ele quem consegue arrancar de Mosén Millán a informação sobre o esconderijo de Paco.

Los señoritos forasteros: subordinados ao “Centurión”, o grupo de “señoritos con vergas y con pistolas” (SENDER, 1986, p. 67) chega ao povoado na ocasião em que a Guarda Civil recebe ordens de concentrar-se em algum lugar onde estariam todas as forças militares do distrito. Para os habitantes do pequeno vilarejo “parecían personas de poco más o menos [...] Normalmente a aquellos tipos rasurados y finos como mujeres los llamaban en el carasol *pijaitos*” (SENDER, 1986, p. 67-68). Partidários da velha ordem social e da aristocracia latifundiária, tinham por incumbência “limpiar el pueblo”, ou seja, matar camponeses inocentes e atirar contra as mulheres do “carasol”. “Los señoritos” discursavam sobre o Império e seu destino imortal, sobre a ordem e a Santa Fé, cantavam hinos com o braço levantado e a mão estendida — palavras e atitudes incompreensíveis para os habitantes da aldeia: “Los campesinos creían que aquellos hombres que hacían gestos innecesarios y juntaban tacones y daban gritos estaban mal de la cabeza” (SENDER, 1986, p. 72).

Mosén Millán: é o pároco do pequeno vilarejo, um personagem complexo em que gravita o peso dos costumes, entre eles o dogmatismo e o ritualismo: “Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones habían creado un automatismo que le permitía poner su imaginación en otra parte sin dejar de rezar” (SENDER, 1986, p. 16). Tal comentário indica o estado mental e espiritual de Mosén Millán e revela a capacidade do velho pároco em repetir mecanicamente suas orações, encarando seu sacerdócio em termos puramente ritualísticos.

A fim de comprovar nossas afirmativas, recorreremos ao episódio em que Mosén Millán e Paco, ainda menino, visitam o enfermo de “las cuevas”. Nesta passagem, assistimos ao fracasso do sacerdote em trazer a luz do Evangelho para o lar do moribundo. Certamente, não é coincidência que a expressão “no había luz” se repita por duas vezes (SENDER, 1986, p. 34-35). Intimamente associada ao fracasso do pároco está a afirmativa de que ele não era mais o “sal da terra” — “Era viejo y estaba llegando —se decía— a esa edad en la que la sal ha perdido su sabor, como dice la Biblia” (SENDER, 1986, p. 17). Seguindo o curso de seu diálogo com Paco ao deixarem “las cuevas”, Mosén Millán tenta responder às perguntas do menino baseando-se em desígnios divinos “Cuando Dios permite la pobreza y el dolor [...] es por algo” (SENDER, 1986, p. 37) e tenta diminuir a relevância da situação de penúria daquele lugar, insistindo em que havia outros em pior situação “Esas cuevas que has visto son miserables pero las hay peores en otros pueblos” (SENDER, 1986, p. 37).

Quando Paco, já adulto, questiona os direitos do Duque na cobrança de impostos aos habitantes da aldeia e reivindica melhores condições de vida para “la gente de las cuevas”, o pároco o chama de “iluso” (SENDER, 1986, p. 47). Nessas passagens, constata-se que entre Mosén Millán e seu filho espiritual existe uma oposição radical: o sacerdote percebe as injustiças do mundo, mas considera-as um malefício irremediável, permitido pela vontade divina. Paco, ao contrário, acredita haver soluções terrenas para os desajustes sociais e encontra uma solução simples para o problema: a desapropriação das terras do Duque para remediar a miséria de alguns moradores do vilarejo.

A passagem que descreve a terrível onda de repressão e violência que se instalou no vilarejo também é de suma importância para a caracterização de Mosén Millán. Com a chegada dos “señoritos forasteros” que matam seis moradores do povoado, o sacerdote protesta, não pelos assassinatos, mas pelo fato de que os

mortos não receberam a extrema-unção antes das execuções. Quando o permitem administrar os últimos sacramentos aos condenados, conforma-se, pois acredita que sua missão sacerdotal — a salvação das almas — fora respeitada.

Quando a velha ordem social é restaurada pela força das armas e “los señoritos forasteros” buscam Paco freneticamente, o sacerdote mostra o desejo de provar sua lealdade e integridade para com seu velho amigo, mas acaba sucumbindo à ameaça da pistola do “Centurión” durante uma conversa que tem por finalidade descobrir o esconderijo de Paco. Sabendo que a vida do jovem camponês pode depender de sua resposta, racionaliza: acredita agir em uma dimensão divina de salvação eterna, convence-se de que, por amor a Deus, não podia mentir e submete-se, baixando a cabeça. Através deste gesto, o perfil psicológico do velho pároco emerge sutilmente de seu silêncio: a ausência de comentários na narrativa revela a complexidade de uma situação em que se mesclam dever, lealdade, crenças e temor. Sua cooperação com as forças opressoras procedem, não de uma tentativa infame de conseguir favores, mas da crença em uma falsa garantia de que Paco teria direito a um julgamento legal. Diante da intervenção e das palavras de seu “padre espiritual”, o camponês refugiado resolve se entregar, mas a promessa não se cumpre: Paco é encarcerado e condenado a ser fuzilado sem julgamento prévio. Paco acusa Mosén Millán de traição, mas o sacerdote se justifica “— Me han engañado a mí también. ¿Qué puedo hacer? Piensa, hijo, en tu alma, y olvida, si puedes, todo lo demás” (SENDER, 1986, p. 82). Em sua última conversa com Paco, o pároco se defende como vítima de uma falsa promessa e como alguém impotente diante de uma difícil situação. Mosén Millán tenta confortar Paco com uma analogia a Deus Pai que permitiu a morte de seu único e inocente filho.

Após a “confissão” de Paco, Mosén Millán fecha os olhos e ora, evitando deste modo, presenciar a morte do jovem camponês, mas seus olhos se abrem quando ouve Paco gritar seu nome, denunciando-o como seu traidor.

Um ano mais tarde, com o sangue ainda fresco em sua memória, o pároco prepara-se para dar início à missa em sufrágio da alma de Paco el del Molino. Esperava ver a igreja repleta pelos amigos e familiares do jovem morto, mas ironicamente, os únicos a comparecer à cerimônia fúnebre são os três homens cujos interesses os comprometem na repressão e nas mortes que abalaram o povoado. Ao iniciar o réquiem, consola-se com a idéia de que Paco viveu e morreu no seio da Santa Madre Igreja e de que celebra, por conta própria, uma missa pela salvação

eterna de sua alma, recusando-se a receber o pagamento dos inimigos de Paco — “ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de réquiem, que sus enemigos quieren pagar” (SENDER, 1986, p. 86).

Indubitavelmente, esta incitação vaga, esta obscura chamada de sua consciência não chega a surpreender, pois a fidelidade e suposta validade de seu mundo espiritual é o que se impõe, mais do que qualquer sentimento de culpa. Se Mosén Millán deveria ser incluído na lista de inimigos de Paco, como sugere Aguilera Serrano, acreditamos que Ramón J. Sender deixou a decisão nas mãos dos leitores. Entretanto, vale ressaltar que os habitantes da aldeia silenciosamente deram seu veredicto, condenando Mosén Millán por um gesto simples como a recusa em participar da missa de réquiem.

A fim de confirmar nossas suposições, tomamos mais um fragmento do já citado prefácio de Ramón J. Sender, em *Mosén Millán*, editado em Lexington, EUA, em 1964:

Mosén Millán es el cura de aldea y es un sacerdote ejemplar. Si hay algo en la narración que parece contradecir su virtud, es en realidad la contradicción que aparece a menudo cuando se confunden deliberadamente la virtud con la autoridad y ésta con el poder político. Es decir que lo que sucede en el libro no puede menos de suceder en cualquier tiempo y lugar donde la iglesia y el estado comparten la autoridad oficial y la responsabilidad. (SENDER, 1964, p. 6)

Para Sender, a personalidade de Mosén Millán é uma individualização arquetípica, um símbolo do papel histórico da igreja, de sua inércia diante dos problemas sociais. Mas em seu desenho, além destas facetas exteriores, pode-se destacar também a força dos problemas internos, vitais, de consciência. Mosén Millán é um homem imobilizado por essa inércia histórica e, ao mesmo tempo, uma alma atormentada pelo arrependimento, por um profundo sentimento de culpa que flutua como uma espessa nuvem ao redor de sua figura solitária. O sacerdote aparece passivo e inerte não só em seu retrato físico, mas também nos traços que constituem seus contornos psicológicos e morais, porque a tragédia do velho pároco se sintetiza no conflito de sentimentos: condenado por sua consciência, mas absorvido pela ciência de sua difícil posição dentro de uma estrutura social que anula os mais nobres sentimentos. A delação do esconderijo de Paco é, no fundo, a terrível consequência da mencionada inércia histórica e o fracasso do seu proceder aviva em sua alma a crise moral, a angústia que o seguirá atormentando a vida.

3.4 UMA ALDEIA “CERCA DE LA RAYA DE LÉRIDA”

O lugar em que ocorre a ação possui um papel importante na composição de uma fábula. Podemos afirmar que é um valor pertinente para a estruturação da narrativa, apesar de, muitas vezes, ser tomado como um componente estrutural menor e não receber o tratamento teórico à altura. Segundo Antonio Dimas, os elementos espaciais exercem uma função essencial, tanto ao nível da história quanto ao nível do discurso. Em seu livro *Espaço e romance*, Dimas reivindica um estudo mais aprofundado sobre o tema, que vá além das abordagens proponentes de uma visão superficial da “geografia literária”, analise os cenários apresentados em obras ficcionais e sirva como certificado da verossimilhança do texto narrativo. Para o trabalho analítico e interpretativo que sugere, o autor classifica as formas de apresentação e os elementos que compõem o espaço na literatura.

A partir da obra de Osman Lins, Antonio Dimas estabelece a diferença entre espaço e ambientação, na qual o primeiro refere-se à representação pura e simples de elementos da realidade, enquanto o segundo imprime a essa representação um tipo de significação mais complexa, dotada de sentido e função dentro da narrativa. Nas palavras de Dimas, “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. [...] O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1985, p. 20). Ainda citando Osman Lins, o autor apresenta os três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Por franca entende-se a ambientação dada diretamente por um narrador que não é personagem da história e que efetua uma pausa na apresentação das ações para introduzir uma descrição do espaço onde elas se dão. A ambientação reflexa é aquela que ocorre através do olhar de uma determinada personagem, filtrada por suas emoções e sensações, e sem a intromissão, ao menos explícita, do narrador. Por fim, a terceira forma de ambientação, a dissimulada ou oblíqua, é aquela que faz com que os elementos ambientais sejam revelados através das ações e dos gestos das personagens.

Dimas observa que se a ambientação franca está subordinada ao narrador, enquanto a reflexa depende de um personagem tendenciosamente passivo, a ambientação dissimulada ou oblíqua requer um personagem ativo, “o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória entre o espaço e a ação” (DIMAS, 1985, p. 26).

Ao tratar especificamente dos recursos de ambientação de que se vale o narrador, Antonio Dimas aborda os estudos do teórico russo Tomachévski, adaptando para a análise do ambiente um conceito usado na categorização das ações dos personagens: os motivos associados e livres. Os motivos associados são aqueles elementos apresentados pelo narrador sem os quais a narrativa perde sua seqüência causal, enquanto os motivos livres são aqueles que têm a função única de caracterizar uma ação, personagem ou ambiente, sem influenciar em nada a história. De maneira resumida, associados são os motivos que alteram a fábula, aquilo que é contado; livres são os motivos que alteram o discurso, o modo como é contado. No entanto, como lembra Antonio Dimas, essa classificação não é estática e podem, muitas vezes, surgir ao longo da narrativa, circunstâncias que transformem motivos inicialmente tidos como livres em elementos com uma função essencial para a história, passando, nesse caso, a motivos associados (DIMAS, 1985, p. 35-36).

Ainda de acordo com os estudos de Tomachévski, Dimas diferencia os motivos em três tipos, conforme a sua funcionalidade dentro da narrativa. O primeiro tipo são os motivos composicionais, aqueles que desempenham um papel importante nas ações realizadas, e que equivalem aos motivos associados, na classificação apresentada há pouco. O segundo tipo é o dos motivos caracterizadores que, assim como os motivos livres, têm a função de reforçar ou contrastar com a descrição do elemento apresentado, sendo classificados como homólogos, no primeiro caso, ou heterólogos, no segundo. Por fim, quanto a sua função, os motivos ainda podem ser falsos ou de despistamento, quando elaboram uma descrição que gera um falso desfecho, induzindo aquele que lê a criar uma expectativa que será frustrada ao final da ação (DIMAS, 1985, p. 37-38).

Ao debruçarmo-nos sobre a questão do espaço em *Réquiem por un campesino español*, tomamos como norte a indicação fornecida pelo narrador sobre a localização do povoado onde ocorre toda a ação da fábula: “La aldea estaba cerca de la raya de Lérida, y los campesinos usaban a veces palabras catalanas” (SENDER, 1986, p. 19). O inominado vilarejo citado pelo narrador, localiza-se próximo a Lérida, província situada na parte oeste da Catalunha vizinha a Aragão. Desta forma, não é de se estranhar o uso do catalão pelos habitantes do povoado. Tal vilarejo há anos vem despertando suposições por parte dos estudiosos da obra de Ramón J. Sender, que apontam Chalamera, cidade natal do autor e Alcolea de Cinca, povoado de onde eram naturais seus pais e local onde este passou boa parte

de sua infância, como supostos cenários reais da obra ficcional senderiana. Entretanto, em um questionário elaborado e enviado por Francisco Carrasquer Launed a Ramón J. Sender, em novembro de 1966, o autor esclarece tal dúvida:

— **En su *Réquiem*, ¿se ha representado a Alcolea o a Chalamera, como escenario de su obra?**

— Es una aldea imaginaria hecha con memorias líricas y dramáticas de esos dos pueblos y de Tauste y de tantos otros lugares donde viví (siempre en Aragón). (CARRASQUER, 1991, p. 181)

De acordo com as palavras do próprio autor, podemos afirmar que a aldeia senderiana seria uma verdadeira mescla de todas as províncias aragonesas onde viveu e que a ambientação proporcionada pela série de elementos paisagísticos e lingüísticos que despontam na obra seria fruto de lembranças “líricas e dramáticas” que integram os lugares mais significativos de sua infância, adolescência e início da juventude, territórios que adquirem máxima relevância em obras escritas no período de exílio e em temas relacionados ao passado do autor. Deste modo, podemos concluir que a “geografia aragonesa” da obra de Ramón J. Sender não é realista, mas uma síntese poética, que situa a fábula em Aragão, sua terra natal. Portanto, não nos cabe questionar a identificação exata do lugar, pois ao adentrar este universo narrativo, o autor segue o caminho do “mito”, próprio da síntese épica ou trágica diante da concretização realista ou histórica.

Detendo-nos sobre a questão da ambientação na obra estudada, percebemos que há o predomínio da ambientação franca, na qual são muito bem marcadas as pausas feitas na narração das ações para o início da descrição espacial, como podemos constatar neste fragmento em que o narrador desvia seu olhar de Mosén Millán para descrever a sacristia:

La sacristía olía a incienso. En un rincón había un fajo de ramitas de olivo de las que habían sobrado del Domingo de Ramos. Las hojas estaban muy secas, y parecían de metal. La sacristía tenía dos ventanas que daban al pequeño huerto de la abadía. (SENDER, 1986, p. 15)

Importante ressaltar que a sacristia desempenha um papel fundamental para o estudo do espaço em *Réquiem por un campesino español*, pois é dela que emanam todos os eventos passados, através das lembranças de Mosén Millán, e nela se desenvolve a maior parte das ações que ocorrem no presente. Neste

espaço, reduzido e limitado, são evocados outros espaços que servem como cenário para as ações passadas. Cabe, ainda, ressaltar que tais espaços nunca ultrapassam os limites geográficos da aldeia e, se há referências a lugares remotos como Madri e Rússia, elas são utilizadas para sublinhar o contraste entre o que acontecia nas grandes cidades com o que ocorria na pequena aldeia, como, por exemplo, o episódio da morte do “zapatero”. Os boatos que percorriam o povoado afirmavam que o amigo de “La Jerónima” havia sido executado por ser agente da Rússia, justificativa que só servia para confundir os camponeses, que pensavam em uma égua de pelo avermelhado do engenho de farinha, chamada por este mesmo nome. Neste episódio, pode-se perceber a extrema ingenuidade dos camponeses com relação às questões políticas e o afastamento dos habitantes da aldeia diante do que acontecia no restante do mundo. Sobre a falta de entendimento dos aldeões acerca dos motivos que causaram a morte do “zapatero”, Stephen M. Hart comenta:

Esta falta de comprensión por parte del pueblo con respecto a la acusación dirigida al zapatero demuestra que el pueblo y los terratenientes tales como don Valeriano y los señoritos, viven en galaxias diferentes. El pueblo ni sabe lo que significa la palabra Rusia, lo que muestra que el deseo de imputarle al pueblo una supesta politización carece de sentido y, aún más, es ridículo. ¿Si no entiende la palabra Rusia qué podría saber el pueblo sobre el comunismo en aquella época? El gran abismo que existe entre el pueblo e la aristocracia se enfatiza con la referencia lingüística. (HART, 2002, p. 58)

Com esta citação, Hart enfatiza a inocência dos habitantes do vilarejo e a violência insidiosa presente de maneira brutal no cotidiano de um povo que desconhece totalmente as transformações do panorama político e social mundial. Nesta passagem, permite-se que o leitor perceba nitidamente a ingenuidade e o total isolamento dos camponeses com o que acontecia fora da aldeia, fato que transforma os atos de violência contra a inocência coletiva do vilarejo em um dos mais brutais atos de crueldade.

De todos os espaços evocados pela memória de Mosén Millán, privilegiaremos “las cuevas” e “el carasol”, por acreditarmos que ambos funcionam como recursos imprescindíveis de ambientação utilizados pelo narrador para explicitar as ações dos personagens. Desta forma, “las cuevas” e “el carasol” representariam os já citados motivos associados, ou seja, ambientes indispensáveis para o desenvolvimento da história em si.

Situadas nas imediações da aldeia, onde já não existiam casas, “las cuevas” eram fendas abertas nas rochas, que serviam de moradia às pessoas mais pobres da região. Paco conheceu “las cuevas” ainda menino, na ocasião em que fora levado por Mosén Millán para auxiliar na consagração da extrema-unção a um velho moribundo que vivia naquele local. A “cueva” visitada pelo sacerdote e seu auxiliar era um local paupérrimo, habitado pelo enfermo e sua esposa, descrito, desta maneira, pelo narrador onisciente:

Había dentro dos cuartos con el suelo de losas de piedra mal ajustadas. [...] en el cuarto primero no había luz. En el segundo se veía sólo una lamparilla de aceite. [...] El techo de roca era muy bajo, y aunque se podía estar de pie, el sacerdote bajaba la cabeza por precaución. No había otra ventilación que la de la puerta exterior [...] En un rincón había un camastro de tablas, y en él estaba el enfermo. [...] Paco seguía mirando alrededor. No había luz, ni agua, ni fuego. Mosén Millán tenía prisa por salir, pero lo disimulaba porque aquella prisa le parecá poco cristiana. [...] No se veían por allí más muebles que una silla desnivelada apoyada contra el muro. En el cuarto exterior, en un rincón y en el suelo había tres piedras ahumadas y un poco de ceniza fría. En una estaca clavada en el muro, una chaqueta vieja. (SENDER, 1986, p. 34-35)

Na morada quase paleolítica do casal de anciãos não havia nenhum dos quatro elementos que, segundo os antigos, eram indispensáveis para a vida: não havia fogo, luz, água ou ar e, para Julia Uceda, “no había más que tierra [...] Pero era una tierra que no tenía vida. De servir para algo habría sido para sepultura” (UCEDA, 1968, p. 9).

A imagem do ancião morrendo sobre tábuas de madeira, em um ambiente de extrema miséria, impressiona o menino: “la fuerza inmensa de esta escena sombría se queda entre los recuerdos del niño con calidades plásticas y agrias de un grabado” (UCEDA, 1968, p. 9-10), comenta a estudiosa da obra senderiana. De fato, a visita àquele local marca decisivamente a vida do pequeno camponês, pois serve para despertar não só seu sentimento de piedade, como também o de justiça, qualidades morais que o encaminham a uma vida de ação social. A impressão de Paco-menino, ao ver o pobre homem, contrasta com a atitude indiferente do sacerdote, que não tem mais que ritos sacramentais e orações em latim para confortar o agonizante. Para o pároco, a situação de penúria do velho moribundo não era tão grave, se comparada à miséria espiritual a que muitos estavam expostos, e o mesmo justifica tal situação através dos desígnios divinos “Cuando Dios permite la pobreza y el dolor —dijo— es por algo” (SENDER, 1986, p. 37).

Em contraste com a atitude indiferente de Mosén Millán, a visita a “las cuevas” funciona como um verdadeiro processo iniciático para o pequeno Paco, que começa a questionar as desigualdades sociais, as condições subumanas e o total abandono a que estavam sujeitas pessoas muito próximas ao povoado em que vivia. Esse será o agente catalítico que acenderá a consciência de Paco-homem contra a injustiça e a exploração de uma pequena aldeia que abre os olhos à luta pela igualdade social. Vale mencionar que este episódio, assim como outros dispersos em algumas obras de Ramón J. Sender, está baseado em acontecimentos reais, vivenciados pelo próprio autor, como comenta em entrevista a Marcelino C.Peñuelas:

— **En casi todas tus obras se ve una clara preocupación por los problemas sociales, ¿no es así?**

— Somos una parte de la sociedad, una parte responsable de todo lo que sucede alrededor. Allí donde aparece una injusticia lo menos que podemos hacer es denunciarla. Yo no espero... Bueno, yo no estoy seguro de que la sociedad de mañana sea más cómoda que la de hoy. Pero por lo menos no habrá escándalos flagrantes que hieran como ahora la sensibilidad de la gente honrada. Es decir, no se darán casos como el de ese pobre campesino de *Réquiem* que moría en su cueva, después de cuarenta años de trabajo diario, honrado, sin protesta, sin una sola objeción. Despreciado por la población moría en un camastro de tablas en compañía de su mujer, envejecida prematuramente y en un lugar donde no había ni aire, ni fuego, ni agua, es decir, los tres elementos básicos. En cuando al cuarto, la tierra le esperaba abierta. Es decir, que acababa su vida en medio de una miseria realmente ofensiva para un hombre de cualquier tiempo, de cualquier lugar.

— **Tú una vez dijiste que ese incidente, que presenciaste de niño...**

— Creo que condicionó toda mi vida. Yo tenía entonces siete años y no lo he podido olvidar.

— **¿Entonces, al parecer, te convertiste en un escritor revolucionario?**

— No sé. Por lo menos fui desde entonces un ciudadano discrepante y una especie de escritor a contrapelo.

— **¿Desde aquel incidente?**

— Sí, desde entonces. No necesitaba como base para la protesta ningún libro de Bakunin, ni de Marx, o de Engels, aunque los leyera más tarde. Estaba convencido desde niño. Claro, yo sé que la solución no está en ninguna parte. Una cosa es la felicidad y otra es la justicia social, ¿verdad? No podemos pretender la felicidad para nadie, ni para nosotros mismos tampoco. Pero podemos evitar la injusticia mayor y la desventura física, es decir, económica, en la que están hundidos tantos millones de seres hoy mismo. (PEÑUELAS, 1970, p. 199-200)

Como afirma Sender, este episódio não é fruto de sua imaginação, mas de um fato presenciado, que provocou a necessidade de atuar através da denúncia. A experiência pessoal do autor, objetivada em uma cena de sua obra, ilustra uma tragédia mundial, em que nos deparamos com uma classe totalmente desprovida de bens, vivendo à margem da sociedade. A triste cena despertou a consciência social do autor, do mesmo modo como ocorreu com seu personagem Paco.

Outro ambiente fundamental para o desenvolvimento da narrativa é “el carasol”:

Como en todas las aldeas, había un lugar en las afueras, que los campesinos llamaban el carasol, en la base de una cortina de rocas que daban al mediodía. Era caliente en invierno y fresco en verano. Allí iban las mujeres más pobres —generalmente ya viejas— y cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo. Durante el invierno aquel lugar estaba siempre concurrido. Alguna vieja peinava a su nieta. La Jerónima, en el carasol, estaba siempre alegre, y su alegría contagiaba a las otras. A veces, sin más ni más, y cuando el carasol estaba aburrido, se ponía ella a bailar sola, siguiendo el compás de las campanas de la iglesia. (SENDER, 1986, p. 38)

De acordo com a descrição do narrador, “el carasol” seria um lugar comum a todas as aldeias daquela região, um local de clima agradável, onde reuniam-se as mulheres mais pobres do vilarejo, que ali passavam parte do dia dedicando-se a alguns afazeres domésticos e a comentar sobre os acontecimentos do mundo. No entanto, linhas adiante, o local aparentemente tranquilo, ganha outras conotações a partir da presença marcante de “La Jerónima”:

Fue ella quien llevó la noticia de la piedad de Paco por la familia agonizante, y habló de la resistencia de Mosén Millán a darles ayuda —esto muy exagerado para hacer efecto— y de la prohibición del padre del chico. Según ella, el padre había dicho a Mosén Millán: — Quién es usted para llevarse al chico a dar la unción? Era mentira, pero en el carasol creían todo lo que la Jerónima decía. (SENDER, 1986, p. 38-39)

Neste fragmento, percebemos que “La Jerónima” figura como a líder das mulheres do “carasol”, uma mulher livre, que blasfema e desfigura os ditos e fatos, uma espécie de paralelo ao dogmatismo eclesiástico de Mosén Millán. De fato, tanto a igreja como o “carasol” são lugares significativos dentro da narrativa: representam o interior e o exterior, respectivamente, e assumem valores que se contrapõem: enquanto a igreja representa a reclusão, o “carasol” representa a liberdade.

A distância entre esses dois lugares também é muito significativa: a igreja está no centro do povoado, enquanto o “carasol” está “en las afueras”, à margem da sociedade. Estes lugares confrontam-se desde outra perspectiva, a igreja é o “reino” do sacerdote Mosén Millán e o “carasol”, de “La Jerónima”, a sacerdotisa. Deste modo, podemos constatar que “el carasol” é o espaço dentro da comunidade no qual os rituais seculares da vida rural são desempenhados, em oposição à igreja, onde a vida formal dentro dos preceitos da religião católica, na aldeia, acontece.

A fim de confirmar nossas observações, tomamos como referência uma citação de Laureano Bonet:

El carasol, como ámbito en el que resuenan las voces femeninas, es lugar donde se acrecienta, efectivamente, el poder primigenio de la colectividad rural. Representa la salud procaz, turbadora, en contraste con el formalismo, más bien reposado de la cultura eclesiástica encarnada por Mosén Millán. [...] En su función de *periódico oral* las voces de dicho paraje narran los acontecimientos que vive la comunidad y de ellas, por otro lado, surgirán los ingredientes mitificadotes de la figura pública de Paco: repárese, por cierto, cómo nos deslizamos lentamente de lo étnico a lo sociológico, en mezcla decisiva para la novela. Es decir, el carasol sería el lugar de comunicación popular de los acontecimientos de la aldea, y ello sin la menor censura verbal, como puro grito desgarrado. (BONET, 1982, p. 10)

De acordo com Bonet, “el carasol” representa o espaço dentro da aldeia que funciona como uma verdadeira fonte de resistência da contracultura pagã, análoga à formação clerical de Mosén Millán. Segundo Bonet, o local representa uma espécie de “periódico oral”, que aprova e desaprova fatos e comportamentos e mitifica a figura de Paco el del Molino, como o herói do povoado. Deste modo, podemos pensar em “el carasol” como representante da consciência e da memória coletiva da aldeia, um setor inconformista, inclusive rebelde, do qual, eventualmente, emergem protestos populares contra as injustiças sociais, a violência e a exploração das oligarquias agrárias, como podemos comprovar no seguinte fragmento:

En el carasol (La Jerónima) insultaba a los señoritos forasteros, y pedía para ellos tremendos castigos [...] Muchos de los habitantes estaban fuera de la aldea segando. Sus mujeres seguían yendo al carasol, y repetían los nombres de los que iban cayendo. A veces rezaban, pero después se ponían a insultar con voz recelosa a las mujeres de los ricos. (SENDER, 1986, p. 68-69)

A necessidade e o desejo de mudança das estruturas sociais e políticas, assim como a distribuição mais igualitária das riquezas, ganham força na voz popular. Seus ecos, ainda contra todos os prognósticos, sobreviverão ao duro período de violência que dominará a aldeia, na forma de um *romance* popular.

No que diz respeito à origem e ao significado da palavra “carasol”, recorreremos aos estudos de José Luis Negre Carasol que afirma que o vocábulo é um substantivo de origem aragonesa, que aparece no texto com definição equivalente a do próprio autor. Negre Carasol apóia suas afirmativas com base na aceção de dois dos mais importantes dicionários da língua espanhola e um de

vocábulos aragoneses: Para MOLINER,¹² “carasol corresponde a solano, sitio donde da el sol plenamente”. Já o DRAE¹³ abriga a palavra “solana, sitio donde da el sol”. Para BARAO,¹⁴ trata-se de “un paraje abrigado y protegido por el sol” (NEGRE CARASOL, 1983, p. 327-328). Para Negre Carasol, o uso de palavras de origem aragonesa, demonstra a preocupação lingüística e o interesse do autor por plasmar, de forma precisa, a maneira peculiar de expressão de seus personagens.

Stephen M. Hart confirma a origem aragonesa do vocábulo e expande ainda mais estudo de sua utilização na obra:

La palabra “carasol” es ella misma un aragonesismo, y esto subraya que Sender está creando un espacio del subalterno dentro de la novela, cuyas voces oídas de manera fragmentaria por las autoridades. En lugar de usar la palabra consagrada, “solana”, la palabra oficial que se incluye en el *Diccionario de la Real Academia*, los campesinos prefieren el “carasol” aragonés. En efecto la palabra “carasol” funciona en la novela como un signo que distorsiona la lengua del “español del urbe”, es decir, el franquismo, porque invierte la connotación de la frase homófona “Cara al sol”, himno de las fuerzas nacionales. (HART, 2002, p. 56-57)

Segundo Hart, o nome do espaço de resistência política da aldeia aproxima-se ironicamente ao título do hino franquista “Cara al sol”,¹⁵ o que gera um belíssimo e oportuno jogo crítico de palavras, em que a coincidência entre o nome do local que prega a liberdade e onde tudo se fala contrasta com a remissão indireta ao hino falangista, representante da repressão, do cerceamento da liberdade e da imposição do silêncio.

Percebemos que a ambientação, como observou Antonio Dimas, é muito mais do que a descrição dos lugares onde ocorrem as ações. Em *Réquiem por un campesino español*, as descrições dos ambientes não funcionam como simples artefatos ornamentais, mas surgem fundidas à ação, orientadas à criação de um espaço que é em si, mais que um marco, a parte essencial dos elementos vivos da fábula e, por esta razão, a ambientação descritiva não é puramente física ou estática, mas vital e dinamicamente imersa nas atitudes e no estado de ânimo dos personagens.

¹² MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1984.

¹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1970.

¹⁴ BARAO, J. *Diccionario de voces aragonesas*. Zaragoza: Imprenta de Calixto Ariño, 1859.

¹⁵ A letra do hino falangista encontra-se na página 126, no ANEXO G.

4. O ROMANCE DE PACO EL DEL MOLINO

O “*Romance de Paco el del Molino*” surge no tecido narrativo de *Réquiem por un campesino español* através do cantarolar do coroinha da igreja de um pequeno povoado em Lérida, que vai e vem entre a nave do templo cristão e a sacristia, onde Mosén Millán “sentado en un sillón con la cabeza inclinada sobre la casulla de los oficios de *réquiem*” (SENDER, 1986, p. 15), relembra eventos da vida de Paco, o herói do texto em prosa e do poema. O coroinha auxilia Mosén Millán nos preparativos para a missa de réquiem e, no seu perambular pela igreja, recorda e canta para si, marcando, por vezes, o ritmo da composição poética com os pés: “Sin darse cuenta (el monaguillo) acomodaba sus pasos al compás de la canción” (SENDER, 1986, p. 17), um poema oral e anônimo. Neste poema, apresenta-se, paralelamente, mas de modo assimétrico e fragmentário, o herói Paco el del Molino na consumação do seu trágico destino, com efeito engrandecedor, encomiástico: Paco não é um camponês qualquer, mas o herói de sua terra e de seu povo, de cuja morte “la gente sacó un *romance*” (SENDER, 1986, p. 17).

Através da voz do coroinha e seguindo o fluxo de suas lembranças, o leitor vai conhecendo os versos do *romance*, que aparecem dispersos ao longo do texto em prosa. Dessa forma, percebe-se que a composição se configura mantendo o caráter oral, fragmentário, anônimo, de obra não escrita, que reside unicamente na memória do povo. Nesse contexto narrativo, o coroinha da igreja exerce um papel fundamental para a obra: ao sublinhar cada aparição, cantarolando um fragmento do poema criado em torno da figura do jovem camponês, o rapaz transforma-se na voz propagadora do *romance* de Paco el del Molino, uma forma poética nascida da afetividade popular, na qual são acentuados os acontecimentos mais dramáticos da história de Paco, consagrado herói popular após o trágico episódio de sua morte e perpetuado no imaginário coletivo dos habitantes do pequeno povoado, através de uma composição oral e anônima.

Muitas das características próprias dos antigos *romances* são retomadas nesta criação senderiana. Por esta razão, optamos por abrir espaço, neste capítulo, para uma breve explanação esclarecedora sobre o *Romancero Español*, suas origens, particularidades e temas. Cremos que esse retorno às origens enriquecerá nossa leitura do “*Romance de Paco el del Molino*”, em particular como de toda a obra de Ramón J. Sender: *Réquiem por un campesino español*.

4.1 ROMANCERO ESPAÑOL: ORIGENS, CARACTERIZAÇÃO E PERMANÊNCIA

O vocábulo “romance” é uma derivação de *romanice* usado na expressão *romanice loqui* (falar românico) em oposição à *latine loqui* (falar latino). A primeira expressão indicava a língua utilizada pelos povos conquistados pelos romanos e, com o passar do tempo, passou a designar a linguagem popular em contraste com a erudita. Na Idade Média, o termo denominava certas composições literárias de cunho popular e folclórico, como, por exemplo, os “romances de cavalaria”. Na fala cotidiana moderna, a palavra “romance” é empregada sob várias acepções, mas as principais são as de “casos amorosos”, “fantasia” e “estórias imaginárias”. Entretanto, não pretendemos deter-nos em discussões sobre os diferentes sentidos da palavra, pois só nos interessa um: o que se refere ao nosso objeto de estudo e define a palavra “romance” como um tipo de composição poética, tipicamente espanhola, de origem popular e autoria, não raro, anônima.

Os *romances* são poemas de caráter narrativo, quase sempre breves, destinados, originalmente, ao canto ou à recitação com acompanhamento musical, transmitidos oralmente, de uma geração a outra e aberto a contínuas renovações, por seu caráter tipicamente oral. Ainda que esta forma de poesia narrativa seja, por natureza, oral e, portanto, efêmera em cada uma de suas manifestações, podemos encontrar antigos *romances* manuscritos, o que se deve ao interesse e ao trabalho de recolhimento e conservação de poetas, músicos, livreiros, etnógrafos ou filólogos.

Ramón Menéndez Pidal, filólogo e historiador espanhol, oferece a seguinte definição: “Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas, corales, sea en reuniones tenidas para recreo o simplemente para el trabajo en común” (MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p. 9).

Com esta definição, Menéndez Pidal explora a musicalidade do *romance*, elemento circunstancial e inseparável deste tipo de composição em seu meio natural. Para o filólogo e historiador espanhol, o *romance* nasceu e evoluiu com a primordial finalidade do entretenimento e da diversão e, por esta razão, suscita atração popular e atravessa séculos, contribuindo com a permanência e a renovação desta forma de poesia. De fato, tal forma de composição poética vem mantendo sua vigência ao longo de diversas épocas, enriquecendo, igualmente, os acervos culto e popular.

A origem do *romance* oral é assunto controverso. Os mais antigos datam de meados do século XIV e principalmente do século XV e, segundo Julio Rodriguez Puértolas, o primeiro *romance* escrito conhecido seria um fragmento de 1421, encontrado em um caderno de anotações de um estudante maiorquino chamado Jaume Olesa (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAZ, 1992, p. 10). Há, pelo menos, duas teorias sobre a procedência deste tipo de composição poética: a primeira, chamada “tradicionalista”, afirma que os *romances* surgiram a partir da fragmentação dos cantares de gesta, longos poemas de natureza eminentemente épica, que narram as façanhas de um herói que representa as virtudes de seu povo ou de uma coletividade. A segunda, denominada “individualista”, despreza a teoria tradicionalista e sustenta a idéia da primazia dos *romances*, como um ramo independente da lírica popular e que se enriqueceu a partir dos cantares de gesta.

A teoria mais aceita, e a que adotamos nesta investigação, é a sustentada por Menéndez Pidal, segundo a qual os *romances* surgiram a partir da fragmentação dos extensos poemas épicos. Durante os séculos XIV e XV, as pessoas se interessavam cada vez menos pela audição íntegra dos longos poemas épicos e começaram a pedir aos jograis que recitassem somente algumas passagens desses poemas. Esses fragmentos dos cantares de gesta adquiriram, a partir de então, independência e vida própria, logo passando por várias reedições, decorrentes de seu caráter oral. Os jograis, ao buscar novos temas de inspiração, já não pensavam em poemas tão extensos; pelo contrário, compunham algumas dessas formas breves que logo designariam de *romances*.

O gosto popular, então, coletivamente, reelaborou e transmitiu características de sua cultura através da tradição oral, representada pelo verso *romance*. A teoria tradicionalista afirma que, tendo chegado um momento da história em que as gestas começaram a perder espaço no gosto popular, os poemas épicos tradicionais começaram a se desprender das gestas e se fragmentaram. A tradição épica permaneceu, portanto, dessa forma, através dos *romances*.

O imenso *corpus* do *romancero*,¹⁶ com toda sua variedade e distância cronológica entre as numerosas peças poéticas que o compõem, vem sendo objeto de inúmeras tentativas de classificação por parte de estudiosos. De acordo com a cronologia, pode-se classificá-los em *romances viejos*, *romances nuevos* e

¹⁶ O termo, em língua espanhola, oferece duas acepções: pode referir-se à pessoa que canta *romances* ou ainda ao livro que recolhe tais poemas.

romances modernos. Os mais antigos são os *romances viejos*: datam de meados do século XIV e principalmente do século XV e caracterizam-se por serem poemas anônimos e de caráter oral. A partir da segunda metade do século XVI e século XVII, surgem os chamados *romances nuevos*, *cultos* ou *artísticos*, que se caracterizam como composições escritas, de autoria de poetas conhecidos desta época e posteriores. No século XX, surgem os *romances modernos* que tratam dos temas tradicionais, de modo reelaborado.

Quanto à métrica, os *romances* são formados por um número indefinido de versos octossílabos com rima assonante nos pares, mantendo-se livres os ímpares e, segundo Mari Carmen Fernández Jerez “la métrica [...] es el único rasgo común a todos los romances y, además, nos permite distinguirlos con facilidad de otras composiciones poéticas” (FERNÁNDEZ JÉREZ, 1989, p. 11).

Quanto aos temas dos *romances*, Julio Rodríguez Puértolas os resume desta forma:

Encontramos así en primer lugar romances *bíblicos*, *religiosos* y de *historia clásica* —los menos abundantes y seguramente, y por muchas razones, los menos interesantes. Viene después el gran grupo de romances *históricos*, ordenado en torno a figuras concretas, como el rey Rodrigo, el *Cid Campeador*, etc., o en torno a situaciones específicas, como el de las luchas, incidentes y relaciones entre cristianos y musulmanes en los territorios de Andalucía: son los romances *fronterizos*. Los del llamado *ciclo carolingio* se inspiran en temas relativos a Carlomagno, Roncesvalles y asuntos de ellos derivados; los del *ciclo bretón* —escasos— tienen que ver con la famosa “materia de Bretaña”, en torno a la historia trágica y amorosa de Tristán, Lanzarote y la reina Ginebra. Unos y otros pueden englobarse en romances *caballerescos*. Los *novelescos* y los *líricos* son los más libres, imaginativos y también, con seguridad, los más atractivos a través del tiempo, aunque el peso de la escuela historicista de Menéndez Pidal ha insistido siempre en el valor e importancia de los históricos. (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 1992, p. 20)

De modo breve, sem ser exaustivo, Puértolas traça um quadro didático sobre os temas que envolvem as composições poético-musicais, caracterizadas, sobretudo, pelo conteúdo épico ou épico-lírico, pela linguagem popular e pela riqueza de variações, no conteúdo e na forma, advinda de sua natureza oral, de maneira a apresentar ao leitor os elementos fundamentais de um dos paradigmas da literatura hispânica.

No que tange à estrutura dos *romances*, podemos encontrá-los organizados do seguinte modo:

a) Romances-cuento: para Mari Carmen Fernández Jerez, este tipo de estrutura apresenta uma história completa “con antecedentes, nudo y desenlace, que no exige una extensión determinada, ya que se puede contar un hecho em pocos versos” (FERNÁNDEZ JEREZ, 1989, p. 27).

b) Romances-escena: é o modo de organização do relato predominante no *Romancero Tradicional*. Emprega-se o tempo presente, com o qual se atualiza a ação. Esta forma de organização do relato pressupõe a presença real de um auditório destinatário do romance. De acordo com Mari Carmen Fernández Jerez

Si en los romances-cuento se narra una historia completa, en los romances-escena se presenta un momento de ella; se trata siempre de una situación clave, sin referencia a elementos externos, que es ofrecida al oyente —o al lector— como si se realizara en el presente. La concentración del relato es máxima. Puede ser narrado en tercera persona con la inclusión del diálogo entre los personajes [...] También puede aparecer en forma de diálogo; en estos casos la escena gira en torno al enfrentamiento verbal de personajes y al contraste de ideas, lo que la hace más atractiva. (FERNÁNDEZ JEREZ, 1989, p. 28)

Para Fernández Jerez, os romances-escena limitam-se a desenvolver um instante, não mencionando fatos preliminares; trata-se, portanto, de um texto com início abrupto e final truncado, advindo daí uma de suas características mais marcantes: o fragmentarismo. A autora cita, ainda, os romances-diálogo, que são uma forma de organização de alguns romances-escena, caracterizados pela ausência de narração e pelo desenvolvimento de uma cena dialogada que consta de uma série de discursos diretos.

O estilo dos *romances* caracteriza-se pela presença de uma série de traços que identificam plenamente estas composições. Sobre ditas características, Menéndez Pidal tece o seguinte comentário:

El estilo de los romances nos da otra nota muy apreciable de caracterización hispánica. En medio de la relativa uniformidad del estilo en la canción narrativa de todos los países, los romances se distinguen por una extrema sencillez de recursos, que se manifiesta ora en la adjetivación reprimida, ora en la versificación asonantada monorríma; es la misma austeridad realista, la misma simplicidad de forma que caracteriza nuestra literatura más representativa desde el primero momento literario. Con esa sencillez de recursos, los romances alcanzan gran viveza intuitiva de la escena, emoción llana y fuerte, elevación moral, aire de gran nobleza. (MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p. 26)

Para Menéndez Pidal, os *romances* destacam-se pela grande simplicidade e sobriedade de recursos, pelas descrições parcas e realistas, pela quase total ausência de elementos fantásticos ou maravilhosos e pela escassez de adjetivos e metáforas, características que, segundo o historiador e filólogo espanhol, contribuem para captar imediatamente a atenção do ouvinte, a fim de produzir uma rápida composição do cenário, facilitar a memorização e proporcionar substancial veracidade ao relato. As fórmulas expressivas mais utilizadas são as repetições de palavras ou frases e o uso de paralelismos para conseguir uma maior intensidade emocional e rítmica. Também são utilizadas frequentemente as formas dêiticas, as apóstrofes e as exclamações para conseguir maior emotividade, como neste fragmento do “Romance de Fonte-Frida y con amor”:

Fontefrida, Fontefrida,
Fontefrida y con amor,
do todas las avecicas
van tomar consolación,
si no es la Tortolica,
que está viuda y con dolor.
(MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p. 64)

Outra constante estilística é a já citada fragmentação: à diferença dos cantares de gesta, os *romances* não contam todo o desenrolar dos acontecimentos. Em sua maior parte, apresentam apenas o ponto culminante da situação dramática. Assim, o leitor/ouvinte desconhece tanto os antecedentes do que ocorre no poema, como as ações subseqüentes, características que conferem a esta manifestação poética um tom de intensidade e mistério. De acordo com Menéndez Pidal, o fragmentarismo é um procedimento estético em que “la fantasía conduce una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignota, sin descender por la pendiente del desenlace” (MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p. 27). Segundo Menéndez Pidal, a tendência que possuem estas composições de apresentar os acontecimentos narrados de uma maneira fragmentária, inconclusa, deixa entreaberto ao leitor/ouvinte todo um espaço de sugestões interpretativas. Tanto o princípio quanto o final do *romance* costumam apresentar esta característica, de tal modo que os fatos apresentam apenas o que se supõe essencial e se elimina tudo o que aparentemente pode parecer supérfluo para o relato; deste modo, a seleção do autor opera sobre as preliminares,

incidentes e desenlaces, situando em primeiro plano de interesse aquilo que se escolheu como núcleo da composição. O início abrupto do *romance* proporciona de imediato as informações precisas para situar e reconhecer a ação, uma vez que, geralmente, o primeiro verso basta para perfilar o tema do poema, permitindo que o leitor/ouvinte complete com sua emoção e imaginação os possíveis desenlaces da história, assim como vemos no fragmento do *romance* fronterizo “Abenámar y el rey don Juan”:

“— ¡Abenámar, Abenámar,
 moro de la morería,
 el día que tu naciste
 grandes señales había!
 [...]
 Allí respondiera el moro,
 bien oiréis lo que diría:
 - Yo te la diré, señor,
 aunque me cueste la vida,
 porque soy hijo de un moro
 y una cristiana cautiva;
 siendo yo niño y muchacho
 mi madre me lo decía
 que mentira no dijese,
 que era grande villanía;
 por tanto pregunta, rey,
 que la verdad te diría.”

(MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p.221-222)

O poema se inicia abruptamente, sem revelar os antecedentes no que se refere aos personagens ou às ações anteriores. O *romance* nem se quer apresenta o personagem que fala na primeira estrofe e o leitor/ouvinte deve aguardar até o verso que diz “por tanto pregunta, rey” para saber que se trata de um monarca. O rei se dirige ao mouro como uma reduplicação do vocativo “Abenámar”, reiteração característica inicial de inúmeros *romances*.

Nos anos finais do século XVI, desde 1589 a 1597, a tradição do verso *romance* havia caído no gosto de autores cultos como Cervantes, Lope de Vega, Góngora e Quevedo e a permanência deste tipo de composição continuou ao longo do século XVIII. Poetas da “Generación del 98” como Antonio Machado e da “Generación del 27” como Federico García Lorca cultivaram o verso *romance* em algumas de suas obras. Vários outros poetas contemporâneos como Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez e Rafael Alberti perpetuaram e confirmaram em suas obras o vigor e a vitalidade do *Romancero de España*.

A tradição do verso romance rompeu inclusive as fronteiras nacionais, transpassando os Pirineus e o Atlântico; os judeus expulsos da Espanha em 1492 os difundiram pelo norte da África e os levaram à Grécia, Turquia e às Ilhas do Egeu. Menéndez Pidal, a quem se deve o resgate, a partir do ano de 1900, de uma gama de romances da tradição oral, estendeu sua busca a Hispanoamérica a causa de uma viagem realizada em 1904. Também foi o responsável por recolher os romances dos judeus sefarditas e os publicou em um catálogo em 1906-1907.

Na atualidade, o labor de recolher composições do *romancero* oral prossegue no “Seminario Menéndez Pidal”. No Brasil, a literatura popular em forma de verso cantado solidificou-se como um tipo particular de poesia, que consiste num conjunto de poemas escritos cantados e falados, herdados das antigas composições espanholas. O *Romancero Tradicional Español* está fortemente arraigado na literatura de Cordel, no Nordeste, tão conhecida em nossa cultura: são canções que contam e cantam uma história, de forma ritmada e metrificada, publicadas em folhetos, herdeiros dos “pliegos sueltos”, ancestral do folheto de cordel nordestino. A vitalidade deste tipo de composição também se aprecia nas variadas temáticas que o cordel brasileiro abarca e que se ajustam surpreendentemente à dos poemas orais que proliferaram na Espanha, como é o caso do “Romance del veneno de Moriana”, com a versão: “Romance de Juliana e Dom Jorge”, cantiga encontrada no Rio Grande do Norte e gravada pelo Conjunto de Música Antiga da UFF e do “Romance de Gerineldo y la infanta”, que recebe, no Brasil, outro título, “Girinaldo”, cantiga popular encontrada no Maranhão. Esses exemplos demonstram a permanência, aqui no Brasil, de romances tradicionais de origem ibérica.

Romance del veneno de Moriana

“Mariana, Mariana,
¿qué me diste en este vino,
que por las riendas lo tengo,
y no veo el mi rocino?”

(MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p. 126)

Romance de Juliana e Don Jorge

“Juliana, que botasses,
Neste teu copo de vinho?
Tou com a réidea na mão
Não conheço meu Russinho.”

(GURGEL, Deífilo. *Romanceiro de Alcaçus*. Natal: UFRN / Editora Universitária, 1994)

Gerineldo y la infanta

“Gerineldo, Gerineldo,
 paje de rey más querido,
 quién te tuviera esta noche
 en mi jardín florecido.
 Válgame Dios, Gerineldo
 Cuerpo que tines tan lindo.
 — Como soy vuestro criado,
 señora, burláis conmigo.
 — No me burlo, Gerineldo,
 que de veras te lo digo.
 — ¿Y cuándo, señora mía
 cumpliréis lo prometido?
 — Entre las doce y la una
 que el rey estará dormido.”

(MENÉNDEZ PIDAL, 1985, p. 56)

Girinaldo

“— Girinaldo, de que serve
 teres cara tão bonita
 Se te falta a coragem?
 — Lhe peço que não repita.
 — Para mim não repetir
 vai hoje dormir comigo.
 — Mas como vou fazer isto,
 se seu pai é meu amigo?
 — Vai entre as dez e onze
 quando ele tiver dormido.”

(Colhida em Coroatá, em 1921, por
 Antônio Lopes, cantada pelo cego
 Raimundo Barbosa.)

Com estes fragmentos, podemos perceber como o nordeste do Brasil tem-se revelado muito rico quanto a seu Romanceiro. Grande centro econômico e cultural do Brasil no início de sua formação social, recebeu de seus colonizadores e difundiu entre nós um espetacular acervo de *romances* orais. Inúmeros levantamentos, realizados desde a segunda metade do século passado, comprovam o fato.

4.2 LEITURA DO *ROMANCE* DE PACO EL DEL MOLINO

Em *Réquiem por un campesino español*, a narrativa em prosa relata a vida e a morte de Paco el del Molino através das lembranças de Mosén Millán. O coroinha da igreja auxilia o sacerdote nos preparativos para a cerimônia religiosa e relembra fragmentos do poema popular que exalta a figura de Paco. Deste modo, surge, ao longo da obra, o *romance* de Paco el del Molino, que narra a perseguição e morte do jovem camponês. Para melhor compreensão, apresentamos o poema tal como aparece na obra de Ramón J. Sender:

Fragmento:	Página:
Ahí va Paco el del Molino, que ya ha sido sentenciado, y que llora por su vida camino del camposanto.	p. 17
... y al llegar frente a las tapias el centurión echa el alto.	p. 17
... ya los llevan, ya los llevan atados brazo con brazo.	p. 22
Las luces iban po'l monte y las sombras por el saso...	p. 26
... Lo buscaban en los montes, pero no lo han encontrado; a su casa iban con perros pa que tomen el olfato; ya ventean, ya ventean las ropas viejas de Paco.	p. 39
... en la Pardina del monte allí encontraron a Paco; date, date a la justicia, o aquí mismo te matamos.	p. 42
— Ya lo llevan cuesta arriba camino del camposanto...	p. 56
aquel que lo bautizara, Mosén Millán el nombrado, en confesión desde el coche le escuchaba los pecados.	p. 56
Entre cuatro lo llevaban adentro del camposanto, madres, las que tenéis hijos, Dios os los conserva sanos, y el Santo Ángel de la Guarda...	p. 64
En las zarzas del camino el pañuelo se ha dejado, las aves pasan de prisa, las nubes pasan despacio...	p. 76
... las cotovías se paran en la cruz del camposanto.	p. 78
... y rindió el postrer suspiro al Señor de lo creado. — Amén.	p. 85

Trata-se de um poema de 39 versos octossílabos e de rima assonante nos pares, distribuídos em doze fragmentos em que se narra a busca, a detenção e o fuzilamento de Paco. Muitos dos aspectos típicos da tradição dos antigos *romances* são resgatados nesta criação senderiana, tais como o discurso direto, a liberdade no emprego dos tempos verbais, os versos com eco, os dêiticos, o uso de advérbios atualizadores, o descritivismo, as repetições rítmicas, o paralelismo e o fragmentarismo. Entretanto, não nos ateremos especificamente aos significados que as questões estilísticas imprimem ao texto; consideraremos também implicações mais amplas de acordo com o tema e a estrutura do *romance* e sua relação com a narrativa em prosa.

As lembranças de Mosén Millán e o *romance* recitado pelo coroinha da igreja estão integrados no tempo da narrativa, nos instantes que antecedem a missa de réquiem. Diferentemente das memórias do pároco, que respeitam uma certa linearidade, o *romance* apresenta-se em uma ordem não cronológica, intercalado entre as recordações dos momentos mais significativos da trajetória de Paco. As lembranças do sacerdote e o poema declamado pelo coroinha são apresentados simultaneamente, ambos imersos no tempo da narração dramática, mas visando distintas épocas da existência do herói. O pároco relembra todo o devenir pessoal de Paco, desde o nascimento até a morte de seu “filho espiritual”. Já o coroinha que, naturalmente só conhecera os últimos anos da vida de Paco, recorda apenas os episódios de sua busca e execução.

Sobre estas distintas visões da vida do herói senderiano, Angel Iglesias Ovejero observa:

Los fragmentos del romance son el contrapunto del relato de Mosén Millán, una visión sintética y desde otra perspectiva. Así cada recuerdo de la vida va potenciado por la presencia de la muerte, que es su etapa final, perdurable en la memoria del pueblo. (IGLESIAS OVEJERO, 1982, p. 218)

Desta forma, o *romance* se fixa nos momentos mais angustiantes da trajetória de Paco, de modo que, nesta forma literária, o trágico fim do personagem se transforma em tema recorrente, perdurável, pela afetividade, na memória popular. Iglesias Ovejero observa ainda que o *romance* corresponde à apresentação dramática da morte do herói, denunciado por seu amigo, perseguido por seus inimigos, preso sem direito à julgamento, sentenciado à morte e conduzido a pé ao

cemitério onde é fuzilado. Sobre o *romance* de Paco el del Molino, Patrícia McDermott sublinha:

The chronologically non-linear ballad fragments which record with poignant brevity Paco's suffering and death punctuate the flashbacks which chronicle in linear review and in greater detail the significant events of his life and death. The ballad fragments weave in and out as an ominous foreshadowing of the fate that awaits ant point to interpretation in the dimension of myth, primarily as a Way of the Cross.¹⁷ (McDERMOTT, 1991, p. 35)

Segundo McDermott, a vida de Paco, apresentada em uma série de “flashbacks” no texto em prosa, segue pontuada pelos doze fragmentos do poema recitado pelo coroinha da igreja. Os fragmentos do *romance* antecipam uma história de dor e violência que nos remete à via dolorosa, percorrida pelo Filho de Deus até o Calvário. Para McDermott, o leitor estabelece uma conexão entre Paco el del Molino, o Monte das Oliveiras, associado aos Montes onde refugiou-se o jovem camponês, e os aproxima ao “fajo de ramitas de olivo” (SENDER, 1986, p. 15), mencionados nas linhas iniciais da narrativa em prosa, símbolos de paz, dissecados e desintegradores, sobras do Domingo de Ramos, a celebração da triunfal entrada de Jesus Cristo em Jerusalém e o prelúdio para a comemoração de sua paixão e morte na Semana Santa.

Segundo Robert G. Havard, o *romance* seria um verdadeiro paralelo à missa celebrada por Mosén Millán e constituiria nada menos que o próprio *réquiem* dos camponeses para o jovem morto. De fato, ao cantar em um poema a figura de Paco el del Molino, o povo demonstra ter uma maneira própria de honrar seu herói, distinta da que lhe é feita pela igreja e, em particular, pelo padre do vilarejo. Além de exaltar a figura de Paco, Harvad afirma que o *romance* antecipa detalhes e circunstâncias que somente serão apresentados no texto em prosa algumas páginas depois:

¹⁷ Os fragmentos do poema sem linearidade cronológica que registra com comovente brevidade o sofrimento e morte de Paco pontuam os “flashbacks” que narram em recapitulação linear e com mais detalhes os eventos significativos de sua vida e morte. Os fragmentos do poema se entrelaçam dentro e fora como um prenúncio ameaçador do fato que aguarda e aponta para a interpretação na dimensão do mito, primariamente como um caminho da cruz. (Tradução: Antonio Luiz Bezerra Rangel)

First, the reader's memory also jogged, and he thus shares in Mosén Millán's central activity, remembering. Secondly, since events are usually depicted in the *romance* first and their amplification in the prose is considerably delayed, the reader is similarly embroiled in a suspenseful waiting, Mosén Millán's second most important activity, to judge from several instances of the verb *esperar* with the priest as subject.¹⁸ (HARVARD, 1984, p. 91)

De acordo com Harvard, o leitor de *Réquiem por un campesino español* vê reforçada sua impressão de releitura através do *romance* de Paco el del Molino, que precipita informações a respeito da tragédia do herói através de abundantes efeitos de acumulação informativas, o que cativa sua atenção. Para Harvard, o efeito mais decisivo para a compreensão da obra é a atenção aos detalhes, aguçados por uma seqüência de fatos que se apresentam de maneira simbólica. Deste modo, somos convidados a participar intimamente dos eventos da vida de Paco, pois desejamos desvendar a causa de sua tragédia. Assim, cada passagem do texto exige redobrada atenção do leitor, já que os detalhes da narrativa vão pouco a pouco ganhando força exemplar ou profética.

Como podemos perceber, muitos foram os teóricos que se ocuparam em comentar o "*Romance* de Paco el del Molino". Do mesmo modo, nas páginas subseqüentes, procuramos fazer uma leitura de cada um dos fragmentos do poema, a fim de estabelecer um diálogo entre as duas formas de narrar: a narrativa em prosa e a narrativa a modo da tradição oral, em versos, além de ressaltar o valor simbólico do *romance* dentro do tecido narrativo de *Réquiem por un campesino español*.

Os primeiros versos do poema cantado pelo coroinha apresentam-se de modo fragmentado, ou seja, a ação inicia-se *ex abrupto*, sem mencionar os antecedentes do relato: "Ahí va Paco el del Molino, / que ya ha sido sentenciado, / y que llora por su vida / camino del camposanto" (SENDER, 1986, p. 17). O fragmentarismo, uma das características mais peculiares do *Romancero Tradicional*, desponta no primeiro trecho do poema e compõe de maneira imediata a cena dramática: apresenta o herói do *romance* e antecipa ao leitor a tensão que motiva a narração e seu desenlace, o fuzilamento de Paco.

¹⁸ Primeiro, a memória do leitor também é estimulada, e ele então compartilha na atividade central de Mosén Millán, relembando. Em segundo lugar, visto que os eventos são freqüentemente descritos no *romance* primeiro e sua aplicação na prosa é consideravelmente demorada, o leitor é igualmente envolvido numa espera superficial, a segunda atividade mais importante de Mosén Millán, julgar a partir dos vários exemplos do verbo *esperar*, com o padre como sujeito. (Tradução: Antonio Luiz Bezerra Rangel)

Ainda neste primeiro fragmento, destacamos outras características típicas do *Romancero Tradicional*: no primeiro verso, o advérbio “Ahí” cria a sensação de proximidade do fato narrado ao leitor/ouvinte. Quanto às formas verbais, “va” (presente histórico) no primeiro verso, “ha sido sentenciado” (pretérito perfeito composto) no segundo verso e “llora” (presente histórico) no terceiro verso são utilizadas alternadamente e servem para trasladar personagens e situações de um passado recente a um presente atual, além de aproximar o relato ao auditório. Outro exemplo característico da antiga tradição literária é o emprego de epítetos, os adjetivos ou vocábulos que se juntam a um nome para formar uma denominação particular, ressaltar uma característica ou qualidade. Dentro da designação quase arquetípica dos personagens de Ramón J. Sender, configura-se a imagem do herói épico, conhecido pelo nome que evoca suas origens de homem do campo. Paquito, seu apelido de infância, cede espaço ao mote de sua família e, na juventude, se tornará conhecido como Paco el del Molino, em referência à velha moenda de seu bisavô, epíteto com o qual ganhará notoriedade por sua coragem, espírito de justiça e atrevimento.

No primeiro fragmento do *romance*, o narrador salienta que “eso de llorar no era verdad, porque el monaguillo vio a Paco, y no lloraba” (SENDER, 1986, p. 17). Tal comentário sugere que nessa versão romanesca, surgem fatos que o próprio narrador afirma serem falsos. Sobre ditas modificações, Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento observa:

Tal como no *Romancero Tradicional* espanhol e no cordel nordestino, seu herdeiro direto, o povo imprime ao relato sua versão, ainda que assim se afaste bastante da história original. Mas, ao contar, o romance de Paco vê o herói com grande simpatia, a de seu autor anônimo e de todos os que repetem seus versos. (NASCIMENTO, 2006, p. 4)

Para Nascimento, em seu artigo *Memória da morte, angústia da vida: Réquiem por un campesino Español de Ramón Sender*, sendo o *romance* uma composição poética que se manifesta por via oral, é natural que cobre vida independente e que sofra modificações. Tal característica imprime a este tipo de poema um caráter próprio: quem canta suprime o que acredita ser desnecessário e introduz informações que considera importantes e, ao passar de boca em boca, os *romances* vão destilando traços que expressam o coletivo e representam a versão intuitiva do que se considera essencial. O comentário do narrador onisciente abre

margem à retificação do coroinha da igreja na letra do *romance* de Paco el del Molino, através da retomada de acontecimentos passados pela narração do poema e por alguns fatos que presenciou e dá fé. Esses fatos comentam alguns exageros do que conta e canta o *romance*, exageros do imaginário popular que o coroinha reajusta e reconduz ao que corresponde aos fatos reais, como o episódio do fuzilamento de Paco, que testemunhou: “Lo vi —se decía— con los otros desde el coche del Señor Cástulo, y yo llevaba la bolsa con la estremunció para que Mosén Millán les pusiera a los muertos el santolio en el pie” (SENDER, 1986, p. 17).

Na prosa, a tragédia do jovem camponês é igualmente expressa em suas páginas iniciais. Através das lembranças de Mosén Millán, o leitor vai conhecendo os motivos que culminaram na execução do herói à medida em que avança a narrativa. As recordações do pároco, as premonições e os símbolos disseminados ao longo da obra também reforçam o efeito de reiteração e acumulação informativa sobre um mesmo e único acontecimento: a morte de Paco. A prévia anúncio da morte do jovem camponês elimina todo o efeito de surpresa e, em seu lugar, se impõem um processo de reconstrução e revelação, como indica Iglesias Ovejero:

El héroe aparece, desde el principio, con su destino consumado, sin que el interés se centre en la retardación de la muerte o en la identidad del muerto [...] Todo ello se sugiere ya en el título, que hace de figura sustitutiva de la fórmula de introducción mística, con lo que el interés se focaliza en la manera y en la causa de la muerte, magnificada por formas complementarias. (IGLESIAS OVEJERO, 1982, p. 218)

Para Iglesias Ovejero, os dados iniciais não se referem à causa da morte ou à identidade dos assassinos do jovem camponês. Desta maneira, o leitor se vê envolto em um clima de *suspense*, no qual a ordem de apresentação dos fatos aguça a percepção dos mínimos detalhes sobre a vida de Paco el del Molino, no afã de desvendar as causas e os culpados pela trágica morte do jovem camponês.

O segundo fragmento do *romance*, configura-se através dos versos “... y al llegar frente a las tapias / el centurió echa el alto” (SENDER, 1986, p. 17). Neste trecho do poema, já se encontra uma alusão ao “centurió”, personagem que na obra em prosa só é mencionado cinqüenta e cinco páginas depois de iniciada: “En vano estuvieron el centurió y sus amigos hablando con él (Mosén Millán) toda la tarde” (SENDER, 1986, p. 72). Descrito como “un hombre con cara bondadosa y gafas oscuras” (SENDER, 1986, p. 72), este personagem confirma o provérbio

popular que diz: “quem vê cara, não vê coração”. Na prosa, o narrador salienta que “era difícil imaginar a aquele hombre matando a nadie” (SENDER, 1986, p. 72), porém, aquele ser de expressões tão afáveis foi capaz de arrancar de Mosén Millán a informação sobre o esconderijo de Paco com um simples gesto: “sacando la pistola y poniéndola sobre la mesa” (SENDER, 1986, p. 73), o qual o pároco interpreta como uma ameaça velada. Em relação a este personagem, o narrador comenta: “Eso del centurión le parecía al monaguillo más bien cosa de Semana Santa y de los pasos de la oración del huerto” (SENDER, 1986, p. 17). Desta forma, percebe-se que o limite da imaginação e o conhecimento do coroinha vão até as celebrações do período religioso do Cristianismo que celebra a subida de Jesus Cristo ao Monte das Oliveiras, a sua crucificação e a sua ressurreição, pois seus conhecimentos baseiam-se no das tradições religiosas.

Sobre o vocábulo “centurión”, Gemma Mañá Delgado e Luis Esteve Juárez esclarecem:

El uso de este término para designar al cabecilla de los “señoritos” que vienen de la ciudad señala a la Falange, organizada en “centurias como artífice de la represión [...]”. La anfibología que señala el comentario del monaguillo subraya la ironía de la denominación. Además esta relación refuerza un posible paralelo Paco/Cristo. (MAÑÁ DELGADO; ESTEVE JUÁREZ, 1992, p. 173)

Deste modo, percebemos que a palavra “centurión” assume caráter polissêmico: pode designar o líder “de los señoritos” ou possuir matiz histórico, ao determinar um termo militar, que se refere à Falange Española,¹⁹ cuja organização hierárquica assemelhava-se à nomenclatura das legiões romanas, responsáveis pela perseguição e crucificação de Cristo. Assim, o vocábulo “centurión” desfruta de imagens religiosas e tradicionais em um novo contexto, político e secular.

O terceiro fragmento do *romance* vem precedido pelas lembranças de Mosén Millán que remontam à cena do batizado de Paquito que, após receber tal sacramento, “[...] había nacido dos veces, una al mundo y otra a la iglesia. De este segundo nacimiento el padre era el cura pároco” (SENDER, 1986, p. 21). No episódio do batismo de Paco, intercalam-se recordações do coroinha e versos do *romance* que remetem à morte do herói. O badalar dos sinos da igreja, convocando os fiéis para a missa fúnebre, interrompe as recordações do sacerdote e aguça as

¹⁹ Partido conservador, de ideário fascista, fundado na Espanha, em 1933, por José Antonio Primo de Rivera. A Falange foi um dos núcleos do movimento nacionalista.

do coroinha que, parado na porta da sacristia com um dedo dobrado entre os dentes, se esforça para lembrar mais uma parte do poema “...ya los llevan, ya los llevan / atados brazo con brazo”, (SENDER, 1986, p. 22). A esta passagem, segue-se uma observação do narrador: “El monaguillo tenía presente la escena, que fue sangrienta y llena de estampidos” (SENDER, 1986, p. 22). Sobre este comentário, podemos observar que um dos episódios da vida de Paco, exatamente o do batismo, em que o camponês “nasceu duas vezes”, vem imediatamente acompanhado pela imagem da morte. A cena sangrenta e repleta de ruídos, comentada pelo narrador, desponta nas seqüências finais da prosa: “la descarga sonó casi al mismo tiempo sin que nadie diera ordenes ni se escuchara voz alguna [...] Paco cubierto de sangre, corrió hacia el coche” (SENDER, 1986, p. 83).

A respeito deste fragmento do poema, observamos algumas características do *Romance Tradicional*: as repetições rítmicas — “ya los llevan, ya los llevan” —, utilizadas como recurso de caráter lírico, insistem em uma idéia ou aspecto importante da ação e o uso do advérbio atualizador “ya”, empregado com o intuito de apresentar a ação diante dos olhos do espectador no processo de sua realização. O pronome complemento “los”, a forma verbal “llevan” e o advérbio “atados”, todos referentes à terceira pessoa do plural, indicam a existência de outras vítimas da violência além de Paco el de Molino, fato que, na prosa, só se revela após a rendição e o aprisionamento do jovem camponês: “Cuando no quedaba nadie en la plaza, sacaron a Paco y a otros dos campesinos de la cárcel” (SENDER, 1986, p. 81).

O quarto fragmento do poema é introduzido pela seguinte lembrança de Mosén Millán: “Toda la aldea quería a Paco. Menos don Gumersindo, don Valeriano y tal vez el señor Cástulo” (SENDER, 1986, p. 26). Neste trecho da narrativa em prosa, já se indica os nomes dos três poderosos da cidade que, ainda que indiretamente, serão os futuros responsáveis pela morte de Paco. O coroinha, “también hablaba a sí mismo diciéndose el *romance* de Paco: Las luces iban po'l monte / y las sombras por el saso...” (SENDER, 1986, p. 26). Neste fragmento, observam-se outras características do *Romancero Tradicional* no *romance* de Paco: o paralelismo das estruturas sintáticas e as descrições breves e fugazes, que funcionam como mínimas referências topográficas. Muito simples e sem adjetivações, essas referências mencionam somente o imprescindível para situar a ação em um determinado espaço; no que tange ao léxico, observamos o emprego

de um termo da fala coloquial: a expressão “por el” reduzida à ‘pól’ no primeiro verso deste fragmento, que não só reproduz a fala rural, como também sublinha e valoriza o contexto cultural em que a ação se desenvolve. Ainda quanto ao léxico, verificamos o uso do vocábulo de origem aragonesa “saso” que, segundo José Luis Negre Carasol, significa “tierra ligera, terreno en planicie alta, de tierra suelta y pedregosa” (NEGRE CARASOL, 1984, p. 118). Stephen M. Hart expande ainda mais o estudo do termo:

El romance usa la palabra “saso” que no consta en el Diccionario de la Real Academia. La palabra, se deriva del latín SAXUM, significa “piedra”, y hay otras derivaciones en castellano, por ejemplo, “saxeo” (de piedra), y saxoso (decíase del terreno pedregoso); DRAE, p. 1225, pero como ya he dicho, el castellano no acepta saxo. Dado que el *romance* constituye una reescritura consciente de la muerte de Paco en términos cristológicos pero no oficiales, y dadas las claras connotaciones cristianas de la palabra “piedra” en español (Pedro, el fundador de la Iglesia, etc.) es posible aventurar la hipótesis de que fuera a causa de su asociación con la cultura religiosa oficial que la palabra “piedra” se sustituyó por el aragonesismo “saso”. Al reemplazar “piedra” con “saso” el *romance* se señala a sí mismo como un evangelio aragonés, demótico, no oficial. (HART, 1990, p. 60)

Hart aproxima a palavra “saso”, que em latim significa pedra, uma referência ao nome Pedro, o primeiro dos discípulos a professar a fé de que Jesus era o filho de Deus. Esse acontecimento é o que leva Jesus a nomeá-lo a pedra basilar de sua crença. Encontramos o relato do evento no Evangelho de São Mateus 16:13-23: que diz: “Tu es Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, e o poder da morte não poderá mais vencê-la.” Importante ressaltar que, na língua portuguesa, a palavra seixo designa a todo fragmento de mineral ou de rocha, menor do que bloco ou maior do que grânulo, termos muito utilizados em geologia.

No quinto fragmento, concentra-se a procura de Paco: “[...] Lo buscaban en los montes, / pero no lo han encontrado; / a su casa iban con perros / pa que tomen el olfato; / ya vetean, ya vetean / las ropas viejas de Paco” (SENDER, 1986, p. 42). Nesta passagem, percebemos uma inversão na ordem em que se sucedem os fatos. Em seus três primeiros fragmentos, o poema mostra o herói já detido e sendo conduzido ao local de sua execução, enquanto que nestes versos figuram informações que, seguindo uma linha argumental, antecederiam os fragmentos iniciais. A apresentação assimétrica e fragmentária do *romance* se justifica pelo fato de que o coroinha “no sabía todo el *romance* de Paco” (SENDER, 1986, p. 22). O auxiliar de

Mosén Millán sabia apenas “algunos trozos” (SENDER, 1986, p. 17) e recitava algumas partes do poema “a medida que las recordaba” (SENDER, 1986, p. 39).

Sobre as características do *Romancero Tradicional*, observamos mais uma vez o emprego de repetições rítmicas “ya vetean, ya vetean” e do advérbio atualizador “ya”. De caráter lingüístico, observamos que a palavra “pa”, no quarto verso do romance, é uma forma reduzida da preposição “para” e que tal característica funciona como mais uma marca da oralidade, da fala dos camponeses e da cultura em que o *romance* se desenvolve.

Os versos que aludem à demanda de Paco concretizam-se na prosa, após trinta e uma páginas: “La verdad era que buscaban a Paco frenéticamente. Habían llevado a su casa perros de caza que tomaron el viento con sus ropas y zapatos viejos” (SENDER, 1986, p. 73). A esta passagem e ao fragmento do poema, salienta-se a representação simbólica “de los perros”. O símbolo do cão é bastante complexo em sua tradição mitológica. No mundo antigo, em que a morte era onipresente, considerava-se os cães guias e/ou companheiros adequados não só durante a vida, mas também no mundo dos espíritos, em virtude de possuírem sentidos aguçados, permitindo-lhes “enxergar” imagens fora do alcance limitado da percepção humana. Deste modo, o cão foi associado quase que universalmente à morte e aos infernos e às obscuras regiões invisíveis regidas pelas divindades ctônicas, uma espécie de intercessor e intermediário entre a vida e a morte. Importante salientar que o texto em prosa refere-se especificamente aos “perros de caza”, fato que indica claramente que Paco, para os cães, era, literalmente, a caça, a presa a ser encontrada, o alvo do ódio dos poderosos porque ousara desafiá-los com seus questionamentos e atitudes.

Chevalier e Gheerbrant, no *Diccionario de Símbolos*, afirmam que “a primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a do psicopompo, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 176). Tal acepção nos remete a uma passagem do texto senderiano que diz: “Tenía el padre de Paco un perro flaco y malcarado [...] A veces el perro acompañaba al chico a la escuela. Andando a su lado sin zamelas y sin alegría, protegiéndolo con su sola presencia” (SENDER, 1986, p. 27). Neste fragmento, o cão, por seu caráter doméstico, suscita a idéia de fidelidade e vigilância que corresponderiam ao modelo arquetípico e simbólico deste

animal. Mas, se pensarmos na idéia do psicopompo e na falta de alegria do cão, podemos ler esta passagem como um presságio da morte de Paco.

Em outro momento da prosa, a imagem do cão desponta como símbolo de intolerância: “Paco andaba por entonces muy atareado tratando de convencer al perro de que el gato de casa también tenía derecho a la vida. El perro no lo entendía así, y el pobre gato tuvo que escapar al campo” (SENDER, 1986, p. 27). De modo pueril, o menino tenta pacificar o ancestral conflito entre os dois animais e, ao tentar recuperar o gato, seu pai adverte que era uma busca inútil, pois os predadores selvagens já o haviam matado: “Los búhos no suelen tolerar que haya en el campo otros animales que puedan ver en la oscuridad, como ellos. Persegúan a los gatos los mataban y se los comían” (SENDER, 1986, p. 27). Neste fragmento, observamos o cão doméstico comportando-se como um verdadeiro caçador, que atormenta o gato, a vítima.

Importante atentar que, segundo Chevalier e Gheerbrant, “o simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 461). No texto de Sender, o felino não se associa à idéia de falsidade e traição consagrada pelo imaginário popular. O gato, assim como Paco, é vítima de perseguição e morte. Inicialmente atormentado pelo cão e posteriormente devorado pelo mocho, o animal aproxima-se da figura do herói e antecipa seu fim trágico. Há, no texto em prosa, outro personagem associado à figura do gato: “Era el zapatero como un viejo gato, ni amigo ni enemigo de nadie, aunque con todos hablaba” (SENDER, 1986, p. 49). Ainda que, nesta passagem, a imagem do personagem esteja associada à astúcia felina, “el zapatero”, assim como Paco, será outro “gato” destruído pelos “cães” da opressão.

Observamos que, no texto em prosa, a figura do “búho” recebe, do mesmo modo que “los perros”, conotações que exprimem intolerância e violência. Segundo o *Diccionario de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant:

Por não afrontar a luz do sol, o mocho é símbolo de tristeza, de escuridão, de retiro solitário e melancólico. A mitologia grega faz dele o intérprete de Átropos, a Parca que corta o fio da vida. No Egito, exprimia o frio, à noite, a morte [...] O mocho desempenhava, na China antiga, um papel dos mais relevantes. Era um animal terrível que se acreditava capaz de devorar a própria mãe. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 612)

Na frase proferida pelo pai de Paco há um indício premonitório, quase uma antecipação do que acontecerá a seu filho por ousar enfrentar os “búhos”, animais que funcionam como uma perfeita alusão aos três homens poderosos da aldeia. Assim como “los búhos”, Don Gurmersindo, Don Valeriano e Don Cástulo não costumam tolerar aqueles que alçam suas miradas mais adiante das convenções preestabelecidas e tentam romper com o *status quo* dominante. Por sua “audácia”, os que se opõem abertamente aos detentores do poder devem ser punidos com a morte. Sobre a glorificação da violência que esmaga a voz plural, declara Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento:

Réquiem por un campesino español expõe à leitura a maneira pela qual a violência insidiosa, presente de maneira brutal no cotidiano de um “pueblo”, em sua trajetória de destruição, dissemina o medo, isola os seres humanos, anula o espaço da pluralidade e impõe a desconfiança e o silêncio. (NASCIMENTO, 2006, p. 4)

Uma evidência posterior de supressão, manifestada pelo silêncio que engole e sufoca todo o vilarejo, é a passagem que narra a chegada de “un grupo de señoritos con vergas y pistolas” (SENDER, 1986, p. 67). Após surrarem o sapateiro, matarem seis camponeses e abandonarem os corpos nas sarjetas da estrada, onde “los perros acudían a lamer la sangre” (SENDER, 1986, p. 68), o povo atordoado se cala. O medo paralisa os camponeses, que não se manifestam diante dos terríveis assassinatos: “Nadie preguntaba. Nadie comprendía. No había guardias civiles que salieran al paso de los forasteros” (SENDER, 1986, p. 68), e uma fachada de silêncio abafa os crimes que acometiam a aldeia. O povo estava assustado e ninguém sabia o que fazer, “Nadie sabía cuándo mataban a la gente. Es decir, lo sabían, pero nadie los veía. Lo hacían por la noche, y durante el día el pueblo parecía en calma” (SENDER, 1986, p. 69).

No sexto fragmento do *romance* concentra-se a detenção de Paco “...en la Pardina del monte / allí encontraron a Paco / date, date a la justicia / o aquí mismo te matamos” (SENDER, 1986, p. 42). Importante ressaltar que o local onde Paco se abrigava já é indicado no primeiro verso deste trecho do *romance*, enquanto que, no texto em prosa, tal informação só é revelada vinte e nove páginas depois, mais precisamente no episódio que descreve a visita do velho pároco ao lar do jovem fugitivo. Em conversa com o pai do camponês, Mosén Millán insinua saber seu paradeiro e, em determinado momento da conversa, acreditando não dizer nada de novo, o pai de Paco acaba por

revelar o esconderijo de seu filho: *Las Pardinas*. Sobre as circunstâncias em que “el cura” descobre “el escondite” de Paco, Anthony Trippett observa:

El texto no dice declaradamente que Mosén Millán pretendiera descubrir el escondite de Paco o traicionarle. Más bien nos permite leer que ésa no era su intención en absoluto. Si él engañó a los padres al darles la impresión de que conocía el escondite —y a esto el narrador omnisciente lo llama *trampa*— la motivación para tender la *trampa* y su visita a los padres de Paco parece originada en su amistad con ellos y en una necesidad psicológica personal. (TRIPPETT, 1995, p. 224)

Segundo Trippett, Mosén Millán não se dirigiu à casa de Paco impulsionado pelo desejo de causar-lhe algum dano, mas simplesmente com o intuito de colocar-se à prova e mostrar sua integridade e fidelidade ao velho amigo. Trippett recorda que, momentos antes de descobrir o local onde Paco se escondia, o pároco desejava encontrar-se com os brasteiros armados “para demostrarse a sí mismo su entereza y lealtad a Paco” (SENDER, 1986, p. 72). Deste modo, Mosén Millán converte-se em uma vítima circunstancial, de uma intenção que sobrepuja sua atuação. O pároco acaba por revelar o local onde se abrigava seu velho amigo sob a pressão da violência e com a esperança de salvar-lhe a vida, pois acreditava que Paco, por estar só e isolado em seu esconderijo, não resistiria por muito tempo: cedo ou tarde seria encontrado. Após indicar o refúgio de Paco, o sacerdote experimenta sentimentos contraditórios que manifestam suas dúvidas e vacilações: por um lado, sente-se covardemente livre de um peso na consciência, que tenta minimizar refugiando-se em orações, mas, por outro, admite sua culpa, está espantado consigo mesmo e relembra seu papel de delator com horror. Neste fragmento do poema, também encontramos alguns recursos estilísticos próprios do *Romancero Tradicional*, como o uso dos advérbios de lugar “allí” e “aquí”, que proporcionam ao leitor/ouvinte a sensação de proximidade ao fato narrado e funcionam como indicadores concretos que simulam uma visão direta do momento da narração. Outro recurso é a repetição de palavras “date, date a la justicia”, que imprimem maior intensidade emocional e rítmica ao *romance*.

Quanto ao léxico, observamos o emprego do vocábulo “Pardina”, de origem aragonesa, substantivo feminino que significa “monte de pasto”. A inserção desta palavra no poema, bem como todos os “aragonesismos” e “modismos” que surgem ao longo da prosa, funcionam como elementos lingüísticos e culturais que valorizam o contexto regional onde os textos se constroem.

O sétimo fragmento descreve o momento em que Paco é conduzido ao local de sua execução e funciona como resposta à pergunta de Don Gumersindo ao coroinha da igreja “— Eh, zagal, ¿Sabes por quién es la misa? El chico recurrió al *romance* en lugar de responder: “— Ya lo llevan cuesta arriba / camino del camposanto...” (SENDER, 1986, p. 55-56). A atitude do auxiliar de Mosén Millán desagrada a Don Gumersindo que retruca em tom ameaçador: “No lo digas todo, zagal, porque aquí, el alcalde, te llevará a la cárcel” (SENDER, 1986, p. 56). Sentindo-se coagido, o menino olha assustado para Don Valeriano, “el alcalde del poblado” que, com a vista perdida no teto, diz: “— Cada broma quiere su tiempo y lugar. Se hizo un silencio penoso” (SENDER, 1986, p. 56). A reação de ameaça dos opositores oferece uma prova da voz popular abafada, que inclui até a censura da memória. Sobre este episódio, Margaret E. W. Jones comenta:

The *romance* may exist only in fragmented form because of the overbearing presence of the victors, who would oppose the glorification of dissidents under any circumstances. However, this prohibition is even more stringent, since it silences even the mere account of the circumstances surrounding Paco's death, which presumably would elaborate on the guilty as well as the innocent. With even more overt intentions, don Gumersindo threatens the acolyte with dire consequences if he continues to recite the *romance*.²⁰ (JONES, 1998, p. 181)

Segundo Jones, com uma estrutura política baseada em coações e ameaças, qualquer tipo de dissensão seria imprudente. A censura que Don Gumersindo impõe à recitação do poema joga com o que pode ou não ser dito. Desta forma, o silêncio assume a conotação de repressão estabelecida sobre a voz coletiva e a censura se manifesta como um meio de forçar o silêncio, proibir palavras e sufocar idéias.

Na prosa, o episódio que relata a remoção de Paco ao lugar onde se cumprirá sua sentença de morte, é narrado vinte seis páginas depois: “...los llevaron al cementerio, a pie. Al llegar era casi noche. Quedaba detrás, en la aldea, un silencio temeroso” (SENDER, 1986, p. 81). O silêncio que infunde o temor e domina o povoado, sublinha uma situação que, de tão aflitiva, torna-se indizível. As surras,

²⁰ O *romance* pode existir somente em fragmentos por causa da presença autoritária dos conquistadores, que resistiram à glorificação de dissidentes sob qualquer circunstância. Entretanto, esta proibição é ainda mais rigorosa, já que silencia os relatos mais corriqueiros das circunstâncias que cercam a morte de Paco, que presumivelmente indicariam tanto culpado quanto inocente. As intenções são ainda mais abertas quando Don Gumersindo ameaça o acólito com conseqüências horrendas se ele continuar a recitar o *romance*. (Tradução: Antonio Luiz Bezerra Rangel)

as perseguições, os assassinatos e todas as atrocidades cometidas no pequeno vilarejo contrastam com o antigo e pacato modo de vida dos habitantes daquele local. A aldeia, outrora cheia de movimento e sons que emanavam vida (os sinos que tocavam alegremente para as cerimônias de batizado, os gritos e risadas das moças em “la plaza del agua”, “las rondallas” em homenagem aos casamentos, o burburinho e os mexericos do “carasol”), fora silenciada e agora “el pueblo entero estaba callado y sombrío, como una inmensa tumba” (SENDER, 1986, p. 85).

O silêncio imposto pela morte de Paco, torna-se um fato simbólico da morte das ilusões, uma vez que a voz que propagava a esperança e a justiça social foi calada. Entretanto, os aldeões silenciosamente demonstram sua indignação pela morte do herói na recusa em participar da missa de *réquiem* oferecida por Mosén Millán. Segundo Eni Orlandi, “o silêncio significa em si, ‘a retórica da opressão’ — que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos — responde à ‘retórica da resistência’ fazendo esse silêncio significar de outros modos (ORLANDI, 1995, p. 87). De fato, o silêncio do povoado somado à ausência dos amigos e familiares de Paco na celebração fúnebre implica em uma manifestação de hostilidade virulenta e funciona como protesto pelo assassinato do jovem camponês.

Assim, o silêncio se converte em um instrumento que exprime mais sentido e é mais eloqüente do que qualquer palavra, ou seja, torna-se o silêncio “fundador” do qual nos fala Eni Puccineli Orlandi: “O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um horizonte e não como falta” (ORLANDI, 1995, p. 70).

Os versos do oitavo fragmento do *romance* aludem ao pároco da aldeia e são os únicos não proferidos pelo coroinha da igreja. O narrador comenta que “el cura quería evitar que el monaguillo dijera la parte del *romance* en la que se hablaba de él” (SENDER, 1986, p. 56) e, para conseguir o seu intento, envia o menino a uma pequena incumbência no momento crítico da ação. Desta forma, as linhas do poema que citam seu nome são lembradas em silêncio pelo velho sacerdote: “aquel que lo bautizara, / Mosén Millán el nombrado, / en confesión desde el coche / le escuchaba los pecados” (SENDER, 1986, p. 56). Os signos que aludem a objetos, espaços e pessoas na situação da enunciação, as fórmulas dêiticas, típicas do *Romancero Tradicional*, sugerem ao velho pároco uma forma dissimulada de acusação. Para Mosén Millán, a simples menção de sua presença no momento do

assassinato poderia, ainda que indiretamente, indicá-lo como um dos responsáveis pela morte do jovem camponês. O sacerdote acredita que o fato de ser o único nome mencionado no *romance*, além do de Paco el del Molino, equivale a enunciar tal acusação e, suscetível a este sinal verbal, silencia o fragmento molesto, embora este venha à tona através de suas lembranças.

O episódio da confissão de Paco desponta na prosa no trecho que antecede o desenlace da narrativa. O jovem refugiado resolve se entregar confiando nas palavras de seu “padre espiritual” e este, por sua vez, confia no juramento do “centurión” de que o camponês seria julgado e, se condenado, levado à prisão. A promessa não se cumpre e Paco é condenado à morte sem julgamento prévio. Mosén Millán, levado ao local da execução para administrar os últimos sacramentos aos réus, “cuando vio a Paco, no sintió sorpresa alguna, sino un gran desaliento” (SENDER, 1986, p. 81). Um a um, os condenados aproximavam-se do carro do senhor Cástulo, que naquela funesta ocasião “servía de confesionario, con la puerta abierta y el sacerdote sentado dentro [...] El último a confesar fue Paco” (SENDER, 1986, p. 81-82). Dramático o diálogo entre os dois personagens. Paco reclama o não cumprimento de sua promessa e alega inocência: “— ¿Por qué me matan? ¿Qué he hecho yo? [...] Usted sabe que soy inocente, que somos inocentes los tres” (SENDER, 1986, p. 82). Mosén Millán explica que também havia sido enganado e que nada podia fazer. O sacerdote revela sua impotência e submissão diante das forças opressoras, mostra-se preso a uma Instituição religiosa dogmática que o leva a aceitar resignadamente uma condenação injusta. O velho pároco não encontra forças para se opor ao poderio das classes dominantes, busca na religião justificativas para sua falta de ação e prega seus valores, fundamentando-se nos desígnios divinos: “— A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres” (SENDER, 1986, p. 82). Ao ouvir as palavras do sacerdote, Paco el del Molino enfim se cala. Sobre a passividade de Mosén Millán, justificada teologicamente, Trippett comenta:

El significado de sus palabras reside no sólo en la asociación de Paco con el Cristo inocente que murió con otros dos hombres, sino en la expresión del más poderoso ejemplo de no-intervención y pasividad que se pudiera imaginar. Más aún, se podría aducir que la muerte de Jesucristo tuvo un propósito y formaba parte de los “designios de Dios”, contra los que la intervención no era ni apropiada ni deseable. (TRIPPETT, 1995, p. 222)

Os argumentos que defende o padre são os mesmos da instituição da qual faz parte. Se a inocência de Jesus Cristo não foi suficiente para que Deus intercedesse em favor de seu único filho quando sua vida estava ameaçada, com que autoridade um humilde ministro da igreja poderia intervir nos problemas pelos quais passavam seus fiéis? O pároco acreditava que a salvação da alma era seu verdadeiro e único ofício e, por esta razão, quando lhe permitem administrar os últimos sacramentos aos condenados, conforma-se e não protesta, porque entende que sua missão sacerdotal fora respeitada. Sobre a atitude resignada do velho pároco, Maria do Carmo Cardoso da Costa, observa:

O padre Millán é o legítimo representante de uma Igreja inerte e inoperante, que não luta pelos direitos dos menos privilegiados, não cumprindo, portanto, os princípios evangélicos. O padre tomava para si a responsabilidade de ser o segundo pai — o pai espiritual dos habitantes do povoado [...] Assim, Millán segue a lei dos homens ricos porque não tem forças para ir contra a ordem estabelecida, embora tenha consciência de sua própria impotência diante do poder, porque está a seu serviço. Consequentemente, a ação se dilui numa espera sem fim, em que predomina a estaticidade. É sentado numa poltrona que se encontra o padre quando começa a história, e é assim que permanecerá durante a narrativa, numa passividade imóvel de espera, que lhe permite assistir aos acontecimentos sem que interfira no sentido de mudar o curso da História (COSTA, 1995, p. 657)

Para Costa, Mosén Millán simboliza o papel histórioco da Igreja Católica, de sua inação diante dos problemas sociais. O pároco figura como um homem que se mantém em uma posição estática, imobilizado pela inércia histórica, que o mantém atado aos dogmas religiosos que privilegiam as classes abastadas e o mantém “con las manos cruzadas” (SENDER, 1986, p. 16), numa atitude de total passividade diante dos fatos.

O nono fragmento é lembrado pelo coroinha da igreja que, parado na porta da sacristia, esfregava suas botas uma contra a outra e recordava mais um trecho do poema: “entre cuatro lo llevaban / adentro del camposanto, / madres, las que tenéis hijos, / Dios os los conserva sanos, / y el Santo Ángel de la Guarda...” (SENDER, 1986, p. 76). Como podemos observar, o *romance* menciona outros condenados à morte naquele mesmo dia, enquanto o texto em prosa faz referência à identidade de apenas três: o jovem Paco el del Molino, “un hombre que había trabajado en la casa de Paco” (SENDER, 1986, p. 81) e um outro, que “vivía en una cueva, como aquel a quien un día llevaron la unción” (SENDER, 1986, p. 83). A voz

do narrador onisciente acrescenta uma observação a estes versos do poema: “el monaguillo no se acordaba de los nombres. Todos habían sido asesinados en aquellos mismos días. Aunque el *romance* no decía eso, sino ejecutados” (SENDER, 1986, p. 64-65). A contraposição dos termos “asesinados”, vítimas de um homicídio e “ejecutados”, cumprimento judicial de uma pena de morte, implicam conotações diferentes para explicar o fato de que um homem perca sua vida pelas mãos de um semelhante, além de expor a violência e a crueldade de tal ato.

Há uma pequena incongruência no que diz respeito à localização das execuções. Enquanto o *romance* afirma que as vítimas eram conduzidas “adentro del camposanto”, o texto em prosa indica que os condenados, após confessarem e serem absolvidos por Mosén Millán, eram arrastados até o muro do cemitério e alvejados por uma descarga de tiros.

A cena violenta descrita por Sender nos remete à tela *Fusilamientos del tres de mayo*, de Francisco de Goya, de 1814. A pintura retrata a morte de centenas de espanhóis, assassinados pelas tropas napoleônicas, nas primeiras horas do dia 3 de maio de 1808. A cena goyesca é iluminada por um farol, que não é a representação de uma luz divina ou o fulgor da razão, mas apenas a claridade que rompe as trevas da madrugada para iluminar a tarefa executada pelo pelotão de fuzilamento. Esta luz surge na obra senderiana com as mesmas conotações do quadro de Goya: “Los faros del coche —del mismo coche donde estaba Mosén Millán— se encendieron [...]” (SENDER, 1986, p. 83), ouvem-se os disparos das armas e dois camponeses caem mortos junto ao muro do campo santo. No quadro do pintor, também aragonês, há igualmente a ilustração de dois corpos sem vida estirados no chão. Outra semelhança entre o texto de Ramón J. Sender e a tela de Francisco de Goya concentra-se na imagem que ocupa o centro do quadro: o foco se dirige a um condenado que, de pé, com os braços erguidos, suplica clemência. Esta cena violenta se repete no texto senderiano na seqüência que descreve Paco coberto de sangue, correndo até o carro onde estava Mosén Millán, rogando, aos gritos, a ajuda de seu velho amigo e pai espiritual: “— Pregunten a Mosén Millán; él me conoce” (SENDER, 1986, p. 84).

Importante salientar que o personagem de Goya traz em suas mãos marcas semelhantes aos estigmas de Jesus Cristo, sinais que remetem a uma correlação com o Filho de Deus. Embora não traga em seu corpo as insígnias divinas, o personagem senderiano também é, ainda que indiretamente, associado à

figura do Salvador. A compaixão e o sacrifício pelo próximo, a traição por um amigo em quem confiava, a figura do “centurión” e o fato de ter sido executado entre dois homens são apenas alguns indícios que estabelecem uma correspondência entre o jovem camponês e o Messias. Sobre as relações bíblicas na obra senderiana, Patricia McDermott tece o seguinte comentário:

Los trozos del romance que sugieren desde el principio de una manera elíptica la analogía Paco-Cristo y que anuncian de una manera proleptica su pasión y muerte apuntan a la reconstrucción analéptica de su vida en la crónica narrativa en prosa. A la vez que insinúan como intertexto implícito el Evangelio, las interrupciones en verso tienen el efecto de separar los episodios de la vida y muerte del héroe y de presentarlos morosamente como una serie de cuadros para concentrar la meditación sobre el significado de la vida a la luz del fin como en los Misterios del Rosario y las Estaciones de La Cruz. (McDERMOTT, 1997, p. 318)

Para McDermott, a associação de Paco à figura de Jesus Cristo é retórica e claramente provocativa: funcionaria como um prelúdio da tragédia do herói senderiano aos moldes da paixão e morte do Filho de Deus, ao mesmo tempo em que produziria uma clara intertextualidade com o Evangelho, em que o caráter fragmentário do *romance* funcionaria como um recurso poético para apresentar a vida e a morte de Paco el del Molino, como uma série de quadros, que remeteriam às catorze estações da *Via Crucis*, a representação pictórica dos episódios mais marcantes da paixão e morte de Jesus Cristo. Esta tradição reproduz o percurso realizado por Jesus desde o Tribunal de Poncio Pilatos até o Calvário, em Jerusalém.

Os últimos versos do nono fragmento do poema expressam um pedido de proteção aos filhos das mães/ouvintes, numa espécie de oração a Deus e ao Santo Anjo da Guarda, numa mescla de elementos de caráter popular e religioso.

Os versos do décimo fragmento, “En las zarzas del camino / el pañuelo se ha dejado, / las aves pasan deprisa, / las nubes pasan despacio...” (SENDER, 1986, p. 76), configuram, de forma sintética, o cenário do *romance*. Tais referências, ainda que concisas, contribuem para o desenho geográfico da cena e incorporam beleza e lirismo à natureza, em contraste com a violência da ação. Quanto aos recursos estilísticos herdados “de la tradición romanceril oral”, destacamos o paralelismo das estruturas sintáticas nos versos “las luces pasan deprisa / las nubes pasan despacio”, que imprimem maior intensidade emocional e rítmica ao poema. Para

Isabel Criado Miguel, em seu ritmo lírico e fragmentado, o *romance* adquire “bellos resabios tradicionales” (CRIADO MIGUEL, 1979, p. 343), como, por exemplo, a sensação de agouro do infortúnio de Paco, representada pela descrição do entrecruzar das aves e das nuvens, imagem que remete à sombra da tragédia que se cerne no curso de todo o relato.

Observamos uma incoerência entre este fragmento do *romance* e o texto em prosa, no que se refere ao “pañuelo” de Paco. No poema, o lenço do herói é deixado nos arbustos do caminho, enquanto que na prosa, é entregue a Mosén Millán após a execução do camponês. A imagem do lenço de Paco atado aos arbustos de sua “via crucis” ganha no *romance*, conotações extremamente líricas, representadas pela personificação da natureza solidária, que acompanha os passos do bravo camponês, se compadece de sua dor e sofrimento e acena com o lenço em sinal de despedida.

Os arbustos, que no *romance* prendem o “pañuelo” de Paco, nos remetem a uma cena da narrativa em prosa, igualmente impregnada de simbolismo: “Cerca de la ventana entreabierta un saltamontes atrapado en las ramitas de un arbusto trataba de escapar, y se agitaba desesperadamente” (SENDER, 1986, p. 15). Segundo estudiosos da obra senderiana, há duas maneiras de interpretar esta passagem: a primeira é pensar na figura do “saltamontes” como um reflexo da situação em que se encontra Mosén Millán, sufocado pelas forças opressoras e atado aos dogmas inquestionáveis “de la Santa Madre Iglesia”. A inação do pároco também está conotativamente representada por “una mancha oscura” (SENDER, 1986, p. 17-18) na parede da sacristia, formada pela cabeça do humilde ministro do Senhor que, há mais de meio século, sentado em sua cadeira com as mãos cruzadas sobre as vestes negras, repete mecanicamente suas orações. Essa mancha negra, elaborada pela rotina e pela inércia até mesmo para rezar, pode ser tomada como expressão das idéias de Mosén Millán e de sua atitude diante do ministério que exercia, o sacerdócio em termos puramente ritualísticos.

Outra possibilidade de interpretação para este episódio é associar o estado e o desespero do inseto como mais um presságio do trágico destino de Paco, “atrapado” pela violência das forças reacionárias e pelo poder da aristocracia “terrateniente”. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, os gafanhotos “são a própria imagem da praga, da multiplicação devastadora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 456) e, se observarmos a figura do bravo camponês sob o

prisma dos poderosos da aldeia, podemos associar a imagem do revolucionário aldeão, cujo sentido crítico e questionador o convertem em uma verdadeira praga, “mala hierba” que deve ser combatida e exterminada a todo custo.

No texto em prosa, o episódio que cita o lenço de Paco, situado quase ao final do relato, vem precedido pela narração da descarga de tiros que silenciaram definitivamente o herói do povoado e revela que Mosén Millán, após administrar a última unção aos três mortos, recebe de um homem “[...] el reloj de Paco —regalo de boda de su mujer— y un pañuelo” (SENDER, 1984, p. 84), objetos que provavelmente estariam no bolso do defunto.

Um ano após os acontecimentos que devastaram o vilarejo, o sacerdote ainda conserva os pertences do morto: “En el cajón del armario de la sacristía estaba el reloj y el pañuelo de Paco” (SENDER, 1986, p. 85). A não devolução dos objetos do camponês é mencionada por Carlos Javier García :

Se nos dice: “No se había atrevido Mosén Millán a llevarlo a los padres y a la viuda del muerto” (SENDER, 1974, p. 104). Dicha constatación añade un pliegue más al fuero interno del sujeto [...] Esta falta de atrevimiento muestra de otro modo el residuo de culpabilidad no asimilado aún por la apología. De esta forma, la condena que cae sobre él se traduce en términos de inestabilidad social. Cuando el texto afirma “todavía”, no excluye que el efecto de la apología le permita algún día futuro entregarlos. Con todo, el desconuelo y malestar [...] siguen oscilantes posponiendo ese día y descentrando al sujeto cuando se cierra la novela. (GARCÍA, 2001, p. 427)

Segundo García, o profundo sentimento de culpa que atormenta o velho pároco está evidenciado no fato de o sacerdote não se haver atrevido a devolver aos pais e a viúva o lenço e o relógio de Paco, objetos retirados do bolso do camponês após seu assassinato e entregues a Mosén Millán depois dos ritos da extrema-unção. García sublinha ainda o uso da palavra “todavía” que, em sua opinião, sugere que, um dia, o pároco possa vir a entregar os pertences de Paco aos seus familiares.

No décimo primeiro fragmento do poema, destacamos um fato curioso: este é o único trecho no qual um elemento da prosa antecede os versos do *romance*. A referência lírica a “las cotovías” surge inicialmente no texto narrativo, no episódio que conta o começo “del noviazgo” de Paco e Agueda e os dois anos de visitas diárias do jovem enamorado ao campo, “frente a la casa de la chica” (SENDER, 1986, p. 45). Após várias trocas de olhares e saudações, os gestos

tornaram-se mais expressivos e logo se converteram em palavras sobre assuntos do campo: “En febrero, por ejemplo, ella preguntaba: ¿Has visto las cotovías? / No, pero no tardarán —respondía Paco— porque ya comienza a florecer la aliaga” (SENDER, 1986, p. 46). Segundo o *Diccionario de Símbolos*, o alçar do vôo da cotovia às primeiras horas da manhã “evoca o ardor, o impulso juvenil, o fervor, a manifesta alegria da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 296), definição que podemos interpretar como o prazer de viver, o contentamento e a satisfação dos jovens apaixonados.

No poema, a imagem dos pássaros surge trinta e duas páginas depois, no fragmento recitado “entre dientes” pelo coroinha: “...las cotovías se paran / en la cruz del camposanto” (SENDER, 1984, p. 78). As mesmas aves que, no texto em prosa, anunciavam um galanteio primaveril, no *romance*, pousadas sobre a cruz do cemitério, transmitem não a idéia de mau agouro dos corvos, animais associados ao temor da desgraça, mas o sentimento de compaixão, fato que compromete o leitor/ouvinte em uma comunicação que manifesta piedade e pesar pelas vítimas. Ainda de acordo com o *Diccionario de Símbolos*, destacamos um outro significado para o pássaro: “Ela (a cotovia) é a imagem do trabalhador, mais particularmente do lavrador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 296). Surpreendente acepção que aproxima a figura do pássaro a Paco e nos remete ao episódio da visita do Bispo, que fora à aldeia com o intuito de administrar a confirmação “a los chicos”. Em conversa com o menino, o Presbítero pergunta o que Paco queria ser na vida e o garoto de apenas sete anos de idade, responde com firmeza sua intenção vocacional: “Quiero ser labrador como mi padre” (SENDER, 1986, p. 29). Deste modo, Paquito desconcerta a tradicional imagem do bispo, “con su mitra, su capa pluvial y el báculo dorado, daba al niño la idea aproximada de lo que debía ser Dios en los cielos” (SENDER, 1986, p. 29), dizendo ao religioso que não pretendia ser padre, nem soldado, mas lavrador, como seu pai.

Recitado apenas na memória do coroinha, os versos que finalizam o *romance* aludem ao último sopro de vida do herói: “...y rindió el postrer suspiro / al señor de lo creado. — Amén” (SENDER, 1986, p. 85). Os fatos narrados pelo poema são marcados, na maior parte dos fragmentos, pelo uso de verbos no presente histórico e nos tempos passados relacionados a ações atuais. Neste último, o tempo verbal empregado é o “pretérito perfecto simple o indefinido: rindió”, que expressa uma ação concluída, passada e acabada, não relacionada com o presente.

Conotativamente, a utilização deste tempo verbal sugere a culminância de um processo que, desde seu início, anuncia a iminência do momento fatal: o fuzilamento de Paco el del Molino e que, semanticamente, faria referência ao fim do romance. Na prosa, os últimos momentos de vida do jovem camponês ganham forma no relato confidencial do velho sacerdote da aldeia:

Se oyeron dos o tres tiros más. Luego siguió un silencio en el cual todavía susurraba Paco: “El me denunció, Mosén Millán, Mosén Millán...” El sacerdote seguía en el coche, con los ojos muy abiertos, oyendo su nombre sin poder rezar. Alguien había vuelto a apagar las luces del coche. ¿Ya? —preguntó el centurión. Mosén Millán bajó y, auxiliado por el monaguillo, dio la extremaunción a los tres. (SENDER, 1986, p. 84)

Após os disparos que calaram o jovem revolucionário, um grande silêncio invade o ambiente. A voz de Paco aos poucos se apaga, do mesmo modo que se apagam os faróis do carro que há pouco iluminavam o massacre de inocentes. Contudo, a imagem do herói do povoado resiste ao tempo e ao silêncio violentamente imposto. Passado um ano, a figura do jovem camponês permanece acesa nas lembranças do velho sacerdote, que não consegue esquecer a cena violenta: “La muerte de Paco estaba tan fresca, que Mosén Millán creía tener todavía manchas de sangre en sus vestidos” (SENDER, 1986, p. 85). Paco também se mantém vivo no imaginário popular, através do *romance*, cantado pelo coroinha.

Através da tradição oral e popular, conta-se a história do jovem camponês pelo olhar de seus semelhantes, anônimos autores da versão que eleva a figura de Paco à categoria de herói, em um nível poético supremo. Neste sentido, recordamos as palavras de Julia Uceda:

El *romance* del monaguillo es la consagración de Paco como héroe a la manera española. Ya se sabe que cuando la historia de un español se convierte en *romance* popular éste pasa a formar parte de la historia ni más ni menos que el Cid Campeador o Bernardo del Carpio (UCEDA, 1968, p. 7)

Essa voz anônima, caracterizada por seu valor atemporal, por seu papel de testemunha e pelo nível de evocação poética, o faz assemelhar-se aos *romances* da tradição épica. José Luis Negre Carasol propõe uma análise estilística do poema e afirma que, do ponto de vista temático, pode-se classificá-lo como um *romance noticioso*, cuja função primordial seria informar acontecimentos importantes, de interesse para uma coletividade. “En la sociedad del siglo XV, donde no existían

medios de difusión de noticias, surgió este tipo de romances, que hacían las veces de ‘gaceta poética’ [...] una especie de periodismo de la época” (NEGRE CARASOL, 1984, p. 112), conforme observa o estudioso da obra senderiana. Neste sentido, destacamos uma característica básica dos *romances noticieros*, que é a contemporaneidade entre o poema e os fatos narrados. No caso do “*Romance de Paco el del Molino*”, trata-se de uma composição poética fictícia pouco posterior — um ano — ao acontecimento narrado.

Pelo modo em que está organizado o poema, Negre Carasol o classifica como um *romance-escena*, já que toda a ação concentra-se em um único fato concreto, a morte do herói. Neste tipo de organização textual, as referências a elementos externos são omitidas e os fatos são apresentados ao leitor/ouvinte como se estivessem sucedendo naquele exato instante. Por esta razão, são empregados freqüentemente os verbos no presente histórico e as fórmulas de atualização do relato, utilizados com a finalidade de demonstrar a ação em seu processo efetivo de realização.

Simbolicamente, o poema desempenha um papel coral, encerra a voz dos amigos e familiares de Paco, significativamente ausentes na missa de *réquiem*. Nesta função, substitui “el carasol”, lugar onde ressonavam as vozes femininas da aldeia, uma espécie de “periódico oral”, onde todos os acontecimentos do povoado eram narrados e que, até ser violentamente metralhado e reduzido ao mais completo silêncio, acompanhava, propagava e exagerava as peripécias do jovem camponês. Além da função coral, o *romance* seria um modo de perpetuar a memória e os ideais do jovem assassinado, um verdadeiro foco de resistência à ordem estabelecida, que situa em um plano épico-simbólico a figura de Paco, mantida viva dentro da ficção, através da composição de caráter anônimo que habita o imaginário popular. Assim, o poema não só realça e intensifica os aspectos temáticos e temporais da prosa, mas também demonstra a matriz da dimensão mítica da obra, representada pela visão popular de um acontecimento que fincou raízes profundas naquele pequeno povoado, não só pelo que representou de crueldade, injustiça, mas também pelo grito de liberdade no sacrifício de Paco. A inserção do *romance* eleva a figura de Paco, eternizando-a ao situá-la em todos os planos narrativos, ao mesmo tempo.

5. CONCLUSÃO

Em *Réquiem por un campesino español*, Ramón J. Sender logrou plenamente demonstrar como se constrói um mito dentro de uma obra literária. A narrativa enriqueceu-se através da apropriação de características de um outro gênero literário ao recorrer à forma tradicional de transmissão da heroicidade: o *romance*. O mais surpreendente, entretanto, é que o autor elegeu o caminho do mito para dar seu testemunho sobre o período complexo da história recente da Espanha, um período pré-guerra civil. Quiçá a proximidade histórica e afetiva dos acontecimentos o tenha levado à mitificação dos fatos, que certamente se difundem com mais agilidade e força no boca-a-boca que propaga a história de Paco el del Molino e o converte em mito: um menino que se inicia à luz e à força de uma idéia superior e que morre por tentar diminuir o sofrimento dos miseráveis e dos explorados. Deste modo, a obra mais difundida de Ramón J. Sender funciona como uma parábola poética e histórica, que apresenta a síntese dos elementos básicos do problema rural espanhol, em suas raízes mais profundas e ao mesmo tempo mais visíveis, ou seja, a difícil convivência entre as duas classes que compunham o “cenário” da Espanha rural pré-guerra civil: no topo, os ricos proprietários de terra, e abaixo, os camponeses submersos na miséria. Entre ricos e miseráveis encontramos a Igreja, uma instituição que com sua influência moral e bem orientada poderia servir como intermediária para aliviar as tensões entre os dois grupos oponentes, mas que, pela inércia da história e pela tradicional atitude de preocupar-se em demasia pelos interesses seculares, acaba por aliar-se aos que detêm o poder.

A narrativa expõe uma realidade, uma verdade que expressa o protesto contra a injustiça, mas é um tipo de protesto tácito, à meia voz, sem alvoroço e, por isso mesmo, mais efetivo e vigoroso. É um grito surdo contra o sistema feudal da Espanha camponesa, contra a dominação das oligarquias agrárias e contra o tradicional e passivo papel da Igreja. Isto em seu nível exterior, pois adentrando mais profundamente na narrativa, em suas entrelinhas, percebemos um tom moral que suaviza as arestas do conflito social e o eleva a níveis humanos da estrita justiça. Por isso, nas entrelinhas da narrativa, percebemos que o tom revolucionário, converte-se em uma expressão de denúncia dos problemas sociais e políticos da

Espanha daquele momento. Tais problemas, ainda que de capital importância para a narrativa, em certas ocasiões encontram-se relegados ao segundo plano, pois Ramón J. Sender não idealiza os mais humildes, nem simplifica o conflito centrando-se apenas na “perversidade” dos mais poderosos: ele traça o perfil humano e o apresenta matizado pelas luzes e sombras da condição humana, ainda que, fiel à realidade, dê mais destaque às sombras que às luzes. Como consequência, há, na narrativa, uma mostra clara da indiferença do homem diante do sofrimento do semelhante. A passagem mais eloqüente a esse respeito, e que ao mesmo tempo toca diretamente na essência da obra com seu amplo sentido ético, social e humano, é a cena do pobre ancião “de las cuevas” que morre em meio à atroz miséria. Paco, ao contemplar, ainda criança, a penúria humana, inicia sua luta pela igualdade e justiça.

Quanto à conjugação dos elementos temáticos e formais de *Réquiem por un campesino español*, destacamos o grande sentido de unidade que enlaça os elementos exteriores da estrutura da obra, como as seqüências temporais e o espaço da narrativa que estão fundidos e integrados em uma ação que se desenvolve no tempo presente, no breve tempo no qual a trama vai surgindo das recordações do velho sacerdote da aldeia. Dentro dessa linha estrutural exterior, surgem três planos narrativos: quando trata do tempo presente, o das angustiosas lembranças de Mosén Millán que reconstroem a vida de Paco — tempo passado em que a vida do jovem camponês vai se desenhando —, e o plano vigorosamente sugestivo do *romance* recitado pelo coroinha da igreja, o portador da voz da aldeia, do protesto implícito popular que, ainda que relembre intermitentemente o passado, adquire caráter atemporal em um impreciso nível de evocação poética. Cada um desses três planos leva consigo três diferentes níveis de enfoque, ou pontos de vista, expostos em terceira pessoa: o ponto de vista do narrador onisciente, o das recordações do pároco, nos quais toma parte o narrador onisciente, e o impessoal e anônimo do *romance*; a junção desses três planos e seus correspondentes pontos de vista resulta na objetividade com que se conta a fábula. A ação real encontra-se diluída na espera de Mosén Millán, em uma cena tensa, na qual predomina a falta de ação. O relato inicia-se com a seguinte descrição: “El cura esperaba sentado en un sillón con la cabeza inclinada sobre la casulla de los oficios de réquiem” (SENDER, 1986, p. 15) e assim permanece o sacerdote durante toda a narrativa. Somente ao final, no último parágrafo, se levanta e dá início à missa.

A linha de desenvolvimento narrativo vai desde a imagem do pároco que espera, passa pelas recordações dos incidentes e personagens da aldeia, para voltar intermitentemente ao sacerdote que, com os olhos fechados, não faz e não diz quase nada, a ação física que começa e termina com a passividade imóvel da espera. O desenvolvimento estrutural da narrativa não é linear, é bem mais “circular”, algo concentrado que se abre desde a figura imóvel de Mosén Millán, e que vai abarcando as diversas fases da vida de Paco, para voltar, uma e outra vez, ao centro, ou seja, à imagem do velho pároco sentado na sacristia. Essa estrutura abarca concretamente a vida de Paco el del Molino, desde o seu nascimento até sua morte. Esse procedimento de saltos intermitentes no tempo narrativo desvia eficazmente a atenção dos incidentes narrativos ao seu centro substancial — o sacerdote e a angústia de suas lembranças. Tal recurso destaca o núcleo de significado, mediante um enfoque que concentra as diversas projeções dos fatos e o resultado, ao invés de dispersor, funciona para concentrar a síntese da narrativa.

O ritmo narrativo conforma-se à sutil seqüência do desenvolvimento interno, ou seja, é sereno e tranqüilo. A cadência está adequada ao tom da narrativa, dentro do qual os fatos destacam-se com independência e objetividade e, por esta razão, não há comentários explicativos, nem parágrafos descritivos de objetos, da natureza ou do ambiente. As sóbrias descrições são expostas em breves frases que, por muitas vezes, residem em pequenos detalhes, que contribuem para concretizar significados, e se encontram integradas ao corpo da narrativa, nunca independentes. O ambiente físico e o componente humano surgem sozinhos, por inferência, sem necessidade de apresentações diretas.

Vários são os elementos que se combinam para realçar e intensificar os aspectos temáticos, temporais e estilísticos da prosa que se mesclam e concedem à obra uma dimensão mítica. Ao inserir um *romance* em meio à narrativa, Ramón J. Sender se decide pela concepção mítica da obra porque cumpre com a universalização heróica do relato. A métrica tradicional recolhe fragmentos da vida de um homem, já herói, já mito, renunciando à visão cotidiana dos fatos. Paco el del Molino “sentenciado” enfrenta a morte e sua memória se perpetua em um poema oral, de caráter anônimo. Conseqüentemente os versos octossílabos apresentam somente a ascensão do herói à morte: a prisão, a *via crucis* e o calvário, termos selecionados perfeitamente, já que o herói de ambos os textos guarda visíveis semelhanças com o Filho de Deus.

Como consequência da inserção do *romance* na narrativa, a obra ganha uma concepção bipartida; estruturalmente a narrativa se torna dual: dois relatos, o do texto em prosa e o do *romance*, com técnicas diferenciadas segundo as exigências das formas: um narrador onisciente para a prosa e, para o *romance*, anônimo. A dualidade do relato gera também uma alternância estrutural: alternam a prosa e o *romance*, que interfere no curso da narração através da inserção dos fragmentos dos versos octossílabos. Essa alternância sugere que a narrativa e o poema sigam uma seqüência temporal paralela. O texto em prosa segue uma linha temporal narrativa: o pequeno Paco recebe o batismo e se inicia ao chamado da heroicidade em “las cuevas”, na juventude casa-se, na maturidade entra no mundo da luta pela justiça e dignidade dos mais humildes, o que o leva à perseguição e morte. O *romance*, ao contrário, não se submete à linha temporal do relato, segue o curso do lirismo, em que alguns detalhes narrativos são deixados de lado, desenvolvem-se ou acrescentam-se elementos subjetivos ou sentimentais. Efetivamente, a fragmentação do canto popular não segue a seqüência lógica do relato, mas joga com a emoção popular, motivando-os a contemplar o dramatismo das “imagens” apresentadas pelo poema. Dito recurso acarreta a ruptura seqüencial do *romance*, justificada pela falha na memória de seu transmissor: “el monaguillo sabía algunos trozos” (SENDER, 1986, p. 17) e sedimenta uma das particularidades do verso *romance* que é seu caráter fragmentário.

A dualidade das formas estruturais produz uma divisão da voz que narra os relatos. A prosa é relatada por um narrador onisciente que escorre das lembranças de Mosén Millán. Algumas passagens da narrativa não passam pela memória do velho pároco, estão vividas, em descrição direta, durante a espera pela missa de réquiem. Desta forma, a imagem visual predomina e cria o espaço em que se movem as lembranças dos fatos sucedidos um ano atrás e no qual se escuta o poema recitado pelo coroinha. A voz do *romance* é a voz do povo que exalta a figura de Paco após sua execução: “después de su muerte la gente sacó un poema” (SENDER, 1986, p. 16-17). Essa voz se move no plano do conhecimento popular que se atrela ao mito. A voz de “la gente”, recolhida pelo coroinha, cumpre com o tipo de propagação boca a boca, a anônima forma de divulgação dominada pelo espírito de coletividade.

Temporalmente, este “doble relato” dos fatos e o *romance* gera, na narrativa, uma dualidade no tempo: entre esse “doble relato” transcorre um ano. A

cronologia dos acontecimentos apresentados no texto em prosa está marcada pelas lembranças do velho pároco. À medida que os fatos que envolvem a vida do jovem camponês aproximam-se ao presente de Mosén Millán, imprime-se uma maior velocidade cronológica, o que produz uma tensão dramática e acelera os feitos que se concluirão com a morte do herói.

Os acontecimentos relatados pelo texto em prosa terminam para que possa surgir o *romance* e a noção de tempo se esvai. Neste relato “sem tempo”, em que os fatos transcendem e se universalizam, constrói-se o mito. O coroinha canta o poema enquanto espera a missa em sufrágio da alma de Paco el del Molino, do mesmo modo que se pode cantar atemporalmente no espírito popular, sempre ou nunca. Nada no poema fenece nem adquire limitações de passado.

A contemporaneidade do canto popular está exigida pela expressão coletiva de sentimentos, já que o verso *romance*, proveniente dos cantares de gesta, nasceu com a necessidade popular de recordar fatos passados, fundamentados na vida de um povo. O texto em prosa, ao contrário, necessita de um tempo que transcorra entre os fatos para sedimentar-se objetivamente. O *romance* requer o insalvável passar do tempo, que transforma em façanhas exemplares, realidades que se elevam ao nível do mito. De fato, o poema popular necessita do passar do tempo para cumprir o “boca-a-boca tradicional”, que universaliza a história de Paco el del Molino. Quando se divulga o *romance*, provavelmente “La Jerónima” já o cantara no “carasol” deserto e calaram, com medo, os que queriam bem ao jovem camponês. O coroinha sabe apenas alguns fragmentos; quer ignorá-lo Don Gumersindo, com sua atitude de reprovação e Mosén Millán quer fazer calar o fragmento que alude a seu nome.

A perenidade da obra senderiana se deve ao seu valor no conjunto da literatura hispânica, especialmente dentro do quadro da literatura espanhola nascida em um período de opressão e violência e que recupera, literariamente, as injustiças causadas pela intolerância, pela opressão exercida pelos poderosos, pela falta de respeito às liberdades individuais. Por isso mesmo, os ditadores se valem da censura, caçando a palavra: ela, a palavra, é uma ameaça aos poderosos porque divulga, se opõe, tem força e luta. Ainda quando o faz pelo lirismo de uns versos a modo da tradição oral a reforçar a denúncia que paira em cada letra e nas entrelinhas da obra de Ramón J. Sender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA SERRANO, Manuel. Los elementos narrativos en Réquiem por un campesino español. *Analecta Malacitana* — Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Málaga, v. 13, n. 1, p. 107-119, 1990.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *La figura del personaje "republicano" en la novela de los exilados*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DEL EXÍLIO LITERARIO ESPAÑOL de 1939, San Cugat de Vallès, 1998. p. 85-93.

BLINKHORN, Martin. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1994.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

BONET, Laureano. Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de Mosén Millán. *Insula* — Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras, Madrid, n. 424, 1982.

CARENAS, Francisco; FERRANDO, José. La violencia en "Mosén Millán" de Ramón J. Sender. In: _____. *La sociedad española en la novela de la posguerra*. Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1971. p. 43-53.

CARRASQUER LAUNED, Francisco. Cuestionario. *Alazet* — Revista de Filología del Instituto de Estudios Altoaragoneses, n. 3, p. 175-185, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figura, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Maria do Carmo Cardoso da. A Relação igreja/povo em Réquiem por un campesino español, de Ramón J. Sender. In: *Literatura e diferença*. IV CONGRESSO ABRALIC. São Paulo: Edusp, 1995.

CRIADO MIGUEL, Isabel. *Mito y desmistificación de la guerra en dos novelas de posguerra*. Granada: Ed. De A. Gallego Morell, A. Soria y N. Morín, 1979. p. 333-356.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ESTEVE JUÁREZ, Luis Antonio. *La Iglesia que no fue: algunas imágenes del sacerdote en la narrativa del exilio*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DEL EXILIO LITERARIO ESPAÑOL de 1939, San Cugat de Vallès, 1998. p. 95-105.

FERNANDEZ JEREZ, Mari Carmen. *Claves de El Romancero anónimo*. Madrid: Ciclo Editorial S. A., 1989.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analizar narrativas*. São Paulo: Ática, 1999.

GARCÍA, Carlos Javier. La ausencia de interlocutor en Mosén Millán. CONGRESO SOBRE RAMÓN J. SENDER, Huesca, 2001. p. 423-428.

GODOY GALLARDO, Eduardo. Violencia y ternura en la novelística de Ramón J. Sender. In: *Actas del Congreso celebrado en Sheffield Bristol*, University of Bristol, Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies. Bristol: Sender 2001, 2002. p. 63-92.

HART, Stephen M. *La proyección del subalterno en Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*. Bristol: Sender 2001, 2002. p. 51-62.

_____. *Ramón J. Sender: Réquiem por un campesino español — Critical Guides to Spanish Texts*, 49. London: Grant and Cutler-Tamesis Books, 1990. p. 21-39.

HAVARD, Robert. The romance in Sender's *Réquiem por un campesino español*. *The Modern Language Review*, LXXIX, p. 88-96, 1984.

IGLESIAS OVEJERO, Angel. Estructuras míticas narrativas de *Réquiem por un campesino español*. *ALEC — Anales de la literatura española contemporánea*, La Rioja, v. 7, n. 2, p. 215-236, 1982.

JONES, Margaret E. W. The Strategies of Silence in *Réquiem por un campesino español*. In: SCHNEIDER, Marshall J.; VÁSQUEZ, Mary S. (Ed.). *Ramón J. Sender y sus coetáneos*. Homenaje a Charles L. King. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Davidson: Davidson College, 1998. p. 163-184.

LEITE, Lúgia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEKPA, Jean-Bernard. Los principios estéticos de la narrativa de Ramón J. Sender (1930–1982). In: CONGRESO SOBRE RAMÓN J. SENDER, Huesca, 2001. p. 461-476.

LUNA MARTIN, Emiliano. La memoria de Mosén Millán: Análisis del tiempo histórico en el Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender. *Revista de Literatura*, Madrid, p. 129-135, 1986.

MAÑÁ DELGADO, Gemma; ESTEVE JUÁREZ, Luis A. *Guía de lectura: Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.

_____. Nueva aproximación a Réquiem por un campesino español. *Alazet*— Revista de Filología del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, n. 4, p. 163-179, 1992.

MARÍ, Jorge. Ironía, relectura y suspense: la estructura narrativa del Réquiem de Sender. Davidson: *Letras Peninsulares IX*, p. 57-74, 1996.

MBARGA, Jean-Claude. *Mosén Millán o Réquiem por un campesino español, de Ramón J. Sender. Notas sobre un dilema "titulógico"*. Montpellier: Iris, 1996. p. 57-60.

McDERMOTT, Patricia. *Cómo se hace una novela ... relativamente. El arte de narrar en Réquiem por un campesino español y Los cinco libros de Ariadna*. Zaragoza: Los pasos del solitario: dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario, 2005. p. 47-63.

_____. Réquiem por un campesino español: "summa" narrativa de Ramón J. Sender. In: CONGRESO SOBRE RAMÓN J. SENDER, Huesca, 1997. p. 377-383.

_____. Introduction. In: SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*. Manchester: Manchester University Press, 1991. p. 1-40.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor Nueva de Romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1953.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987.

NASCIMENTO, Magnólia B. B. Violência e memória — tambores da guerra civil espanhola no campo e na província. Comunicação. In: IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, UERJ, Rio de Janeiro, 3 a 6 de outubro de 2006.

_____. Memória da Morte, angústia da vida: Réquiem por un campesino español, de Ramón Sender. Comunicação. In: XXI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, GT de Literaturas Estrangeiras, PUC, São Paulo, 19 a 21 de julho de 2006.

NEGRE CARASOL, José Luis. El componente religioso en Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender. *Argensola* — Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, p. 115-132, 1985.

_____. El “Romance de Paco el del Molino” en Réquiem por un campesino español, de Ramón J. Sender. *Argensola* — Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, p. 99-112, 1984.

_____. Analepsis en Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender. *Argensola* — Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, p. 53-68, 1983a.

_____. Aragonismos en Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender. *Argensola* — Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, p. 325-336, 1983b.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

PEÑUELAS, Marcelino C. *La obra narrativa de Ramón J. Sender*. Madrid: Gredos, 1971. p. 52-156.

_____. *Conversaciones con Ramón J. Sender*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970.

PETITTI, Laura. El exilio de Sender: nostalgia, esperanza e ilusión de la España perdida. In: CONGRESO SOBRE RAMÓN J. SENDER, Huesca, 2001. p. 447-460.

RESSOT, Jean-Piere. *Los poderes de la elipsis en Ramón J. Sender*. Paris: Los poderes de la imagens, 1998. p. 87-92.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Romancero*. Madrid: Akal, 1992.

SÁNCHEZ CASTILLÓN, Antonio. A propósito de Réquiem por un campesino español. *Ro zimbeler de Castellazuelo*, Castellazuelo, n. 3, p. 28-29, 2001.

SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Destino, 1986.

_____. Prefacio del autor In: _____. *Mosén Millán*. Lexinton: D.C. Heath and Company: 1964. p. 5-7.

THOMAS, Hugh. *A guerra civil espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TRIPPETT, Anthony. *El desafío del párroco aldeano de Sender: otra mirada a Réquiem por un campesino español*. Palma de Mallorca: Grama y Cal, 1995. p. 221-236.

UCEDA, Julia, Consideraciones para una estilística de las obras de Ramón J. Sender. In: SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino Español*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1968. p. 5-28.

VIVED MAIRAL, Jesús. La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra. *Alazet* — Revista de Filología del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, n. 4, p. 231-270, 1992.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

BETRIU, Francesc. *Réquiem por un campesino español* (película). Disponível em: <www.auladecine.com/recursos/requiem_campesino.pdf>. Acesso em: 8 de junho de 2007.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES – RAMÓN J. SENDER. Disponível em : <<http://cvc.cervantes.es/actcult/sender/>>. Acesso em: 8 de junho de 2007.

HIMNOS Y CANCIONES DEL BANDO NACIONAL. Disponível em: <www.guerracivil1936.galeon.com/canciones3.htm>. Acesso em: 8 de junho de 2007.

MUNDO CULTURAL. Disponível em:

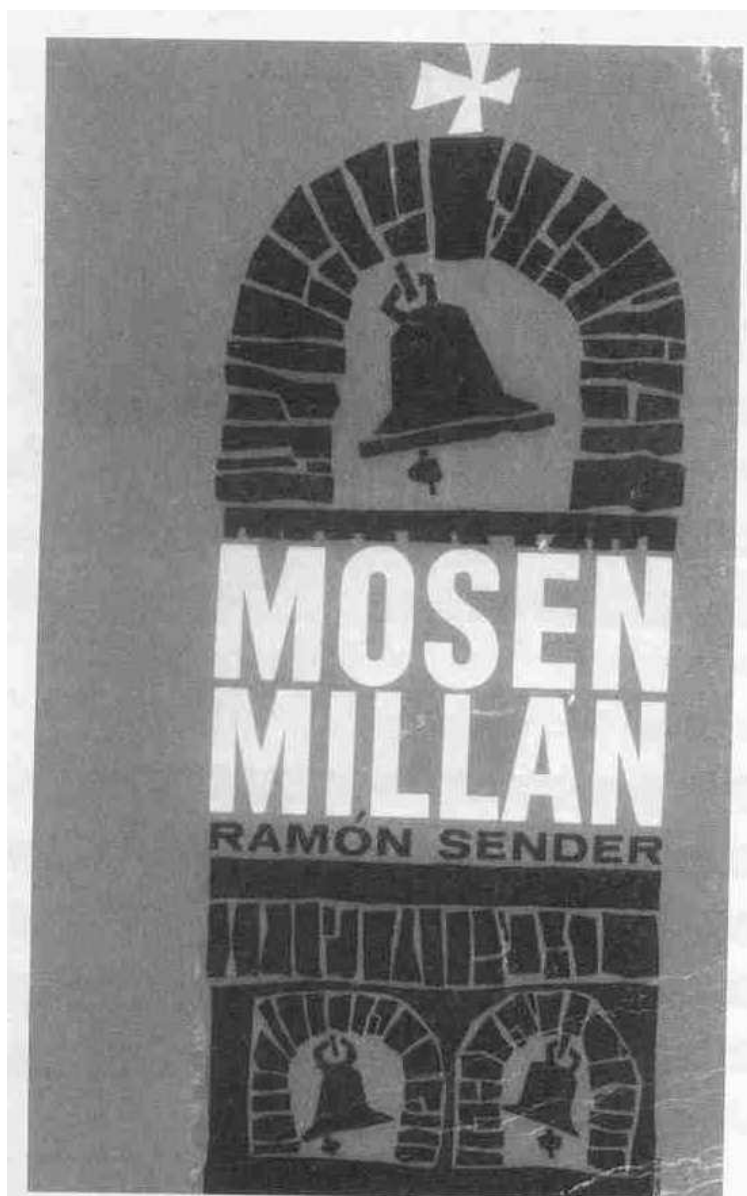
<www.mundocultural.com.br/analise/guernica/pormenores.html>. Acesso em: 08 de junho de 2007.

WIKIPEDIA. La enciclopedia libre. Disponível em:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_la_Segunda_República_Española>.
Acesso em: 22 de maio de 2007.

_____. Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Tres_de_mayo>. Acesso em: 22 de maio de 2007.

ANEXO A

Cópia da capa da edição de 1964 (Boston, D. C. Heath and Company), única que conserva o título original.



Fonte: Imagem extraída do *Guía de lectura: Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*, de Gemma Mañá e Luis A. Esteve. Huesca: Instituto de Estudios Aragoneses, 2000, p. 32.

ANEXO B

Cópia da capa da edição bilíngüe da obra, publicada em 1960, pela editora “Las Américas” de Nova York, com o título *Réquiem por un campesino español* / *Réquiem for a spanish peasant*, prefácio de Mair José Bernadete e tradução para o inglês por Eleonor Randal.



Fonte: Imagem cedida pelo Instituto de Estudios Altoaragoneses e pelo Centro de Estudios Senderianos.

ANEXO C

Cópia da capa da primeira edição espanhola, publicada em 1974, pela editora “Destino” de Barcelona.



Fonte: Imagem extraída do *Guía de lectura: Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*, de Gemma Mañá e Luis A. Esteve. Huesca: Instituto de Estudios Aragoneses, 2000, p. 6.

ANEXO D

Cópia do cartaz e ficha técnico-artística do filme *Réquiem por un campesino español*, de Francesc Betriu.



FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Espanha, 1985. Em cores. Duração: 95´

Gênero: Drama histórico

Direção: Francesc Betriu

Roteiro: Raúl Artigot, Gustau Hernández y Francesc Betriu (sobre o romance homônimo de Ramón J. Sender)

Fotografia: Raúl Artigot

Montagem: Guillermo S. Maldonado

Música: Antón García Abril

Produção: Venus Producciones-Nemo-Ikuru Films y la financiación de TV-3

Elenco: Antonio Ferrandis, Antonio Banderas, Terele Pávez, Fernando Fernán Gómez, Simón Andreu, Paco Algora, Emilio Gutiérrez Caba, Antonio Iranzo, M^a Luisa San José, Eduardo Calvo, Conrado San Martín, Manolo Zarzo, Yelena Samarina.

Fonte: Imagens e informações extraídas da Página virtual:

www.auladecine.com/recursos/requiem_campesino.pdf, em 8 de junho de 2007.

ANEXO E

Cópia de uma fotografia de Ramón J. Sender em 1922, em Dar Quebdani, durante a guerra da África.



Fonte: Imagem extraída da obra *Conversaciones con Ramón J. Sender*, de Marcelino C. Peñuelas. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970, p. 55.

ANEXO F

Cópia da notícia da concessão do Prêmio Nacional de Literatura a Ramón J. Sender, publicada em 2 de janeiro de 1936, no diário esquerdista "La Libertad".

La Libertad

para financiar su compra, con el propósito de que el
sea el Estado, y la de Autobuses y Ferrocarriles Combinado
a «explotar» la carretera. De ambas tienen conocimiento nues
lectores, lo cual no será obstáculo para que volvamos sobre el te
para ilustrarlo con nuevos y edificantes detalles.

Y para terminar, unos pequeños datos bursátiles. Las acciones
Norte se cotizaban, en 30 de Diciembre de 1933, a 280. En 1º de
de 1935, luego de dos años de euforia, se cotizaban
de cien enteros. Las de M. Z. A., por su parte, han
enteros, descendiendo de 260 a 160.

Estos son los frutos de una política de euforia, anti
socialista y antiintervencionista. Pueden estar satisfechos
sejeros de las grandes Empresas. Y festejar alegremente
del año nuevo.

**CONCURSO
NACIONAL DE
LITERATURA**

Fallo del Jurado calificador

El Jurado calificador del concurso nacional de Literatura, formado por D. Antonio Machado, presidente; D. Pío Baroja, D. Pedro de Répide, D. José Montero Alenzo y D. Angel González Palencia, ha propuesto para el premio del tema primero, «Las características del romanticismo español, sus periodos, bibliografía con notas biográficas», al trabajo presentado por D. Guillermo Díaz Plaia, al que se conceden 6.000 pesetas.

El segundo premio, de 2.500 pesetas, se adjudica, con carácter de accésit, a D. Ceferino Palencia y Tubau, y otro accésit de 2.000 pesetas a D. José García Mercadal y D. José Ignacio de Alberti.

El premio de novela, de 6.000 pesetas, sobre narración acerca de un episodio de la segunda mitad del siglo XIX, se otorga a D. Ramón J. Sender. La obra lleva por título «Mr. Witt en el cantón».

*

Celebramos especialmente el triunfo de Ramón J. Sender, con cuya valiosa colaboración se honran las columnas de LA LIBERTAD.

«Mr. Witt en el cantón» es una novela psicológica que tiene por fondo la sublevación de los federales de 1878 y el cantón de Cartagena.

y
na
lo-
m-
sas
su
er-
nde-
tro-
en
a



Ramón J. Sender

q
ce
pa
on
sen-
riaa
Al
a co-
dos
list-
dri-
me-
ch
de
fer-
nu-
lar
A'

Fonte: Imagem extraída da obra *Conversaciones con Ramón J. Sender*, de Marcelino C. Peñuelas. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970, p. 130.

ANEXO G

Letra do Hino Falangista.

Cara al sol

(Himno Falangista)

Cara al sol con la camisa nueva
que tú bordaste en rojo ayer,
me hallará la muerte si me lleva
y no te vuelvo a ver.

Formaré junto a mis compañeros
que hacen guardia sobre los
luceros,
impasible el ademán,
y están presentes en nuestro afán.

Si te dicen que caí,
me fui al puesto que tengo allí.

Volverán banderas victoriosas
al paso alegre de la paz
y traerán prendidas cinco rosas:
las flechas de mi haz.

Volverá a reír la primavera,
que por cielo, tierra y mar se
espera.

Arriba escuadras a vencer
que en España empieza a
amanecer

España una
España grande
España libre
Arriba España

Fonte: Letra do hino extraída da Página Virtual:
<www.guerracivil1936.galeon.com/canciones3.htm>, em 22 de maio de 2007.

ANEXO H

Bandera Oficial de la II República



A Bandeira da II República Espanhola, símbolo oficial do país no período compreendido entre 1931 e 1939. É uma bandeira tricolor e horizontal, composta pelas cores vermelha, amarela e roxa, que sustenta o brasão, no centro da faixa amarela, o Escudo da Segunda República Espanhola.



Detalhe: O escudo está formado pelos brasões de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada. Surge flanqueado pelas colunas de Hércules e apoiadas em terra e com uma única fita que leva a escritura "Plus Ultra" entrelaçando-se entre as colunas. Sobre o escudo, a figura de uma coroa cívica.

Fonte: Imagem extraída da Página Virtual:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_la_Segunda_República_Española>, em 22 de maio de 2007.

ANEXO I

Tela: *Los fusilamientos del tres de mayo* — Francisco de Goya, 1814.



Detalhe: Do grupo de revolucionários destaca-se o homem de camisa branca e, nele, suas mãos. A associação a Jesus Cristo é representada pelas marcas dos estigmas divinos nas mãos do personagem.

Fonte: Imagem extraída da Página Virtual:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_la_Segunda_República_Española>, em 22 de maio de 2007.

ANEXO J

Guernica – Pablo Picasso, 1937.



Detalhe: O cavalo de Pablo Picasso.

Fonte: Imagem extraída da Página Virtual:

<www.mundocultural.com.br/analise/guernica/pormenores.html>, em 22 de maio de 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)