

A CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA SOCIAL NO
PÓS-GUERRA CIVIL EM
LA CAÍDA DE MADRID
(2000)

GABRIELE FRANCO

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Recebido em: 01 de maio de 2017

Aceito em: 10 de julho de 2017

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise da estrutura do texto e dos procedimentos utilizados por Rafael Chirbes em *La caída de Madrid* (2000), refazendo os caminhos do narrador onisciente e dos monólogos, observando quais os recursos e as técnicas utilizados para que o fluir da consciência ganhe textura narrativa e rememore a história da Espanha. Através dos relatos dos personagens José, Tomas e Quini, há uma reconstrução da memória social espanhola. Esse processo de rememoração só é possível por meio da representação do fluxo de consciência, pois os personagens são influenciados pelo silenciamento que as políticas, a historiografia da Guerra Civil e a ditadura deixaram como herança.

PALAVRAS-CHAVE

Fluxo de consciência; ditadura espanhola; Rafael Chirbes.

O livro *La caída de Madrid* foi publicado em 2000 e apresenta uma multiplicidade de perspectivas da sociedade espanhola do período pós-Guerra Civil através do resgate da memória dos personagens. A obra é dividida em duas partes denominadas “La mañana” e “La tarde”, com uma totalidade de vinte capítulos. A trama ocorre no dia 19 de novembro de 1975 e é determinada por dois fatores: as horas que faltam para a festa de aniversário de Jose Ricart e as últimas horas de vida do ditador Francisco Franco.

Como objeto de análise foi selecionada a perspectiva dos personagens José, Tomás e Quini Ricart. José foi um importante empresário da Espanha franquista, ele representa o fio condutor da narrativa. O processo de rememoração dos outros personagens surge do contraste com seu relato; dessa forma, todos estão ligados a ele de forma direta ou indireta. No passado, Jose Ricart lutou com os republicanos na Guerra Civil, porém tornou-se um falangista para ficar do lado vencedor. Ele completa 75 anos, começa a preparar seus herdeiros para assumirem seu lugar na empresa e salvarem-se da instabilidade política do momento: “*José pensó que había que preparar a los suyos para que se adaptaran a las nuevas circunstancias... Se había pasado una tarde entera discutiendo con su hijo, que no entendía nada, que no quería darse cuenta de nada.*” (CHIRBES, 2000, p. 20).

O processo de rememoração do passado é construído a partir do fluxo de consciência, principal característica do romance, e também por meio da mescla entre as vozes dos personagens e do narrador onisciente. Para compreender e analisar esse procedimento foram utilizadas, como suporte teórico e guia para as análises, as obras *A retórica da ficção* (1980), de Wayne C. Booth, *La corriente de la conciencia en la novela moderna* (1969), de Robert Humprey, e *O tempo e o romance*, de Adam Abraham Mendilow.

Rafael Chirbes representa a textura do fluxo de consciência e as mudanças de níveis psíquicos com riqueza e complexidade literária. Para analisar essa cons-

trução foram selecionados os recursos de associação de ideias, mobilidade de perspectivas e montagem de tempo e espaço. Tais recursos permitem a representação da consciência com verossimilhança, permitindo que o autor direcione seu fluxo e crie o efeito de movimento, simultaneidade ou descontinuidade.

A mobilidade de perspectivas apresenta ao leitor o ponto de vista de diferentes personagens e, para intensificar essa habilidade, intercambia sua voz com monólogos. Este recurso determina a aproximação ou o distanciamento entre o narrador e o personagem. A representação da consciência em *La caída de Madrid* (2000) é construída a partir de camadas que determinam sua profundidade e dependem da estrutura narrativa. De um lado, o narrador onisciente é responsável pela mobilidade da perspectiva narrativa. Trata-se de um narrador volúvel, capaz de dissolver os monólogos interiores para tecer seus comentários, ou camuflar-se neles, permitindo que o leitor sinta-se em uma relação direta com o personagem. Por outro lado, os monólogos revelam pensamentos, sentimentos mais profundos e desconexos. Nesse caso, o leitor sente-se numa relação direta com o personagem, sem intermediações. Portanto, a mudança de perspectiva é realizada por um processo de transição, marcado pela sutil transformação da sintaxe por meio do uso de figuras de estilo, mudança na pontuação e na tipografia, e mudança do tempo verbal.

A montagem de tempo e espaço é um desdobramento da narrativa em dois tempos paralelos, o interno (tempo da consciência) e o objetivo (definido pelo mundo exterior). Além disso, são utilizados recursos de cinema, como cortes, justaposições e panoramas das cenas. O tempo da consciência flui constantemente, mas de forma diferente do tempo real. O espaço e as ações do enredo também apresentam os mesmos desdobramentos, desenvolvem-se simultaneamente em duas dimensões, no subjetivo e objetivo. A narrativa de fluxo de consciência modifica o tempo objetivo, transcendendo seus limites com a finalidade de expressar o movimento e a simultaneidade da consciência.

Outra característica da representação do fluxo de consciência é a associação de ideias, a representação do ir e vir de ideias com a finalidade de formar uma sequência é um recurso utilizado na narrativa para dirigir o fluir da consciência. Para tornar esse fluir verossímil, também é utilizado o efeito de coerência interrompida, projetando mudanças de direção nos pensamentos dos personagens, pois na mente humana os pensamentos mudam de sentido para reaparecerem em seguida, como um quebra-cabeça. As pausas e interrupções são denominadas descontinuidade de ideias. O conduzir da consciência é representado por mudanças na sintaxe, presença de figuras de linguagem (anáforas, metáforas) e tipografia alterada. Para exemplificar o modo como essas técnicas concedem textura à consciência narrativa, propõe-se uma análise de fragmentos de alguns capítulos.

Con lo del joven republicano, aludía a que su padre vivía en Valencia cuando se proclamó la Republica, había estado presente en el instante en que izó la bandera tricolor en el ayuntamiento y había permanecido en territorio republicano al principio de la guerra. Lo había contado muchas veces; que al principio había creído en la Republica y que – eran sus palabras- sólo cuando vio los demanes que cometieron los republicanos se asqueó y se pasó al otro bando y se puso la camisa de la Falange (<<Soy falangista y republicano>>, se declaraba a veces). Desde entonces, había odiado los partidos políticos (<< La Falange no es un partido>>, decía), muy especialmente a los anarquistas y comunistas. Por eso resultaba tan extraño que, desde hacía unos meses, hablara de esa manera. Según le había comentado Tomás a su mujer varias veces, el razonamiento de su padre parecía bien hilvanado, pero algo fallaba en su cabeza para permitirse hablar así. <<Me preocupa, está perdiendo la cabeza>>, le había dicho, <<se aferra a ciertas cosas y las convierte en obsesiones.>> Don José sacó un pañuelo del bolsillo y se secó la frente. Se había acalorado hablando. Le indignaba que fuera su hijo el único de la empresa que se creía en las estupideces que la radio y la televisión decían. Asociaciones, sí; partidos, no. Átame esa mosca por el rabo. Que todo seguiría igual. ¿En qué cabeza cabía eso? La Falange, el Movimiento, los procuradores en Cortes. Toda esa maquinaria había servido para poner un orden, pero ahora ya no servía para nada. Con eso, se había escrito una partitura con la que había tocado el país su

música durante unos cuantos años, pero ahora empezaba otro concierto. El director de orquesta pedía otros instrumentistas para emprenderla con otra partitura. Odiaba a aquellos tipos más de lo que su hijo podía odiarlos. (CHIRBES, 2000, p. 24).

Após uma discussão, a perspectiva é sutilmente transferida de Tomás para José. Tomás é o único herdeiro do empresário, trabalha como economista na empresa do pai. Trata-se de um homem prático e incapaz de compreender que se aproxima uma complexa mudança política. A sutil mobilidade de perspectiva entre o narrador onisciente e o monólogo interior indireto de José e Tomás não é visível a partir de uma leitura superficial, pois é necessário analisar minuciosamente os planos semântico e sintático. No plano semântico, fica evidente que Tomás desconhece as verdadeiras intenções do pai em relação aos partidos políticos, pois acredita que José abandonou o grupo republicano pelas injustiças que cometiam. Contudo, Jose expressa claramente seu ódio pelos republicanos na última frase: “*Odiaba a aquellos tipos más de lo que su hijo podía odiarlos.*” (CHIRBES, 2000, p. 24). Mesmo assim, planeja reaproximar-se do partido porque a nova organização política e econômica do país exigia essa mobilidade.

No plano sintático, o narrador utiliza a mescla de perspectivas para se camuflar, pois em um único parágrafo a perspectiva do narrador transita entre Tomás e José com a finalidade de contrastar seus pontos de vista. O momento de transição de perspectiva não se expressa pela tipografia ou pontuação, mas pelo tempo verbal empregado. No início do fragmento, quando a perspectiva do narrador onisciente acompanha Tomás, os verbos estão no Pretérito Imperfeito e Indefinido. No momento de transição de perspectivas, o verbo “*átame*” é empregado no Presente, revelando um desdobramento do tempo interno da consciência para o tempo objetivo e a mudança de perspectiva de Tomás para José: “*Asociaciones, sí; partidos, no. Átame esa mosca por el rabo...La Falange, el Movimiento, los procuradores en Cortes.*

Toda esa maquinaria había servido para poner un orden, pero ahora ya no servía para nada.” (CHIRBES, 2000, p. 24).

Em seguida, os verbos voltam para o Pretérito e a perspectiva do narrador acompanha José. Os momentos de transição apresentam ambiguidade, pois não podemos distinguir se a voz é do personagem ou do narrador. No entanto, esses momentos são acompanhados de características singulares como associação de ideias e metáforas que podem defini-los como uma interpelação do narrador. A sintaxe das frases não é convencional, pois sua organização difere do padrão sujeito-verbo-objeto e baseia-se na associação de ideias representada por uma sequência de substantivos, expressões idiomáticas e interpelações. A sequência de substantivos (*Asociaciones, partidos, Falange, Movimiento, los procuradores en Cortes*) sugere uma construção imagética do franquismo, e a organização dos elementos na sintaxe atribui um ritmo acelerado para a leitura deste trecho, de forma que o leitor compartilhe o sentimento de indignação de José. O verbo no Pretérito e o conector “*con eso*” sinaliza o fim do monólogo interior ou interpelação do narrador, e indica a total imersão na perspectiva de José, pois o discurso torna-se articulado e organizado, inclusive recorre ao uso de metáfora para comparar o momento político com a mudança de músicas em uma orquestra.

A mobilidade de perspectivas ressalta o contraste entre os pontos de vista dos personagens, permitindo a reconstrução da memória social a partir da individualidade de cada um. Para tanto, a personalidade de José evidencia-se diante daquilo que Tomás narra sobre ele em suas lembranças, assim como a personalidade e história de Tomás são construídos a partir do contraponto entre as vivências e memórias que possui do pai e de si. Na perspectiva de Tomás, o pai representa a imposição da ordem e determina que sua empresa não poderá falir após sua morte. Para isso, transforma o filho em mais uma peça de sua máquina de ordem. Tomás, por sua vez, assume a função determinada pelo pai e para obter êxito, anula seus sentimen-

tos e personalidade num processo de autocensura. Ele representa uma geração alienada, incapaz de refletir sobre sua condição e desenvolver uma individualidade.

<<Este año se irá Olga sola a la playa, yo prefiero quedarme aquí, porque quiero adelantar el fichero>>, chaqueta negra, Madrid, las tardes en El Escorial, con Elisa, la cocinera, y Roberto, el chofer; con su padre, con los amigos de su padre; y, por las noches, las llamadas telefónicas de Olga desde San Sebastián, o desde Jávea: <<No te creas, este año no ha venido mucha gente, los niños en la gloria, disfrutando como locos del agua>>, ella invitándolos a saltar desde la roca y esperándolos con la sonrisa – menos franca que la de su madre-, con los pechos bronceados, y él acudiendo a verlos algunos fines de semana, y sus hijos, Quini y Josemari, seguramente pensando que su padre es un insecto negro, con un caprazón de queratina debajo del cuál se arrastra algo viscoso y blando, y equivocándose, equivocándose de medio a medio porque qué hay debajo de su caparazón, que hay debajo de Tomás Ricart Viñal, nada, nada, debajo no hay nada, él nunca ha tenido muchachas a las que echan el trabajo, ni Pidoux, ni las Palmeras, ni Morocco, él no tiene nada debajo de su caparazón negro, nada, una oquedad, un vacío. Seguir el camino que alguien trazó para él. Él había sido el hueco que dejaba el molde de su padre. << ¿Quién eres?>>, le pareció escuchar la voz de su madre. << ¿Y tú quién eres?>> La voz de la mujer sonaba ronca, sofocada, pero era como una mano extendida de ciego, palpando el camino que tenía por delante, era su propia voz que se le había escapado entre los labios sin querer, su voz que no sabía muy bien si le preguntaba a Tomás Ricart Viñal, o a su madre: << ¿Quién soy?, ¿y yo quién soy?>> (CHIRBES, 2000, p. 217).

Como se observa no fragmento acima, a consciência de Tomás é apresentada por um monólogo interior indireto composto por associação de ideias, objetividade expressada pelo uso da antonomásia. O monólogo também é evidenciado pela pontuação escassa, repetição de palavras, cortes de enunciado, além de possuir uma sintaxe não convencional, composta através do acúmulo de enunciados. O trecho selecionado retrata a essência da vida de Tomás, ou seja, os únicos âmbitos em que ele possui algum tipo de expressão: o profissional e o doméstico.

O âmbito profissional é representado pela sequência aparentemente desconexa dos substantivos que compõe a associação de ideias com o seguinte fluxo: paletó preto – Madrid – El Escorial – Elisa cozinheira - Roberto chofer – pai. No âmbito doméstico há referências a sua casa de férias, esposa e filhos: Javea – Olga – Quini e Josemari. Vale ressaltar que, assim como o pai, Tomás não passava as férias com a família. Apesar de reprovar o comportamento de José, Tomás repete as ações e o modelo imposto. Essa atitude pode sugerir uma metonímia para sua geração, pois durante a ditadura franquista, a individualidade e a reflexão não eram assuntos em pauta. Esse processo de alienação ressalta o escasso desenvolvimento do âmbito individual da vida de Tomás, em um jogo de associação de ideias, ele compara-se como algo vazio: “*él no tiene nada debajo de su caparazón negro, nada, una oquedad, un vacío*” (CHIRBES, 2000, p. 217). A repetição das palavras “*nada*” e “*equivocándose*” também ressaltam essa ideia de vazio que ele constrói de si.

Para representar o fluxo de consciência a pontuação é escassa, composta apenas de vírgulas utilizadas de modo não convencional e, dessa forma, imprimindo um ritmo acelerado à narrativa. A sensação de velocidade das ideias transmite a sensação de contato direto com a consciência de Tomás, ressaltando o uso do monólogo. O ponto final só aparece quando o narrador onisciente ganha voz, concedendo uma pausa na velocidade de leitura e coerência sintática à narrativa. Isso ocorre porque o narrador onisciente interrompe o monólogo interior e é acompanhado do desdobramento temporal, pois transporta o personagem para o tempo presente. No desdobramento objetivo do tempo e espaço, Tomás está no quarto observando a mãe dormir, ela está em estado febril e em sua alucinação lança um questionamento ao filho: “*¿Quién eres?*”. Nesse momento, a voz de Tomás mescla-se a de sua mãe e nesse jogo de vozes o verdadeiro autor da pergunta torna-se ambíguo: “*¿y yo quién soy?*”. Pela primeira vez, o questionamento de Tomás é empregado no tempo do Presente remetendo aos questionamentos de seu filho Quini que, em contrapartida,

busca respostas no tempo futuro. O jovem representa as expectativas do período da transição, portanto seus questionamentos estão direcionados para o futuro:

Cuatro o cinco piedras, había tirado cuatro o cinco piedras y había corrido confundido en el grupo de estudiantes, y había vuelto a querer ser otro, otro día más jugando a ser otro, pero quién, quién quería ser él, a ver, explíquenoslo, quién demonio quiere ser usted, joven Ricart. No el gerente de Ricartmoble, o sea, que eso no, no el socio del imbécil de su hermano que entra por la noche en la habitación en calzoncillos a pedirle un cigarro, pierna de animal, de mamífero cargado de futuro, el vello del pecho, las narices romas y anchas, el cuello también romo y ancho y el cerebro romo y estrecho, si existente; los dos socios, los felices hermanos Ricart, hablando de negocios, encendiendo un cohíbas uno al otro, cruzando las piernas, los muslos de hipopótamo de su hermano Josemari, hablando de inventarios, de reparto de beneficios, y echando humo por las narices, por la boca, o, como les hacía ver su padre cuándo eran más pequeños, echando humo por los ojos, por las orejas: <<¿quieres ver cómo hecho humo por los ojos?>>, y él embelesado, nervioso, pidiéndole que le deje el puro: <<yo también quiero, papá, yo también quiero.>> Josemari y él: <<Yo también quiero>>, y el mundo en el mapa: simas marinas de intenso color azul cobalto, plataformas litorales de suave azul cielo, llanuras verdes, monañas de un marrón intenso y que terminan con una macha blanca, España amarilla, Francia verde, Italia rosa, la URSS también de color rosa, pero más clara y grande y lejana, y su hermano y él ante la mesa, y el abuelo encendiendo el cohíbas, sacando la mano del ataúd para encender un cohíbas, y la abuela que se ha quitado los pañales y embadurna de mierda el espejo del baño otra vez... (CHIRBES, 2000, p. 283).

Quini foge de um protesto feito pelos estudantes universitários, após jogar algumas pedras contra a polícia abandona seus amigos. Refugia-se em um bar, acaba embriagado, pois sente vergonha de sua covardia. Como se observa no fragmento acima, em que se representa o conflito existencial de Quini, a perspectiva dos personagens ora é revelada pelo narrador onisciente e ora através do monólogo interior. O trecho citado possui início com o discurso do narrador onisciente que acompanha a consci-

ência embriagada de Quini. A presença do narrador é marcada pelos termos “*a ver*” que propõe uma organização na estrutura da sintaxe, revelando uma construção articulada, diferente de um monólogo, e através da expressão “*explíquenoslo*”, na qual o narrador se dirige diretamente a Quini. As interpolações do narrador em relação a Quini indicam sua falta de afinidade com o personagem. Em algumas ocasiões, ele é irônico e impaciente com Quini ao apontar suas dúvidas existenciais e a multiplicidade de “outros” que habitam o jovem. Em relação a José, o narrador estabelece uma relação de cumplicidade, pois omite e ameniza fatos importantes que são revelados por outros personagens no decorrer da narrativa.

Representar a consciência na textura narrativa é uma forma de revelar várias faces que o narrador e os personagens podem assumir. Este tipo de efeito concede intensidade à narrativa, pois podem causar variações no distanciamento entre personagem e narrador. Esse afastamento depende do grau de afinidade ou interesse pessoal que o narrador possui em relação ao personagem. O agente narrador da consciência de Quini compartilha de sua falta de afinidade pelo o irmão mais velho Josemari, e acrescenta observações irônicas sobre ele enquanto tece o monólogo do jovem, refere-se a ele como: “*imbécil de su Hermano*” e “*el cerebro romo y estrecho, si existente;*”.

O narrador onisciente constrói a individualidade de Quini a partir do contraste com o pai e o irmão mais velho que representa uma continuação de Tomás, assim como Tomás representa a continuidade de José. No entanto, as preocupações de Quini referem-se ao futuro. Em sua consciência, o avô José é representado simbolicamente no caixão, assim como o general Francisco Franco e o próprio franquismo: “*el abuelo encendiendo el cohíbas, sacando la mano del ataúd para encender un cohíbas.*” (CHIRBES, 2000, p. 283).

As imagens metafóricas da mente embriagada de Quini o sufocam, assim como seus pensamentos, pois ele não consegue articular e expressar todas suas angus-

tias. Dessa forma, torna-se evidente uma sensação de asfixia gerada por um silêncio que percorre toda a narrativa e como um paradoxo a esse “silêncio” a obra também reconstrói a memória social desse período histórico. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que é possível observar de diversas perspectivas o funcionamento dessa sociedade durante o franquismo, é notável o silenciamento, a autocensura dos personagens ao falar e, inclusive, pensar, visto que a maior parte da narrativa é estruturada a partir da representação do fluxo de consciência dos personagens. Trata-se de um período de repressão militar e censura, portanto evidencia-se um silenciamento que possui vazão através dos fragmentos truncados que possibilitam a representação do fluxo de consciência dos personagens e da presença de um narrador onisciente, atuante como mediador dos relatos.

Este clima de tensão e instabilidade política deve-se às censuras da ditadura franquista que extrapolam o coletivo e invadem o âmbito privado, instigando Tomás e Quini a questionarem quem são e quem realmente querem ser. Jose deixou lacunas na história da família após a Guerra Civil, pois não relatou suas vivências e iniciou um processo de silenciamento que desencadeou em seus herdeiros um conflito existencial. Para saber quem são, eles precisam conhecer a história da Espanha que está incorporada às vivências de Jose e explicar a origem da família, da fortuna e do papel que cada um desempenha. Essas lacunas são definidas por Quini como aquilo que ninguém pode perguntar ou aquilo que todos sabem, mas é proibido mencionar:

Pero era curioso. Había cosas que no se podían preguntar nunca, y lo que no se podía preguntar nunca era lo único que de verdad habría que saber, porque eran los cimientos que sostenían las cosas...Se podían saber las anécdotas, el viaje de novios, la playa de Jávea cuando ellos dos, Quini y Josemari no habían nacido, lo que la abuela regaló al abuelo cuando cumplió cincuenta años, lo que dijo un día el abuelo viniendo de El Escorial, eso sí, pero no lo otro, lo otro, sombras. (CHIRBES, 2000, p.289).

Em seus relatos, José Ricart omite os motivos que o levaram a abandonar o grupo republicano, a forma como enriqueceu com a venda ilegal de obras de arte, os acordos e contratos que fixaram sua empresa no mercado etc. Suas histórias não eram comunicáveis às futuras gerações porque eram desmoralizantes. No entanto, transformar seu passado em uma lacuna misteriosa é apagar o período histórico em que viveu. Seu herdeiro, Tomás, não tem acesso ao passado e à origem de José, portanto, também desconhece a história do período franquista. Isso se reflete em sua dificuldade de compreender o presente e de perceber que o período de transição pressupõe mudanças: “...Quini no lo llamaba cobarde, sino intolerante, y no, los intolerantes eran ellos, sus hijos, que no toleraban la vida en su discurrir, que querían cambiar por la fuerza lo que había permanecido idéntico durante miles de años.” (CHIRBES, 2000, p.173).

O mesmo processo ocorre com Quini: “¿Quién ha sido su abuelo? ¿Y quién ha sido su padre?” (CHIRBES, 2000, p.288). O jovem busca preencher as lacunas deixadas pelo avô e pelo pai através das leituras de Marx. Entretanto, revela que seu discurso libertador em defesa da classe operária não é coerente com seu modo de viver: “...ni él quería a los empleados de las fabricas, ni los empleados lo querían a él, que defendía que la propiedad de la empresa fuera de ellos. Quería hacerlos dueños de su destino, pero no le gustaban.” (CHIRBES, 2000, p. 287).

Com a apresentação das técnicas e da mobilidade do narrador, percebe-se que o romance em questão é de uma riqueza poética notável que conduz o leitor ao interior da psique humana e todo o fluxo de pensamentos se manifesta através de maneiras diversas. Além disso, através da mudança de perspectiva entre os personagens, o narrador constrói um panorama da Espanha. Na família Ricart, a construção da memória realiza-se apenas no âmbito individual, os silêncios e omissões (tanto do narrador quanto dos personagens) impedem a construção ou recuperação de uma memória social. Somente os leitores tem acesso a essa totalidade, pois o nar-

rador onisciente revela apenas uma parcela dos pensamentos, desejos e anseios dessas gerações. Sendo assim, o leitor precisa buscar suas próprias reflexões, trilhando seu próprio caminho na recuperação da memória e da história da Espanha. Conclui-se, que mesmo os “silêncios” e “omissões” presentes apenas no âmbito individual são também devastadores para a história coletiva. Portanto, através dos relatos dos personagens e da mediação do narrador, *La caída de Madrid* (2000) sugere que muitas gerações foram e continuarão sendo vítimas diretas ou indiretas da Guerra Civil. Jose sofre com a impossibilidade de reconstrução da harmonia perdida, Tomás com a desestabilização da estrutura social e econômica, Quini com sua busca angustiante por uma identidade e pelo futuro.

Bibliografia

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Editora Arcaria: Lisboa, 1980.

CHIRBES, Rafael. **La caída de Madrid**. Editorial Anagrama: Barcelona, 2000.

HUMPHREY, Robert. **La corriente de la conciencia en la novela moderna**. Editorial Universitaria, 1969.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.