

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MARIO RENÉ RODRÍGUEZ TORRES

**Guimarães Rosa e outros escritores provincianos latino-americanos  
(Arguedas, Rulfo, Roa Bastos e García Márquez)**

São Paulo  
2009

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**Guimarães Rosa e outros escritores provincianos latino-americanos  
(Arguedas, Rulfo, Roa Bastos e García Márquez)**

Mario René Rodríguez Torres

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

São Paulo  
2009

## *Agradecimentos*

A meu orientador, Marcos Natali, pela sua generosidade e paciência.

A cada um dos participantes do grupo de estudos que ele dirige, pelas discussões que enriqueceram este trabalho.

A Luiz de Mattos Alves, o funcionário antiburocrático.

Aos professores Jaime Ginzburg e Francisco Zaldívar pelas sugestões valiosas.

Ao Cnpq pelo financiamento desta pesquisa no marco do programa PEC-Pg.

A Claudia e Fernando, por Monserrat.

A meu mestre, Mauricio Solano, o mais (mal) plagiado neste trabalho, junto com meu orientador.

A Natalia pelas múltiplas correções, sugestões, brigas para que terminasse o trabalho e por ter me sugerido vir estudar no Brasil.

## Resumo

Neste trabalho, proponho-me examinar a obra de João Guimarães Rosa (principalmente *Grande Sertão: Veredas* e alguns contos) em relação com as obras mais reconhecidas de outros escritores junto com os quais conformaria o grupo que José María Arguedas denomina escritores “provincianos”: Juan Rulfo, o próprio Arguedas e, embora menos próximo a eles, García Márquez. Além destes autores, examino sua relação com Augusto Roa Bastos, autor que a crítica posterior a Arguedas inclui entre os “provincianos”. Analisa-se por que estes escritores se apresentam como humildes camponeses, vaqueiros ou índios que não gostam dos intelectuais e escrevem obras que parecem narradas por um membro das culturas fundamentalmente orais de suas regiões de origem. Aponta-se que o objetivo dos “provincianos” é fazer surgir a província no literário –em uma escrita que tem como destino a cidade–, em resposta aos processos de modernização que parecem condená-la a desaparecer. Avalia-se o que fica dessa resposta, sugerindo-se que pode ser uma ruína. Na análise sobre a proposta narrativa dos provincianos são consideradas diferentes interpretações dedicadas a esse tema, desde os estudos clássicos de Ángel Rama e Antonio Candido até alguns textos que questionaram esses estudos, como os de Alberto Moreiras e Idelber Avelar.

Palavras-chave: tradição e modernidade, campo e cidade, transculturação, regionalismo, oralidade e escrita.

## Abstract

In this dissertation, I examine the relationship between the work of João Guimarães Rosa (especially *Grande Sertão: Veredas* and some of his short stories) and that of other writers called “provincianos” by José María Arguedas: Arguedas himself, Rulfo, and, to a lesser extent, García Márquez. In addition to these authors, I examine Guimarães Rosa in relation to Augusto Roa Bastos, an author who would later be included in the group of “*provincianos*” by some critics following Arguedas. The dissertation analyzes why these writers describe themselves as humble cowboys, peasants, or natives who dislike intellectuals and who write works that appear to be narrated from a “provincial” point of view. The aim of the “*provincianos*” is to make the hinterlands appear in the literary, in writing addressed to the city, in reaction to the modernization process that seems to condemn the cultures of those regions to disappear. Furthermore, the dissertation evaluates what remains of that response, indicating that it may be a ruin. In the analysis of the work of the “*provincianos*,” different interpretations of the subject are considered. From the classic studies of Ángel Rama and Antonio Candido to the texts of critics who have questioned those studies, such as Alberto Moreiras and Idelber Avelar.

Keywords: tradition and modernity, country and city, transculturation, regionalism, orality and literacy.

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....  | 2  |
| 1. Os escritores “provincianos” .....  | 7  |
| 2. A nostalgia da boa terra: escrever na ausência da província .....             | 13 |
| 3. “Agora o mundo quer ficar sem sertão”?  |    |
| 3.1. A província de Arguedas e Riobaldo.....                                     | 17 |
| 3.2 A escrita sem cidade de Rulfo .....  | 25 |
| 3.3 O encontro dos Zorros em Chimbote e outros encontros anteriores.....         | 29 |
| 4. Morte da província, morte do regionalismo e a ressurreição por invocação..... | 36 |
| 5. Fugir dos doutores e aprender dos bois  |    |
| 5.1. A educação redentora: Aristocratismo e barbárie.....                        | 45 |
| 5.2 Provincianismo e “realismo maravilhoso”.....                                 | 52 |
| 5.3 Sobre a educação dos bois.....   | 58 |
| 6. Escrever o que deveria ser cantado nos caminhos                               |    |
| 6.1. A tarefa - renúncia do tradutor “provinciano”.....                          | 65 |
| 6.2. O desejo de cantar ou de uma escrita de mentalidade mais simples.....       | 71 |
| 7. Coveiro ou guarda dos mortos? O escritor provinciano como novo Fausto.....    | 81 |
| Conclusões (“quad erat demonstrandum”?).....                                     | 94 |
| Bibliografia .....   | 99 |

## Introdução

“O ermo exultará e florescerá; como o narciso florescerá abundantemente, e também exultará de júbilo e romperá em cânticos”, está escrito em Isaías 35 1-2. Sobre essa passagem chamava a atenção, no começo de *O matrimônio do céu e do inferno*, William Blake, quem pensava que o homem tinha de fazer florescer o deserto de sua existência por meio dos atos imaginativos, da criação artística. Pouco mais de um século depois e em coordenadas geográficas distintas, encontramos um arquiteto, Oscar Niemeyer, que afirmava da cidade que ajudou a construir: “surgia como uma flor naquela terra agreste e solitária” (1961, p. 19). E, da mesma maneira, um compatriota e contemporâneo dele, Guimarães Rosa, que se propunha um objetivo semelhante, mas seguindo a via contrária, por meio da escrita: não fazer florescer uma cidade no sertão, mas o sertão na cidade.

Esse objetivo significava, para Guimarães, afirmar a existência de um “mundo mágico” onde “as pessoas não morrem, ficam encantadas” (1999, p. 513). Com isto não só pensava fazer frente à sua morte como indivíduo, mas à do sertão. O sertão “mágico” com que teve contato durante a infância e com o qual voltou a ter contato já adulto em múltiplas viagens. Estas viagens (que eram, ao mesmo tempo, ao passado pessoal) terminaram, como no caso do Grivo de seu conto “Cara de Bronze”, na construção de relatos que deviam tornar presente aquele sertão em outro espaço: na cidade moderna que –como diz Riobaldo– acabava com ele.

Outros escritores latino-americanos reconhecidos, que começaram a publicar também em meados do século XX, aproximadamente, seguiram um percurso semelhante ao do escritor mineiro e, nas suas obras, propuseram-se objetivos análogos; são estes autores o peruano José María Arguedas, o mexicano Juan Rulfo, o paraguaio Augusto Roa Bastos e o colombiano Gabriel García Márquez (os três primeiros manifestaram sua admiração por Guimarães Rosa)<sup>1</sup>. Todos estes escritores realizaram obras que produzem a impressão de serem narradas desde o ponto de vista de um membro de uma comunidade regional fundamentalmente oral, ao passo que os próprios autores falam de si como um desses membros; apresentam-se (ou, se quiser, constroem-se como personagens) como

---

<sup>1</sup> A presença de García Márquez neste trabalho é muito menor que a dos demais autores, entre outros motivos, porque não compartilha tantas afinidades com eles, tal como salientou Arguedas. Não obstante, decidi manter seu nome no título porque penso que leitores interessados na obra dele poderiam, de qualquer forma, encontrar aqui algum tipo de material proveitoso.

humildes provincianos que evitam, na medida do possível, os intelectuais. Como será mostrado, estas duas características estão relacionadas com o desejo destes escritores de fazer presente a província nas suas obras em um momento em que esta parece condenada a desaparecer por causa dos processos de modernização.

Este trabalho pretende analisar, em detalhe, esses vínculos entre os mencionados autores, assim como revisar os alcances da sua proposta narrativa. Com esse intuito, serão analisadas algumas das suas obras principais a partir do que elas dizem e da forma como tratam os encontros conflitantes entre província tradicional e cidade moderna, oralidade e escrita. Além desses textos literários, também serão consideradas declarações e opiniões expressadas por esses autores em entrevistas e artigos, visto que esses materiais resultam também reveladores dos vínculos existentes entre eles e da construção da figura do escritor provinciano. Da mesma forma, serão considerados alguns textos críticos que já se ocuparam de uma análise da obra destes autores em conjunto.

De fato, a leitura em conjunto das obras dos autores em questão, aqui proposta, não é nova. Ela retoma um já longo percurso crítico iniciado pelo próprio Arguedas, em seus diários de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de onde tomo para referir-me a esse grupo de autores a denominação “provincianos” (a minha escolha deste termo será justificada no primeiro capítulo do trabalho). Desse percurso crítico fazem parte também textos clássicos como os de Antonio Candido e Ángel Rama. Como se verá, este trabalho é devedor dos estudos destes críticos, que toma como apoio de sua análise, mas dos quais também se distancia devido a que hoje algumas de suas propostas interpretativas resultam insatisfatórias, como tem sido evidenciado por parte de autores como Alberto Moreiras. Um exemplo disso é que, na atualidade, a idéia de que o grande feito dos provincianos foi a universalização do regional não é aceitável. Nesse sentido, a questão colocada sobre os alcances das obras dos escritores aqui estudados é também, de alguma forma, a pergunta sobre como ler hoje esses autores.

Agora que se completaram 50 anos da publicação de várias das principais obras dos provincianos (*Grande sertão: veredas*, *Pedro Páramo*, *Los ríos profundos*) e se realizaram diversas homenagens por este e outros motivos, tais como a morte recente de Roa Bastos (2005) e os 80 anos de García Márquez (2007), entre outros eventos, a

pergunta resulta oportuna<sup>2</sup>. Também o é por ocupar-se destas obras quando se afirma que as províncias conhecidas pelos provincianos e sobre as quais escreveram já não existem (por exemplo, o sertão de cria de gado que Guimarães conheceu teria sido tomado pelo agronegócio<sup>3</sup>) e quando se fala também do desaparecimento da dicotomia campo-cidade.

Apesar de aceitarmos que é um fato a chegada da modernidade até os vilarejos afastados, ainda acho que são cabíveis as palavras de Raymond Williams sobre a relação entre campo e cidade: “para milhões de pessoas, hoje e no passado, [é] uma vivência direta e intensa” (2000, p. 13) e também, valha afirmar, indireta e mesmo assim, intensa. É inegável que este trabalho está determinado também por motivações pessoais. Como lembrava há pouco tempo o romancista e crítico colombiano Ricardo Cano Gaviria, o pesquisador também é parte do horizonte de pesquisa (2007, p. 426). Eu, como muitos, sou neto de pessoas nascidas na província que viveram esse processo de modernização e integração às cidades. De alguma forma, esse processo continua e alguns dos conflitos que os provincianos tratam em suas obras permanecem vigentes<sup>4</sup>.

Por outro lado, parte do objetivo da obra dos provincianos era fazer sentir ao leitor citadino moderno a necessidade de pensar em outros espaços. Se a província conhecida pelos provincianos desapareceu, é possível que o seu fantasma na obra desses autores tenha algo que dizer. Tudo isto faz parte dos motivos que me levam a voltar à obra desses escritores com a teimosia e, espero, algo do bom senso das vacas querençosas sobre as quais escreve Rosa.

\*\*\*

---

<sup>2</sup> Se, por um lado, tais homenagens são indicadoras da centralidade que essas obras têm para nós – todos eles são autores canônicos em seus respectivos países (e não só neles) –, por outro lado, essa canonização das obras pode levar a que seus autores sejam convertidos em simples expressões do gênio nacional e suas obras em “uma espécie de literatura oficial dos liceus”, como qualificou Carpentier o regionalismo (apud CANDIDO, 1989, 162).

<sup>3</sup> A este respeito, vide o documentário “Sertão mineiro” de Álvaro de Andrade Garcia. Por sua vez, Mario Vargas Llosa, no seu livro sobre José María Arguedas, escreve: “aquella sociedad andina tradicional, comunitaria, mágico-religiosa, quechuahablante, conservadora de los valores colectivistas y las costumbres atávicas, que alimentó la ficción literaria indigenista, ya no existe [...] no volverá a rehacerse, no importa cuántos cambios políticos se sucedan en los años venideros” (1997, p. 335).

<sup>4</sup> Penso, por exemplo, no êxodo camponês na Colômbia, que é um fenômeno em pleno vigor.

O presente trabalho está dividido em sete capítulos curtos em que são tratados diferentes aspectos da obra dos provincianos.

O ponto de partida será, no primeiro capítulo, uma leitura dos diários de Arguedas que atenta para as relações que o escritor estabelece entre os autores por ele denominados provincianos em contraste com os escritores citadinos. O segundo capítulo apresenta a escritura provinciana como uma escritura da perda da província. O terceiro é uma contextualização que tenta responder à pergunta de Riobaldo: desde quando o mundo quer ficar sem sertão? O quarto analisa a posição dos provincianos em relação ao regionalismo, mostrando como seu tratamento da província (desta vez sim, ela estaria presente no literário) pareceu, em um momento determinado, um dos signos do fim do colonialismo. O quinto estabelece uma relação entre realização provinciana, fim do colonialismo e o que Antonio Candido chama “fim da utopia da instrução redentora”. Por sua vez, analisam-se essas questões à luz da crise das convicções ocidentais predominantes até o fim das guerras, o surgimento do real maravilhoso neste contexto e a sua presença na obra dos provincianos. No final deste capítulo, aborda-se uma questão que vinha sendo insinuada neste e no capítulo anterior: o que parecia ser o fim (da utopia da instrução redentora, do colonialismo) pode não sê-lo ou, então, pode ser o fim, mas de uma coisa diferente (a possibilidade da província não ser submetida aos mandados da modernidade). O capítulo sexto examina a obra dos provincianos desde a perspectiva da maneira de traduzir o provinciano oral em uma escrita para as cidades. Como será observado, os provincianos não simplesmente traduzem; também renunciam a traduzir, fazendo sentir ao leitor uma carência que aponta a necessidade de deslocar-se para um espaço diferente. A tarefa de tradução dos provincianos indica que eles não só tentaram fazer sentir a presença e vigência da província no texto escrito. Eles próprios afirmam, nos momentos mais autocríticos e auto-irônicos da sua obra –como se verá no capítulo sétimo–, que escrever ou narrar pode ser uma forma de morrer. Por isso, o mais valioso de suas obras pode ser, como indica Guimarães, não o que aparece nelas, mas o que fica por aparecer.

O aspecto fragmentário deste trabalho obedece, em parte, ao esforço de não fazer desaparecer sob uma unidade aparentemente coerente o caráter rico em matizes e, incluso, contradições da obra dos provincianos. Do mesmo modo, a recorrência a analogias pretende respeitar a forma de expressar desses textos que falam sobre algo

que resiste à representação. Nesta forma de proceder, é claro, existe a influência das propostas de alguns críticos como Benjamin, Derrida ou Adorno que recusam a totalização. Por outro lado é preciso notar que, em certo sentido, a fragmentação e inacabamento são o resultado das condições de sua produção em que o ponto final é determinado pelo prazo de entrega. Há nele muitas coisas que funcionam apenas como levantamentos que aguardam ser desenvolvidos.

\*\*\*

Guimarães Rosa, o poeta visionário sertanejo (que vincula poesia e metafísica), pronuncia seu grito triunfal em que diz que vislumbra um “mundo mágico” onde as pessoas “não morrem, ficam encantadas” no discurso de posse na Academia de Letras, isto é, quando já se encontra no umbral da morte. Nisto há uma sombria ironia fáustica ou mosaica –que sempre volta. Como se verá, talvez o que nos fique desse grito seja aquilo que nos resta da obras dos “provincianos” em geral. Algo que poderia ser definido como um murmúrio rulfiano ou, mais roseanamente, um silêncio “cheio de outras músicas”. Possivelmente, um silêncio como o que fala para o menino Ernesto nas ruínas do muro incaico em *Los ríos profundos* ou que habita nessas outras ruínas, as de Brasília –a flor do deserto sonhada por Niemeyer–, pelas quais um dia caminhou prazeroso o autor de *Pedro Páramo*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Rulfo esteve em Brasília em 1974. A respeito de sua viagem remeto ao livro *Noticias sobre Juan Rulfo* de Alberto Vital.

## 1. Os escritores “provincianos”.

Em *Grande Sertão: veredas*, Riobaldo diz ter inveja do homem “com toda leitura e suma doutoração”. O jagunço, ainda que não analfabeto, não dedicou sua vida aos livros e por isso afirma: “nessas altas idéias navego mal”. “Sou só um sertanejo”, acrescenta em tom de humilde desculpa, dando a entender que o elevado conhecimento dos livros não incumbe ao morador do sertão, ao homem de campo, senão que é algo que compete ao morador da cidade: “Ah, eu só queria era ter nascido em cidades, feito o senhor, para poder ser instruído e inteligente!” (2001d, p. 306). Sua posição de humilde ignorante é comparável à de Policarpo Patiño, o amanuense do ditador Francia em *Yo el supremo* de Roa Bastos que, por causa de carecer de uma instrução suficiente –como a do Supremo ditador–, depois de citar um livro de renome, *O matrimônio do céu e do inferno* de William Blake, deve acrescentar: “no sé qué quieren decir estas dos palabras” (ROA, 1986b, p. 353). A ironia não é difícil de perceber em tal postura. Riobaldo, ignorante, incapaz de elevar-se à altura dos livros, tece um relato de grande beleza e complexidade. Mostra que, se “as altas idéias” estão nos grandes livros, não estão exclusivamente neles. Na verdade, para o jagunço, os caminhos da ignorância sertaneja podem levar a conhecimentos profundos. Por isso, apesar da sua pretendida vergonha, não deixa de afirmar: “Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida?” (p. 325).

Que um “ignorante” sertanejo percebe “uma luzinha” que escapa ao olho do doutor letrado é algo que saberia por experiência própria Guimarães Rosa, que declarava a Günter Lorenz:

gosto de pensar cavalgando, na fazenda, no sertão; e quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum docto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. Quando volto para junto deles, sinto-me vaqueiro novamente, se é que alguém pode deixar de sê-lo. (LORENZ, 1991, p. 92).

Segundo estas palavras, o autor mineiro, no fundo e contra as aparências, não seria senão um vaqueiro mais. Um escritor vaqueiro que não só invejaria pouco os “intelectuais” letrados, senão para quem seria preciso fugir deles: “Minhas personagens,

que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade” (LORENZ, 1991, p. 92).

A proximidade com Juan Rulfo é evidente. O mexicano dizia: “*en realidad, yo soy muy elemental, porque yo les tengo mucho miedo a los intelectuales, por eso trato de evitarlos; cuando veo a un intelectual, le saco la vuelta, y considero que el escritor debe ser el menos intelectual de todos los pensadores*” (ROFFÉ, 1992, p. 385); e acrescentava que como escritor propôs-se “*buscar personajes a los que pudiera darles tratamientos más simples*” (ROFFÉ, 1992, p. 24). José María Arguedas, por sua vez, também não está muito distante: “*soy un provinciano de este mundo que ha aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua [...] este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades*” (1990, p. 174).

O escritor peruano foi o primeiro a escrever, depois de ler e conversar com Guimarães e Rulfo, sobre a afinidade de seus projetos literários. A essa afinidade referiu-se nos diários de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, datados em 1968, nos quais estabelece uma polêmica distinção entre vários escritores latino-americanos importantes do momento. Nos diários, Arguedas se apresenta à maneira de Riobaldo: como um humilde “provinciano” que procura “*el orden de las cosas a lo pueblo y no a lo ciudad o a lo ciudad recién parida, a lo cernícalo y no a lo jet*” (1990, p. 179), e que, por conseguinte, é incapaz de situar-se no “*nivel superior*” dos modernos escritores “*ciudadinos universalistas*” como seriam James Joyce ou, entre os latino-americanos, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José Lezama Lima e Julio Cortázar. Arguedas descreve as características desses “escritores cidadãos” modernos dos quais ele se distancia. Refere-se, principalmente, à experimentação formal de suas obras – “*Carlos Fuentes es mucho artificio*”, “*me asustaron las instrucciones [...] para leer Rayuela*”, “*Lezama Lima se regodea con la esencia de las palabras*” (p. 12)–; à pretensão de situar-se, segundo afirmara Julio Cortázar, em uma posição universal desde a qual se poderia perceber melhor o latino-americano<sup>6</sup> – “*que mejor se entiende la esencia de lo*

---

<sup>6</sup> A afirmação de Cortázar encontra-se na “*Carta abierta a Roberto Fernández Retamar*” (2006) que deu origem a uma polêmica com Arguedas da qual fazem parte vários dos comentários dos diários. Sobre a polêmica, que a crítica coincide em assinalar como um diálogo de surdos, podem consultar-se os textos “*La polémica Arguedas/ Cortázar treinta años después*” de Mauricio Ostria e “*Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas / Cortázar revisitada*” de Mabel Moraña.

*nacional desde las altas esferas de lo supranacional [...] ¡Falta de respeto y legítima consideración!*” (p. 13-14)– e também a que alguns deles trabalhem como “*escritores profesionales*”, isto é, como escritores que vêem seu ofício “*como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata [...] la última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo*” (p. 18).

A esses escritores de cidade, Arguedas contrapõe os escritores que, como ele, são “provincianos”. Escritores de vilarejo, “*no profesionales*” que “*escriben por amor, por goce y necesidad*”. O autor alude, então, especialmente a Juan Rulfo e Guimarães Rosa, de quem diz não senti-los como “*superiores*”, como “*doctores letrados*” –capazes de viver em um mundo abstrato de jogos verbais–, senão como iguais, com quem pode relacionar-se como com seu mentor indígena quíchua, dom Felipe Maywa. De Guimarães, “*ese Embajador tan majestuoso*”, afirma: “*me hablaba porque había, como yo, «descendido» hasta el cuajo de su pueblo*” (p.15); e de Rulfo: “*que recibe, lúcido y regocijado la materia de las cosas, y [...] las domina*”, mas não como Carpentier, que penetra com sua inteligência “*de afuera adentro*”, senão desde o interior, “*muy de adentro, desde el germen mismo*” (p. 12).

A exaltação de Arguedas do “não profissionalismo” se vincula, como observou Mario Vargas Llosa, com sua rejeição da cultura de massas<sup>7</sup> que para ele, como para Adorno, era fundamental distinguir da cultura popular –com a qual o peruano se identificava-; e se falava disto era porque, como o teórico alemão, sabia que essa distinção cada vez era mais difícil de preservar<sup>8</sup>. A importância que para ele tem a referida distinção fica em

---

<sup>7</sup> Vargas Llosa escreve exatamente que a rejeição de Arguedas pelo “*escritor profesional*”, o “*escritor que se gana la vida con lo que escribe [...] hay que entenderlo dentro del contexto [...] de su rechazo de la sociedad industrial y de la cultura urbana, de la civilización basada en el mercado, y en su concepción del dinero como elemento envilecedor de todo lo que toca*” (1996, p. 39). Posição completamente oposta à de Vargas Llosa, quem se orgulha de viver de escrever desde jovem.

<sup>8</sup> Adorno escreve que os defensores da “*industria cultural [...] pretenden [...] que se trata de algo así como una cultura que surge espontáneamente de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular. Ahora bien, la industria cultural se diferencia por principio de este arte. En todos sus campos se confeccionan, más o menos de acuerdo a un plan, los productos que se estudian para el consumo de las masas y que determinan en gran medida ese consumo. [...] La industria cultural [...] Integra por fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos. El arte superior se ve frustrado en su seriedad por la especulación sobre el efecto; al arte inferior se le quita con su domesticación civilizadora el elemento de naturaleza resistente y ruda que le era inherente, desde que no estaba controlado enteramente por el superior*” (1967, p. 9). Arguedas tenta resgatar esse elemento de resistência da arte popular, revoltando-se tanto contra sua

evidência nos seus comentários a respeito de uma “*boite-teatro*” que foi ver com um amigo porque lhe haviam dito que “*presentaban cantos y danzas chilenos*”:

Entre calatas, cómicos, conjuntos de jazz y de pelucones, todo mediocre, apareció un ballet chileno. ¡Maldita sea! No digo que ya no es chileno eso; pero para los que sabemos cómo suena lo que el pueblo hace, estas mojíngangas son cosas que nos dejan entre iracundos y perplejos [...] Algo sabe a Chileno. Los <<huasos>> aparecen muy adornaditos, amariconados (casi ofensa del huaso) y las muchachas algo achuchumecadas (como no queriendo perturbar la fribolidad de los contertulios que pagan el espectáculo) [...] Todo eso es para ganar plata [...] Pero lo intocado por la vanidad y el lucro está, como el sol, en algunas fiestas de los pueblos andinos del Perú (1990, p. 13).

A diferenciação entre “cultura popular” e “cultura de massa” aparece também no comentário de Rulfo sobre a tristeza da canção mexicana: “*la canción mexicana es triste, no hablo del corrido, de los boleros, de lo que cantaba Pedro Infante o Jorge Negrete, esas gentes raras. Sino simplemente de la canción del pueblo*” (ROFFÉ, 1992, p. 35)<sup>9</sup>

Nos diários, Arguedas também menciona Juan Carlos Onetti com admiração e expressa simpatia por Nicanor Parra, ainda que seja evidente que não sente uma afinidade com eles comparável com a que sente com Rulfo e Guimarães Rosa. Depois destes escritores, de quem parece se sentir mais próximo é de Gabriel García Márquez, de quem diz que se assemelha à narradora oral “*doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco*”. Para Arguedas, o escritor colombiano é uma espécie de mistura entre “*escritor de provincia*” à maneira de Rulfo e de “*escritor universalista*” à maneira de Carpentier: “*¿no será una combinación de Carpentier, Rulfo y Carmen Taripha, en su modo vivo?*” (1990, p. 17).

A definição que faz Arguedas de García Márquez, como uma mistura, é menos polêmica que sua divisão taxativa entre escritores “provincianos” e “cidadinos universalistas”. Com esta é difícil concordar. Como aceitar, por exemplo, que Arguedas

---

definição como “arte inferior” quanto contra seu travestismo e esvaziamento por parte da indústria cultural, como pode observar-se no exemplo posterior.

<sup>9</sup> Quem sabe que diria Rulfo se visse que hoje são vendidos até selos postais com o rosto dele.

não ficasse apavorado com os jogos verbais do “*embajador majestuoso*” que se parecem tanto aos que caracterizariam a produção dos “*ciudadinos universalistas*”? E não se poderia dizer, do mesmo modo, que Guimarães, como “*don Alejo*”, entretece o local com “*los griegos, los asirios, javaneses y cien nombres más raros y ciertos*”? (ARGUEDAS, 1990, p. 13). Vargas Llosa diz, com razão, que a divisão que propõe Arguedas “*es ingenua, desde luego, como cualquiera que pretenda catalogar a los escritores, no por lo único que puede servir para una valoración objetiva de lo que son y lo que valen –sus obras–, sino por motivaciones íntimas, sus métodos de trabajo o sus domicilios*” (1996, p. 39). E, não obstante, deve reconhecer-se que essa divisão não deixa de ser válida.

Os “não profissionais” Guimarães, Arguedas, Rulfo e o profissional García Márquez<sup>10</sup> distinguem-se dos outros escritores latino-americanos reconhecidos do momento, tanto por suas declarações de “provincianismo” como por suas obras em que narram como quem olha desde “muito dentro” das culturas fundamentalmente orais de suas regiões de origem (Cordisburgo, Andahuaylas, San Gabriel<sup>11</sup>, Aracataca), aproximando sua escrita da narração oral.

Se Arguedas tivesse tido a chance de conhecer em profundidade a obra de Augusto Roa Bastos, com certeza, teria incluído entre “provincianos” este escritor nascido no vilarejo de Iturbe, que dizia propor-se, justamente, “*la fusión entre escritura y oralidad*” (MARTÍNEZ, 1991, p. 25). Dessa inclusão se encarregará a crítica posterior que voltará à distinção arguediana, ainda que abandonando a denominação de “provincianos”. Ángel Rama volta a essa distinção em seus conhecidos estudos sobre os escritores em questão, do mesmo modo que o crítico venezuelano Carlos Pacheco. Martin Lienhard e Antonio Candido não fazem referência à catalogação proposta nos diários, mas o primeiro inclui a obra de Arguedas, Rulfo, Guimarães e Roa entre as expressões “literárias alternativas” (LIENHARD, 1990) do continente e o segundo entre os “super-regionalistas” (CANDIDO, 1989) (incluindo também García Márquez). Eu prefiro

---

<sup>10</sup> À diferença dos outros “provincianos” que parecem realmente nunca ter visto a literatura como um trabalho com que pudessem se sustentar economicamente, García Márquez reconheceu que para ele o “súmmum” da sua vida era ser um escritor profissional. Objetivo que, depois de cumprido –após a publicação de *Cien años de soledad*– teria percebido como algo problemático. (A isto se refere o escritor na sua entrevista com Rita Guibert que pode ser lida na página:

<http://www.literatura.us/garciamarquez/guibert.html>. Último acesso: 7 de fevereiro de 2008).

<sup>11</sup> Rulfo passou sua infância neste povoado, se bem nasceu em Sayula.

retomar a denominação “provincianos” porque ela sublinha a intenção combativa da obra dos escritores em questão. Para Arguedas, a denominação “provinciano” era um grito de batalha.

A batalha dos provincianos é, certamente, contra o “intelectual” citadino (isto é, aquele para quem o supremo valor é a tradição letrada), mas ao mesmo tempo contra um inimigo maior, como bem o expressam as significativas palavras de Arguedas: “*luchar contra la muerte, escribiendo*” (1990, p. 19).

## 2. A nostalgia da boa terra: escrever na ausência da província

Que o embaixador e “doutor João” seja um vaqueiro assim como o professor da *Universidad de San Marcos* e o editor do *Instituto Nacional Indigenista de México* sejam simples provincianos não é nada evidente. Mas também não é algo que possa ser deixado de lado como uma mentira. O que essa apresentação paradoxal indica é até que ponto escrever implica, para esses autores, fazer presente a “província” onde ela não está ou parece não estar mais ou não ter mais cabimento – no doutor, no escrito, na cidade.

É claro que é fora da província onde as afirmações de “provincianismo” são necessárias e significativas. Por isso, quando Arguedas diz, relativizando a distância que o separaria dos “cidadinos universalistas”, “*he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la «técnica» que dominan sino el haber vivido un poco como ellos*” (1990, p. 178), a declaração é válida não só para *Los Zorros*, pois se o escritor “provinciano” e os “provincianos”, em geral, não tivessem vivido como os “*ciudadinos cortázares*” suas obras provincianas não existiriam.

A respeito do distanciamento, que é aqui tão importante quanto a proximidade, é pertinente lembrar uma passagem de uma entrevista de Juan Rulfo. Quando o entrevistador comentou que para Cortázar era formidável que ele tivesse feito sua obra sem sair do México, o jalisciense replicou com seu característico humor chocarreiro:

- Pero si para mí ciudad de México es completamente extraña.
- ¿Usted vivió una especie de exilio allí?
- En la soledad más absoluta. Entonces yo tendía a renovar los hechos del pasado, no lo que estaba sucediendo.
- También tenía una distancia.
- Claro, como si hubiera estado en Europa (GONZÁLEZ, 1992, p. 469).

Se Cortázar escrevia desde a distância do exílio “supranacional”, Rulfo escreveria desde a distância da cidade como um exilado na própria nação. É nesse espaço que o narrador jalisciense tende a, ou melhor, se propõe, na solidão de sua escrita, “renovar” (evocar, recriar, fazer presente) o passado provincial. Arguedas, que conheceu bem a experiência

de sentir-se um exilado na própria nação (no seu caso tratava-se de um exílio inclusive lingüístico, do quéchua no espanhol), fala de “*volcar*” a “*provincia*” ou, de forma mais precisa, a cultura quéchua andina –“*el caudal del arte y la sabiduria de un pueblo que se consideraba degenerado, debilitado o «extraño»*”–, no “*Perú criollo*” (1990, p. 256), esse espaço no qual o escritor teria se “*incorporado*” sem deixar de sentir-se alheio.

No caso dos dois autores, a província não é o lugar onde se está, mas o lugar distante ao qual se volta pelo caminho da escrita (“*volcar*” como “*voltar*” vem de “*volvere*”) e isto é uma reação a uma sensação de exílio. Não estranha, portanto, que ambos os autores examinem na sua narrativa a urgência e a possibilidade do retorno à região de origem: Rulfo, por meio do Juan Preciado de *Pedro Páramo* que parte para Comala levado pelo “*vuelo de las ilusiones*” que lhe provocam as lembranças maternas; Arguedas, entre outros lugares, no menino “*misti*” Ernesto de *Los ríos profundos* em quem permanece vivo (como tarefa a ser realizada) o apelo do “*jarahui de la despedida*”, aquela canção que lhe cantaram as índias no momento em que se preparava para partir de viagem com o seu pai, deixando o grupo de índios com que se criou (algo semelhante ao vivido por Arguedas que, como Ernesto, dormiu em uma cozinha na “*batea para amasar pan*”):

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| ¡Ay warmallay warma       | ¡No te olvides, mi pequeño |
| yuyayhunkim, yuyayhunkim! | no te olvides!             |
| Jhatun yurak' ork'o       | Cerro blanco,              |
| kutiykachimunki           | hazlo volver (1972, p. 46) |

A lembrança e a urgência de voltar à região de origem de que fala o “*jarahui*” permanecem tão vivas em Ernesto como em mais de uma vaca de mais de uma narração de Guimarães Rosa. São vacas afetadas pela “*querência*”, termo muito caro a este autor e que também foi usado por Arguedas em um de seus primeiros contos, “*Warma Kukay*”, em que um Ernesto, antecessor do menino de *Los ríos profundos*, apontava justamente a semelhança entre a querência de homens e animais:

*viví alegre en esa quebrada verde y llena de calor amoroso del sol. Hasta que me arrancaron de mi **querencia**, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo [...] Yo, aquí, vivo amargado y*

*pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños* (p. 211. O grifo é meu)<sup>12</sup>.

“Gado [...] não perdeu as memórias de donde veio” (1976, p. 104) e “saudade em boi, eu acho que ainda dói mais do que na gente” (1970b, p. 58), escreve, por sua vez, Guimarães Rosa. O escritor mineiro define a querência no seu conto “Seqüência” como “empolgo de saudade que adoce o boi sertanejo em terra estranha” (1969, p. 65) e poderia se dizer que um “empolgo de saudade” semelhante, o distanciamento e a permanência na memória do sertão, impulsionava a escrita do autor. Pelo menos isso indica Vilma Guimarães que, quando lhe perguntaram pelo motivo do “fascínio” de seu pai pelo sertão (que o fazia voltar uma e outra vez a ele na sua narrativa) respondeu: “no sertão seus olhos se abriram [...] longe dos campos verdes da infância, veio a saudade. E a lembrança da vida no sertão jamais se ausentou” (1999, p. 33)<sup>13</sup>.

O apontamento de Vilma coincide com o de Luis Harss, quem afirma que o próprio autor mineiro lhe teria indicado a nostalgia como motivo originário de sua escrita. Harss escreve de Guimarães: “*ha sido prácticamente un ciudadano del mundo, pero desde sus primeros días en el servicio, cuando empezó a escribir, como dice, por nostalgia de la buena tierra, sólo ha podido organizarse mentalmente en su país*” (1981, p. 175. O sublinhado é meu). As “nostalgias” também determinariam a obra de García Márquez quem disse trabalhar com estas para escrever *Cien años de soledad* (APULEYO, 1982, p. 80), romance que não teria pretendido ser mais do que “*una constancia poética del mundo de mi infancia*” (APULEYO, 1982, p. 75). No caso do outro “provinciano” aqui considerado, Roa Bastos –exilado não só nas cidades, mas também, por muitos anos, fora do Paraguai–, em várias de suas obras aparece a idéia da necessidade de uma volta que se vincula com o esforço de um “*contar hacia atrás*”, como afirma o protagonista do romance *Contravida*, foragido que se dirige ao seu vilarejo de origem e que também

---

<sup>12</sup> O termo “querência” também aparece em *Pedro Paramo*, em um dos “murmúrios” de Dolores que escutaria Juan Preciado: “*Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos*” (1985, p. 148). Sobre este trecho chave do livro voltarei mais adiante.

<sup>13</sup> Vilma imaginava a saída de seu pai de Cordisburgo, como a de Miguelim do Mutum em “Campo Geral”. Na representação da saída da terra de origem que aparece nesse texto, pode sentir-se a tensão entre proximidade e distanciamento da província que caracterizaria a obra dos “provincianos”. É quando Miguelim está a ponto de deixar o Mutum, e dá uma olhada para ele com os óculos que significativamente lhe empresta o doutor que o levará para a cidade –Miguelim é míope como Guimarães–, isto é, quando seu olhar já é longínquo, que reconhece sua beleza.

será para ele “*el-lugar-para-la-muerte*” (ROA, 1995, p. 199) (significado em guarani de “Manorá”, o nome do vilarejo).

À diferença dos antigos hebreus que penduraram seus instrumentos e negaram-se a cantar por estar longe da sua terra de origem (Salmos 137), este último motivo empurra os provincianos a pegar os deles e “cantar escrevendo”. A explicação disto talvez seja que os “provincianos” começaram a sentir que não podiam voltar à província de origem mais que na escrita –na escrita da oralidade-. Tal sensação estaria vinculada com a percepção que eles teriam de que a “província” não só era aquilo que deixaram atrás espacialmente ao deslocar-se da província para a cidade, senão também temporalmente, isto é, que seu deslocamento se impunha como o próprio curso da historia. É a imposição à qual se refere Riobaldo em comentários como “ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão” (2001d, p. 182) e “agora, o mundo quer ficar sem sertão” (2001d, p. 305).

A luta que impulsiona a escrita dos “provincianos” é, assim, como possivelmente é toda luta contra a morte, uma luta contra o tempo. Escrevem contra a condena a deixar no passado temporal a “província” e com ela uma infância que representa para eles algo mais do que o passado individual, como o indicam as palavras de Arguedas: “*una infancia de milenios encima, milenios de historia de gente entremezclada hasta la acidez y la dinamita*” (1990, p. 81)<sup>14</sup>. Contra uma cidade que acaba com essa “província”, os provincianos se propõem fazê-la presente ali, provincializar a cidade. Daí que Guimarães”, como o Grivo de “Cara de Bronze”, empreenda suas viagens pelo sertão “real” com o intuito de capturar a terra de origem (no seu caso, a terra de sua própria origem)<sup>15</sup> em um relato poético (“Ai, Zé, opa”) que seja capaz de recriá-lo quando narrado longe desses campos. Contra um mundo que “quer ficar sem sertão”, Guimarães se propõe fazê-lo aparecer em “toda parte”:

– Sempre nos Gerais?

– Por sempre. Os Gerais tem fim? (1976, p. 109).

---

<sup>14</sup> Arguedas escreve como continuação da frase citada: “*Ahora se trata de otra cosa*” (1990, p. 81), com a intenção de dar a entender que na sua última obra não vai mais tratar dessa infância. Mas a leitura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, em especial dos diários, não deixa completamente essa impressão.

<sup>15</sup> Grivo, em “Cara de Bronze”, vai em busca da terra de origem de seu patrão.

### 3. “Agora o mundo quer ficar sem sertão”?

#### 3.1. A província de Arguedas e Riobaldo.

A narração querencosa sobre a perda da província de origem por causa do desenvolvimento da cidade e a necessidade de voltar a esta (de procurar o índio, o camponês ou o vaqueiro) não é nada nova. Como assinala Raymond Williams em *O campo e a cidade* –trabalho em que analisa principalmente a tradição literária inglesa–, essa narração se retrotraí indefinidamente. A indeterminação temporal que caracteriza *Grande sertão: veredas* parece indicar essa ausência de novidade no relatado por Riobaldo. O narrado é o que volta de outros tempos e lugares. Não obstante, como ensina Williams, isso “não novo” nunca é exatamente a mesma coisa e é preciso tentar ver o que há de particular. Para compreender pelo menos algumas das particularidades do projeto dos “provincianos” é preciso tentar contextualizá-lo, ainda que este esforço se depare a cada momento com a insuficiência de todo contexto, com que todo contexto é sempre “aberto, portanto falível e insuficiente” (DERRIDA, 1993, p. 13).

Em que momento o mundo começa a querer ficar sem sertão? E sem que sertão? Apesar da mencionada indeterminação temporal que caracteriza o discurso do jagunço, este faz alguns poucos comentários que remetem a um momento histórico determinado; por exemplo, a famosa menção do passo da Coluna Prestes, “os revoltosos” que “vinham de Goiás” (ROSA, 2001d, p. 114). Tais comentários possibilitam situar as ações narradas – ainda que não com absoluta precisão– nas duas primeiras décadas do século XX, devendo localizar-se o momento em que o jagunço faz sua narração para o doutor e seu comentário de que o mundo quer ficar sem sertão em anos posteriores a essa década, possivelmente no período em que Guimarães começa a escrever suas obras e, como é sabido, uma leitura viável do doutor de *Grande sertão: veredas* é como um auto-retrato de Guimarães Rosa (o escritor é, em alguma medida, tanto o jagunço que conta quanto o doutor que escuta).

Sandra Vasconcelos descreve assim o contexto histórico em que Guimarães Rosa começaria a escrever e publicar sua narrativa:

o país emergia da Segunda Guerra Mundial integrado em escala nacional. Não só o povo invadia o espaço urbano, obrigando a uma reconfiguração desse

espaço e das relações sociais, como o próprio processo de modernização em curso também começava a se fazer sentir no campo. A eleição e posse de Getúlio Vargas, em janeiro de 1951, abriram um novo ciclo e uma década de rápidas e importantes transformações que resultavam da ampliação e aprofundamento do duplo processo de industrialização e urbanização que se iniciara em 1930 (2006, p. 115).

O ciclo modernizador que Vasconcelos diz que se inicia no Brasil em 1930 é, segundo Ángel Rama, comum em toda a América Latina. O crítico uruguaio diz que a Primeira Guerra “*en ciudades y puertos anunció el progreso e inyectó la tecnología*” (1982, p. 221). Desde estes lugares a modernização estender-se-ia para as regiões do interior, ameaçando cancelar suas tradições, e contra esta ameaça escreveriam os provincianos (RAMA, 1982). Rama cita alguns textos de Arguedas, em que se descreve esse processo no Peru, que vale a pena lembrar. Em um deles, do ano 1956 (ano da publicação de *Grande sertão: veredas*), o peruano escreve:

Durante las últimas décadas de este siglo, la influencia de la cultura moderna en el Perú se hizo mucho más penetrante, como consecuencia de la apertura de las vías de comunicación mecánica. Estas vías redujeron el tiempo que duraban los viajes de la Capital a las provincias y de la costa hacia la sierra y la selva, en proporciones revolucionarias. En treinta años el Perú saltó del sistema de comunicación feudal al de las carreteras y aviones (apud RAMA, 1987, p. 169).

Em outro texto, o autor de *Los ríos profundos* registra as mudanças que essa influência produz em Puquio, sua região de origem, à qual voltava depois de 20 anos, desta vez como “investigador antropológico” (quer dizer, ele também demudado pela “cultura moderna”):

*la capital de una zona anticuada de tipo predominantemente colonial [...] se ha convertido en un centro comercial de economía activa [...] En lo que se refiere a los naturales, observamos que este proceso va encaminado a la independencia respecto del despotismo tradicional que sobre ellos ejercían y aún ejercen las clases señorial y mestiza pero al mismo tiempo, el proceso está descarnando a los naturales de las bases en que se sustenta su cultura tradicional* (apud RAMA, 1987, p. 170).

Que Riobaldo se refere a uma experiência semelhante à descrita pelo peruano confirma-se em suas afirmações: “Ah, diz-se que o Governo está mandando abrir boa estrada rodageira, de Pirapora a Paracatu, por aí” (2001d, p. 43), “ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve” (p. 118) e “com o que o Vupes noticiava: que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Curralinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor” (p. 140). Sobre este último comentário do velho jagunço, vale a pena esclarecer que, à diferença dos dois primeiros, não faz referência ao que observa no momento em que conta sua “estória” ao doutor da cidade, mas narra um acontecimento de sua juventude, de antes de entrar no jaguncismo, possivelmente de antes inclusive da Primeira Guerra<sup>16</sup> (sobre o que os “provincianos” escrevem desse “antes” voltarei mais adiante). De outro lado, a reação do jovem Riobaldo frente à notícia da chegada do trem ao Curralinho (da conversão deste em “lugar comercial de todo valor”, em “*un centro comercial de economía activa*” como Puquio), mostra que sua opinião sobre as mudanças não é sempre negativa: “Eu entrei no que imaginei – na ilusãozinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido. Mesmo vi como seria bom, se fosse verdade” (2001d, p. 140).

Mesmo com algum distanciamento irônico, Riobaldo não deixou de refletir nos benefícios que pode trazer a modernização. O Arguedas que observava o fim do “*despotismo tradicional*” que “*las clases señorial y mestizas*” exerciam sobre os índios, também não. Isto fica ainda mais claro nos seus comentários sobre a perda da fé religiosa dos índios de Puquio numa palestra de 1965<sup>17</sup>. Nessa palestra, o escritor peruano conta que, nos anos anteriores, ao começar a ir às escolas e entrar em contato com a “*ciencia y sabiduría moderna*”, os índios de Puquio “descubrieron” que as montanhas não são deuses –Wamanis–, senão tão só “*un promontorio de tierra*”. O Arguedas desse momento (que fala como respeitado professor, em um contexto

---

<sup>16</sup> Só como referência, sem pretender que a obra se ajuste exatamente a esta cronologia, vale a pena apontar que em Minas Gerais inaugurou-se uma estação de trem chamada Curralinho em 1906. A este respeito podem consultar-se as páginas de internet [http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb\\_mg\\_linhacentro/corinto.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_mg_linhacentro/corinto.htm) e [http://www.vermelho.org.br/museu/principios/default.asp?cod\\_not=943](http://www.vermelho.org.br/museu/principios/default.asp?cod_not=943). (Último acesso 14 de dezembro de 2008). Uma tentativa de situar historicamente os fatos narrados em *Grande sertão: veredas* também se pode encontrar no artigo “O espaço iluminado no tempo volteador (Grande sertão: veredas)” de Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (2006).

<sup>17</sup> A palestra foi gravada e publicada posteriormente no cd. *Arguedas canta y habla*, publicado pela Escuela Nacional Superior De Folklore “José María Arguedas” Lima, 2001. Deste cd provêm as citações que aparecem sem número de página.

acadêmico, empregando o velho vocabulário moderno da queda do véu dos olhos) julga tal “descobrimento” benéfico porque originaria uma fé mais útil para as circunstâncias dos índios que a velha fé religiosa, a fé política:

la consecuencia inmediata del escepticismo religioso es la de encontrar una nueva fe, un nuevo impulso espiritual que los siga animando para ir adelante. En Puquio esa nueva fe es la de que el indio debe tomar el poder político en su comunidad que siempre fue manejada por señores o por mestizos. Y entonces la fe religiosa ha sido sustituida por una fe de tipo político que los guía hacia la conquista de los derechos, de la igualdad de los derechos sociales (ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE “JOSÉ MARÍA ARGUEDAS”, 2001).

A percepção, não obstante, de que com a velha fé religiosa dos índios de Puquio se perdia também “*las bases en que se sustenta su cultura tradicional*” (apud RAMA, 1987, p. 170), levarão Arguedas, em outros momentos, a defender uma visão encantada do mundo, como quando afirma, em 1968: “*¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico*” (1990, p. 257-8). Seja como for, que Arguedas considerasse os possíveis aspectos positivos da modernização é uma mostra de que ele não simplesmente idealizava a “velha” província, o que também se evidencia nas suas representações literárias desta. A província que é a querência do Ernesto de “Warma Kukay” é o lugar dos caros “*animales, las fiestas indias, las cosechas, la siembras con música y jarawi*” (1986, p. 211), mas é também onde “*Don Florián*”, o fazendeiro, estupra a índia Justina – e onde o índio “*novillero*” Kutu vingava-se de suas humilhações, espancando os animais de “*Don Florián*” o que produz ao mesmo tempo júbilo vingativo e sofrimento no menino:

*les rajaba el lomo a los torillos [...] las crías se retorcían en el suelo, se tumbaban de espaldas, lloraban; y el indio seguía, encorvado, feroz. ¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba [...] Pero ya en la cama, a solas, una pena negra, invencible, se apoderaba de mi alma y lloraba dos, tres horas* (1986, p. 210).

Se na obra de Arguedas tal província adquire, por momentos, a conotação do paraíso perdido da infância, talvez só seja por causa da mudança, da insatisfação que lhe produz uma mudança que ele esperava fosse em outro sentido. Talvez o paraíso provincial só

exista como sentimento de perda. Já Proust observou que “os verdadeiros paraísos são os que perdemos” (1994, p. 152)<sup>18</sup>.

O sertão tradicional de *Grande sertão: veredas* também não foi só estilizado ou idealizado por Guimarães Rosa. Se, por um lado, é o sertão do jagunço regido pelos altos valores da cavalaria, também é o do “jagunço -criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros” (p. 236). É o sertão dos gerais dos “rios bonitos” que “correm para o Norte”, mas “sempre, nos gerais, é à pobreza, à tristeza” (p. 42). Terra de Joca Ramiro e o incompreensível Hermógenes, o “judas” que leva a Riobaldo –um filho órfão segundo o costume sertanejo, atormentado por sua desacostumada paixão por outro jagunço– a fazer reflexões como: “Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (p. 28). Em outras palavras, esse sertão tradicional é já muito misturado. Não faria falta nele a “*hojarasca*” modernizadora de início do século XX para que Riobaldo “cavalgue no redemoinho” como um novo Jó (Jó 30,22)<sup>19</sup>.

Como se indicou, o Riobaldo que lamenta a perda do sertão tradicional não deixou de pensar que uma mudança poderia ser benéfica. A respeito dos seus misturados desejos de mudança e de permanência do sertão jagunço diz muito sua conflituosa relação com Zé Bebelo, o chefe que afirmava se propor a modernização do sertão, impor nele a “ordem e o progresso” da República. Pelo acaso das circunstâncias (mas Guimarães Rosa sugere que nada acontece por acaso) Riobaldo começa lutando no bando de Zé Bebelo; posteriormente, o jagunço abandona Zé Bebelo, insatisfeito com sua empresa de extermínio do jaguncismo em nome da referida modernização, para logo voltar a combater com ele contra Hermógenes e Ricardão, representantes do pior do sertão

---

<sup>18</sup> Também aqui é pertinente um comentário de Partha Chatterjee sobre a Índia: “No extremo oposto de um ‘hoje em dia’ marcado pela incompletude e pela falta de realização, construímos uma imagem ‘daqueles dias’ em que tudo era beleza, prosperidade e sociabilidade saudável, e que era, acima de tudo, uma criação nossa” (2004, p. 64).

<sup>19</sup> A interpretação de Riobaldo como um novo Jó é de velha data. Não obstante, gostaria de citar uma passagem de *Grande sertão: veredas* na qual há uma clara referência ao mencionado livro que, até onde conheço, não tem sido assinalada (ainda que deva dizer, de forma “provinciana”, que meu conhecimento da crítica de Guimarães é ainda bastante pobre e, portanto, sei que este comentário pode estarr cheio de ingênua vaidade). A pergunta com que responde Jõe Bexiguento às inquietações de Riobaldo – “Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do bôro da chuva, no grosso das nuvens altas?” (p. 237)– remete à pergunta com que Eliú responde a Jó e às que posteriormente fará o próprio Deus: “Quem compreenderá as ondulações da sua nuvem, o ribombar ameaçador da sua tenda?” (Jó 36, 29), “Quem gera as gotas de orvalho? De que seio saiu o gelo?” (Jó 36, 28-29).

tradicional. Riobaldo terminará descrendo das promessas e retórica inflada de Zé Bebelo –quando se reencontram depois da morte de Diadorim, o jagunço dirá dos projetos e atividades que lhe refere Zé Bebelo que eram “fanfarrices” e “bazófias” (2001d, p. 622), mostrando que ele não restabeleceu sua confiança nas palavras do chefe que, na Fazenda dos Tucanos, recorreu a escrever cartas aos “seus amigos soldados do Governo”–; mas, mesmo desconfiando, o velho jagunço não deixará de lhe outorgar uma “alta valia”, sendo o último comentário que faz sobre ele antes de concluir sua narração: “só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar” (p. 623).

Zé Bebelo não vai ser quem modernize o sertão em grande escala, mas não sumirá deste sem realizar algo nesse sentido: o julgamento. Como assinala Fábio de Souza Andrade, o julgamento –invento de quem aspirava a ser um “legislador (i.e. deputado)” da República Velha (ANDRADE, 2002, p. 152)– representa no romance a chegada ao sertão de uma “lei civil, não tradicional e não local” (p. 150). O normal e normativo no velho sertão seria aquilo esperado e temido por Riobaldo: a morte do combatente derrotado. Mas, se o julgamento é algo novo, só em parte romperá com a tradição, porque ele será levado a cabo segundo os valores do sertão antigo (e se Zé Bebelo se comporta como um valentão é porque sabe que só atuando em concordância com esses valores pode sair com vida do julgamento). O inédito julgamento obedece à lógica sertaneja. “O diálogo sem intermediários entre juiz e réu –Joca Ramiro e Zé Bebelo– assemelha-se a um desafio de cantadores: ‘O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei’; ‘Velho é o que já está desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo’”(ANDRADE, 2002, p. 153; ROSA, 2001d, p. 276). Por isso, se o julgamento de Zé Bebelo é algo novo no sertão, fora deste não teria sentido nenhum:

O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão...’ – o senhor dirá. Pois: por isso mesmo [...] no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! (2001d, p. 301)

Riobaldo acrescenta ainda sobre o julgamento: “digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante” (p. 301). É possível conjecturar que essa importância se deva a que ele desencadeou os acontecimentos que marcaram tragicamente a vida do jagunço, mas

também a que, mesmo frustrada, representa para ele o tipo de solução que gostaria para o encontro entre o sertão tradicional e o novo: algo assim como uma modernização segundo a lógica da província. Provavelmente a solução que tentava postular o Arguedas que vinculava socialismo e magia ou o Guimarães Rosa que publicava seu romance “muito misturado” (tradicional e moderno) no ano em que o projeto modernizador ganha nova intensidade com o começo da construção de Brasília, a cidade do sertão.

Poderia se dizer que com Brasília, Juscelino Kubitschek realiza a grande modernização do sertão que se propunha Zé Bebelo. Nesse sentido, é interessante observar a semelhança entre a maneira em que o chefe é descrito por Riobaldo e a maneira como Juscelino é descrito por Oscar Niemeyer. O primeiro diz:

Ao quando falava, com fogo que puxava de si, Zé Bebelo [...] Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas (2001d, p. 147).

E o segundo:

E o entusiasmo que Juscelino Kubitschek demonstrou diante daquela zona imensa e abandonada, que a todos assustava, sonhando-a urbanizada, cheia de casas e apartamentos, cortada pelas estradas que depois surgiriam, levando o progresso e o conforto para aquele vasto sertão (NIEMEYER, 1961, p. 29)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> A semelhança entre as afirmações de Riobaldo e Niemeyer evidencia que em *Grande sertão: veredas* articulam-se experiências histórico-sociais ou, em outras palavras, que nele não se trata só de coisas puramente imaginadas, para parafrasear Roa Bastos quem insistiu no caráter não puramente imaginário de sua obra, como também o fez Arguedas (veja-se a nota 37, capítulo 4). Mas a semelhança entre o afirmado por Riobaldo acerca de Zé Bebelo e o afirmado por Niemeyer acerca de Juscelino Kubitschek também destaca o que há de literário no Juscelino que lembra Niemeyer e no próprio Niemeyer que aparece nesse livro testemunhal que é *Minha experiência em Brasília*. A proximidade destes discursos coloca a questão do limite entre literatura ou ficção (se é que as duas palavras podem ser tomadas como equivalentes) e o discurso histórico ou testemunhal (aquele que trata de “fatos”). Não é possível traçar claramente o limite que separaria esses dois opostos (como entre outros, tem ensinado Derrida); ele é sempre móvel e instável, questão que é colocada também, ainda que de maneira ligeiramente diferente, na nota final do “acompiador” de *Yo el supremo*: “*el acopiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector*”.

Guimarães, como sabemos, foi funcionário do governo de Juscelino (foi promovido a embaixador nessa época) que era, por acaso, um velho amigo seu de juventude (mas talvez nada aconteça por acaso). Como Riobaldo fez parte do bando de Zé Bebelo, portanto, ele fez parte do bando de Juscelino. Cabe perguntar-se até que ponto Guimarães não compartilharia o sonho que representava Brasília: o de um país integrado em que todos participassem dos benefícios da modernização. Sonho próprio de um período da história brasileira em que, segundo observa Sandra Vasconcelos, existia a “crença generalizada ‘em um futuro glorioso, no qual desenvolvimento econômico e democratização política poderiam e iriam conviver’, assim como [...] de um sentimento de que ‘faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna’” (GOMES, 1998, p. 550 apud VASCONCELOS, 2006, p. 115). Pelo menos algo desse sentimento parece ecoar na referência aos Estados Unidos e à Rússia na carta que Guimarães escreve aos seus pais em 1958, contando-lhes sobre sua viagem ao planalto: “Em começo de junho estive em BRASÍLIA [...] os trabalhos de construção se adiantam num ritmo e entusiasmo inacreditáveis: parece coisa de russos ou de norte-americanos” (apud GUIMARÃES, 1999, p. 221). (Algo que faz parte do entusiasmo da época e que é exaltado então na retórica da “primeira vez”, como a chama Idelber Avelar (2003, p. 25), é que os escritores latino-americanos começam a escrever romances que parecem também coisa de russos, norte-americanos ou europeus).

Mas se Guimarães compartilhou algo do entusiasmo pela construção de Brasília –que, nos anos subsequentes se transformará no “ranger de dentes” de Niemeyer<sup>21</sup>–, o que sua narrativa indica é que não foi com mais entusiasmo do que sentiria o dubitativo Riobaldo ante a chegada do trem ao Currão. O entusiasmo em ambos está

---

<sup>21</sup> Niemeyer compartilhou com Juscelino o entusiasmo pela modernização que representava Brasília como o mostra sua afirmação acerca da “nova estrada”, a “rodoviária fabulosa que nos convida a correr mais e que estou certo irá redimir o planalto, trazendo-lhe, sem demora, o progresso de que tanto necessita” (NIEMEYER, 1961, p. 20). Mas logo dirá: “vieram os políticos... vieram os homens de negócios. Era a mesma merda” (a declaração aparece no documentário *A vida é um sopro* dirigido por Fabiano Maciel). Brasília poderia ser considerada como um desses momentos da história brasileira, assim como Bebelo representa outro, em que –afirma Heloísa Starling– a tentativa de uma modernização que funde uma República –“um espaço de homens capazes de deliberarem livremente e em conjunto sobre questões que dizem respeito a um destino comum (p. 157)– se “desmaterializa” (p. 162, 164). Em *Yo el supremo*, Roa Bastos volta ao momento do estabelecimento da República do Paraguai, colocando também esse momento como o do surgimento de uma oportunidade que se “desmaterializa”. Voltarei a esse assunto no último capítulo.

temperado por uma narração que se constrói ao redor da experiência da perda. Se quiser, com o mesmo fim terapêutico de tentar superar esta. Em “As margens da alegria” a escrita confronta as perdas que se produzem pela construção de uma cidade “num semi-ermo, no chapadão” (ROSA, 1969, p. 4) (que estão como cifradas na desapareição de um peru no almoço de um “doutor”) da mesma forma como a fala de Riobaldo confronta a perda de Diadorim, indissociável para ele da perda do sertão, pois foi Diadorim quem lhe ensinou a beleza deste:

Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo. Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatu – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (2001d, p. 42).

A vida de Diadorim e do sertão tradicional chegam a seu fim ao mesmo tempo, na última batalha contra Hermógenes. Tempo depois desta, o jagunço se converte em um fazendeiro, herdeiro de Selorico Mendes, que observa a abertura das grandes rodovias no sertão pacificado.

### 3.2 A escrita sem cidade de Rulfo

Entre as perdas que o jagunço aposentado enfrenta narrando sua “estória”<sup>22</sup> está, além das já mencionas, a dos nomes dos lugares:

Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. *São Romão* todo não se chamou de primeiro Vila Risonha? O *Cedro* e o *Bagre* não perderam o ser? O *Tabuleiro-Grande*? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado (ROSA, 2001d, p. 58).

Essa experiência foi também vivenciada por Juan Rulfo: “*la primaria la hice en San Gabriel, ése es mi mundo [...] Es uno de esos pueblos que han perdido hasta el nombre.*”

---

<sup>22</sup> Sobre as dificuldades que teria o fazendeiro Riobaldo para narrar e sua relação com as que teria o embaixador Guimarães, mesmo ambos sendo poetas jagunços, referir-me-ei em outro capítulo.

*Ahora se llama ciudad Venustiano Carranza*” (ROFFÉ, 1992, p. 19). O biógrafo de Rulfo, Alberto Vital, confirma os dados apontados pelo escritor jalisciense e relaciona a mudança de nome de San Gabriel com o que ele diz ser a chegada da modernidade ao México:

*San Gabriel, Sayula y Apulco eran ejemplos de comunidades tradicionales, crecidas alrededor de la parroquia, hechas a ésta en sus ritmos y en sus costumbres y sólo sacudida hasta las raíces por dos guerras que habrían de indicar el violento arribo del tiempo moderno: la Revolución Mexicana y la contrarrevolución de la Guerra Cristera. Aún hoy se encuentran vestigios de aquella lucha decisiva, pues en algunos letrados a la entrada del pueblo el nombre «San Gabriel» se encima al que fue oficial entre 1934 y 1993, esto es, por casi sesenta años, que corresponden casi a la totalidad del régimen de la revolución mexicana: «Venustiano Carranza» (VITAL, 2003, p. 44)*

Octavio Paz afirma que a Revolução Mexicana “*fue un inmenso sacudimiento que tuvo por objeto modernizar al país*” (PAZ, 1994, p. 337) e parte de seu caráter moderno estaria justamente no “*sacudimiento*” dos tempos, em parecer (como a revolução Francesa ou Russa) uma ruptura radical com o passado, ainda que hoje sintamos -diz Paz- que as coisas não mudaram tanto (PAZ, 1994, p. 337). Se a revolução mexicana representa a chegada da modernidade ao México, a narrativa de Rulfo parece expressar menos dúvidas das que colocam as narrativas de Arguedas e Guimarães a respeito do que se pode esperar dessa modernização: nenhuma melhora. Se há algo que diferencia notoriamente Rulfo de Guimarães Rosa não é tanto seu laconismo, mas sua negatividade. Se na narrativa de Guimarães cabe esperar aparecer ao final um “vagalume”, em Rulfo tudo vai “*de mal en peor*”, como se afirma no começo de “*Es que somos muy pobres*” (1985, p. 14), conto em que a Serpentina, a vaca da Tacha, é o único meio que evitaria que ela, como suas irmãs, se convertesse em “*piruja*” –prostituta- , vai rio abaixo.

O tempo das grandes mudanças, das revoluções<sup>23</sup>, traz as perdas de sempre para os provincianos personagens de Rulfo. Em “*Nos han dado la tierra*”, a repartição de terras aparece como outra forma de despojamento, pois na terra que corresponde aos

---

<sup>23</sup> À revolução mexicana encontram-se referências explícitas no conto “*El llano en llamas*” e em *Pedro Páramo*, sendo que neste romance também é mencionada a *guerra cristera*, assim como no conto “*La noche que lo dejaron solo*”.

camponeses “no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos” (1985, p. 5). Em “La cuesta de las Comadres”, se a terra repartida é cultivável, a violência que exerce uma família obriga os lugareiros a abandoná-la: “*primero se habían ido de uno en uno, pero los últimos casi se fueron en manada [...] ya no se sintieron con ganas de seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y la calamidad de los Torricos todo el tiempo*” (1985, p. 10). Afinal, em “La Cuesta de las Comadres” só fica o narrador que é um bom amigo dos Torrico e o assassino do último deles.

Segundo Jorge Rufinelli,

*el sistema expresivo de Rulfo [...] proviene de la diáspora de campesinos hacia las ciudades principales (México, o la muy cercana Guadalajara), y también hacia la frontera (Tijuana) donde se espera encontrar mejor vida. Efectos negativos de una Revolución Mexicana que no logró verdaderas reformas en el reparto agrario* (1985, p. XI).

Poderia se dizer que as imagens de diásporas e povoados fantasmas –que, segundo o próprio escritor, estariam inspiradas no que ele viu primeiro com “*La Cristiada, la rebelión cristera, y después, cuando la gente, debido a la escasez de trabajo se iban de braceros a los Estados Unidos*” (RULFO apud PARRA, 1992, p. 480) – são o signo mais visível da modernização na narrativa de Rulfo.

Em sua obra, à diferença da de Guimarães, não se faz menção à abertura de rodovias, jipes ou à construção de cidades. De fato, quase nunca aparece nela a palavra cidade, ainda que sua presença (como a do diabo em *Grande sertão: veredas*) possa se sentir a cada momento. Em *El llano en llamas*, “*Paso del Norte*” é o único conto em que aparece a palavra “cidade” e isso numa passagem que foi suprimida em várias edições: “*De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente*”<sup>24</sup> (1992, p. 123). Neste conto, um homem falha na sua tentativa de cruzar a fronteira do norte do México e portanto empreende o caminho de volta para sua terra. O que encontra nela ao

---

<sup>24</sup> Em *Pedro Páramo* também aparece uma vez. Na passagem em que Fulgor comenta para o jovem Pedro Páramo sobre as dívidas que tem com as Preciado: “*El padre de usted siempre las pospuso para lo último. Tengo entendido que una de ellas, Matilde, se fue a vivir a la ciudad. No sé si a Guadalajara o a Colima*” (1985, p. 132.)

voltar é que sua mulher foi embora: “*Se te fue la Tránsito con un arriero. Dizque era buena, ¿verdad?*” –lhe informa seu pai com característico tom rulfiano- (1985, p. 82).

Em “*Luvina*” e em *Pedro Páramo* também se encontram personagens que viajam –contra o movimento migratório da maioria– para os vilarejos. Estes vilarejos abandonados são tão estranhos para os que chegam quanto o seria a Cidade do México para o autor dessas narrações, segundo suas declarações antes citadas<sup>25</sup>. Em “*Luvina*” a mencionada estranheza é manifestada pelo professor que, ao encontrar-se no povoado que tem esse nome, pergunta insistentemente a sua mulher: “«¿Qué país éste, Agripina?»”, com a mulher repetindo sempre a mesma resposta: “*Y ella se alzó de hombros*” (1985, p. 63). Luvina não se corresponde com a idéia de pátria mãe que o professor tem e que tal pátria mãe não existe é o que os habitantes do vilarejo lhe confirmarão. À proposta que o professor faz aos habitantes de Luvina de procurar outra terra com ajuda do governo, os últimos respondem:

–¿"Dices que el gobierno nos ayudará, profesor?"

¿Tú no conoces al gobierno?"

"Les dije que sí.

–"También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.

"Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.

"Y tienen razón, ¿sabe usted? (1985, p. 65)<sup>26</sup>

Em *Cien años de soledad* se descreve também uma experiência de estranheza em um vilarejo, com a diferença de que, neste caso, ela é experimentada pelos moradores costumeiros deste e é o resultado não do abandono mas da chegada do arsenal moderno e de todos os que esperam enriquecer-se com ele. Depois da chegada do trem e “*ocho meses después de la visita de míster Herbert los antiguos habitantes de Macondo se levantaban temprano a conocer su propio pueblo*” (1982, p. 200)<sup>27</sup>. O trem e míster

---

<sup>25</sup> Vide p. 6-7 deste mesmo trabalho.

<sup>26</sup> Em outro conto assinala-se que se a pátria mãe existe, sua existência é puramente retórica. Isto é evidenciado no discurso bombástico do governador Melitón aos moradores de Tuxcacuesco, em que fala de um “*beneficio colectivo y no [...] subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos*” (RULFO, 1985, p. 97).

<sup>27</sup> Aqui, sim, o redemoinho é o da *Hojarasca* que “*todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario[...] esparció en las calles su confusa carga de desperdicios. Y esos desperdicios,*

Herbert –que se encargará de trazer a companhia bananeira– estão na origem dos “acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo”<sup>28</sup> (p. 241) que, afinal, acabará esvaziando-se como os povoados rulfianos.

### 3.3 O encontro dos Zorros em Chimbote e outros encontros anteriores

Chimbote, no Peru da metade do século XX, foi um desses povoados que se viram transformados da noite para o dia. Essa transformação foi causada pelo estabelecimento da indústria da pesca que fez dele um “lugar comercial de todo valor” que atraiu a milhares de pessoas que terminaram por conformar uma cidade quase como Lima (ARGUEDAS, 1990, p. 379): “*Treinta mil cristianos que habían invadido el desierto y habían trazado calles anchas y rectas que llegaban casi hasta el mar*” (1990, p. 194). Essa consideração é feita por Arguedas quem trabalhou em Chimbote como investigador do fenômeno para a *Universidad Agraria de la Molina*. O escritor terminou misturando seu material de investigação e seus diários no seu último romance.

Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, entre os milhares de “provincianos” que chegam a Chimbote, estão dois “Zorros” que se deslocam também para o romance provenientes de um manuscrito de narrações quéchuas para o qual já tinham sido deslocados antes pelo freire Francisco Ávila no século XVI. Chimbote, a cidade deserto, “*la yunga del pacífico*” em que são devorados peixes e homens, da exploração sexual e da natureza, das “*barriadas*” em que “*ya nadie es de ninguna parte*” (ARGUEDAS, 1990, p. 229), parece acabar definitivamente com a província; mas para os longevos Zorros, o que observam lá não é absolutamente novo (“*Éste es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí [...] Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora*” [p. 49-50]) nem é só morte ou acabamento (“*el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y*

---

*precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, se iban seleccionando, individualizándose, hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo, un corral para los muertos en el otro, en un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de los otros pueblos. Allí vinieron, confundidos con la hojarasca humana, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas; desperdicios de mujeres solas y de hombres que amarraban la mula en un horcón del hotel, trayendo como un único equipaje un baúl de madera o un atadillo de ropa, y a los pocos meses tenían casa propia, dos concubinas y el título militar que les quedaron debiendo por haber llegado tarde a la guerra. Hasta los desperdicios del amor triste de las ciudades nos llegaron en la hojarasca*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1988, p. 7)

<sup>22</sup> O “*masacre de las bananeras*” aludido na obra aconteceu no ano 1928.

*fragancias [...] siente aquí una mezcla del morir y del amanecer*” [p. 51]). Os Zorros parecem indicar que Chimbote não é mais do que o fim de um ciclo e o começo de outro, como seria a morte do próprio Arguedas que conclui, ao mesmo tempo que deixa inconcluso, seu romance: “*Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora [...] se abre el de la luz [...], el de la calandria de fuego*” (1990, p. 245-246) . Ainda caberia esperar o ressurgimento da província como o *Wamani* em um novo *dansak*<sup>29</sup>.

Uma afirmação semelhante é feita pelo menino Ernesto ao encontrar-se ante um velho muro incaico em *Los Ríos Profundos*. Este romance indica que o antecedente mítico de Chimbote, referido pelos Zorros –o encontro no *cerro Latausaco*–, teria um equivalente histórico: o encontro entre os espanhóis e os incas durante a conquista. Na cidade de Cuzco, pela qual caminham Ernesto e seu pai, permanecem visíveis as marcas desse encontro:

–Papá –le dije–. La catedral parece más grande cuanto de más lejos la veo.

¿Quién la hizo?

–El español, con la piedra incaica y las manos de los indios.[...]

–¿Esta plaza es española?

–No. La plaza, no. Los arcos, los templos. La plaza, no. La hizo Pachakutek’, el Inca renovador de la tierra. [...]

A paso marcial nos encaminamos al Amaru Cancha, el palacio de Huayna Capac, y al templo de las Acllas.

–¿La Compañía también la hicieron con las piedras de los incas? –pregunté a mi padre.

–Hijo, los españoles, ¿qué otras piedras hubieran labrado en el Cuzco? (1972, p. 13-15).

O palácio de Huayna Capac é descrito por Ernesto como “*una ruina, desmoronándose por la cima*” (1972, p. 16). Sobre este palácio foi construída *La Iglesia de la Compañía de Jesús* e, no que se refere ao “Acllahuasi” (o templo das “Acllas”, as mulheres incas “escolhidas”), o pai de Ernesto diz que agora só vivem lá as freiras enclaustradas de *Santa Catalina* (p. 16). Mas se as construções incas estão reduzidas a ruínas, o que

---

<sup>29</sup> Sobre esta passagem fundamental do romance, especialmente, sobre a dúvida que exprime o “*quizá*” voltarei no capítulo 7, assim como à imagem do *dansak*, na qual está centrada o conto “*La agonía de Rasu-Ñiti*”.

Ernesto vê nelas é uma força que, ainda que contida, permanece intacta (CORNEJO, 1973, p. 110). Por isso, Ernesto afirma sobre o velho muro incaico que encontra numa rua estreita e mal-cheirosa:

Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante [...] Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan (ARGUEDAS, 1972, p. 11).

Para o menino, em sua imobilidade, o muro não está inerte, mas se mexe como um rio, um “yawar mayu” (“*río de sangre*”) e anuncia um novo “*tiempo violento de las danzas guerreras*”. Ele próprio assume a posição de dançarino em que volta a estar presente o espírito inca: “*Este muro puede caminar: podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver*” [...] *Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán*” (1972, p.12-13).

Guimarães Rosa realiza um gesto semelhante ao de Ernesto no texto “Pé-duro, chapéu-de-couro” –recopilado em *Ave Palavra*–, sobre o qual Willi Bolle, não há muito tempo, chamou a atenção (BOLLE, 2004). Nesse texto, o escritor mineiro se queixa de que depois da publicação de *Os sertões* pareceu “que os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos” (ROSA, 2001a, p.172). Mas que os vaqueiros não estão mortos não só o mostraria a reunião destes na cidade de Caldas de Cipó, descrita por ele, mas a sua própria existência de escritor vaqueiro.

Se Guimarães menciona Canudos e o engenheiro Euclides como antecedentes em que já a província se veria ameaçada de extinção (mas não extinta), não deixa de remeter a outro antecedente assinalado por Arguedas: a conquista. Na narrativa de Guimarães Rosa, o mundo indígena não tem a presença que tem na narrativa de Arguedas, talvez pelo evidente motivo de que no Brasil não há uma presença indígena comparável à do Peru, mas em “Pé-duro, chapéu-de-couro” não deixa de mencionar entre os vaqueiros que se reúnem em Caldas de Cipó os “servos campeiros, mais ou menos curibocas, herdeiros idealmente do índio no sentido de acomodação ao ruim da terra” (2001a, p. 171); e a evidência mais clara de que o conflito indígena também lhe interessou é seu conto “Meu tio o Iauaretê”, em que o protagonista é um caçador de onças, filho de um

homem branco e mãe índia: “Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa [...] Mãe minha chamava Mar’Iara Maria, bugra” (2001c, p. 215). O caboclo, como Riobaldo, narra a sua vida para um viajante do sertão, cuja voz nunca se escuta, mas tem um final muito mais desafortunado do que o do jagunço, alusão, talvez, à extinção cultural (Wey, 1997; Galvão, 1978). Portanto, Ángel Rama apontaria, com razão, que os conflitos que enfrentam os “provincianos” ao escrever suas obras

*evocan una sucesión iniciada por el conflicto por excelencia que fue el de la superposición de la cultura hispánica [y portuguesa] a las americanas indígenas y cuya versión acriollada y regionalizada se dio con la dominación de la oligarquía liberal urbana sobre las comunidades rurales bajo la República” (1987, p. 71)*

–o Canudos de que fala Rosa–.

Em um artigo de Augusto Roa Bastos sobre *Pedro Páramo*, o escritor paraguaio também assinala a conquista como uma origem. Roa fala de “*dos mitades que no acaban de juntarse desde el tajo imperial de la conquista*” (1992, p. 908), este produziria a cicatriz na qual “*late Comala*” (p. 908) . E o escritor continua: “*apurado por el frenesí y la testarudez de los hechos yo agregaría: en los hondones de esa cicatriz yacen todas nuestras Comalas donde los vivos hoy por hoy no tienen donde caerse muertos*” (p. 908). O texto de Roa, que se situa nessa cicatriz de uma ferida nunca completamente curada, questiona as leituras de *Pedro Páramo* na chave dos mitos “universais”. Roa discute sobretudo com o Carlos Fuentes que afirmava que no momento em que deixou de ser possível considerar a ideologia burguesa como universal ficou em evidência qual seria a forma universal verdadeira: a do mito. Desde esse momento, ficaria claro que o trabalho do escritor consistiria em escrever mitos e que a leitura crítica de uma obra deveria ter como objetivo desvelar os mitos “universais” que nela aparecem. Esta consideração levaria Fuentes a ver em Juan Preciado um Telêmaco, em Abundio um Caronte e no pó de Comala o rio Estígia (FUENTES, 1992). Roa pergunta, com razão, porque esses mitos que guiam a leitura de Fuentes são o de “*¿Edipo, Caronte, la Estigia, solamente? ¿Por qué no también el lugar expiatorio de Mictlan en tierra azteca?*” (1992, p. 908). Por que não os mitos provincianos mas só os

mitos “universais”, isto é, os que começaram a chegar com os conquistadores da Europa para a América?<sup>30</sup>.

Se para os “provincianos” há um momento em que o mundo começa a querer ficar sem sertão, sem província, esse parece ser, portanto, o da conquista. É certamente na conquista quando as províncias latino-americanas entram no mercado mundial como “lugar comercial de todo valor” e quando começam a sofrer as campanhas “civilizadoras”. Walter Mignolo diz, citando Norbert Elias, que a noção de civilização, fundamento da “missão civilizadora”, é basicamente uma construção da Europa da Ilustração, mas que a idéia geral já estaria na Europa renascentista e que adquiriria alcance universal uma vez que Europa começa a se expandir por todo o planeta (ELIAS, apud MIGNOLO, 1999). A “missão civilizadora” seria, em um começo, uma campanha de conversão religiosa. Ela teria paralelos com as que se sucederão posteriormente, ainda que os termos e justificativas sejam muito diferentes. A respeito dos termos então usados é ilustrativa a citação que faz do argumento de Ginés de Sepúlveda na sua disputa com Bartolomé de las Casas, o crítico Roberto Fernández Retamar, no artigo “Algunos usos de civilización y barbarie”. Ginés de Sepúlveda se pergunta sobre os indígenas americanos:

¿Qué mayor beneficio y ventaja pudo acaecer a estos bárbaros que su sumisión al imperio de quienes con su prudencia, virtud y religión los han de convertir de bárbaros y apenas hombres, en humanos y civilizados en cuanto pueden serlo, de criminales en virtuosos, de impíos y esclavos de los demonios en cristianos y adoradores del verdadero Dios dentro de la verdadera religión? (SEPÚLVEDA apud FERNÁNDEZ, 1989, p. 12)<sup>31</sup>.

Nesta versão em espanhol, a palavra “civilizados” traduz a latina “civiles” utilizada por Sepúlveda pois a noção de “civilização”, como já se disse, é posterior. A palavra começaria a ser usada no século XVII (em francês, inglês, português, espanhol) quando –segundo Benveniste– adquire o sentido de um processo gradativo pelo qual se passa de

---

<sup>30</sup> Apesar do razoável de tal reclamação, é preciso dizer que os valiosos esforços interpretativos que realiza Martin Lienhard –que dedicou *La Voz y su Huella* a Roa Bastos– de ler *Pedro Páramo* na chave dos mitos pré-hispânicos da América Central, mostram que uma leitura só nessa chave é tão insatisfatória quanto a outra, só nos mitos “universais”.

<sup>31</sup> Sérgio Buarque de Holanda examinando os vínculos entre as motivações religiosas e comerciais na conquista, cita o seguinte fragmento de uma carta de Colombo aos Reis Católicos: “o ouro, dizia então [Colombo], é excelentíssimo; de ouro faz-se tesouro, e com ele, quem o tem, realizará quanto quiser no mundo, e até mandará as almas ao paraíso (COLOMBO apud BUARQUE, 2000, p.15)

um estado original de barbárie ao presente civilizado (BENVENISTE, 1976). Uso vinculado com a visão ilustrada da história como progresso graças à razão.

É preciso assinalar que se bem a conquista marca o que seria para os “provincianos” o momento originário em que o mundo começa a querer ficar sem “província” (ou em que começa o conflito entre “provincianos” e “universalistas”), para eles, este momento tampouco significa o da queda de um estado paradisíaco. Assim o exprime com clareza Rulfo ao afirmar, por exemplo, que no México, *“el cacicazgo existía como forma de gobierno siglos antes del descubrimiento de América, de tal suerte que los conquistadores españoles solo ‘echaron raspa’, es decir, les fue fácil desplazar al cacique indio para tomar ellos su lugar”* (RULFO apud VITAL, p. 200) ou ao lembrar que *“Cortés poseía [...] el auxilio de treinta mil aliados indígenas, ansiosos de liberarse del yugo azteca. Las naciones oprimidas por Tenochtitlán participaron de la destrucción y ruina de la gran metrópoli. Después, sus propias culturas fueron exterminadas”* (RULFO, 1992, p. 444).

Os “provincianos”, portanto, ao empreender na sua narrativa uma volta à província, não teriam por objetivo uma simples restauração de um estado anterior. Eles parecem próximos do que Michel Löwy denomina “romantismo revolucionário”. O crítico distingue este romantismo do que denomina “passadista” –“que visa a restaurar um estado social precedente” (1990, p. 15)–, “conservador” –que deseja “a manutenção da sociedade e do Estado tal como existem pelos países não tocados pela Revolução Francesa” (p. 16)– e “desencantado” –“para qual o retorno ao passado é impossível” (p. 16)–. Segundo Löwy, no “romantismo revolucionário” “a nostalgia do passado não desaparece, mas se transmuta em tensão voltada para o futuro” (p. 16).

O essencial é isto: a revolução (ou a utopia) deve retomar certos aspectos, certas dimensões, certas qualidades humanas, sociais, culturais e espirituais das comunidades pré-capitalistas. Esta dialética sutil, entre o passado e o futuro, passa freqüentemente por uma negação radical, apaixonada e irreconciliável com o presente (LÖWY, 1990, p. 17).

A afinidade entre esse romantismo e os “provincianos” é visível em um conto como “Seqüência”. Se a vaquinha vermelha parte de volta para os pastos em que se criou,

posto que a querência não a deixa morar na fazenda da Pedra, com seu retorno as coisas não voltam simplesmente a estar como antes, mas se produz o inesperado: o encontro do rapaz que persegue a vaquinha e de uma das moças da fazenda Pãodolhão de onde era originária a vaquinha –“inesperavam-se?”- (ROSA, 1969, p. 68-69).

Para os “provincianos”, a volta à província que eles se propunham e que devia anunciar o novo amanhecer de que falam os Zorros (o amanhecer de algo que não se saberia com antecedência o que é), exigia dar a esta um tratamento literário diferente daquele que teria recebido antes na América Latina. O novo amanhecer seguiria ao anoitecer do regionalismo.

#### 4. Morte da província, morte do regionalismo e a ressurreição por invocação.

Para Ángel Rama, a perda de espaço que sofreria a província com o impacto modernizador da Primeira Guerra Mundial incluía o espaço literário. Segundo o crítico, o regionalismo, o movimento que “*venía elaborando asuntos rurales y por eso mantenía estrecho contacto con componentes tradicionales e incluso arcaicos de la vida latinoamericana*” (1987, p. 25), deixava de ter cabimento quando na narrativa se sentiu o “impacto modernizador”:

*En la década del treinta se formularon de manera orgánica en los conglomerados urbanos mayores de América Latina, particularmente en el más adelantado del momento –Buenos Aires–, una orientación narrativa cosmopolita y una orientación realista crítica [que] conllevaban, por el solo hecho de expandir sus estructuras artísticas [...] la cancelación del movimiento narrativo regionalista* (1987, p. 20-21).

Nesse momento, declinavam tanto o regionalismo hispano-americano “*aparecido hacia 1910 como transmutación del costumbrismo naturalismo*” (RAMA, 1987, p. 21), quanto o realista-naturalista brasileiro que Lígia Chiappini denomina justamente como o da fase “anterior a 1930” (1978, p.40), cujas características parecem coincidir com as do primeiro (CHIAPPINI, 1978). E com eles parecia acabar a tradição literária “vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo” –a forma ampla como Antonio Candido define regionalismo– (1989, p. 157).

Rama afirma que desde seus começos, com a vanguarda dos anos 20, a nova narrativa se formulou em confronto com o regionalismo. Chiappini, ilustrando isto no caso brasileiro, lembra que “para os integrantes da Semana de Arte Moderna, regionalismo soa sempre como algo limitado, estreito, superado” (1994, p. 669) e cita o comentário de Mário de Andrade: “Regionalismo é mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco” (ANDRADE DE, 1928 apud CHIAPPINI, 1994, p. 669). Desde então –diz Chiappini– essa visão negativa do regionalismo será a que predomine no Brasil. Este será identificado com má literatura. Como exemplo de que a situação descrita por Chiappini é semelhante no restante da América Latina, pode citar-se um artigo de Mario Vargas Llosa de 1969 em que o escritor se refere à narrativa

regionalista como primitiva, herdeira do “gênero reflexo” do Naturalismo, contrapondo-a à “*novela de creación*” ou nova narrativa:

*maldita y tardía, la novela latinoamericana fue, hasta fines del siglo pasado, un género reflejo, y luego hasta hace poco, primitivo [...] Novela pintoresca y rural, predomina en ella el campo sobre la ciudad, el paisaje sobre el personaje, y el contenido sobre la forma. La técnica es rudimentaria, preflaubertiana: el autor se entromete e ignora la noción de objetividad en la ficción y atropella los puntos de vista; no pretende mostrar sino demostrar [...] Los conflictos son arquetípicos: reseñan la lucha del bien y del mal, la justicia y la injusticia [...] A pesar de que usan y abusan de las supersticiones y prácticas mágicas indígenas, las novelas primitivas carecen de misterio (1973, p. 185-187).*

Os defeitos enumerados por Llosa são aqueles de que se acostuma acusar o regionalismo: tendência panfletária, maniqueísmo, superficialidade e inaptidão técnica para tratar de certos temas (o regionalismo falaria de magia, sem produzi-la; palavras que lembram o requerimento de Huidobro: “*por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / hacedla florecer en el poema*”). É de salientar que Llosa inclui entre os defeitos do regionalismo o predomínio do campo sobre a cidade, exemplificando a associação que muitas vezes aparece na nova narrativa entre o artista e o urbano (AVELAR, 2003, p. 25-26). As metáforas usadas para contar a história dessa narrativa –da novela de criação– são, como aponta Idelber Avelar, “organism metaphors of progress, development and grow” (2003, p. 24). O passado primitivo, com que rompe o novo narrador urbano, é o tosco e rústico.

Igualmente ilustrativo da posição anti-regionalista é o livro *Los nuestros*, de Luis Harss, que teve um papel importante no processo de divulgação da nova narrativa, no qual aparece o seguinte comentário:

*Los viejos regionalistas que comenzaron a dominar nuestra literatura allá por los años 20<sup>32</sup> eran devotos intermediarios entre el hombre indefenso y la naturaleza devoradora. Su función era menos literaria que agrícola. Había*

---

<sup>32</sup> Na década de 20, a mesma em que se publicam obras vanguardistas que marcaram os rumos da nova narrativa, como as de Arlt ou Macedonio Fernández (FAJARDO, 1999), são publicadas as obras consideradas cumes do regionalismo hispano-americano: *La vorágine* (1924), *Don segundo sombra* (1926), *Doña Bárbara* (1929).

*que cultivar el yermo, amaestrar los espacios anárquicos, explorar los restos de culturas tribales, registrar catástrofes y maleficios [...] Los frustra la brocha gorda y el proselitismo. Sus personajes a veces pintorescos pero casi siempre genéricos no dejan imagen en el recuerdo. El énfasis que ponen en el dialecto local los circunscribe e incomunica (1981, p. 301-302).*

Mas, apesar de sua pouca simpatia pelo regionalismo, Harss não o considerou só como coisa do passado. Para ele, alguns autores dariam continuidade a esse movimento, como Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Arguedas, Roa Bastos e Juan Rulfo, para Harss, talvez o único que não comete nenhum dos erros característicos dos regionalistas (HARSS, 1981) e por isso estaria no grupo dos 10 novos narradores entrevistados. Já sobre o único brasileiro incluído, Guimarães Rosa, Harss disse que para ele “*la palabra regional no significa limitación*” e que soube deixar atrás os “*convencionalismos, sospechosamente homogéneos*” de seus antecessores brasileiros, entre os quais inclui até os regionalistas nordestinos posteriores a 1930 (1981, p. 177-8)<sup>33</sup>.

Ángel Rama concorda com Harss na idéia da continuidade do regionalismo, mas não exatamente com seus juízos de valor. Ainda que Rama compartilhe algumas das críticas que se costuma fazer ao regionalismo anterior à década de 30, ele não deixa de reconhecer nele pelo menos uma virtude: a de manter, graças a sua insistência na “tradição” e “conservação”, “*un contenido cultural amplio*” de origem provincial que “*sólo mediante la literatura había alcanzado vigencia*” (1987, p. 26). Isto é, Rama destaca no regionalismo o que Chiappini denomina sua função compensatória ante o processo de modernização (CHIAPPINI, 1994). A crítica brasileira faz notar que o surgimento do regionalismo está vinculado com a urbanização e “modernização do campo e da cidade sob o capitalismo” (CHIAPPINI, 1997, p. 134). A modernização que pareceria agora ameaçar a existência daquele, teria provocado, em outro momento, o seu surgimento.

---

<sup>33</sup>Segundo Antonio Candido, o regionalismo nordestino posterior à década de 30 (que já seria um regionalismo diferente do anterior) leva a que, no Brasil, continue falando-se de regionalismo como algo vivo por mais tempo do que na América hispânica –ou, mais exatamente, que em alguns lugares dela, como “Argentina, Uruguai, Chile”– (1989, p. 161). É de notar que, se por um lado, o regionalismo estaria vivo no Brasil por mais tempo, por outro, a nova narrativa começaria a viver primeiro nele, pois o cidadão Machado de Assis teria se adiantado a esta, como sugere Carlos Fuentes (2000). O que mostram estas observações é o problemática que resulta a visão histórica segundo a qual primeiro foi o “primitivo” regionalismo e depois o avançado romance de criação. Regionalismo e romance de criação poderiam dar-se simultaneamente em espaços diferentes.

Rama diz que a maior perda, se o regionalismo tivesse desaparecido, teria sido os mencionados conteúdos culturais. O crítico uruguaio começa falando da ameaça dessa perda, mas termina mostrando que inclusive os autores citadinos estiveram preocupados, em alguma medida, pela conservação daqueles conteúdos. Mário de Andrade, por exemplo, apropria alguns deles em *Macunaíma* e Borges mostra seu apreço por outros ao polemizar com Américo Castro (RAMA, 1987,)-. O comentário indica que os escritores que não se contentam com o beco, que sentiam que seu espaço era o mundo, não estavam livres do anseio de uma diferenciação, do forjamento de uma identidade cultural própria. Em parte, talvez, porque reconheciam que para ganhar um lugar no intercâmbio cultural mundial é mister não só a suficiente semelhança, mas também a suficiente diferença. Sem diferenças não haveria intercâmbio<sup>34</sup>.

Para Rama o que terminou produzindo a nova narrativa, em um momento de intensa modernização, não foi o fim do interesse pelo regional ou por uma escrita regional, senão a procura de novas formas de narrar as regiões interiores. O crítico uruguaio diz que desde as mesmas décadas de vinte e trinta, surgem autores que procuram revisar “a la luz” dos aportes da modernidade “*los contenidos regionales y con unas y otras fuentes componer um híbrido*” que fosse “*capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida*” (1987. p. 29). Autores como Carpentier, que “*al escuchar las músicas de Stravinsky, agudiza el oído para redescubrir y valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a la Habana, se venían oyendo desde hacía siglos*” (RAMA, 1987, p. 29), ou Miguel Ángel Asturias, que “*deslumbrado por la escritura automática considera que ella sirve al rescate de la lírica y el pensamiento de las comunidades indígenas de Guatemala*” (p. 29). Esse caminho –o da transculturação–

---

<sup>34</sup> A respeito do problema da identidade em Borges são muito sugestivos os comentários de Beatriz Sarlo. Sarlo vê em Borges uma nostalgia por um passado “*criollo*” com o qual se sentiria ligado (não importa que tão imaginariamente) e que estaria ameaçado de desaparecer na modernizada Buenos Aires. Da mesma forma, sentir-se-ia vinculado com a Europa, mas sem chegar a sentir-se completamente pertencente a nenhuma dessas duas tradições em conflito. Com ambas teria uma relação artificial e distante (SARLO, 1995, p. 84-85). No tocante a nostalgia pelo passado ameaçado, é de anotar que se os “provincianos” respondem ao tempo linear e progressivo contrapondo narrações em que se anuncia uma volta da província (fazendo eco de mitos como o de Inkarrí), Borges responde escrevendo uma refutação do tempo. O escritor argentino descreve uma noite em que, depois do jantar, saiu a caminhar e o acaso o levaria até o bairro de sua infância: “*Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años. Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo [...] No creí; no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma*”. (1994, p. 143)

seria seguido pelos escritores “provincianos” a quem Rama considera os grandes transformadores (modernizadores) do regionalismo e a quem rebatiza “transculturadores”<sup>35</sup>.

Ao se referir aos “*transculturadores*”, Rama já não fala de conservação como faz em referência ao regionalismo anterior (indicando que ele é uma espécie de depósito do que não tinha mais cabida em outra parte), mas de “recuperação” e “revitalização” das culturas regionais (RAMA, 1987, p.122). Os “transculturadores” fariam isto ao encontrar nessas culturas não uma simples fonte “*de asuntos más o menos pintorescos*” (p. 122), mas de “*elaboradas técnicas*” e “*sagaces estructuraciones artísticas*” (p. 122) ou, para usar a expressão de Chiappini, uma “forma de dizer” provincial à qual eles dariam nova vigência por meio dos referidos processos de transculturação. Para Rama, ao revitalizar as culturas regionais a partir das próprias ferramentas que oferecia a modernidade que ameaçava com fazê-las desaparecer, os “transculturadores” mostravam que uma modernização sem “perder a alma” era possível. Por isto mesmo, as obras deles seriam uma vigorosa manifestação de independência e autonomia, algo procurado pelos letrados do continente desde o “*llamado período de la emancipación*” e “*cuya piedra fundacional*” não podia ser senão “*la singularidad cultural de la región*” (RAMA, 1987, p. 18).<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Como é sabido, Rama toma o conceito de “transculturação” do antropólogo Fernando Ortiz, mas fazendo-lhe “*algunas obligadas correcciones*” (RAMA, 1987, p. 38). Sobre essas correções Rama diz que Ortiz faz uma descrição da transculturação demasiado “geométrica” com sua divisão em três momentos para explicar os encontros culturais: um de perdas parciais de elementos da própria cultura, outro de incorporação de elementos da cultura externa e um terceiro de “*recomposición, manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de afuera*” (1987, p. 38). Para Rama, quando se aplica o conceito de transculturação à literatura, é preciso sublinhar a seletividade e a invenção que fazem os escritores, que as perdas e incorporações não são mecânicas, mas obedecem a um exame que “*puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio [...] Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones*” (p. 38-39).

<sup>36</sup> A busca pela autonomia começaria com os regionalistas românticos que (como disse Chiappini referindo-se ao caso brasileiro, mas que poderia ser aplicável à América Latina em geral) procuraram o autenticamente nacional (“o espírito da nação”) no índio e nos moradores das regiões afastadas (CHAPPINI, 1987, p. 14). Na explicação de Rama acerca de por que aplica o nome de “transculturadores” aos escritores “provincianos”, apesar de que os escritores de todas as correntes narrativas do período realizam operações de “transculturação” –nenhum adota simplesmente as modernas técnicas narrativas que vêm de fora–, há ainda algo desse romantismo: “*como son dos los procesos ‘transculturadores’ que se registran al mismo tiempo (uno entre las metrópolis externas y las urbes latinoamericanas y otro entre éstas y sus regiones internas) sería el segundo el que habría de proporcionar las mayores garantías de una construcción con más notas diferenciales, además específicamente americanas*” (RAMA, 1982, p. 219). Mas, como aceitar que Machado de Assis, por cidadão, é menos “especificamente” americano que Guimarães Rosa ou Borges do que Rulfo?

Estas últimas observações são importantes para compreender por que Rama, apesar de tentar revalorizar o antigo regionalismo, não deixa de considerá-lo como algo superado pelos “transculturadores” ou “provincianos” e, portanto, termina alinhando-se com os que insistem em que o regionalismo é coisa do passado. Este desejo de enterrar o “regionalismo” (ou considerá-lo superado) estaria relacionado com um desejo de afirmar que a América Latina já não estava sujeita a poderes externos (não seria mais uma “província nesse sentido), senão que teria alcançado a independência não só literária mais política. A este mesmo motivo obedeceria o discurso da morte do pai europeu, tão comum quanto o anti-regionalista: *“The victorious Oedipical narrative told the story of a dead father reading the books written by his son”* (AVELAR, 1999, p. 27). O “embaixador” Guimarães dá um exemplo deste discurso:

No ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora seu futuro. (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 97)

Hoje, passado o ano 2000, sente-se que a celebração do literário como manifestação do fim do colonialismo está longe de ser acertada. Idelber Avelar sugere que o esplendor literário da época podia estar funcionando, em realidade, como substituto de uma autonomia não alcançada e, nesse sentido, significar uma sujeição ainda maior (AVELAR, 1999).

Alberto Moreiras também faz uma crítica de posições como as antes citadas de Rama e Guimarães, assinalando que a celebração da “recuperação” e “revitalização” do provincial no literário, termina sendo uma celebração do desaparecimento dela além da literatura e da modernização (MOREIRAS, 2001). Algumas passagens da obra dos “provincianos” indicam que eles pressentiram o risco de fazer de sua combativa afirmação de continuidade da província uma celebração da derrota. Por isso, se em Guimarães, como nos outros provincianos, há momentos de celebração, também há de ceticismo e dúvida. Como se verá, os “provincianos” se questionam sobre o tipo de presença que a província pode ter no literário (questionamento ao qual também incita o

Rama menos “transculturador” de *La ciudad letrada*), sugerindo que essa presença, talvez, só seja fantasmal.

Sobre esse aspecto voltarei mais adiante (sobretudo no capítulo 7); por enquanto, interessa-me assinalar que, de alguma maneira, o problema do fantasmal já está presente na forma em que os “provincianos” dizem fazer aparecer a “província” no escrito em contraste com o que fizeram os regionalistas, contra os quais não arremeteram menos do que os escritores de tendências “universalistas” e “cidadinas”.

O mais diplomático dos “provincianos”, Guimarães Rosa, disse que aceitava ser chamado regionalista, mas depois de manifestar sua desconfiança pelo que podia ser entendido por esse termo e esclarecer que, para ele, o regionalismo significava –de maneira muito geral– a literatura orientada para “o sertão ou para a Bahia” (ROSA, apud Lorenz, 1991). Sem o comedimento do mineiro, o “universalista” e “provinciano” García Márquez de meados do século XX, referiu-se ao romance regionalista colombiano *La voragine* como “*esa cosa*”, fazendo um chamado para que na Colômbia se procurassem novas formas narrativas, seguindo os exemplos de Joyce, Proust, Virginia Woolf ou Faulkner (GARCÍA MÁRQUEZ apud GILARD, 1987, p. 452). Roa Bastos, por sua vez, aludiu ao regionalismo como “*el seudorealismo naturalista de las novelas ejemplares que infestaron nuestros países*” (1991, p. 13). E Arguedas queixou-se da falsidade da literatura indigenista andina, movimento que empregava métodos muito semelhantes aos do regionalismo, “*trasladaba sus recursos estilísticos, sus esquemas de interpretación sociológica y su lenguaje tosco y referencial, a un examen de la problemática social y a una denuncia activa de las injusticias*” (RAMA, 1982, p. 179). Arguedas disse:

*Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón. López Albújar conocía a los indios desde su despacho de juez en asuntos penales y el señor Ventura García Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos... En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: “No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido” (apud Vargas Llosa, 1996, p. 83).*

Neste comentário de Arguedas, explicita-se que para os “provincianos” escrever implicaria corrigir os erros dos regionalistas para que, desta vez sim, a “província” (a região vivida, parte do escritor e, neste sentido, também região interior) aparecesse no escrito. A correção, o narrar “*tal cual*” de que fala o peruano, não queria dizer, como se pode observar na sua prática narrativa, aplicar de maneira mais rigorosa o método realista naturalista, isto é, fazendo um verdadeiro trabalho de campo, passando mais do que “*unas vacaciones a las orillas de la selva virgen, en una aldea minera, o en algún campo petrolero de Venezuela*” (CARPENTIER, 1967, p.15), como fariam os regionalistas, segundo a versão zombadora de Carpentier. Que para os “provincianos” não se tratava disso, de narrar com maior “realismo”, confirma-o a epígrafe de um dos prólogos de *Tutaméia* –que Guimarães Rosa diz tomar de Tolstói–: “se describes o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (ROSA, 2001e, p. 226).

Para estes escritores, o que devia ser feito era abandonar a objetividade do “doutor”. Se os regionalistas românticos, primeiro, e os realistas-naturalistas, depois, tinham narrado, predominantemente, desde uma ótica culta e cidadina (CHIAPPINI, 1994, p. 675), isto é, desde uma ótica exterior à “província”, o que os “provincianos” se propuseram foi narrar desde uma ótica interior, de dentro, “*muy de adentro, desde el germen mismo*” (ARGUEDAS, 1990, p. 12), como segundo Arguedas faz Rulfo.

O que diferencia os “provincianos” de seus antecessores regionalistas é assim, não tanto o contato direto com a província (mesmo que fundamental<sup>37</sup>) que, de fato, pelo menos alguns deles têm, senão sua tentativa de manter uma perspectiva provincial. Mesmo escrevendo afastados da província –nas cidades e principalmente *para* as cidades–, os provincianos acreditariam poder fazer isso, ao recuperarem a voz provinciana que haveria neles, à maneira como o narrador de “O meu tio o Iauaretê” teria recuperado sua ancestralidade de onça. Eles deixariam tomar posseção do escritor e, portanto, da narração, a pessoa, a personagem provincial. (“Pessoa” e “personagem” estão

---

<sup>37</sup> Assim como Arguedas afirma “*yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido*” (ARGUEDAS apud VARGAS LLOSA, 1996, p. 83), Roa Batos define sua obra com a seguinte citação do poeta irlandês William Butler Yeats: “*He puesto con exactitud y sinceridad mucho de lo que he visto y oído, pero nada que sólo hubiese imaginado*” (apud, 1990, p. 65).

vinculados etimologicamente com máscara [PAZ, 1991, p. 93] e é possível pensar que os provincianos fazem aparecer o “demônio provincial” mediante uma espécie de mascaramento ritual). Não é de estranhar que o escritor moçambicano Mia Couto tenha dito dos livros de Guimarães Rosa que funcionam “muito como os dançarinos de Moçambique [...] naquele exato momento em que eles estão entrando em transe para serem possuídos pelos espíritos” (1998, p. 12)<sup>38</sup>.

O propósito dos provincianos de deixar de narrar com os olhos de doutor não é só uma manifestação do descrédito em que caiu o antes chamado “realismo”, mas também do descrédito da utopia da “instrução redentora” (CANDIDO, 1989, p. 146). Convém deter-se um pouco nela e em alguns dos motivos que geraram sua crise e a do realismo, porque isto ajuda a compreender algumas das posições dos “provincianos”, assim como as ilusões de independência e autonomia da época, das quais participam e, ao mesmo tempo, afastam-se.

---

<sup>38</sup> A tentativa de atender ao que há de fantasmal na obra dos provincianos, de pensar a província que aparece na suas obras como a aparição de um fantasma, deve muito às reflexões que a respeito do espectral faz Derrida em “Espectros de Marx”. De sua interpretação do fantasma como aquilo de que não se pode dizer que seja ou não, que esteja ou não presente espacial ou temporalmente. Aquilo que, portanto, perturba este tipo de distinções categóricas (72).

## **5. Fugir dos doutores e aprender dos bois.**

### **5.1. A educação redentora: Aristocratismo e barbárie.**

A denominação “instrução redentora” foi empregada por um caipira, um crítico caipira segundo se infere de suas palavras: “eu não falo do mundo caipira apenas como um estudioso, eu falo do mundo caipira como um participante”. As palavras são do já antes mencionado Antonio Candido<sup>1</sup>, quem era considerado por Guimarães “o maior crítico literário brasileiro” (2003, p. 115) e que teve alguma “experiência pessoal do fim do jaguncismo no sul de Minas, do decênio de 1920” (CANDIDO, 2004, p. 124). Candido usa a expressão “instrução redentora” no seu artigo “Literatura e subdesenvolvimento”, em que reflexiona sobre a produção dos escritores “provincianos”, aos que ele propõe denominar super-regionalistas.

As origens da utopia da instrução se remontariam ao século XIX, quando os escritores e, de maneira mais ampla, os grupos intelectuais dominantes na América Latina, adotaram a ideologia ilustrada: “o escritor partilhava da ideologia ilustrada, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade” (CANDIDO, 1989, p. 146). A descrição de George Steiner sobre o papel que teria a educação para o pensamento ilustrado, ainda que feita num outro contexto, é pertinente:

havia uma progressão natural, que ia do cultivo do sentimento e do intelecto no indivíduo a um comportamento racional e beneficente na e pela respectiva sociedade. O dogma secular do progresso moral e político mediante a educação era isso mesmo: uma transferência para as categorias da educação e do esclarecimento público [...] das dinâmicas de instrução e crescimento humano, no rumo da perfeição ética que, em outras épocas, havia sido teológica e transcendentalmente eletiva. Desse modo, a divisa jacobina de que a sala de aula era o templo e o foro moral de um povo livre assinalava a secularização de um contrato utópico e, em última instância, religioso entre a realidade e o potencial do homem (1991, p. 84).

Para Candido, esse “fervor” ilustrado na instrução misturou-se na América Latina com a visão desta como lugar privilegiado, visão herdada dos tempos da conquista e da

---

<sup>1</sup> A citada declaração de Candido é tomada do capítulo 7 da série de televisão “O povo brasileiro”, baseada na obra de Darcy Ribeiro.

colônia (expressada tanto na carta de Colombo quanto nas profecias de Antônio Vieira) e que ganharia força de novo com as recém conquistadas independências. A idéia que predominaria, então, seria que no continente americano encontravam-se todos os recursos necessários (uma “bela terra”, uma “pátria grande”) e que só faltaria civilizar, instruir. A América devia cumprir seu destino de lugar ideal do livro de que falava Castro Alves em um poema. Segundo este, enquanto Gutemberg “a imprensa gerou”, Colombo “salta aos mares [...] e a pátria da imprensa achou” (CASTRO ALVES apud CANDIDO, 1989, p. 147).

Em “Literatura e subdesenvolvimento” são citados vários outros exemplos da importância outorgada à instrução ilustrada desde o século XIX: a declaração de Dom Pedro II de “que teria preferido ser professor”; a luta da civilização contra a barbárie promulgada por Sarmiento; o projeto político-pedagógico de Andrés Bello; o grupo Ateneu de Caracas, para o qual “a resistência à tirania de Juan Vicente Gómez faria corpo com a difusão das luzes e a criação de uma literatura repassada de mitos da instrução redentora – tudo projetado na figura de Rómulo Gallegos, que acabou sendo o primeiro presidente de uma República renascida” (CANDIDO, 1989, p.147).

O crítico venezuelano Carlos Pacheco assinala a estratégia narrativa que para o fim educativo (cuja meta é o homem ilustrado) é usada no romance *Doña Bárbara* de Gallegos:

*el discurso del narrador extradiegético y el de Santos Luzardo, el protagonista y símbolo de la educación urbana y de la modernidad, coinciden significativamente, mientras contrastan a su vez, de manera significativa, con el habla de los personajes populares. El valor moralizante, pedagógico, de semejante contraste aparece con claridad para el lector. (1992, p. 60).*

Antonio Candido, por sua vez, no ensaio “A literatura e a formação do homem” –que depois se transformaria no texto “O direito à literatura” –, diz a respeito dessa distinção entre discursos nas obras regionalistas, depois de oferecer um exemplo que toma da obra de Coelho Neto:

O procedimento exemplificado com o texto de Coelho Neto é uma técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor, que quer

ficar com o requinte gramatical e acadêmico e confinar o personagem rústico, por meio de um ridículo patuá pseudo-realista, no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade (2002, p. 89).

“Em literatura e subdesenvolvimento”, o crítico assinala que o regionalismo que emprega esse tipo de recursos, é uma manifestação do posicionamento do “intelectual” por cima do povo ignorante, do excluir-se do contexto e considerar-se grupo à parte. Isto faria parte da utopia de “instrução redentora”. Tal situação –segundo o crítico– daria origem a fenômenos aparentemente contraditórios, como que, por um lado, se clamasse por uma literatura nacional, não influenciada pelas forças estrangeiras (acorde com a idéia de “país novo” e independente) e que, por outro, os escritores tomassem como modelo a “cultura” Europa e pensassem nela como o público ideal de suas obras, papel que não poderia desempenhar o “bárbaro” povo local.

Mas a visão do homem “bárbaro” começaria a mudar a partir da década de 1930, como mostraria a narrativa regionalista do momento. Segundo Candido, esta veria

na degradação do homem uma conseqüência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual. O paternalismo de *Doña Bárbara* (que é uma espécie de apoteose do bom patrão) fica de repente arcaico, ante os traços à Georg Groz que observamos em Icaza ou Jorge Amado, em cujos livros o que resta de pitoresco e melodramático é dissolvido pelo desmascaramento social – fazendo presentir a passagem de ‘país novo’ à ‘consciência de ‘país subdesenvolvido’ (1989, p. 160)

Uma das conseqüências da nova consciência seria o reconhecimento da inevitável dependência. Apesar dos “melindres do orgulho nacional”, reconhecer-se-ia que a literatura latino-americana (como sua cultura, em geral) é um “galho” das européias, produto isto da “colonização e do transplante por vezes brutalmente forçado das culturas”. O reconhecimento seria um “sintoma de maturidade” e abriria as portas para uma mudança. Produzir-se-ia a consciência de que se não se pode ser independente, pode-se ser “interdependente”: que as obras produzidas localmente, influenciadas pelas produções européias, podem também influir nas metrópoles estrangeiras (o primeiro exemplo incontestável disto seria Borges, posto que as circunstâncias de isolamento lingüístico e cultural brasileiras da época teriam impedido que fosse Machado de Assis [CANDIDO, 1989, p. 153]). Se a afirmação de originalidade, “com um sentido de

particularismo elementar”, levaria muitas vezes a uma imitação servil, a aceitação da inevitável dependência “se associa ao começo da capacidade de inovar no plano da expressão e ao desígnio de lutar no plano do desenvolvimento econômico e político” (CANDIDO, 1989, p. 153). A crescente consciência política e estética levaria ao abandono tanto do tratamento literário do homem rural como algo exótico (distante, alheio do homem culto que narra), como do documentário social, que tenderia a prevalecer quando se começou a tomar consciência do subdesenvolvimento, e daria passo a “uma florada novelística, marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual, as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1989, p. 161).

Faz já tempo, Chiappini se perguntava a respeito do ensaio de Candido o que quer dizer universalidade (1987, p. 20). O uso do termo pode parecer surpreendente dado que os acontecimentos que levam a duvidar do papel redentor da instrução parecem levar também a duvidar do conceito de universalidade.<sup>2</sup> Mas antes de analisar o que o crítico quer dizer com isso, convém deter-se em alguns daqueles acontecimentos.

Se o predomínio da visão redentora da instrução se vinculava com o predomínio da “ideologia ilustrada”, aquele declinaria com este. Candido diz que a nova narrativa, graças à qual “as regiões se transfiguram”, pode ser denominada super-regionalista “pensando em surrealismo, ou super-realismo” e acrescenta:

ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência particular a uma época em que triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação de nossas literaturas (1989, p. 162).

Para Candido o realismo teria explodido porque teria explodido a mentalidade burguesa (ou ideologia ilustrada) e, seguindo essa conhecida associação, se poderia dizer que o momento dessa explosão foi a Primeira Guerra. O próprio Breton dirá em 1942, já

---

<sup>2</sup> O filósofo chileno Willy Thayer afirma que “quando hoje se menciona a crise da universidade” moderna, isto é, a crise da idéia da “universidade missionária” e o que Lyotard chama a “confusão” da “tarefa da escola” com a “tarefa da emancipação” (THAYER, 2002, p. 148) “está se convocando, na verdade, a crise da universalidade moderna” (p. 58).

pensando retrospectivamente, que o surrealismo “*únicamente se entiende en relación con la guerra, tanto de la que proviene, como en la que desemboca*” (BRETON apud Müller Bergh, 2006, p. 490). A guerra, se bem não é sua única causa, faria evidente que era preciso reivindicar o que “socolor de civilização, a pretexto de progresso” foi “tachado de superstição ou de quimera” (BRETON, 2001, p. 23), o que levariam a cabo não só os surrealistas, mas os escritores latino-americanos que entenderiam essa reivindicação à sua maneira (alguns deles influenciados diretamente por aquele movimento). A reivindicação caracterizaria a mudança de consciência que, segundo Candido, começa a se produzir aproximadamente a partir da década de 30 e que se expressaria claramente desde a década de 50, depois da Segunda Guerra. Depois desta última, já dificilmente alguém invocaria o bom gênio de Ariel – “*el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad [...] la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia*” (RODÓ, 1995, p. 13 - 14) espécie de modelo ideal de intelectual. De fato, fazem-se cada vez mais freqüentes as declarações de identificação, por parte dos letrados, com o “inculto” homem local (como as de Candido e as dos “provincianos”) e as expressões de desconforto com a denominação “intelectual”<sup>3</sup>.

Os motivos de que as guerras alimentem a desconfiança em relação ao intelectual segundo o modelo ilustrado são conhecidos: a Primeira Guerra fez evidente que a razão que se acreditava universal, unificadora e que guiaria inevitavelmente em direção ao progresso podia levar à catástrofe; que a “civilização ilustrada”, que se acreditou a meta do conjunto da humanidade, podia gerar a barbárie. Esta última, como diz Steiner, “contrariamente às fantasias ‘citas’ das fábulas apocalípticas do século XIX, [...] veio do coração das terras européias” (1991, p. 73).

E que a razão e o cultivo da chamada alta cultura européia (pois ser culto significaria, ser cultivado nessa tradição) não implicava necessariamente um benefício para toda a humanidade ficou ainda mais claro com a Segunda Guerra. “*Alemania en 1933 era uno de los pueblos más alfabetizados del mundo*” (1974, p. 241), comenta com ironia uma personagem de Ernesto Sábato; e de novo Steiner: “sabemos de membros da burocracia

---

<sup>3</sup> Isto não foi característica só dos “provincianos”. Aqui também as distâncias que os separam de outros escritores se relativizam, sem desaparecer. Cortázar, por exemplo –justamente na carta a Retamar que provocara sua polémica com Arguedas–, declara que palavras como intelectual “*me hacen levantar instintivamente la guardia*” (CORTÁZAR, 2006, p. 167).

dos torturadores e dos fornos que cultivavam um conhecimento de Goethe, um amor a Rilke” (1991, p. 88). De fato, a cultura não simplesmente não se oporia à barbárie, senão que ela seria barbárie, segundo a famosa declaração de Benjamin –“nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1985, p. 225– feita nesse contexto da Segunda Guerra.

Se a barbárie se manifestou no que se chamou “cultura”, pareceu claro que devia ser reconsiderado o que se qualificava como bárbaro: “*La cultura empezó a concebirse de una manera plural, o mejor dicho, la idea de que la cultura en general, no las culturas nativas vistas desde arriba, constituía el mundo se volvió principio central de la nueva antropología*” (2000, p. 208), afirma Roberto González Echevarría quem considera que a forma discursiva da antropologia, cúmplice “*con el arte moderno (en especial con los surrealistas)*” (p. 208), é dominante na América Latina desde os anos posteriores à Primeira Guerra e portanto –segundo sua teoria– a forma que “*media*” sua narrativa (p. 208):

*La antropología ofrecía a los países latinoamericanos la posibilidad de proclamar un origen propio distinto del de Occidente; un nuevo inicio que permitiría alejarse del desplome de la civilización que la guerra suponía. El conocimiento antropológico podía corregir los errores de la conquista, expiar los crímenes del pasado y conducir a una nueva historia. Irónicamente esta promesa de cura era un reflejo del papel desempeñado por la antropología en Occidente. La antropología ofrecía a Occidente un espejo donde reflejar su agotada cultura y esbozar un renovado comienzo. (GONZÁLES, 2000, p. 208)*

Derrida em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, usando o termo mais específico de etnologia, disse que esta começa a ocupar um lugar privilegiado nas chamadas ciências humanas –nasce como ciência– quando a Europa tem perdido o lugar dela, quando ela deixa de ser considerada o centro, a “*cultura de referência*” (1971, p. 234). Mas esse momento seria também o de sua restituição como centro, posto que a etnologia:

*é em primeiro lugar uma ciência européia, utilizando, embora defendendo-se contra eles, os conceitos da tradição. Conseqüentemente, quer o queira quer não, e isso não depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o*

*denuncia. Esta necessidade é irredutível, não é uma contingência histórica* (DERRIDA, 1971, p. 235).

A afirmação é válida para a literatura. Por pouco que fosse, a literatura latino-americana (se fosse possível falar de tal coisa, diria Derrida) cederia inevitavelmente também a essa tradição, mas, continua Derrida, “*se ninguém lhe pode escapar, se portanto ninguém é responsável por ceder a ela [...] isto não quer dizer que toda as maneiras de o fazer sejam de igual pertinência*” (1971, p. 235). Segundo Candido, como já foi dito, outra das características sobre “a mudança de consciência” seria que gradualmente os escritores reconheceriam a irrecusabilidade da tradição européia. Mas também que se não podiam falar por fora desta, podiam responder do interior dela: o culto do intelectual Ariel seria substituído pelo culto do bárbaro antropófago Calibã. A imagem, sugerida por outros autores<sup>4</sup>, não é, não obstante, usada por Candido. Ela tem uma violência que não aparece no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”. Se Candido falasse de Calibã, sua versão seria que para este, ou melhor, para seus netos e bisnetos, a língua alheia já seria a própria e não teriam interesse em maldizer, mas em aportar –criticamente– o conhecimento do antes considerado bárbaro à cultura ocidental (universalizar o regional).

Como se verá, se os termos dos “provincianos” não são os do canibalismo, também não coincidem exatamente com os de Candido (sua forma de ceder não é a mesma). Por enquanto, pode-se concordar com o crítico em que para os “provincianos” a reivindicação do “inculto” homem local não significaria uma tentativa ingênua de escrever uma obra livre da influência da tradição européia. Para eles se trataria de refazer, de modelar essa tradição segundo as formas de pensar provinciais. Os “provincianos” compartilhariam com outros escritores do momento a idéia de que as províncias latino-americanas (ou a “província” latino-americana) podiam ser um modelo para a Europa.

---

<sup>4</sup> A referência principal é, claro, o trabalho de Fernández Retamar. Em “*Calibán ante la antropofagia*” (FERNÁNDEZ, 1999), um artigo muito posterior a suas primeiras reflexões sobre Calibã, Retamar reflete sobre as proximidades e diferenças de suas idéias com a “antropofagia” brasileira, sobre a qual diz não ter-se referido antes simplesmente porque não sabia dela.

## 5.2 Provincianismo e “realismo maravilhoso”

A idéia de que a América podia ser exemplar para a Europa é tão velha quanto a conquista, assim como as dúvidas e questionamentos da centralidade da segunda em relação à primeira. As críticas do etnocentrismo acompanhariam o estabelecimento da Europa como centro do mundo na época dos descobrimentos (Derrida diz acerca do deslocamento da Europa como centro que “*sempre já começou a anunciar-se e a trabalhar*” (1971, p. 232). Um exemplo conhecido o fornece o autor de quem Derrida toma sua epígrafe para “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, Montaigne, quem escreveu sobre a –para os europeus– terra recém descoberta: “acho que não há nessa nação nada de bárbaro e de selvagem, pelo que me contaram, a não ser porque cada qual chama de barbárie aquilo que não é de seu costume” (2000, p. 307). A crítica ao etnocentrismo, portanto, não surge depois da Primeira Guerra. O que mudaria com esta –com acontecimentos como ela– é o lugar que ocuparia essa crítica, a predominância que passaria a ter.

Montaigne viu nos nativos americanos um exemplar comportamento “natural” que faria que eles sobrepujassem “todas as descrições com que a poesia embelezou a idade de ouro” (MONTAIGNE, 2000, p. 309) e que faltaria à “artificial” Europa. Para frei Bartolomé de las Casas os americanos teriam um exemplar comportamento cristão –antes de saberem do cristianismo– que faltaria aos “loubos” conquistadores. O argumento de uma precedência exemplar americana volta no século XX, ainda que com fins diferentes. Oswald de Andrade, por exemplo, diz que “já tínhamos o comunismo” – algo que ao parecer foi também colocado –com outro tom– na revista peruana “Amauta” (GELADO, 2004)– e que “já tínhamos a língua surrealista”(ANDRADE, 1972, p.16). Carpentier não dirá que “já tínhamos a língua surrealista”, mas que já tínhamos e continuamos a ter a “maravilha” procurada pelos surrealistas e essa consideração o levará a falar de um “realismo maravilhoso americano”.

É sabido que, de fato, os próprios surrealistas europeus tiveram a percepção de Carpentier. Já no “primeiro manifesto surrealista” afirma-se que a descoberta do Novo Mundo foi produto da superação dos limites da razão: “foi preciso que Colombo embarcasse na companhia de loucos para descobrir a América” (BRETON, 2001, p. 18); e ainda que Carpentier, no seu famoso prólogo a *El reino de este mundo* afirme que

os surrealistas naufragaram nos “*viejos clisés de la selva de Brocelianda*” e do onírico (1967, p.115), em realidade, durante a Segunda Guerra, um barco levaria Breton a Martinica, ao encontro com Aimé Césaire e à percepção do “maravilhoso” americano.

No mesmo prólogo a *El reino de este mundo* Carpentier terminará por reconhecer isto, mas de novo para lançar uma recriminação:

*obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco* (1967: 116).

O reproche volta a ser, de alguma maneira, o feito ao regionalismo. Um surrealista poderia ver a magia, mas não poderia produzi-la (ou reproduzi-la)<sup>5</sup>.

Para dar conta da maravilha americana faria falta um pintor como Wilfredo Lam ou um escritor como Carpentier. Escritor que, por um lado, estaria imbuído o suficiente na maravilha como para falar desta como quem fala de algo que forma parte de sua cotidianidade e, por outro lado, o suficientemente distante como para perceber que a cotidianidade americana é “maravilhosa”. A isto último se refere explicitamente Carpentier na sua reedição do prólogo de *El reino de este mundo* em *Tientos y diferencias*, como parte do ensaio “*De lo real maravilloso americano*”. O texto está dividido em 5 partes numeradas. Nas 4 primeiras, o escritor cubano relata suas diferentes viagens pelo mundo: “*Vengo de la República Popular China*” (1967, p. 102), “*vengo del Islam*” (p. 104), “*quando, al regreso del largo viaje, me hallé en la Unión Soviética*” (p. 107), “*no hay ciudad de Europa, creo yo, donde el drama de la reforma y de la contrarreforma se haya inscrito en vestigios más duraderos y elocuentes que en Praga*” (p. 109). Na quinta parte está o texto do prólogo, que abre agora com as

---

<sup>5</sup> Minguel Ángel Asturias, outro escritor influenciado pelo surrealismo europeu, também o considerou inferior à maravilha americana. Carlos Rincón afirma que, ainda que Asturias equiparasse, em um começo, a concepção do sonho surrealista francês com o que seria o “sonho” dos textos maias, desde os anos 1966-7 estabelecerá um distanciamento e cita como prova disso a seguinte declaração de 1968: “*yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros, el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico, completamente distinto. No es una actitud intelectual sino una actitud vital del indio que con su mentalidad primitiva e infantil mezcla lo real y lo imaginario, lo real y lo del sueño*” (ASTURIAS apud RINCÓN, 1996, p. 705).

palavras: “*Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas*” (p. 112). Depois de suas múltiplas viagens pelo mundo, o latino-americano perceberia que todos os países comunistas têm algo “maravilhoso”, mas também as particularidades da “maravilha” americana. Estaria disposto a deixar-se levar por ela e “*a jugarse el alma sobre la temible carta de una fe*” (p. 117).

Os “provincianos” diriam que para perceber a maravilha americana não teria sido preciso ir tão longe, bastaria ir às cidades para ter o distanciamento suficiente. Eles acreditariam também naquela maravilha, mas vinculando-a especificamente com a cultura provinciana e a natureza provincial. Para os “provincianos”, estas subverteriam os limites da civilização européia e justamente por isso, por não ter se adaptado e não se adaptar (ou não completamente) a essa civilização, nela ainda seria possível o que na Europa já não era –ou pelos menos não na Europa ocidental como disse Carpentier–, e do que ela sentiria falta: o “encantamento” do mundo.

García Márquez, como Carpentier, para salientar a maravilha americana, o continente como uma terra em que são superados os limites da razão, faz eco das crônicas da época da conquista<sup>6</sup>, lembrando testemunhas como o

*Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, [que] escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara* (1982, p. 323).

Arguedas fala de “*patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberles el fuego*” (1990, p. 258). Uma imagem igualmente desafiante (dos limites da razão e da Europa) aparece em *Yo el supremo*, na narração do desfile em homenagem a Manuel Godoy –nomeado “*Regidor Perpetuo*” da cidade de Assunção– organizado em 1804 pelo governador espanhol Lázaro de Ribera. No desfile aparece, de forma inesperada, um índio

---

<sup>6</sup> García Márquez afirma que na narrativa dos “*cronistas de Indias [...] ya se vislumbran los gémenes de nuestras novelas de hoy*” (1982, p. 323).

cavalgando em um alazão. O índio resulta ser o “*Cacique-hechicero-profeta de los kaaiguágualachí. Ni los conquistadores ni los misioneros los habían logrado dominar. Bajo él [...] su cabalgadura se ha acabado de transformar en un tigre completamente azul*” (ROA, 1986, p. 216). O líder indígena lança um anel em forma de serpente na saia da filha do governador. O anel cresce até estourar e deixar as “*albas polleras*” da filha do governador tingidas de cor carmesim. “*La multitud prorrumpió en un clamoreo de supersticioso pavor: ¡Castigo de Dios! ¡Castigo de Dios! En medio de la batahola, el gobernador y el obispo discutían acaloradamente sobre si se debía mandar traer al médico o el viático*” (1986, p. 217). No romance de Roa Bastos, essa força do indígena permanece subordinada à vontade do Ditador Supremo que se serve dela, mas como algo que em qualquer momento pode se desencadear. Possibilidade que conhece e que gera a desconfiança do Supremo que comenta, antes que na sua escrita fique intercalado o episódio referido do desfile, “*lo malo de los festejos populares es que siempre huelen a circo, a trampa. Leoneras preparadas*” (p. 213).

É justamente uma celebração popular (além da “loucura” de Susana San Juan) o que vai contrariar a vontade de Pedro Páramo. Mas depois disto, o cacique se senta de braços cruzados e deixa Comala morrer. É no momento da morte quando começa o maravilhoso (se ainda pode ser chamado assim) em Rulfo. O romance do mexicano sugere que o “realismo maravilhoso” é o que fica da morte da província. A maravilha nele indica ainda uma diferença e uma transgressão da mentalidade racional moderna, mas é uma forma espectral ou uma reminiscência da província antes que uma expressão de sua força ou plena vigência. Mais do que na obra dos outros “provincianos”, a maravilha e o desencanto estão próximos na obra de Rulfo. Nela não se encontra nenhuma passagem que tenha o tom exaltado que há nas citações antes feitas dos outros escritores. Nesse sentido, é também interessante contrastar a citação que faz García Márquez do cronista Antonio Pigafetta, em que aparece a idéia da América como lugar prodigioso, com a crônica de Reginaldo de Lizarraga, menos extraordinária e mais sombria, que escolheu o mexicano (também aficionado aos cronistas) para publicar na seção “*Retales*” da revista *El cuento*, com a qual colaborava:

*Se crían en las casas muchas sabandijas, tales como culebras y algunas víboras; sapos muy grandes y ratones en cantidad: cuando uno está cenando o en la cama, pueden verse las culebras en el techo corriendo tras el ratón [...] Además tiene esta tierra un contrapeso muy grande, que es ser enfermiza de*

*accidentes de ojos, y son incurables, porque al que no le salta el ojo, se le ciegan los párpados con unos Dolores insoportables [...] Así toda la gente vive encerrada en aposentos oscuros y con el dolor encima, renegando a cada rato de quien los trajo a este mundo (apud VITAL, 2003, p. 173).*

Ainda que Guimarães Rosa –como já se disse antes– costume ser mais otimista e entusiasta, na crônica citada há algo próximo a ele. Na obra do escritor mineiro –com algumas exceções– também não se narram acontecimentos que uma mentalidade racional –mais ou menos indulgente– consideraria completamente inverossímeis. Isto se deve a que se bem Guimarães Rosa compartilha a idéia de uma maravilha americana, afasta-se das colocações em que o maravilhoso aparece como dom natural e exclusivo do continente (dos porcos, dos patos ou do buriti). Se para ele há um privilégio no sertão, este não está em que ele seja naturalmente mais maravilhoso do que qualquer outro lugar –“o sertão é sem lugar” –, senão tão só em que seus habitantes ainda teriam a capacidade de descobrir o sentido mágico e religioso que teria até o mais corriqueiro. Por isso escreve a seu tradutor alemão sobre a importância de que na tradução de “Recado do morro” não se perca a expressão “«extraordinariamente comum», que no original respinga uma nota de humor mas também a serviço de uma constante minha (de minha maneira de ver, de sentir e de pensar)” (ROSA, 2003, p. 242). Seria esta insistência na maravilha do comum, portanto, o que faz que na sua obra apareça uma quantidade muito menor de fatos maravilhosos comparada com a dos outros “provincianos”. Dos que, não obstante, se poderia dizer o mesmo que diz Roberto Schwarz de Guimarães: que tem “a virtude de colocar o experimento estético no nível da consciência, de reivindicar para ele a condição acordada” (1991, p. 380).

O anterior não quer dizer que Guimarães, não compartilhasse também o interesse surrealista por loucos e crianças como evidenciam os contos “Soroco, sua mãe, sua filha” e “A partida do audaz navegante”. O escritor mineiro diz defender “o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 1981, p. 58) e isso não só o aproxima ao surrealismo, senão também ao movimento anterior romântico, em cujo período começaria a ser um tema dominante o desencantamento do mundo (relacionado à entronização da razão, às violentas transformações que gera a revolução industrial, à crescente mercantilização). Como é sabido, parte da resposta romântica foi também uma

revalorização das culturas populares. Wordsworth dizia que era preciso descer aos campos e às cabanas (apud Abrams, 1962, p.159); Herder, vinculando a revalorização do popular com um projeto de formação da identidade nacional (como também farão muitos românticos latino-americanos), que “a arte de cada país só seria verdadeira quando refletisse a psique de seu povo, ou melhor, suas essências folclóricas” (Arroyo, 1984, p. 18)<sup>7</sup>.

Sem pretender anular as distâncias, pode se dizer que a narrativa “real maravilhosa” repete também um movimento romântico: “*naturalizar [...] lo sobrenatural y humanizar lo divino*” (Abrams, 1992, p. 54). Os “provincianos” secularizam o religioso (a religião indígena e camponesa) tornando-o literatura mas, ao mesmo tempo, sacralizam o literário. Isto último é especialmente claro nos casos de Arguedas e de Guimarães Rosa<sup>8</sup>, quem escreve que “há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve” (ROSA, 2001e, p. 225) e para quem a arte é “equivalente às vezes quase à reza” (2001e, p. 222)<sup>9</sup>.

A identificação entre o religioso e o literário permite a Guimarães uma nova provocação. Se a experiência poética necessariamente é uma experiência encantada, esta seria parte da cotidianidade dos habitantes das províncias e tenderia a perder-se para o homem “moderno civilizado”. Algo que confirmaria o uso da linguagem. Segundo o prefácio “Hipotrélíco” de Tutaméia, “são os rústicos da roça”, “seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas”, os que podem permitir-se “aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua”, “por rigor de mostrar a vivo a vida”, enquanto o homem civilizado “soneja a cada canto do espírito” e “se refestela com os bons hábitos estadados” (2001e, p. 106-108). Guimarães sugere assim que entre as lições que o “homem civilizado” teria de aprender do “homem rústico” estaria a da

---

<sup>7</sup> Leonardo Arroyo, que faz esta citação de Herder no seu estudo *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, considera Guimarães um continuador desse projeto de inclusão das “essências folclóricas” na nação, mas sua própria adesão ao projeto não lhe permitiu ver o que na obra do escritor entra em conflito com ele e que neste trabalho também tenta considerar-se (vide capítulo 7 em que volto sobre o assunto).

<sup>8</sup> Sobre este tema, no caso do escritor peruano, trata Marcos Natali no artigo “José María Arguedas aquém da literatura”.

<sup>9</sup> Esse duplo movimento em Guimarães Rosa é o que gera a polémica entre os críticos da sua obra que, por um lado insistem na leitura em chave metafísica desta, mas tendo de passar por alto o fato de que Guimarães decidiu fazer da religião literatura, e, por outro, os críticos que tentam fazer uma leitura puramente secular, mas tendo de deixar de lado não só as afirmações encantadas de sua narrativa senão suas incômodas declarações –fora do espaço propriamente literário– do caráter metafísico da literatura.

poesia. E, em um outro prefácio de Tutaméia, o próprio “Dr. João” se retrata recebendo tais lições do vaqueiro Zito, quem expõe o ideal do livro: aquele “para se reler, voz aberta, mesmo no meio da barafa, galopes, contra o estrépito e eco dos passos dos bois nos anfractos da serra” (ROSA, 2001e, p. 228).

Antonio Candido notou muito cedo essa identificação (ou provocativa má interpretação) do poético com o “provinciano” em Guimarães Rosa, afirmando em um artigo sobre *Sagarana*: “no caso Minas é menos uma região do Brasil que uma região da arte” (CANDIDO, 1991, p. 244). É essa consideração do sertão como região da arte (espécie de equivalente da Jerusalém de Blake ou o Bizâncio de Yeats) o que explica que o escritor afirme que “Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac” (ROSA, apud LORENZ, 1991, p. 85).

### 5.3 Sobre a educação dos bois

Ao dizer no prefácio “Hipotrérico” de Tutaméia que o homem “pedestre” encontra-se “nu de normas” e que, portanto, é mais criativo, Guimarães Rosa não acredita ingenuamente que os moradores das províncias não estejam sujeitos a norma nenhuma, mas procura questionar a visão que considera que eles devem ser vestidos com as normas da civilização.

Um questionamento como esse é feito em *Cien años de soledad* por José Arcadio Buendía quem se opõe a Don Apolinar Moscote, o primeiro representante do governo que chega a Macondo, dizendo que “*en este pueblo no mandamos con papeles [...] Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir*” (1982, p. 89). Aqui há um jogo de palavras que sublinha o vínculo (hoje reconhecido) entre o dirigente da força pública e o educador. “Corregidor” era uma autoridade estatal que estava encarregada de um “*corregimiento*”, divisão administrativa da Colômbia; mas também pode ser interpretado como alguém que “corrige”, isto é, alguém que cumpre as funções do professor, segundo a terceira acepção da palavra “*corregir*” que aparece no *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Disponível em: [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=corregir](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=corregir) Último acesso, 15 de Dezembro de 2008.

Na afirmação de não “*mandar con papeles*” de novo há uma referência a um velho conflito que se inicia com a conquista, quando os conquistadores submeteram os povos indígenas em nome de uma escrita sagrada, a *Bíblia*, e legitimavam sua toma de posse da terra por escrito (LIENHARD, 1990). Como se observou anteriormente (no capítulo 3), no conto “*Nos han dado la tierra*” representa-se uma pantomima de reparação, por parte do agora governo local, de anteriores espoliações. Um delegado do governo já não toma, mas entrega por escrito aos camponeses a terra. Mas a terra que entrega é uma onde não crescem nem os “*zopilotes*” –os urubus–: “*Nos puso los papeles en la mano y nos dijo: -No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos*” (RULFO, 1985, p. 5). Diante das reclamações dos camponeses que recebem essa terra, o delegado responde: “*Eso manifiésteno por escrito*” (p. 5), palavras com as que, ao mesmo tempo, abre e fecha a porta ao direito de protestar.

Para poder reclamar, os camponeses precisariam saber colocar essa reclamação por escrito, isto é, através de uma instrução que o governo fornece tanto como a terra, segundo é representado em outro conto, “*Luvina*”. À diferença do delegado de “*Nos han dado La tierra*”, o professor deste conto parece ter ido ao povoadozinho afastado de *Luvina*, com a sincera intenção de mostrar aos moradores que podem, efetivamente, participar, incorporar-se exitosamente à moderna nação. Mas o professor termina convencido, como já o estavam os moradores, do contrário, como o indica seu comentário: “*y tienen razón, ¿sabe usted?*” (RULFO, 1985 p. 65). Assim, o velho professor comenta desiludido ao jovem que chega para substituí-lo:

*Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: ‘Usted va ir a San Juan Luvina.’ En esa época yo tenía mis fuerzas. Estaba cargado de ideas... Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo (1985, p. 66).*

As situações deste e do conto anterior fazem pensar em alguns comentários de Partha Chatterjee, que observa que a insistência no direito da livre expressão e “à aceitação social geral do princípio de acesso irrestrito ao sistema educacional e de ensino” (2004, 56) vai acompanhada da insistência em que

“a opinião desta ou aquela pessoa é mais aceitável porque se trata de um perito nesse campo [...] construímos uma intrincada estrutura diferenciada de autoridades que especifica quem tem o direito de dizer o quê sobre quais assuntos. Como marcas dessa autoridade, distribuímos exames, graus, títulos insígnias de todo tipo” (p. 56-57).

Para fazer escutar suas reclamações, não só faltaria aos camponeses de “*Nos han dado la tierra*” conhecer a escrita, mas um grau de especialização que um professor como o enviado a Luvina não pode oferecer; ou, então, a assessoria de um advogado. E mesmo assim, parecem insinuar estes contos, a reclamação dos camponeses teria tantas possibilidades de ser escutada quanto a mensagem imperial de chegar a seu destino na parábola de Kafka.

Antonio Candido seguramente consideraria que em “*Luvina*” Rulfo apresenta um exemplo de “políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas” (1989, p. 142). Políticas que achariam suficiente a alfabetização do homem rural, quando o que pode ser observado é que

na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio da rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa (CANDIDO, 1989, p. 143-144).

Estes comentários fazem parte do momento em que, em “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido passa da crítica da velha utopia da instrução a afirmar que as políticas educacionais do presente teriam de aprender da catequese dos “missionários coloniais” que

escreviam autos e poemas, em língua indígena ou em vernáculo, para tornar acessíveis ao catecúmeno os princípios da religião e da civilização metropolitana, por meio de formas literárias consagradas, equivalentes às que se destinavam ao homem culto de então (p. 144).

Para compreender essa viragem –que mostra que Candido não simplesmente se desfaz da consideração ilustrada do poder redentor da instrução<sup>11</sup>– é preciso compreender a visão da modernização que Candido tem. Como o indica seu uso da palavra “etapa” no trecho antes citado, para Candido a cultura rural fundamentalmente oral, irremediavelmente, vai ficar atrás. Seria um ponto de passo na marcha da história e, portanto, seria também irremediável a incorporação do “provinciano” à “civilização metropolitana”. Para ele, como para Ángel Rama, a modernidade é irrenunciável (RAMA, 1987, p. 71). Por isto, para o crítico não é possível pensar em uma não catequese do homem rural e defende sua incorporação pela literatura contra a “catequese às avessas” da televisão ou da história em quadrinhos que impõe “valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura” (CANDIDO, 1989, p. 144).

É imaginável que estas considerações influam na exaltação que Candido faz da obra literária de Simões Lopes Neto –que anteciparia o trabalho dos “provincianos”– porque nela começa a dissolver-se “de certo modo o homem culto no homem rústico” pois essa dissolução indicaria a maneira em que ele considera conveniente que o “homem rústico” seja “trazido para a esfera do civilizado”, isto último, algo que, segundo Candido, também faz Simões Lopes Neto (CANDIDO, 2002, p. 92).

O anterior ajuda a compreender também em que está pensando Candido quando afirma que na narrativa super-regionalista “as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1989, p. 160). Referindo-se a esta passagem, Ligia Chiappini diz que “universal seria uma obra que falasse a todos os homens do mundo, que interessasse e emocionasse a todos, proporcionando prazer estético apesar das diferenças de nacionalidade, regionalidade, línguas”, concluindo: “posto assim, a palavra parece nomear o impossível” (1987, p. 20). E continua:

Na verdade quando se fala num regional que se universaliza se está referindo uma obra que, aproveitando elementos da tradição, incorpora técnicas modernas [...] Uma obra universal (mesmo que regional) seria, então,

---

<sup>11</sup> Seria ingênuo pensar que seja possível renunciar a uma herança tal. Mas não o é pensar que é possível problematizá-la e responder a ela de forma diferente a como foi feito antes.

potencialmente capaz de falar (se traduzida) ao público dos países avançados, porque seria, em última instância, uma obra moderna (embora tradicional), urbana (embora rural) (p. 20)

Curiosamente, em um ensaio publicado um ano depois deste, em “O direito à literatura”, Candido parece manter que seu uso da palavra universalidade se corresponde ao que Chiappini considera o impossível. Nesse ensaio, Candido cita vários exemplos que provariam que as grandes obras literárias seriam apreciadas por todos. Diferentes obras literárias canônicas teriam sido usufruídas desde por “gente modesta, de pouca instrução” da Europa até por “um jardineiro português e sua esposa brasileira, ambos analfabetos,” de Poço de Caldas (CANDIDO, 1995, p. 260-261). Esses exemplos apoiariam a tese de Candido de que a literatura é um “bem incompressível” de todos.

Recentemente, Marcos Piason Natali mostrou, não obstante, os impasses do referido ensaio. Para Candido, por um lado, uma prova de que a literatura é um “bem incompressível”, que obedece a uma “necessidade profunda do ser humano” é que “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, e dramáticas” (1995, p.243), isto é, suas próprias formas de literatura. Não há sociedade, nem homem sem literatura. Literatura é “o canto do índio”, a *Bíblia*, um “poema hermético”, *Dom Quixote* e a canção de Siruiz. Por outro lado, de acordo com Candido, para satisfazer a necessidade “incompressível” de literatura do “homem do povo”, por algum motivo, não são suficientes suas próprias formas de literatura:

Para ele –escreve Candido–, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas<sup>12</sup>. (1995, p. 257)

No ensaio de Candido –escreve, por sua vez, Natali– a tensão interna vem do fato de ele partir de um modelo performativo –todos têm literatura, tudo é literatura– e terminar em um modelo pedagógico. Convivem, assim, a insistência na universalidade daquilo que é defendido –o literário– e a defesa

---

<sup>12</sup> Em esta passagem se abre a possibilidade de que para alguém a literatura erudita não seja indispensável –esta só o seria para “a grande maioria”–, mas no ensaio não fica claro quem é esse alguém. Se pensarmos em “Literatura e subdesenvolvimento” e sua consideração da cultura rural fundamentalmente oral como “etapa”, tenderemos a concluir que esse alguém, talvez, não exista.

da necessidade de levar algo específico –um certo conceito e tipo de literatura<sup>13</sup>– a todos os povos (2006, p. 34).

Como Chiappini, Natali sente que para Candido “universal” tende a ser sinônimo de “moderno”. Segundo Natali, a defesa da literatura como direito de todos –universal– pode ser interpretada como uma maneira de defender certa forma de ingressar na modernidade e colocar essa forma de inclusão –pela literatura, ou por meio de certa literatura– como desejável para os próprios subalternos ou moradores das províncias (NATALI, 2006, p. 34, 38). Algo do que Riobaldo, tanto como Natali, faz duvidar. Entre as mudanças que o jagunço lamenta que se tenham produzido no sertão está a de que “até o gado no grameal vai minguando menos bravo, mais educado” (ROSA, 2001d, p. 41-42). O jagunço, como Candido, parece perceber que a modernização é irrecusável, mas não parece convencido de que a via da educação faça dela algo desejável<sup>14</sup>. (É de notar que o comentário de Riobaldo indica que o doutor de cidade que quer ir “aprender mais da alma dos bois”, como o de “Com o vaqueiro Mariano”, pode encontrar-se com que os bois já estão doutorados).

Ainda que em alguns momentos os “provincianos” estejam próximos da visão otimista da entrada do regional no “universal” por meio da literatura, passagens muito significativas de sua obra, como a antes citada, entram em conflito com esta. Se Arguedas expressa pouca simpatia por Carpentier, apesar da proximidade de algumas obras deste escritor com as dos “provincianos”, é, justamente, porque não pode aceitar que a tarefa de “*nuestro novelista*” seja mostrar “*lo que de universal, relacionándolo con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras*” (ARGUEDAS, 1990, p. 14). Tarefa que para Carpentier era claramente de tradução, como o indica sua conhecida tese sobre o barroco: a literatura latino-americana teria de usar uma linguagem barroca para poder dar conta de uma realidade desconhecida para “*las gentes de otras latitudes*”, visto que essa realidade –“*el papagayo*”, “*la ceiba*”– não está plantada “*en la gran cultura universal*”, à diferença, por exemplo, dos pinos de um Heine (CARPENTIER apud RAMA, 1982, p. 115).

---

<sup>13</sup> Primeiro é preciso educar o índio para que possa compreender que seu canto é, no fundo, o mesmo que o desencantado *Dom Quixote*.

<sup>14</sup> Nesse sentido, Riobaldo estaria mais próximo da imagem benjaminiana do anjo que quer abraçar as ruínas que vão ficando atrás, mas que o vento do progresso empurra para frente.

É de supor que Arguedas diria que se o escritor latino-americano –e, mais exatamente, o escritor que escreve sobre as regiões interiores– não pode senão traduzir, isto deveria ser visto por eles como a “profissionalização” seria vista por Balzac e Dostoiévski: “*como una desgracia, no como una conducta de la que se enorgullecieron*” (ARGUEDAS, 1990, p.18). Como se verá, os “provincianos” tentaram definir a tarefa de tradução em termos diferentes dos de Carpentier e em suas obras não só traduziram, mas assinalaram os limites dessa tarefa.

## 6. Escrever o que deveria ser cantado nos caminhos.

### 6.1. A tarefa - renúncia do tradutor “provinciano”.

No capítulo VI de *Los ríos profundos*, Antero -o “Markask’a”-, um estudante filho de um fazendeiro, pede para Ernesto, de quem tem escutado que escreve como poeta (1972 p. 78), que faça uma carta para Salvina, a “*señorita*” do povo de Abancay por quem ele está apaixonado. Ernesto, filho de um pai branco mas criado entre “*indios*” e que se identifica com eles, sente-se alheio ao mundo dos fazendeiros (“*consideré siempre a las señoritas como seres lejanos, en Abancay y en otros pueblos*” [p. 79]), não obstante, pensa que com sua escrita é capaz de “*cruzar esa distancia, como una saeta, como un carbón encendido que asciende*” e chegar até “*las puertas de ese mundo*” (p. 80). Para Ernesto a redação da carta é uma oportunidade de medir a sua força, de demonstrar que, como escritor indígena –ou que se assume indígena-, pode elevar-se até a altura do mundo dos fazendeiros: “*«Alza el vuelo, gavián ciego, gavián vagabundo», exclamé. Un orgullo nuevo me quemaba. Y como quien entra a un combate empecé a escribir la carta del Markask’a: «Usted es la dueña de mi alma adorada niña [...]»*” (p. 81). Ernesto continua escrevendo, mas depois de uma frase em que chama a Salvina “*ninfa adorada*”, sente-se incômodo, envergonhado com essa escrita convencional em espanhol: “*un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera la redacción de la carta [...] «¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quién ha cortado tu vuelo?»*” (p. 81). A resposta que Ernesto encontra é que, para ele, escrever não faz sentido se não pensa em outro destinatário e em outra língua:

*Después de estas preguntas, volví a escucharle ardientemente.*

*«¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?»*

*Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero... «Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino.» ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. «¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?» Y escribí:*

*«Uyariy chay k’atik’niki siwar k’entita»...*

«Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más [...]».(p. 81)

Ernesto escreve em quéchua até que o detém o pranto: “no fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta” (p. 81-82). A imagem é de triunfo, mas ambígua. Ernesto sai vitorioso na medida em que consegue escrever, mas escreve um texto ilegível, que permanece à espera de um leitor adequado. “Justina” ou “Jacinta”, presumivelmente indígenas analfabetas, não o vão ler. Salvinia vai ler a carta, mas é provável que seja sua tradução para o espanhol (isto não é esclarecido no romance), quer dizer, aquilo mesmo ao que o leitor de *Los ríos profundos* tem acesso exceto pela primeira linha da carta que também é transcrita em quéchua. E mesmo se Salvinia lesse a carta em quéchua, ela só seria uma leitora adequada na medida em que pudesse se deslocar para o espaço de “Justina” ou “Jacinta”, deslocamento imaginário que Ernesto fez dela.

O capítulo VI de *Los ríos profundos*, em que aparece a passagem citada começa com uma explicação ou tradução do narrador que se estende por mais ou menos duas páginas, em uma linguagem que oscila entre o poético e antropológico, do significado de algumas palavras e terminações quéchuas, para que o leitor possa se aproximar aos diversos significados que estão vinculados com o nome “Zumbayllu”<sup>15</sup> com que se denomina o “pequeño trompo” -pequeno pião- que Antero -o “Markask'a”- leva para a escola de Abancay e que será muito importante para Ernesto. Algumas páginas depois aparece o trecho em que o menino tenta escrever a carta. Isto é, depois de uma extensa tentativa de tradução e no meio de um livro (capítulo VI de XI) no qual constantemente se traduz do quéchua para o espanhol, aparece essa passagem em que Ernesto sente que não pode escrever nessa língua.

---

<sup>15</sup> O começo do capítulo é o seguinte: “La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los illas causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un illa, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz illa tiene algún, parentesco fonético y una interna comunidad de sentido con la terminación yllu”. (p. 70)

Pode dizer-se que no fragmento estão representadas as tensões que o próprio Arguedas enfrenta ao escrever. O desconforto que sente o menino depois de começar sua escrita ecoa o que sentiu o autor de *Los ríos profundos* com seus primeiros contos:

*Cuando yo leí ese relato [alude a «Agua»] en ese castellano tradicional me pareció horrible, me pareció que había disfrazado el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar [...] Unos seis o siete meses después, [lo] escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal de la lengua (apud CORNEJO, 1976, 64).*

Como Ernesto, Arguedas refere-se à escrita em termos de luta, de combate. Arguedas combate os regionalistas precedentes (ou indigenistas), suas formas de narrar e a língua. Escreve em e contra o espanhol. Em outra declaração o escritor afirma: “*mi pelea ha sido por encontrar un estilo que se adecuara a la revelación de este mundo tal como yo lo sentía, tal cual estaba dentro de mí*” e diz que encontrar um estilo significa “*la necesidad de crearse una técnica [...] es una consecuencia de que no existe un instrumento ya hecho para revelar ese mundo*” (apud CORNEJO, 1976, 64). Esse impulso de “revelar” –traduzir– o mundo quéchua em uma obra literária destinada a um público leitor de espanhol, justifica-se para Arguedas pela necessidade de encontrar meios de comunicação entre esses dois mundos aos quais se sentia pertencente e que estão em constante conflito: “*intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores*” (1990, p. 257), mas para o escritor

*el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente [...] que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua (p. 257).*

Porque o caminho não poderia ser o da aculturação, Arguedas, ao mesmo tempo que tentava “revelar”, negava-se a simplesmente traduzir de uma língua para outra, fazer desaparecer –“*disfrazar*”– o quéchua no espanhol e sentia que era preciso criar uma

técnica, um instrumento novo. Essa convicção de que o quéchua não era renunciável, levou ao “*demonio feliz*” a também escrever e publicar poesias em quéchua, seguindo o caminho do Ernesto que se pergunta “¿y si pudiera empezarse?” (referindo-se a escrever para “Justina” e “Jacinta”); pergunta que –segundo Cornejo Polar– “*tanto puede referirse a comenzar a escribir en quechua cuanto a iniciar el proceso mediante el cual las niñas indias fueran capaces de leer*” (p. 1994, 211).

As observações de Arguedas sobre suas tentativas de encontrar uma linguagem apropriada, uma técnica (que não foi uma, no sentido de que ao longo de sua produção literária o escritor recorreu a diferentes estratégias<sup>16</sup>) fazem pensar no comentário de Benjamin de que a melhor tradução não é aquela que pode ser lida como uma obra original da língua para a qual foi traduzida, senão aquela que possa “*exprimer la grande nostalgie d’un complément apporté à son langage*”<sup>17</sup> (1971, p. 272). Como se verá, em Arguedas essa “nostalgia” se relaciona, como em Benjamin, com uma visão metafísica da linguagem, ainda que não seja a mesma.

Poderia dizer-se que Arguedas se propôs desfamiliarizar o espanhol a partir do quéchua, algo que também tentaria Augusto Roa Bastos, a partir do guarani. Este escritor que, como Arguedas, rejeitou suas primeiras narrativas, em que empregava alguns recursos regionalistas e que também escreveu poesia na língua indígena– disse a respeito de *Yo el supremo*:

*Los cambios [del español en la obra] se producen por adición, supresión e interpolación, por acoplamientos, aglutinación. He seguido en esto el sistema de cambios o transformaciones de la lengua guaraní, por el cual dos o más palabras forman una nueva, alterando radicalmente la relación entre significante y significado y designando una nueva realidad* (apud BAREIRO, 1990, p. 69).

---

<sup>16</sup> William Rowe se refere a várias destas no seu artigo “Mito, lenguaje e ideologia como estructuras literarias” (1976).

<sup>17</sup> A tradução de Susana Kampff Lages para o português desta passagem é a seguinte: “o maior elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não é poder ser lida como um original em sua língua. Antes, o significado da fidelidade garantida pela literalidade é precisamente que se expresse na obra o grande anelo por uma complementação entre as línguas (BENJAMIN, 2001, 209). A palavra que Susana traduz como “anelo” e o tradutor para o Francês como “nostalgie” é “Sehnsucht”. Eu não sei alemão, mas alguns falantes da língua me indicaram que a palavra podia ser traduzida das duas formas, como “anelo” e como “nostalgia”. Neste caso, achei mais conveniente (pensando em Arguedas) “nostalgie”

Na citação anterior, Roa se refere concretamente a construções lingüísticas que aparecem em sua obra como: “*prolistamente*”, “*sabiorondo*”, “*son-ido*”, “*enfermedad*”, “*perráulicos*” o “*pormayorizadamente*”. Alguém poderia desconfiar –com razão– que a fonte aqui seja mais Joyce que o guarani, mas que existe, sim, uma presença guarani (ainda que não seja a única), o confirmaria a tradução literal de algumas palavras do guarani que aparecem em sua obra: “*Tierra-sin-Mal*”, “*Padre Último-Último-Primero*”, “*mujer-que-viene-de-los-bosques*” e “*ciudad-resplandeciente*”.

O exemplo anterior, assim como, em geral, o trabalho de Roa e Arguedas a partir das línguas indígenas, problematiza a afirmação de Antonio Candido de que “nunca se viu os diversos nativismos contestarem o uso de outras formas importadas, pois seria o mesmo que se oporem ao uso dos idiomas europeus que falamos” (1989, p.151). Como também seu uso da metáfora arbórea, vinculada com a afirmação anterior, para entender a história da literatura latino-americana, isto é, sua visão da literatura latino-americana como “galho” da européia, à qual já se fez referência (capítulo 5.1). Certamente, Arguedas e Roa também vêm da tradição européia. O problema da metáfora arbórea é que transmite a idéia de uma só origem (a européia ou também chamada ocidental) e o esforço destes escritores é mostrar a existência de outras origens ou, para continuar com as metáforas botânicas, de mais de uma semente e de mais de uma planta<sup>18</sup>.

Em Arguedas e Roa é onde se vê com mais clareza um problema que, não obstante, também forma parte da obra dos outros “provincianos”. Eles também escrevem traduzindo, mas renunciam a uma completa tradução. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Riobaldo cumpre a função de tradutor do mundo do sertão para o doutor de cidade e para o leitor do romance que se identifica com ele. Teresinha Ward, que se refere a isto em seu estudo *O discurso oral em Grande sertão: veredas*, chama a atenção para fragmentos da obra como: “Arte, artimanha: que agora eles decerto andavam disfarçados de mbaiá – o senhor sabe – isto é, revestidos com moitas verdes e folhagens” (WARD, p. 96; ROSA, p. 370) e “mas, re pronto, ele mesmo encolheu o corpo, e apontou, exclamando surdo: – ‘Há, lá: no quembembe...’ – o que, quembembe, na linguagem da terra dele, vinha a ser: na virada, na tombada” (WARD, p. 97; ROSA,

---

<sup>18</sup> A este respeito, veja-se o comentário de Marcos Natali em “Além da literatura” (2006).

p. 565). Mas se Riobaldo às vezes traduz (e isto é em parte uma estratégia de Guimarães Rosa para dar realismo à sua narração), em outras ocasiões diz “nomes de rios, montanhas e lugares” como se “fossem do conhecimento de todos” (WARD, p. 96). Procedimento que também se encontra em algumas narrações de Rulfo quem escreve: “*olía a eso: a sombra recalentada por el sol. A amoles podridos*” (1985, p. 43) ou “*nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles maduros aventados por el viento, para llenar de terror todos los alrededores del llano*” (p. 47), sem que se ofereça explicações do que são os “*amoles*” ou os “*huizapoles*”.

Sobre a renúncia dos “provincianos” à completa tradução e seu trabalho com a linguagem, Ángel Rama observou:

*desde el momento que [el escritor] no se percibe a sí mismo fuera de ella [del habla regional], sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia, con cuidada caligrafía, de sus irregularidades, sus variantes respecto a una norma académica externa y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco. (1987, p. 43)*

Igualmente pertinente é a observação de Paulo Rónai sobre *Primeiras Histórias*, que é generalizável para a maioria das obras dos escritores em questão:

[Guimarães Rosa] não adotara [...] nenhuma das três técnicas à disposição do regionalismo: servir-se da linguagem regional indistintamente em todo o livro, restringi-la à fala das personagens, ou substituí-la integralmente por uma linguagem literária, convencional. A quarta solução adotada por ele, consistia em deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeber a linguagem dos figurantes. (1969, p. XLI)

Como o indicam as observações dos dois críticos, o trabalho dos “provincianos” com a linguagem não só os afasta dos anteriores regionalistas que distinguiam o discurso do narrador culto do das personagens regionais, como já se tinha dito, senão também dos que antes que eles tentaram narrar –ou criar o efeito de narrar– desde uma perspectiva regional, “mantendo a linguagem regional indistintamente em todo o livro”, como no caso dos *Contos Gauchescos* de Simões Lopes Neto ou *Martín Fierro* de José

Hernández. Sobre este último, Rama observa que a tentativa de reproduzir fielmente a linguagem regional revelava seu distanciamento dela, que a via desde fora (1984, p. 86). Se os “provincianos”, ao escreverem, deixavam-se possuir pelo “espírito provincial” que haveria neles (capítulo 4), poderia se dizer que na sua obra a presença desse “espírito” se sente pelos “*sutiles desordenamientos*” (ARGUEDAS apud ROWE, 1976, p. 265) que eles fazem da linguagem padrão escrita, como esses fantasmas que não se vêem, mas de cuja presença se sabe porque movimentam coisas.

No que se refere aos glossários no final da obra, comuns nas produções regionalistas, em *Tutaméia* encontra-se uma paródia. Nesta obra, o escritor mineiro coloca um glossário no final do prefácio intitulado “Sobre a escova e a dúvida” em que se incluem palavras das quais o leitor comum não precisaria explicação e que nem sequer aparecem no corpo do texto, como: “*maquinária* (ná): conjunto de máquinas” (2001, p. 232). De outro lado, é de observar que *Tutaméia* é a obra em que Guimarães Rosa leva mais longe os desordenamentos do português padrão –não só a partir de seu conhecimento dos usos regionais desta língua, mas de múltiplas línguas–, chegando mais perto do que nunca do incompreensível ou, se quiser, do silêncio, o risco que segundo Benjamin ameaça a todo autêntico tradutor<sup>19</sup>.

## 6.2. O desejo de cantar ou de uma escrita de mentalidade mais simples.

Como os usos lingüísticos regionais a partir dos quais trabalhavam os “provincianos” eram os de comunidades fundamentalmente orais (PACHECO, 1992, 37), para eles escrever implicaria também tentar fazer que o oral “infiltrasse” o escrito. Como Ernesto, os “provincianos” tentariam escrever algo cuja articulação adequada seria o canto, ser cantado nos caminhos e não escrito para que alguém o lesse. Cornejo Polar diz que Ernesto escreve uma carta que tem como “*modelo*” e “*deseo imposible [...] las canciones quechuas*”, que seria também o da narrativa de Arguedas (2000, 255). Isto último foi indicado pelo próprio escritor peruano que respondeu, quando lhe

---

<sup>19</sup> Seria, no mínimo, um exagero identificar a visão da tradução de Benjamin com a de Guimarães Rosa. Não obstante há um ponto de contato. O Benjamin que afirmava que com a tradução a obra é trasladada para “um âmbito –ironicamente– mais definitivo da língua” (2001, p. 203) é um herdeiro do pensamento romântico sobre a tradução (a este respeito veja-se BERMAN, [19--], p. 160) do qual também foi herdeiro Guimarães Rosa, como o indica seu comentário ao tradutor para o italiano de suas obras, Edoardo Bizzari: “Quando me ‘re’- traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em caso de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara” (p. 2003, p. 64).

perguntaram acerca do começo de sua relação com a literatura, que acreditava que esse começo foi

*al escuchar los cuentos quechuas que eran narrados por algunas mujeres y hombres que eran muy queridos en los pueblos de San Juan de Lucanas y Puquio, por la gracia con que cautivaban a los oyentes. Creo que influyó mucho la belleza de la letra de las canciones quechuas que aprendí durante la niñez* (1976, p. 22)

Aqui as semelhanças entre os “provincianos” são de novo evidentes. Roa Bastos em repetidas ocasiões se referiu ao caráter oral do guarani e a importância que este teria não só para ele, mas para todo escritor paraguaio: “*es que, aunque escriba el castellano e ignore el guaraní, su comportamiento lingüístico en el habla y también en la escritura estará influido por esa atmósfera, el transfondo oral que sigue predominando en la cultura paraguaya*” (1990, p. 65). E,

*el guaraní no tiene una literatura escrita propiamente dicha. Solamente desde hace muy poco tiempo, la poesía comienza a escribirse. El acervo común es la tradición oral. Esta memoria receptiva de las generaciones es la que poliniza con su inmenso poder de sugestión la imaginación y la sensibilidad de los jóvenes poetas* (1991, p. 74).

Roa dizia que como escritor se propunha fazer sentir na escrita esse “*transfondo oral*” da cultura paraguaia e assinalou sua identificação com o Rulfo que declarou querer “*no hablar como se escribe sino escribir como se habla*” (ROA, 1990, p. 65; ROFFE, 1992, p. 24)<sup>20</sup>. García Márquez, de forma afim, disse encontrar nas narrações de sua avó a chave narrativa para *Cien años de soledad* (APULEYO, 1982, p. 61). No que se refere a Guimarães Rosa, o mineiro também relacionou sua vocação de escritor com seu contato com a narração oral tradicional, como o evidencia suas palavras: “os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço

---

<sup>20</sup> Talvez a rejeição de Rulfo de formas anti-narrativas do romance como o “*nouveau roman*” se relacione com seu interesse de recuperar –ou evocar– como escritor a narração popular de sua região de origem. O anterior leva de volta à idéia de um privilégio americano: pois se na Europa, depois da Primeira Guerra, a narração pareceu entrar definitivamente em declive –como sugere Benjamin– (1985), “os provincianos” mostrariam que na América ainda haveria espaços onde esta seria possível.

recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas” (ROSA, apud, LORENZ p. 69). E se não foi dos velhos, desde pequeno o “fabulista” Guimarães Rosa teria escutado “estórias” de pessoas como Juca Bananeira (VASCONCELOS, 1997, p. 10).

A oralidade característica das comunidades regionais afastadas dos centros urbanos (e nesse sentido, muito diferente da oralidade que representam autores como Puig e Cortázar –ou Cabrera Infante– em seus escritos [MIGNOLO, p. 534]<sup>21</sup>) se “infiltra” de múltiplas maneiras na obra dos provincianos. Carlos Pacheco afirma que estes escritores se apropriam desde “*las manifestaciones más visibles y anecdóticas de la oralidad*” até a “*significación más profunda de la oralidad para la mente humana y la sociedad*” (1992, p. 64).

Das apropriações ou formas de evocar mais evidentes da oralidade na obra dos “provincianos” faria parte a representação de situações típicas de intercâmbio oral como a conversação de Riobaldo com o doutor em *Grande sertão: verdedas* ou o diálogo entre mortos em *Pedro Páramo*. Assim mesmo a representação do velho Macario contando a história de Gaspar Mora em *Hijo de hombre* de Roa Bastos e, em *Los ríos profundos*, das sessões de “*huaynos*” que presencia Ernesto na “*chichería*” de Abancay. Igualmente, a inclusão por parte destes escritores de canções e cantigas como os mencionados “*huaynos*” e “*Jarahuis*” em Arguedas e a canção de Siruiz em Guimarães Rosa; e de provérbios e ditados. A partir de suas obras poderia se fazer toda uma coletânea destes; entre eles estão: “*si la campana no repica es porque no tiene badajo*” (RULFO, 1985, 78), “*restriégate con tu propio estropajo*” (RULFO, 1985, 80 ), “*a picada de pulga pierna de sábana*” (ROA, 1989, 312), “*a burro muerto la cebada al rabo*” (ROA, 1989, 360), “quem desconfia, fica sábio” (ROSA, 2001d, 154) “quem bem-trata gato consegue boa-sorte” (ROSA, 2001d, 368). Em *Grande: sertão veredas*, incluem-se também vários casos como o de Maria Mutema que Joé Vejigoso, jagunço “contador de casos”, contou para Riobaldo.

---

<sup>21</sup> Walter Mignolo anota também como diferença entre um autor como Rulfo e um Puig, que a oralidade que o primeiro “*ficcionaliza [...] –contrariamente a la novelística de Puig– no es leída por aquellas capas sociales que proveen el material del novelar*” (p. 536).

Outra das apropriações mais evidentes da oralidade na obra destes escritores seria seu uso de interjeições –principalmente na narrativa de Guimarães como “ahã”, “ôxe”, “iscas”–, apelativos –“*¡diles que no me maten!*” “*tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo*”– e onomatopéias. Um exemplo desse último caso, como anotou Eduardo Coutinho, é o fragmento de “*Uma estória de amor*”, em que se reproduz o som do trotar dos cavalos: “Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: qualequal, qual e qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual...” (COUTINHO, 1991, p. 221; ROSA, 1970, p. 86). Este fragmento também serve como exemplo de repetições de fonemas –aliterações– ou palavras completas muito comum na obra destes narradores, que criam efeitos rítmicos. Em Arguedas, como exemplo disto, remeto à passagem antes citada (capítulo 3.3) em que o menino encontra-se enfrente do velho muro incaico e repete várias vezes as palavras quéchuas “yawar”, “mayu”, “rumi” e seus equivalentes em espanhol “*sangre*”, “*río*”, “*piedra*” (ARGUEDAS, 1972, p. 11). Carlos Pacheco dá vários exemplos de repetições em Rulfo, como: “*Es que voy a ver lo que fue que fue*” e “*donde sólo Dios sabe donde*”. Ou ainda todo aquele magnífico fragmento de *Pedro Páramo* em que se repete significativamente o verbo “ouvir” e que começa: “*En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar*” (PACHECO, 1992, 77; RULFO, 1985, 123).

Deste fragmento, junto com outro de *Pedro Páramo* e de alguns contos de *El llano en llamas*, conserva-se a gravação de uma leitura na voz de Rulfo. Quem a tenha escutado pode comprovar que o autor mexicano pode ser ainda melhor escutado que lido. A experiência confirma a importância do som na obra dos “provincianos” e que a melhor leitura desta seria em voz alta, como afirma de *Grande: sertão veredas* o poeta e tradutor para o espanhol deste romance, Ángel Crespo (ROSA, 1985, p. 9).

O uso de repetições e estruturas rítmicas na obra deste conjunto de escritores vincula-se com o que Pacheco denomina sua apropriação da “*significación más profunda de la oralidad para la mente humana y la sociedad*” (1992, p. 64), pois estas remeteriam aos mecanismos de conservação e recuperação do conhecimento que seriam empregados pelas comunidades fundamentalmente orais que não contam com o apoio “*relativamente fijo y permanente del texto escrito*” (ONG apud Pacheco, 1982, p. 40). As repetições e

construções rítmicas seriam recursos mnemotécnicos e, por tanto, fundamentais nesse sentido. Idealizando um pouco, mas de forma muito sugestiva, Robert Wood, “um diplomata, um viajante e um arqueólogo amador” do século XIX, afirmou que: “numa sociedade iletrada e rústica nada do que preenche a memória é inútil ou ininteligível” (apud HAVELOCK, 1996: 55). A essa importância da memória nas comunidades fundamentalmente orais, parece aludir Riobaldo em comentários como: “o que lembro, tenho” e “esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro”. E ainda podem-se mencionar a repetição por parte do jagunço, ao longo de seu discurso, de algumas frases que parecem sintetizar (como provérbios) o aprendido ao longo de sua vida como: “viver é muito perigoso” e “o diabo na rua, no meio do redemunho”.

A repetição é uma das coisas que indica que o professor de “Luvina”, ainda que seja letrado, não deixa de estar imbuído também no mundo rural oral (ele, como Riobaldo, Ernesto e inclusive o Supremo, seriam ao mesmo tempo “provincianos” e letrados). Assim, o professor diz a seu interlocutor: “*Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor...*” (1985, p.65). Este é também um exemplo do tipo de “simplicidade” que Rulfo dizia lhe interessar como escritor (ROFFÉ, 1992:24). “Simplicidade” que parece querer dizer para o mexicano um tipo de forma de pensar diferente do razoamento conceitual e abstrato ensinado nas escolas.

Dipesh Chakrabarty aponta que o privilégio outorgado a esta última forma de pensamento deve-se a que se considera que “*that which was merely perceptual, not subordinated to reason - and, in that sense, part of the lived experience - gave us access to only the local and particular*” e por tanto não alcança “*the deeper, general and invisible 'truths'*” (2002, p. 8). O pensamento vinculado ao perceptual pareceria, por isso “simples”, “tolo” ou “ingênuo”. Isto é o que acontece com as personagens de Rulfo cujos razoamentos não se afastam dessa esfera. Em “*Nos han dado la tierra*”, por exemplo, o narrador faz a conta dos camponeses que vão com ele, fazendo ênfase no que pode observar: “*Ese alguien es Melitón. Junto con él, vamos Faustino, Esteban y yo. Somos cuatro. Yo los cuento: dos adelante, otros dos atrás. Miro más atrás y no veo a nadie. Entonces me digo: «Somos cuatro».*” (RULFO, 1985, p. 3; O trecho é também citado por PACHECO, p. 95). Outro exemplo é fornecido por Susana San Juan em *Pedro Páramo* quem, indicando que a explicação de sua situação é o que “salta aos olhos”, diz: “*No estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino*

*dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta”* (1985, p.160).

Walter Ong afirmou que tal tipo de pensamento vinculado ao local e concreto, ao qual ele chama “situacional”, é característico de sociedades nas que a escrita alfabética não tem um papel central. “Sabemos –escreve Ong– que la *Lógica formal fue creación de la cultura griega después de haber asimilado la tecnología de la escritura alfabética y así hizo parte permanente de sus recursos intelectuales al tipo de pensamiento que posibilitaba la escritura alfabética*” (ONG, 2006, p. 57). Ong cita em defesa desta hipótese um estudo realizado por Alexander Luria quem “a *sugerencia del distinguido psicólogo soviético Lev Vygotsky, [...] realizó un extenso trabajo de campo con analfabetos (es decir, orales) y con personas con ciertos conocimientos de la escritura en las zonas más remotas de Uzbekistán (la tierra natal de Avicena) y Kirghizia, en la Union Sovietica, durante los años 1931-1932* (p. 55).

Entre os resultados do estudo de Luria estaria que “*sus analfabetos entrevistados no parecían operar en absoluto con procedimientos deductivos formales*”. Ong cita várias das perguntas que fazia Luria em seu estudo e o tipo de respostas que davam seus entrevistados que demonstrariam isso. Por exemplo<sup>22</sup>:

*«En el Lejano Norte, donde hay nieve, todos los osos son blancos. Novaya Zembla se encuentra en el Lejano Norte y allí siempre hay nieve. ¿De qué color son los osos?». He aquí una respuesta típica: ‘No lo sé. Yo he visto un oso negro. Nunca he visto otros... Cada región tiene sus propios animales’ (1976, pp. 108-109). Se sabe de qué color son los osos mirándolos. A quién se le ocurre resolver por razonamiento, en la vida práctica, el color de un oso polar? Además, ¿puedo estar seguro de que usted sabe, sin lugar a dudas, que todos los osos son blancos en una tierra donde hay nieve? Al presentarle el silogismo por segunda vez al presidente de una granja colectiva, un hombre de 45 años que apenas sabía leer, logra responder: ‘Por lo que Ud. dice, todos deberían ser blancos’ (1976, p. 114). La frase: ‘Por lo que Ud. dice’ parece indicar una conciencia de las estructuras intelectuales formales. Poco conocimiento de la escritura tiene grandes repercusiones. Por otra parte, el conocimiento limitado de la escritura del presidente le permite conducirse más*

---

<sup>22</sup> O que está entre as aspas «» é a pergunta feita por Luria, o que está entre as aspas “” é a resposta e o demais são comentários de Ong.

*a sus anchas en el mundo humano vital de relaciones personales directas que en un mundo de abstracciones puras: 'Por lo que Ud. dice...' Es su responsabilidad, no la mía, si la respuesta sale así.* (p. 58)

À semelhança do que acontece com a carta escrita por Ernesto em *Los ríos profundos*, a apropriação, por parte de Rulfo, de uma forma de pensamento como esta (que não se desvincula do local e das situações concretas particulares) é uma tradução –em que se faz passar o regional para a literatura citadina, o oral para o escrito–, que indica paradoxalmente que há algo que recusa a abstração e, portanto, a tradução. É claro que ao fazer essa tradução, o fim de Rulfo não era transmitir a idéia de que era preciso educar os camponeses para que pensassem logicamente. Seu objetivo parece o contrário. De novo, desfamiliarizar o leitor citadino de seus hábitos (para que não os veja simplesmente como naturais), tentando fazer que reconheça outras formas de pensamento e que se desloque –imaginariamente– para espaços onde estas teriam valor. Aqui não posso ir além de mencionar que o citado Dipesh Chakrabarty faz isso último, tentando mostrar o destacado papel que pode ter no campo político o antes desprezado domínio do “puramente perceptual”, “*the domain of the embodied and the sensual*” (2002, p. 7)<sup>23</sup>.

Outra das conclusões do estudo de Luria, citado por Ong, é que os analfabetos entrevistados “*tuvieron dificultades para realizar un auto-análisis. Éste requiere cierta supresión del pensamiento situacional. Necesita un aislamiento del sí, alrededor del cual gira todo el mundo vivido por cada individuo*” (2006, p. 60). Mas essa noção de isolamento parecia alheia aos entrevistados. Assim, à pergunta “*¿qué piensa de sí mismo?*”, o entrevistado respondeu aludindo ao que pensava de sua comunidade: “*Nos portamos bien; si fuéramos gente mala nadie nos respetaría*” (p. 60-61). Para Roa Bastos a escrita da oralidade implicou uma tentativa de evocação de um pensamento não individual como esse. Segundo o autor, isto o levaria a atacar a noção de

---

<sup>23</sup> “A democracy needs an informed public and public debates. Academic models of knowledge privilege information that, supposedly, the brain processes. These models of knowledge marginalise the senses. Democracies have moved on to a variety of politics in which information is not simply packaged for the brain to process; information is now also what addresses other senses — of seeing, hearing, smelling, and touching. In the democracy of the masses and the media, the realms of the embodied are increasingly politically powerful. It is not that the expertise and rationality produced by the traditional academic disciplines are redundant or irrelevant. But their traditional scepticism towards the embodied and the sensory will not help us in understanding why memory and experience — in other words, embodied knowledge — will play as important roles in the politics of democracies as the disembodied knowledge academic disciplines aspire to” (2002, p. 11).

“*propiedad individual*” em *Yo el supremo*, construindo este romance a partir de um encadeamento de citações e plágios deliberados e a apresentá-lo não como o produto de um artista “criador” –um indivíduo– mas de um “compilador” –quem dá uma ordem a vários textos que não foram escritos por ele. Nas palavras de Roa a tentativa era “*la apertura hacia la obra colectiva, hacia el texto de escritura polifónica, no solamente polisémica, que recupere las fuentes de la oralidad sin anularse como escritura*” (1977: p. 188). “*El libro que hacen los pueblos*” do qual o Supremo fala ironicamente. É necessário destacar que a história do Supremo adverte –como se verá no próximo capítulo– que não se deve esquecer o que há de ilusório nessa tentativa de escrita.

Na sua obra, Arguedas também tentou evocar um pensamento em que não se concebe o isolamento do indivíduo do mundo que gira ao redor dele. Ele tentaria recuperar e transmitir a concepção quéchua segundo a qual: “*el mundo está vivo; no hay mucha diferencia, en cuanto se es ser vivo, entre una montaña, un insecto, una piedra inmensa y el ser humano*” (Arguedas, 1976, p. 28). Em *Los ríos profundos*, essa é a concepção da qual Ernesto se sente afastado no quintal da escola de Abancay, quando os alunos mais velhos abusam de Marcelina, “*una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina*” (1972, p. 56):

*ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío aun lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia, que esos árboles eran ajenos! Los ríos fueron siempre míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aun las casas de los pequeños pueblos [...] pero a lo hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo: y llegada la noche mi aislamiento seguía creciendo. (p. 66).*

O sentido de unidade é recuperado por Ernesto só aos domingos, quando sai da escola e vai até o rio “*Pachachaca*”. É o momento em que recupera o contato com a natureza e com seu passado indígena:

*Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños [...] Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba*

*conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi... que me criaron, que hicieron mi corazón, semejante al suyo (p. 68).*

De alguma maneira o que recuperaria Ernesto nessas saídas de domingo seria a capacidade de se comunicar, de falar com o mundo circundante, na língua que lhe ensinaram seus mentores quéchuas (e é esta língua à que se fazia referência quando, na primeira parte deste capítulo, falou-se de nostalgia na tarefa de tradução de Arguedas). É aquela mesma língua que permitiria a Arguedas em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, também em um momento de recuperação de seu estado de abatimento, conversar com uma árvore:

*¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad [...] Yo le hablé a ese gigante y puedo asegurar que escuchó (1990, p. 175 - 176).*

Ainda que sem atingir o mesmo nível de presença que tem na narrativa de Arguedas e sem que ela apareça –claramente– como uma convicção pessoal que compartilha o escritor com uma cultura regional determinada, a idéia de que todos os seres da natureza possuem um conhecimento e falam aparece também na narrativa de Guimarães Rosa. Em *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, afirma-se: “Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros” (2001d, p. 590); e em “Uma estória de amor” se faz referência a uma “cantiga que devia ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fôsse a vez do velho Camilo, poucos podiam perceber o contado” (1970: 191). O velho Camilo, o narrador oral tradicional, é o encarregado de traduzir para seus ouvintes o conhecimento das árvores, das terras, das águas. Mas, como observa Sandra Vasconcelos, se Manuelzão ainda pode compreender o que o velho Camilo diz, não acontece o mesmo com o leitor do conto. Este lê a narração tradicional do “Boi bonito” e sabe que ela disse algo a Manuelzão (porque o vaqueiro decide sair com a boiada) mas não sabe o quê (VASCONCELOS, 1997: 101-102, 123).

Da “revelação” que encerra o conto “folclórico” (que segundo Guimarães é o tema de que trata “Uma estória de amor” [58]), da velha língua das árvores, das terras, das águas, só chega um eco ao leitor.

“Uma estória de amor” é outro exemplo de que se, por um lado, os “provincianos” escrevem impulsionados pelo desejo de recuperar –traduzir– o oral regional no escrito seu fim último não era encontrar os equivalentes exatos –que não existiriam–, senão, fazer sentir ao leitor citadino uma carência. Que no passo do oral para o escrito há cadeias de sentido que se rompem e das que só chegam a ele um “arquipélago de ruídos” –para usar uma expressão de Cornejo Polar (2000, p. 255)–. Ruídos que, não obstante, solicitam dele uma tentativa de interpretação e, portanto, seu deslocamento imaginário para outro espaço. Pedem um leitor diferente do que no “Meu Tio o Iauareté” se conforma com identificar “o lado tupi” da língua com o “rugido” de um jaguar (WEY, 2005, p. 352-3).

## 7. Coveiro ou guarda dos mortos? O escritor provinciano como novo Fausto.

É conhecido que em *Yo el supremo* o termo “*dictador*” (ditador) alude também àquele que dita um texto. O Supremo Gaspar Rodríguez de Francia do romance, em quem se concentra todo o poder político da recém estabelecida República do Paraguai –em cuja independência jogou um papel importante–, é um escritor. E muito semelhante aos “provincianos”. O Supremo é um “*mestizo de dos almas*”, pertencente tanto à cultura oral guarani quanto à letrada, como o demonstra, por exemplo, o fato de que para fazer seu “ditado” se apóie tanto na leitura dos clássicos greco-latinos e dos ilustrados franceses quanto no “*poder opilativo de Santa Librada y el Gran Abuelo La’ó-Xe*” (ROA, 1986, p 197). Idealizador da cultura oral, considerando que “*la tradición oral [...] es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar*” (p. 49), Francia romanescos quer ser como “*dictador*” uma espécie de Homero paraguaio.

O Supremo explica a seu amanuense que “*el pueblo griego llamado Homero, compuso la Iliada*”. Homero teria sido a voz de um povo e Francia tentaria ser isso. Ele “dita” confiado na sua capacidade de representar, de integrar na sua voz as diferentes vozes do povo paraguaio. O resultado dessa tentativa é que o Supremo se converte em um “*El-Absoluto*” (uma espécie de homem que é todos os homens), mas que não chega a fazer esquecer que só existe como artifício de um “*Yo-escritor*”. Atacado por várias vozes que o contradizem, que se infiltram em seu discurso e o desfazem, o Supremo vai perdendo a capacidade de “ditar” até as frases mais simples<sup>24</sup> e, finalmente, morre.

Ao apresentar o Supremo como um escritor que mantém em silêncio a voz dos outros, Roa parece expressar sua desconfiança pelo que pode chegar a ser um “escritor provinciano”. O retrato irônico que Roa faz do Supremo é, em parte, um retrato auto-irônico que deveria prevenir de ler sua obra como a “voz dos que não têm voz”, como às vezes se faz apressadamente. É em parte porque Roa rejeita tal leitura que não apenas escreve a oralidade em *Yo el Supremo*, senão também escreve sobre a representação escrita, faz de sua obra “*representación de la escritura como representación*” (Roa,

---

<sup>24</sup> Por exemplo, *Sultán*, que além de ser o cachorro morto do Supremo é uma das vozes que o confrontam, diz: “*Probemos un pouco. Di por ejemplo: sufro de alegría. Vamos, abre la boca; pronuncia la proposición. Nada más fácil: Orfus ed alergia*” (p. 344). A resposta do Supremo vem imediatamente depois, sem nenhuma marcação, porque no romance não são usados signos para diferenciar os diálogos. As vozes tendem a confundir-se.

1986: 52). *“Tanto espejo, escrituras jeroglíficas, tiasas, engomadas. Literatología de antífonas y contraantífonas. Cópula de metáforas y metáforos”* (p. 45) no romance, explicam-se pela intenção de Roa de que o leitor não perca de vista a escrita e sua falta de transparência<sup>25</sup>. Seu barroquismo tem esse objetivo e não a tradução, como no caso de Carpentier.

Octavio Paz diz que *“la literatura moderna, según corresponde a una edad crítica, es una literatura crítica”*. Acrescentando que *“en muchas de sus obras más violentas y características –pienso en esa tradición que va de los románticos a los surrealistas– [...] es una apasionada negación de la modernidad”*, mas ao mesmo tempo *“es una crítica no menos apasionada y total de sí misma”* (1994, p.143). Tal interpretação parece válida para a obra de Roa e dos outros “provincianos”, nos quais também, como se verá, encontram-se momentos de reflexão crítica e irônica sobre o próprio discurso. Ironia que, como propõe Paz, vincula-se em seu caso com uma consciência da morte (1994, p. 380).

Em relação a isso, é interessante pensar no conto a “A terceira margem do rio” e a leitura que dele fizeram Roa Bastos e Arguedas. O conto é excepcional em vários sentidos, entre eles por terminar de forma diferente de como costumam concluir as “estórias” do escritor mineiro, nas quais as perdas, derrotas ou fracassos, afinal, soem deixar alguma compensação. Em “A terceira margem do rio” a única compensação que parece ficar no fim é a narração. Não estranha que Roa tenha imaginado para este conto uma origem sombria. Gaspar Rodríguez de Francia, em *Yo el supremo*, fala de um *“castigo que define la esencia justiciera del régimen penal en este país. La condena a remo perpetuo. Cobardía, robo, traición, crímenes capitales, son sometidos a ella”* (1986, p. 105-106). O Supremo explica a respeito deste castigo:

*Cumple su objeto porque aisla al culpable de la sociedad contra la cual delinquirió. Nada tiene de opuesto a la naturaleza; lo que hace es devolverlo a ella. La descripción del criminal es enviada a todos los pueblos, villorrios, a*

---

<sup>25</sup> O tema da falta de transparência atravessa todo o romance sob diferentes variantes (a falsificação, a usurpação, o plágio). O romance começa com um pasquim que mimetiza a escrita do Supremo e conclui, antes da nota final do compilador, com uma síntese de depoimentos de historiadores que discutem a autenticidade dos possíveis despojos mortais de Francia, mas que –segundo um deles– correspondem, em realidade, a *“la bóveda craneana de una mujer, la careta facial de un adulto y la mandíbula de un niño”* (p. 382). Concomitantemente, o que parece uma expressão da província pode não ser exatamente isso.

*los lugares más remotos donde exista el menor rastro humano. Estricta prohibición de recibirlo. Se lo mete engrillado en una canoa en la que se ponen víveres para un mes. Se le indica los lugares donde podrá encontrar más bastimentos mientras pueda seguir bogando. Se le da la orden de alejarse, de no volver a pisar jamás tierra firme. A partir de ese momento, únicamente a él le incumbe su suerte (p. 106).*

Segundo Francia, seria desta condenação ideada por ele que Guimarães tomou a idéia para seu conto: “*Un autor de nuestros días ha tejido una leyenda sobre esta condena del destinado que va bogando sin término y encuentra al fin la tercera orilla del río*” (p. 106). A afirmação do Supremo de que a procura de uma terceira margem –que pode parecer um ato de “*entera voluntad-libertad*” (p. 106)– é uma condenação, não deve ser perdida de vista.

No conto de Guimarães Rosa os motivos para que o pai deixe sua antiga vida provinciana são desconhecidos. O pai parte da velha província, desta margem, mas ao mesmo tempo se recusa a abandoná-la, a cruzar para a outra margem e desaparecer. Já em várias ocasiões tem-se vinculado a outra margem com a morte e a navegação entre as duas margens como acontecendo entre a vida e a morte<sup>26</sup>. Se pensarmos na outra margem como o oposto da província tradicional (a vida que o pai deixou), poderia dizer-se que ela alude também à cidade moderna que, como disse Riobaldo, significaria a morte da província. Entre essas duas margens e fechado no silêncio, o pai navegaria em procura de uma terceira margem<sup>27</sup>.

Associações como as anteriores devem ter sido feitas por Arguedas quem disse que neste conto se expressava algo afim com o que ele sentia ao tentar escrever *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. O interessante e surpreendente do comentário do peruano é que sugere que essa afinidade é que, afinal, o pai não chegou a lugar nenhum. Segundo isto, se o pai do conto e o escritor procuravam uma terceira margem, então, em ambos essa tarefa ficaria suspensa e inconclusa. Prestes a deixar de escrever (e de viver), dialogando de forma imaginária com Guimarães Rosa, Arguedas afirma:

---

<sup>26</sup> Por exemplo na leitura de Walnice Nogueira Galvão em “Do lado de cá” (1978).

<sup>27</sup> Uma leitura semelhante a esta é feita por Marli Fantini em “Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana” (2003).

*Sí, queridísimo, João Guimaraes Rosa, te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío. Es vulgar, sin embargo me recuerda el cuento que escribiste sobre ese hombre que se fue en un bote, por un río selvático y lo estuvieron esperando, esperando tanto... y creo que ya estaba muerto. Debe haber cierta relación entre el vuelo del huayronqo manchado de pólen cementerial, la presión que siento en la cabeza por causa del veneno y ese cuento de usted, João (1990, p. 20)<sup>28</sup>.*

Alguém que, como o pai do conto de Guimarães Rosa, também partiu e era tão, tão esperado e não voltou (até agora) é Inkarrí, o deus inca de um mito pós-hispânico que foi estudado por Arguedas e ao qual alude em “*La agonía de Rasu-ñiti*” (CORNEJO, 1973, p.181). Este conto é uma prova de que até nos momentos em que na narrativa de Arguedas é exprimida com maior entusiasmo a sobrevivência da província e a vinda de um tempo em que esta ocupará um novo lugar (uma terceira margem), não deixam de aparecer dúvidas de que isto realmente possa acontecer.

Em “*La agonía de Rasu-ñiti*” são narrados os últimos instantes de vida do “*danzak*” Rasu-ñiti em quem vive “*el «espíritu de una montaña» (Wamani)*” (ARGUEDAS, 1986, p. 253). Tendo escutado o “aviso” de que era o momento de morrer (“*El corazón está listo. El mundo avisa*”), Rasu-ñiti dança ritualmente até que perde o vigor corporal e deixa de se movimentar, momento em que Atok’ sayku, o discípulo do “*dansak*”, pula junto ao seu cadáver e começa a dançar: “*-No muerto. ¡Ajajayllas! –exclamó la hija menor [de Rasu-ñiti]–. No muerto. ¡Él mismo bailando!*” (p. 256).

A dança simboliza a sobrevivência do “*dansak*” e a sobrevivência cultural indígena. Há um momento da dança de Rasu-ñiti em que a mulher deste explica a sua filha mais velha que ao “*Wamani [...] la muerte le hace oír todo*”. A isto, a filha replica:

—*¿Oye el galope del caballo del patrón?*

—*Sí oye —contestó el bailarín, a pesar de que la muchacha había pronunciado las palabras en voz bajísima—. ¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego!* (p.252)

---

<sup>28</sup> O “*huayronqo*” é um “*moscardón*” [uma mosca] que Arguedas sente que o persegue como anúncio da morte.

O deus aqui aludido é o mencionado Inkarrí (o “*Inka Rey*”) que –segundo algumas versões do mito– teria sido esquartejado pelos conquistadores espanhóis, mas seus membros estariam juntando-se e quando terminem de fazê-lo, Inkarrí voltará para vingar as injustiças cometidas contra os indígenas e estabelecer uma nova ordem, a terceira margem procurada por Arguedas<sup>29</sup>.

Mas no conto não se fala só de continuidades ou voltas. Também há um momento em que o narrador adquire um tom desencantado e distante da matéria narrada, descrevendo quase como um antropólogo convencional alguns dos atos que realiza um “*dansak*” na dança das tesouras:

*Bailan solos o en competencia. Las proezas que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo. (p. 252)*

Depois desta descrição o narrador refere-se a uma dança à qual teria assistido, a dança do “*gran padre «Untu»*” e faz uma afirmação que vai em direção contrária ao resto do conto. Declara que essa dança que ele presenciou é algo que nunca mais voltará a acontecer: “*Ya no volverá a cantar el mundo en esa forma, todo constreñido, fulgurando en dos hojas de acero*”(p. 252) . No conto se produz assim uma tensão entre uma visão encantada e outra desencantada, entre analogia e ironia tal como são entendidas por Octavio Paz: a primeira “*es la manifestación del tiempo cíclico*”; a segunda, “*es hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitible*” (1994, p. 397). A visão analógica de raiz indígena é perturbada pela ironia, que faz que ela apareça em várias

---

<sup>29</sup> Sobre o que pensam os moradores de Puquio entrevistados por ele a respeito da nova ordem que traria a volta de Inkarrí, Arguedas escreve: “*No se tiene, por supuesto, una idea muy clara acerca de qué nuevo orden sobrevendría si Inkarrí vuelve; pero sí se entiende, especialmente por parte de los viejos, que existe por lo menos una promesa: la posible destrucción del despotismo político y social de los mistis y mestizos*” (ARGUEDAS, 1998, p.74). Essa visão de Inkarrí tem alguma concordância com aquilo que é possível ler na obra dos provincianos, conforme se afirmou no final do capítulo 3: a expressão da necessidade de uma volta à província tendo em vista não um restabelecimento, mas o surgimento de algo novo, inesperado, que não se sabe com antecedência o que é. Nesse sentido, aquela visão pode ser aproximada do que Derrida denomina “uma fraca força messiânica”, citando Benjamin “numa lógica espectral da herança e das gerações; mas uma lógica voltada, num tempo heterogêneo e disjunto, para o porvir não menos que para o passado” (DERRIDA, 1994, p. 80) Embora essa aproximação aqui também seja feita reconhecendo as “muitas diferenças e guardadas as proporções” (p. 80).

ocasiões na narrativa de Arguedas só como uma possibilidade incerta. Uma evidência disto é o seu comentário sobre Inkarrí no ensaio “*Puquio, una cultura en proceso de cambio*”:

Inkarrí vuelve y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia por ensamblar individualismos quizás irremediabilmente desarrollados. Salvo que detenga al Sol, amarrándolo de nuevo con cinchas de Osqonta, y modifique a los hombres, que todo es posible tratándose de una criatura tan sabia y resistente (ARGUEDAS, 1998, p.79).

Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* também será mencionada a volta de Inkarrí –o deus “*que se reintegra*”– mas em uma frase que começa com um dubitativo *quizá*:

*Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente [...] se abre [...] el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra* (1990, p. 245-6).

O trecho citado faz parte do fragmento intitulado “*¿Último diario?*”, em que Arguedas manifesta que não vai concluir a narração de *Los zorros* e vai se suicidar porque não teria sido possível para ele vencer a morte escrevendo: “*He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido*” (p. 243). Como já foi assinalado neste trabalho, escrever, para Arguedas (como a dança para o “*dansak*”) não significava só afirmar sua continuidade existencial individual, mas também a da província, no caso de *Los zorros*, mesmo apesar da catástrofe que significava Chimbote. Por isso, sua declaração significaria também que para ele não seria mais possível afirmar a sobrevivência da província mediante a escrita. Mas se Arguedas nunca é só analógico e encantado, também não chega a ser só irônico e desencantado. E ainda que seja com o dubitativo “*quizá*”, afirma que o fato de que ele deixe de escrever (e de viver) pode significar o começo de um novo ciclo, o da volta de Inkarrí e do novo lugar que ocuparia a província.

Que deixar de escrever possa significar a volta da província, quer dizer que viver escrevendo pode significar também o contrário. Escrever poderia ser uma forma de

fazer que a província não volte, ou outra forma de morrer. Possivelmente, parte do motivo para que Arguedas pensasse em “A terceira margem do rio”, ao escrever *Los Zorros*, é porque neste conto se expressa um vínculo entre narrar e morrer. O filho começa seu relato quando o pai afasta-se definitivamente da margem dos vivos; quando o filho decide não ser a continuação dele, não substituí-lo na navegação silenciosa. O filho parece narrar com o fim de aliviar seu sentimento de falta. Falta no sentido tanto de sentir a ausência de alguém (a do pai) quanto de não ter feito o que se devia. Mas a insuficiência do relato para trazer o alívio (como no caso da terapia fracassada de Arguedas) é destacada no final do texto quando o filho narrador pede para “ao menos” “no artigo da morte” ser depositado “numa canoinha de nada, nessa água que não pára [...] rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (1969, p.37).

Uma imagem que sintetiza muito bem os vínculos mencionados entre escrita (ou narração) e morte encontra-se no conto “Lucha hasta el alba” de Roa Bastos. Nele, um menino escreve à noite à luz de “*muas*” (vagalumes) que tem fechados num vidro. À medida que as letras vão preenchendo o papel, os *muas* vão morrendo no vidro pela falta de ar (ROA, 1981). No romance *Contravida* a imagem é recuperada, desta vez com a seguinte reflexão do narrador protagonista: “*ya por entonces me preguntaba si era inevitable y necesario que la escritura tuviera que nacer de la muerte de la naturaleza viviente*” (1995, p. 71). Para o adulto Francia de *Yo el supremo* não há dúvida: a escrita “*es la negación simétrica de la naturaleza*” (ROA, 1986, p. 53). E começar a escrever quer dizer afastar-se “*de la naturaleza viviente*”: “*Puedo sujetar al tiempo, volver a empezar. Elijo uno cualquiera de esos instantes de mi niñez que se despliegan ante mis ojos cerrados. Estoy muy dentro aún de la naturaleza. Después de haber borrado la última palabra del pizarrón, mi mano no ha llegado aún a la escritura*” (p. 163). Todas essas afirmações, sobretudo as que aparecem em boca do Supremo, podem ser lidas como a velha condena da escrita (criticada por Derrida<sup>30</sup>), segundo a qual esta seria a queda de um estado de inocência natural de oralidade. Mas deixando de lado o que há de idealização, elas formulam a questão de se o passo da oralidade e das províncias para a escrita não significa necessariamente seu falecimento.

---

<sup>30</sup> Uma discussão sobre a pertinência desta crítica para estudar a obra dos “provincianos” encontra-se no primeiro capítulo do livro *La comarca oral* de Carlos Pacheco (1992).

Em *La ciudad letrada*, Ángel Rama se refere a este assunto, analisando o período em que, na América Latina, começariam a ser convertidas em literatura as tradições orais das regiões interiores. Segundo o crítico, isto aconteceria desde a segunda metade do século XIX, aproximadamente, como parte da realização do projeto nacionalista, que incluía a constituição das literaturas nacionais (não está demais lembrar que um dos vários momentos aos quais remete a escrita do Supremo é o do começo da nação paraguaia). Rama escreve que:

*El concepto de literatura tomó cuerpo, substituyendo al de bellas artes y, a la manera como lo habían interpretado Louis de Bonald y Madame de Staël, se legitimó en el sentimiento nacional que era capaz de construir. Esta nueva especificidad deslindó un campo del conocimiento con bases autónomas. Como les ocurriera a los románticos, este diseño fue en parte consecuencia de, y en parte fortalecido por, las humildes producciones orales de las culturas rurales, pues la concepción nacional se acrecentó con el ingrediente popular, cuya larga historia y cuyo conservatismo otorgaron amplia base legitimadora a la nacionalidad (1984, p. 90).*

O novo conceito de literatura abrangia as produções populares que o anterior conceito de “belas letras” deixava fora (p. 91).

Para Rama a inclusão na literatura dessas produções faz parte do processo de redução das culturas rurais que –para o último terço do século XIX– “golpeadas por las pautas civilizadoras urbanas comienzan a desintegrarse en todas partes” (p. 87). “Su agonía facilitó la demarcación de los materiales y su trasiego a la órbita de las literaturas nacionales” (p. 90). Para o crítico uruguaio, independentemente das intenções dos intelectuais que recopilavam as tradições orais rurais (que em alguns casos podia ser de sincera vontade de preservação) não deixaram de registrar sua morte. A literatura serviria então como uma ferramenta de integração e dominação<sup>31</sup> de forma semelhante ao que teria sido a religião cristã na conquista que absorveu as religiões locais no processo de “*evangelización (transculturación)*” dos indígenas (27).

---

<sup>31</sup> Algo semelhante afirma Julio Ramos no seu capítulo sobre Sarmiento em seu livro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Segundo Ramos, para Sarmiento, que entre outras coisas seria um colecionador de relatos da tradição oral (3003, p. 29), a escrita tem como fim “*someter la heterogeneidad de la barbarie a la homogeneidad del discurso*” como parte de um projeto modernizador (p. 32). Também vale a pena lembrar o comentário de Beatriz Sarlo: “já se disse que o interesse pelas culturas populares é contemporâneo ao momento do seu desaparecimento” (1997, p. 103).

O crítico uruguaio diz que para o caso da incorporação das tradições orais populares na literatura “*André Malreaux también habría dicho que los dioses entraban al museo de arte como estatuas simplemente*” (1984, p. 89). A pergunta iniludível é se com a literatura dos “provincianos” aconteceria algo diferente. A resposta do Rama de *Transculturación narrativa en América Latina* é que sim. Como já se disse (capítulo 4), para esse Rama, os provincianos fariam do romance moderno não uma forma de redução, senão de contestação da modernidade, não usando-o como um depósito do que não tem mais cabida em outro lugar senão como uma ferramenta de renovação das tradições culturais regionais. Sem dúvida, este objetivo fazia parte do que impulsionava a escrita dos “provincianos”, mas o fato de que em alguns trechos de sua obra apareça vinculada (em uns de forma mais explícita do que em outros) a escrita (ou a narração) com a morte é um indicativo de que, pelo menos por momentos, sentiram que ela podia ser um responso funeral. Nesse sentido, quanto à narrativa de Juan Rulfo, até agora não mencionada neste capítulo, basta lembrar que em *Pedro Páramo* a viagem de volta à província é representada como uma viagem à morte. Em *Pedro Páramo*, da província – Comala – não fica senão a narração de seu falecimento. Também é de notar que *Cien años de soledad*, do “provinciano” e “cidadino” García Márquez, termina com Macondo sendo apagado pelo vento e com o anúncio de estirpes que não terão uma segunda oportunidade sobre a terra<sup>32</sup>.

Uma possível leitura da obra dos “provincianos” é que ela representa o momento em que se dá, definitivamente, a entrada da província no museu<sup>33</sup>. Antonio Cornejo Polar diz que pouco antes de morrer, em 1969, Arguedas preparou um artigo intitulado “*Salvación del arte popular*” em que afirmava –com tom resignado– que à arte quéchua já não ficava outra alternativa (outra “salvação”) que os repositórios do tipo do museu (CORNEJO, 1973, p. 268):

---

<sup>32</sup> Ainda sobre Rulfo, cabe destacar que a narração da morte da “província” inclui a narração do esvaecimento das ilusões de Juan Preciado (a quem o murmúrio de tantos mortos que falam de coisas tão diferentes das faladas por sua mãe Dolores, deixa-o sem ar para alimentar a chama da vida), da putrefação do legal, do religioso e do revolucionário. Talvez Rulfo estivesse projetando o que iria ser como escritor quando escolheu que o protagonista masculino do primeiro romance que planejou escrever, *El hijo del desaliento*, fosse um coveiro.

<sup>33</sup> A afirmação é uma paráfrase de Idelber Avelar quem escreve sobre o Boom que ele “will [...] have operated as the moment when certain pre-Fall, pre-global ‘identity markers’ made a definitive entrance into the museum” (1999, p. 34).

*En las últimas exposiciones de arte popular peruano comprobamos con desconsuelo pero sin agobio abrumador cómo se ha extinguido para siempre la producción del “Toro” llamado de Pucará, del auténtico, del antiguo, de aquél que le dio prestigio nacional y luego universal al arte indígena peruano. Los “toritos” de Pucará que hemos visto en las ferias y exposiciones últimas se han convertido en piezas sin contenido mágico alguno, en objetos desconcertantes en su forma y su contenido. Y se han diversificado al ritmo de la voracidad de los negociantes. Los hay de cobre, de plata, de madera, chicos y grandes, panzones o hinchados de pecho hasta parecer cómicos. Aquel toro modelado uno por uno como ofrenda a los dioses montañas [...] ese toro ha muerto. Pero su figura mágica, en cuyo aire se puede sentir constreñido y trascendente el lenguaje de toda una cultura en siglos integrada, esa figura no la hemos perdido: está en el Museo de La Cultura, en la colección de Alicia Bustamante, en la Pablo Macera. Fue rescatada; nos podemos apoyar en ella para estudiar el proceso de su transformación y extinción, es decir, de la evolución de nuestra cultura (apud CORNEJO, 1973, p. 268).*

O museu resgata, mas só o cadáver do “toro”. No mercado nem sequer isso ficaria, pois o corpo do toro muda de forma de acordo com o gosto do consumidor. Mais eloqüente ainda que o caso dos “toritos de Pucará” a respeito da entrada definitiva da província no museu seria a obra dos “provincianos” na medida em que ela não tem –de forma tão clara– o aspecto de repositório e pode ser lida como uma manifestação da plena vigência da província. Para o caso, seria aplicável o comentário de Adorno sobre os zoológicos no trecho intitulado “Mamute” em *Minima Moralia*. Adorno diz que pior do que o zoológico em que se pode ver o tigre errar inquieto na jaula é o zoológico em que têm desaparecido as grades e o tigre parece vagar em liberdade: “Negam a liberdade da criatura tanto mais perfeitamente quanto mais invisíveis tornam as fronteiras cuja visão podia atear a nostalgia do espaço aberto” (2001, p. 106). O problema de ler hoje a obra dos “provincianos” como manifestação de vigência da província (como eles, por momentos, disseram querer), de transculturação bem-sucedida, como propõe o Rama de *Transculturação narrativa em América Latina*, ou como se elas fossem a realização da terceira margem entre a província tradicional e a cidade moderna é que, como afirma Alberto Moreiras, elas terminam, dessa forma, servindo como ferramentas que impedem uma radical heterogeneidade cultural (MOREIRAS, 2001).

Esse é o aspecto mais fáustico (goethiano) da obra dos “provincianos”. Aquele que a coloca do lado de um espírito moderno que nunca diz “oh, pára” (Goethe, 2006, p. 169;

Jaeger, 2007) e que não permite que nada fique fora de seu domínio, de seus projetos de colonização e progresso (nem tílias, nem mares, nem Filemon e Baucis)<sup>34</sup>. Como se disse, isto seria feito pela escrita dos “provincianos” sem que essa fosse sua intenção, seguindo o caminho do conceito de “literatura mundial” (*weltliteratur*) de Goethe<sup>35</sup>, a partir do qual diferentes produções culturais passaram a ser consideradas literatura. Já na introdução foi mencionada a ironia fáustica que há também na escrita “provinciana”: entre mais próximos parecem estar da realização mais próximos estão da morte.

Antes (no capítulo 4) se disse que para tornar presentes as regiões interiores nos seus escritos, os “provincianos” recuperariam a voz provincial que haveria neles como o narrador de “Meu tio o iauaretê” recuperaria sua ancestralidade de onça. Talvez agora fique mais claro por que o caminho que leva a tal recuperação no conto é o assassinato das onças. É conjecturável que devido a que os “provincianos” sentiram que o caminho percorrido por eles poderia implicar uma violência semelhante não só vestiram a máscara “provinciana”, deixando-se possuir pelo espírito da província, mas também a depuseram. Ou também, em uma definição mais apropriada para o caso de Arguedas, não só escreveram provincianamente, mas escreveram sobre a impossibilidade de escrever “provincianamente”, sendo o gesto mais radical nesse sentido o suicídio do escritor peruano<sup>36</sup>. No caso de Roa, como se disse no começo deste capítulo, isto é feito por meio da escrita sobre a escrita e do barroquismo, que faz evidente a falta de transparência dela. Que a voz do supremo escritor não é a voz do “povo”.

Rulfo e Guimarães Rosa fazem algo semelhante a Roa, insistindo em que o que escrevem não é a verdade. O mexicano disse em uma entrevista (e não foi a única vez em que se referiu a isso) que *“hay que ser mentiroso para hacer literatura, ésa ha sido siempre mi teoría”* (apud GONZÁLEZ, 1992,p. 466). O escritor afirma que sua obra

---

<sup>34</sup> Michael Jaeger que propõe essa leitura do *Fausto* de Goethe diz que uma expressão do espírito fáustico é Brasília, a cidade que causava admiração e estremecimento a Guimarães Rosa (Cap. 3.1). A imagem da conversão do mar em “paraíso” certamente parece corresponder-se com a imagem da conversão do sertão (esse outro mar) em “flor”, segundo a metáfora de Niemeyer. E, em ambos os casos, a implantação do paraíso implicaria arrasar o que lá houvesse antes.

<sup>35</sup> René Wellek observa que esse conceito, como o de literatura comparada, emerge junto com o de literaturas nacionais, porque a ênfase do local nacional cria, ao mesmo tempo, a necessidade de definições do que seria o contrário (ou ligeiramente contrário, porque seria literatura, mas não nacional). Veja-se a entrada “literature”, escrita por Wellek, de *The Dictionary of the History of Ideas*. Disponível em: <http://etext.virginia.edu/DicHist/dict.html>

<sup>36</sup> Alberto Moreiras diz que o suicídio de Arguedas faz implodir o significado que ele tentava dar à tragédia vivida pela província e sugere que essa impossibilidade é uma forma de realização negativa.

está feita de mentiras (ainda que não de “falsidades”) e que por isso os que saem a procurar os povoados de suas narrações não encontram nada (p. 466). No que se refere ao autor mineiro, escreveu em seu primeiro livro de contos: “esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (Guimarães, 1970b, 343). Riobaldo, que reflete continuamente sobre o ato de narrar e suas dificuldades (“contar é muito, muito dificultoso”, diz uma e outra vez), também chama o relato de sua vida “estória”, termo sobre o qual se diz em *Tutaméia* –o último livro publicado em vida do escritor mineiro–: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (Guimarães, 2001b, p. 29). A declaração tem alguma proximidade com a frase que encerra *Yo el supremo*: “la historia que [...] debió ser narrada no ha sido narrada” (Roa, 1986, p. 383).

Com suas afirmações, Rulfo e Guimarães assinalam, ao mesmo tempo, um privilégio e um limite do poder do literário. Embora a literatura permita narrar o que não é possível em outros tipos de discurso, no caso, desde uma posição provinciana encantada, isso é possível porque se faz em um espaço que é considerado ficção ou “mentira”, mesmo que se convenha que isso não signifique completamente falso. Rulfo e Guimarães (e diria que também Roa) aceitam essa ambigüidade para definir sua obra. Por uma parte, depondo a máscara provinciana, dizem que o que fazem é mentira ou estória, algo que não pode ser tomado como plenamente representativo das províncias ou como substituto de suas produções culturais. Por outra, afirmam que isto não quer dizer que sua obra seja pura falsidade ou simplesmente o contrário da história, no sentido de não ser uma simples fantasia. Se aquilo que devia ser narrado (a província) não foi narrado, ainda assim a narração teria produzido alguma coisa.

Se não é exatamente fazer presente a província, o que é então o que se produz na obra dos provincianos? A resposta poderia ser o “fato estético” tal e como é definido por um escritor “cidadino” e “universalista” que não obstante não deixou de ter algumas preocupações provincianas: Borges. Em “La muralla y los libros” o autor argentino diz que o efeito estético é quiza a “*inminencia de una revelación, que no se produce*” (1994, p. 13). Na obra dos “provincianos” tudo faria sentir uma província que não chega a aparecer, como o “homem do pinguelo” do conto de Guimarães Rosa. Por isto, a obra dos “provincianos” pode ser tomada como uma espécie de equivalente desse velho muro incaico que encontra Ernesto em *Los ríos profundos*: uma ruína desde a

qual falaria a província com silêncio de pedra<sup>37</sup>. Como bem entende Ernesto, essa ruína provinciana não só fala de coisas que foram e deixaram de ser, mas de algo que permanece à espera, solicitando a realização. Por isso, porque ela não é em si mesma a realização, a virtude da escrita provinciana, antes do que o acabamento, é que faz sentir uma incompletude. Faz sentir ao leitor que, como sentencia Guimarães: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (Guimarães, 2001b, p. 40).

---

<sup>37</sup> A fragmentação e inconexão das obras dos provincianos contribuem ao paralelo com a ruína do muro incaico, principalmente o “inconcluso” *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, e também –ainda que sejam mais convencionalmente modernas– *Grande sertão veredas*, *Pedro Páramo* e *Yo el supremo*.

## Conclusões (“quad erat demonstrandum”?).

A continuação, apresento de forma esquemática e resumida as principais questões que foram abordadas nas páginas deste trabalho. O que deveu ser demonstrado.

1. A Guimarães Rosa, Arguedas, Rulfo, Roa Bastos e, parcialmente, García Márquez, os vincula tanto a apresentação que fazem de si próprios como membros de culturas regionais fundamentalmente orais –que pouco gostam dos intelectuais– quanto a apropriação que fazem, em sua obra, de formas de pensamento e expressão próprias dessas culturas regionais; apropriação que produz o efeito –que foi mencionado várias vezes neste trabalho– de que suas obras são narradas desde o ponto de vista de um membro das referidas culturas. A escrita e posição mantidas pelos “provincianos” respondem à sua percepção e experiência de perda da província. Eles sentiriam que o deslocamento que fizeram da província para a cidade impunha-se como o curso da história e como reação a isso escrevem provincianamente. Isto explica a nostalgia que exprimem suas obras. Estas tentam ser uma manifestação de resistência ao desaparecimento e manifestam a necessidade de uma volta. A escrita “provinciana” é uma escrita feita desde, para e contra as cidades, por isso, apesar de que nela sejam apropriadas produções culturais das regiões interiores, não devem ser tomadas por uma destas<sup>1</sup>.

2. Ao falar da perda da província, os escritores estudados referem-se, principalmente, aos efeitos que sobre ela tiveram processos de modernização que se produziram de forma semelhante, desde começos até meados do século XX, ao longo da América Latina (que incluíram uma crescente urbanização, mercantilização, individualização, industrialização). Os vilarejos esvaziados da obra de Rulfo, o monstruoso Chimbote de Arguedas, o Macondo que os velhos moradores –da noite para o dia– deixam de reconhecer, o sertão em que se abrem rodovias e a assombrosa Brasília à qual se alude em *Primeiras estórias*, seriam representações e expressões desses processos de modernização afins.

---

<sup>1</sup> Como foi observado, Arguedas e Roa também tentaram escrever obras que tinham como destinatários os membros das culturas fundamentalmente orais de suas regiões de origem. Esta parte de suas obras, escrita em línguas indígenas, está fora dos alcances deste trabalho.

3. Na obra dos “provincianos” os conflitos que geram os mencionados processos, aparecem –como observou Ángel Rama– como continuação de outros conflitos anteriores, tais como aqueles provocados pelos processos de modernização nacionalista de fins do século XIX e os produzidos por aquilo que, na suas obras, é assinalado como conflito originário: a conquista. Isto não que dizer que os “provincianos” vejam a conquista como o momento da queda de um estado paradisíaco. Neles não há simples idealização. Em seus comentários e obras chegam a exprimir, por exemplo, que a modernização pode liberar de antigas formas de violência (em *Grande: sertão veredas*, o julgamento de Zé Bebelo aparece como algo positivo, ainda que termine em um fracasso). Por isso, as expressões da necessidade de um retorno à província que se encontram nas suas obras não querem dizer desejo de restauração de algum estado anterior senão a necessidade de retomar –como, segundo Michel Löwy, propõe o “romantismo revolucionário”– qualidades das comunidades “pré-capitalistas”. A expressão da necessidade de uma volta também pode ser lida como a necessidade de uma alternativa da redução da província ao ditado da cidade moderna; usando as imagens de Guimarães Rosa, que não só seja possível, como caminho, o amansamento e educação dos bois, mas também que o doutor viaje para a província para aprender da alma deles.

4. A obra dos “provincianos” faz parte de uma época em que a literatura não só pareceu anunciar a necessidade dessa alternativa, mas ela mesma ser um modelo de sua realização. Os celebrados (tanto por escritores “provincianos” quanto “cidadinos”) funerais do regionalismo, que significavam o fim de uma forma de narrar desde um ponto de vista racional, distante da matéria narrada (desde o olhar alheio do doutor), assim como o aparecimento de obras literárias latino-americanas (entre elas a dos “provincianos”) que se considerou que estavam ao nível das melhores obras européias, russas ou norte-americanas, levaram a pensar que se estava produzindo o fim do colonialismo, como afirmou Guimarães Rosa. Então se acreditou que o continente tinha finalmente alcançado sua expressão própria procurada desde o romantismo. E, no caso dos “provincianos”, que na suas obras aparecia, agora sim, a província, porque a narração era feita com um olhar que vinha desde o interior dela. Autores tão influentes como Ángel Rama e Antonio Candido viram a obra dos “provincianos” como um exemplo de modernização alternativa: elas mostrariam que era possível ser moderno

sem renunciar a um ponto de vista e uma expressão próprios, que –como se tornou costume repetir– se podia ser regional e universal.

5. A impressão de que o fim do colonialismo estava próximo, o descrédito em que caiu o regionalismo que empregava recursos realistas e naturalistas, assim como a convicção de que era possível e preciso que o doutor viajasse à província para aprender da alma dos bois (o fim daquilo que Antonio Candido denominou “a utopia da instrução redentora”, segundo a qual a educação, conforme os parâmetros do pensamento ilustrado, liberaria o homem), esteve vinculado com a crise das convicções predominantes no Ocidente até as guerras mundiais, quando ficou evidente que não era possível acreditar que a razão (universal e unificadora) levaria progressiva e necessariamente o conjunto da humanidade à liberdade. Desde então se fez comum falar da existência da pluralidade de culturas. Na América Latina pensou-se que no próprio continente haveria algo que a Europa procurava e tinha perdido por causa da razão. Reapareceu a idéia de um privilégio americano, tão velha quanto o chamado “descobrimento”. Carpentier disse que no continente estava a “maravilha” sonhada pelos surrealistas, indicando que dela só poderiam dar conta nas suas obras autores como ele: distantes o suficiente para perceber que o que aqui haveria era “maravilhoso” e, ao mesmo tempo, próximos o suficiente para sentir essa “maravilha” como algo cotidiano e para acreditar nela com “fé”. Os “provincianos” realizam um movimento semelhante de situar-se ao mesmo tempo fora e dentro da província. Como Carpentier, eles escrevem obras que podem ser consideradas realistas mágicas ou maravilhosas, fazendo das religiões locais literatura e da literatura religião –de forma semelhante a como fizeram os românticos ingleses e alemães.

6. Em *Pedro Páramo*, o realismo mágico começa quando a província morre, toda sua magia é uma magia de aparecidos. Esta é uma das partes da obra dos provincianos que indica que o que aparenta ser uma manifestação do fim do colonialismo pode ser outra coisa. Como formulam autores como Alberto Moreiras, Idelber Avelar e Marcos Natali, o que foi celebrado como a expressão literária de uma alternativa para os conflitos no continente entre as culturas regionais tradicionais e urbanas modernas (entre o regional e o “universal”), podia ser, em realidade, a celebração do momento em que deixavam de existir alternativas (em que se perdia a possibilidade de uma radical heterogeneidade cultural). Isto é visível nas tensões e ambigüidades que se encontram nas propostas dos

críticos que lêem com mais otimismo a obra dos “provincianos”. Candido, o crítico que revaloriza a cultura caipira, que se diz um participante desta e um crítico da utopia ilustrada, afirma (ao mesmo tempo) que é preciso uma catequese que torne acessível a alta literatura aos não instruídos. Considera que a entrada das culturas rurais fundamentalmente orais à modernidade deve dar-se pela literatura e não pelos produtos da indústria cultural, sem considerar entre as possibilidades uma não entrada (e não se lamenta que essa possibilidade não exista). Algo semelhante acontece com o Rama de *Transculturação narrativa em América Latina*, que entra em evidente tensão com o Rama de *La ciudad letrada*, para quem a conversão das tradições orais das culturas rurais em literatura implica necessariamente sua morte.

7. Se há partes da produção dos “provincianos” que fazem pensar nela como uma manifestação da vigência da província e, nesse sentido, como já sendo uma realização da necessária volta a ela, enunciada nas suas obras, há outras que exprimem que a província nunca aparece completamente na sua escrita, a não ser de forma fantasmagórica. Estas partes advertem da necessidade de uma leitura diferente daquela que vê nessa escrita apenas realização. Quando analisada desde o ponto de vista da tradução, por exemplo, fica claro que as obras dos “provincianos” não querem passar por traduções acabadas do regional oral para o escrito, mas fazer sentir ao leitor uma carência –como, segundo Benjamin, deve fazer um verdadeiro tradutor–. Para fazer isto os provincianos não só traduzem (eles não têm uma compulsão tradutora como a de Carpentier) mas também renunciam a traduzir. O glossário de *Tutaméia* que não explica nada do antes narrado, a recriação de um pensamento que recusa a abstração por parte de Rulfo e o menino Ernesto de *Los ríos profundos* que deixa de escrever em espanhol e escreve uma carta em quéchua para a qual não existe um leitor adequado e que permanece à espera de um, são provas disto.

8. A resistência mais clara que expressam as obras dos provincianos de serem lidas só como presentificação e expressão da vigência da província vem das passagens auto-críticas e auto-irônicas. Roa Bastos escreve sobre a falta de transparência da escrita, Rulfo diz que o que faz é mentira e Guimarães que é “estória”. No caso de Arguedas, terminará dizendo que para que se produza (“quicá”) a volta da “província” é preciso deixar de escrever. Em *Los zorros*, *Yo el supremo* e “A terceira margem do rio” aparecem vinculados escrever (ou narrar) com morrer. Em todas essas afirmações há um

gesto de demolição que sugere que as obras provincianas devem ser lidas como uma ruína. Como uma presentificação arruinada da província. Isto não quer dizer que suas obras sejam a expressão do definitivo “acabamento” da província, mas pelo contrário são a expressão de algo não acabado que permanece à espera de uma realização.

\*\*\*

Se é verdade que o poema se caracteriza, mais do que qualquer outro tipo de texto, por sua capacidade de síntese, a melhor maneira de concluir deveria ser com um poema. José Manuel Arango, poeta colombiano falecido em 2002 que também fez o percurso da província para a cidade e que se definiu como uma mistura de intelectual e caipira, escreveu um poema que condensa a leitura aqui proposta da forma como aparece a província na obra dos escritores “provincianos”. Leia-se como representação dos “provincianos” a figura do vendedor de pássaros enjaulados (destes só nos chega o movimento silencioso dos olhos), que vozeia a língua dos vencedores mas detrás de cuja fala há uma outra língua que dá uma outra ordem ao mundo:

en el mercado, entre sus jaulas  
el vendedor de pájaros  
vocea la lengua de los vencedores

pero tras su habla sibilante  
y las cópulas sorprendidas  
de palabras

se recata la antigua lengua armoniosa  
más clara, más  
cercana de las tortugas y el fuego

que piensa en él  
y le da otro orden al mundo

y cuando en la plaza  
real por un instante en el mediodía  
coge los pájaros en su dedo  
y les habla

tal acto encubre otros actos  
de más viejo sentido  
y a su mágico gesto de encantador  
los pájaros mueven los ojos dorados

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara : teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Traducción directa por Gregorio Aráoz. Buenos Aires, Editorial Nova, 1962.

\_\_\_\_\_. *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.

ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural*. Tr. Susana Constante. Buenos Aires: Galerna, 1967.

\_\_\_\_\_. *Minima Moralia*. Lisboa: edições 70, 1993.

ANDRADE, Fábio de Souza. "Leilão divino, tribunal jagunço, duelo de bravos: rito, lei, ordem e costume em Guimarães Rosa", In: *Literatura e sociedade. Edição comemorativa*. n. 6, p. 148 – 157, 2001 – 2002.

ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropófago." Do Pau-Brasil a antropofagia e das utopias. Vol. 6, Obras Completas. Rio de Janeiro: Editora Civilizacao Brasileira, S.A., 1972, p. 11-19.

APULEYO, Plinio Mendoza. *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.

ARGUEDAS, José María. *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

\_\_\_\_\_. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica, Eve-Marie Fell. Unesco/Edusp, Colección Archivos, 1990.

\_\_\_\_\_. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1972.

\_\_\_\_\_. *Los ríos profundos y cuentos selectos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

\_\_\_\_\_. "Conversando con Arguedas". Fragmentos de entrevistas realizadas por Tomás G. Escajadillo, Ariel Dorfman, Alfonso Calderón y por la revista chilena *Portal*. In *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

ARROYO, Leonardo *A cultura popular em Grande sertão*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

AVELAR, Idelber. *The untimely present : postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*, Durham: Duke University Press, 1999.

BAREIRO, Rubén Saguier. *De nuestras lenguas y otros discursos*. Asunción: Universidad Católica nuestra señora de la Asunción, 1990.

BENJAMIN, Walter. “La Tâche du traducteur”. In: *Mythe et Violence*. Tr. Maurice de Gandillac. Denöel, Paris. 1971. 261-275.

\_\_\_\_\_. “A Tarefa Renúncia do Tradutor”. In: *Clássicos da Teoria da Tradução*. Tr. de Susana K. Lages. Florianópolis: UFSC. 2001, p. 188-215.

\_\_\_\_\_. “*Magia e técnica, arte e política*”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística general*. São Paulo, Nacional, 1976.

BERGH, Müller. “El prólogo a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904 – 1980). Apuntes para un centenario.” In: NRFH, LIV. n. 2, p. 489 – 522, 2006.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, [19--].

*Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

BLAKE, William. *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza editorial, 1996.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Argentina: EMECÉ, Obras Completas Vol.2, 1994.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

BUARQUE, Sérgio de Holanda. *Visão do paraíso*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: 34, 2002.

\_\_\_\_\_. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 99-124.

\_\_\_\_\_. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*: São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. “O direito à literatura”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

-----, 1991a. “O homem dos avessos”. In: *Guimarães Rosa*. Comp. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. “Sagarana”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991b.

CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. Montevideo: ARCA, 1967.

-----, 1974. *El reino de este mundo*. México: Siglo Veintiuno Editores. Vol. 2 de

*Obras completas de Alejo Carpentier. 15 Vols.*

CHAKRABARTY, Dipesh. “Museums in late democracies”. In: *Humanities Research*. Vol. IX, No. 1, 2002. Disponível em: [http://www.anu.edu.au/hrc/publications/hr/issue1\\_2002/article02.htm](http://www.anu.edu.au/hrc/publications/hr/issue1_2002/article02.htm). Último acesso 14 de dezembro de 2008.

CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, Modernidade e Política*. Trad. Fábio Baqueiro Figueiredo. Salvador: EDUFBA, 2004.

CHIAPPINI, Ligia Morais Leite. “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. In: CRISTOVÃO; FERRAZ; CARVALHO (Org). *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Ediciones Cosmos, 1997. p. 133 – 136.

\_\_\_\_\_. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. “Regionalismo e Modernismo: Tradição, modernidade e Valor na Literatura Brasileira”. In: K. JACKSON, David (Ed), *Transformations of literary language in Latin American literature. From Machado de Assis to de vanguards*. Austin: Department of Spanish and Portuguese University of Texas at Austin Abaporou press, 1987. p. 12 – 24.

\_\_\_\_\_. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Vol. 2: A emancipação do discurso. São Paulo: Unicamp, 1994. p. 665 – 702.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CORNEJO Antonio, Polar. “El sentido de la narrativa de Arguedas”. In: LARCO, Juan (Ed), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976. p. 45 .72

\_\_\_\_\_. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

\_\_\_\_\_. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima : Editorial Horizonte, 1994.

\_\_\_\_\_. *O condor voa : literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2000.

CORTÁZAR, Julio. “Carta abierta a Roberto Fernández Retamar”. In: CROCE, Marcela (Org.). *Polémicas intelectuales em América Latina*. Buenos Aires, Simurg, 2006. p. 167 – 180.

COUTINHO, Eduardo. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: COUTINHO, Eduardo (Org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

COUTO, Mia. “Nas pegadas de Rosa”. In: *Scripta*. Vol. 2, n. 3, p. 11 – 13, segundo semestre 1998.

DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE “JOSÉ MARÍA ARGUEDAS”. *Arguedas canta y habla* (disco compacto). Lima, 2001.

FAJARDO, Diógenes Valenzuela. *Allí, donde el aire cambia el color de las cosas: Ensayos sobre narrativa latinoamericana del siglo XX*. Bogota: Escala, 1999.

FERNÁNDEZ, Roberto Retamar. “Algunos usos de civilización y barbarie”. In: *Revista mexicana de sociología*. Vol. 51, n. 3, p. 291 – 325, jul. – sep. 1989.

\_\_\_\_\_. “Calibán ante la antropofagia”. In: *Nuevo texto crítico*. 23 – 24, 1999.

FUENTES, Carlos. “Rulfo, el tiempo del mito”. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 927 – 934, 1992.

\_\_\_\_\_. “O milagre de Machado de Assis”. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 out. 2000, *Caderno Mais*, p. 4-11.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba; Cien años de soledad ; La soledad de América Latina; brindis por la poesía*. Caracas : Ayacucho, 1982.

\_\_\_\_\_. *La hojarasca*. Bogotá: Oveja negra, 1988.

GELADO, Viviana . “Indigenismo y vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte”. In: FANJUL, Adrián; OLMOS, Ana Cecilia; GONZÁLEZ, Mario. (Org.). *Hispanismo 2002. Literatura Hispano-Americana*. 1 ed. São Paulo: Humanitas, 2004, p. 422-429.

GILARD, Jacques. “Esa cosa que se llama *La vorágine*”. In *La vorágine: textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.

GONZÁLEZ, Ernesto Bermejo. “Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo” in: RULFO, Juan. *Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

GONZÁLEZ, Roberto Echevarría. *Mito y Archivo*. Tr. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GOETHE, J. W. v.: *Fausto - Uma tragédia (Primeira parte)*. São Paulo, Editora 34, 2004. Fausto. Segunda parte. São Paulo, Editora 34, 2007

GUIBERT, Rita. “Entrevista con Gabriel García Marquez”. Disponível em: <http://www.literatura.us/garciamarquez/guiibert.html>. Último acesso: 7 de fevereiro de 2008.

GUIMARÃES, Vilma. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

HAVELOCK, Eric. *A musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

JAEGER, Michael. “A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe”. In: *Estudos Avançados*. vol. 21 n. 59 p.309 – 322. jan.-abr. 2007.s Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142007000100025&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142007000100025&lng=en&nrm=iso) Último acesso, 15 de dezembro de 2008.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

LORENZ, Günter “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Edusp / Perspectiva, 1990.

MACIEL, Fabiano, dir. 2007. *A vida é um sopro*. Santa Clara Comunicação Ltda.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “Fragmentos de una cosmovisión. Entrevista a Roa Bastos”. In: *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, Nº 25, (Abr.): 5-26, 1991.

MIGNOLO, Walter. “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo”. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 531 - 549., 1992.

\_\_\_\_\_. “Globalization, Civilization Processes, and the Relocation of Languages and Cultures”. In: *The cultures of globalization*. London: Duke University Press, p. 32 – 53, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Volume I. Capítulo XXXI; Dos canibais.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. “O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*)”. In: *Revista de estudos avançados*. Vol. 20, n. 58, p. 47 – 64, sep. – dez. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300005&script=sci_arttext) Último acesso 14 de dezembro de 2008.

MORAÑA, Mabel. 2006. “Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas / Cortázar revisitada”. In: Sergio R. Franco (ed.) *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. [www.latinamericanstudiesprogram.com/documents/polemica.doc](http://www.latinamericanstudiesprogram.com/documents/polemica.doc) Último acesso: 7 de fevereiro de 2008.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença : a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NATALI, Marcos Piason. “Além da Literatura”. *Literatura e Sociedade*, n. 9, 2006. p. 30-43.

\_\_\_\_\_. “José María Arguedas aquém da literatura”. In: *Estudos Avançados*. vol.19 no.55, p. 117 – 128, set.- dez. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000300009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300009). Último acesso, 15 de dezembro de 2008.

NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Vitória Limitada, 1961.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura*. Tr. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

OSTRIA, Mauricio. 2000. “La polémica Arguedas/Cortazar treinta años después”. In: Cánovas y Hozven (eds.). *Crisis, apocalipsis y utopías*. XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Santiago: P.U. Católica de Chile. 423-8. [www.udec.cl/~docliter/articulos/ostria2.pdf](http://www.udec.cl/~docliter/articulos/ostria2.pdf). Último acesso: 7 de fevereiro de 2008

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

PARRA, Ernesto. “Juan Rulfo. Retrato de un exnovelista”. In: RULFO, Juan. *Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 11 ed. São Paulo: Globo, 1994.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanavor: Ediciones del Norte, 1984.

\_\_\_\_\_. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura/Procultura, 1982.

\_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1987.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

RINCÓN, Carlos. “Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico literaria del realismo mágico”. In: *Hombres de maíz*. Nanterre : Allca Xx. Colección Archivos, n. 21, 1996.

ROA, Augusto Bastos. “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”. In: *Escritura*, Vol. 2, N° 4, (jul.-dic.): 167-194, 1977.

\_\_\_\_\_. *Antología personal*. México: Nueva Imagen, 1981.

\_\_\_\_\_. *Contravida*. Bogotá: Norma, 1995.

\_\_\_\_\_. “Fragmentos de una autobiografía relatada”. In: *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, n. 25, p. 11-26, abr. 1991.

“La música y el carácter nacional paraguayo”, In. *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, N° 25, (Abr.): 72-78. 1991.

\_\_\_\_\_. “Los trasterrados de Comala”. In: Rulfo, Juan. *Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 903-910, 1992.

\_\_\_\_\_. “Una cultura oral”. In: *Augusto Roa Bastos*. Asunción: Nanduti Vive, Intercontinental Editora, 1990.

\_\_\_\_\_. *Yo el supremo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

RODÓ, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Madrid: Anaya & Muchnik, 1995.

ROFFÉ, Reina. *Juan Rulfo. Autobiografía armada*. Barcelona: Montesinos, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Campo General y otros relatos*. Selección y prólogo de Valquiria Wey. México: Fondo de Cultura Económica, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T a Queiroz, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.
- \_\_\_\_\_. *Gran Sertón: veredas*. Tr. Ángel Crespo. Colombia: Oveja negra, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1970a.
- \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1976.
- \_\_\_\_\_. “‘O verbo & o logos’ discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: Guimarães, Vilma. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Prefácio de Óscar Lopes. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1970b.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. Ensayos introductorios de Paulo Rónai Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.
- RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1969.
- ROWE, William. “Mito, lenguaje e ideologías como estructuras literarias”. In: LARCO, Juan (Ed), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- RUFFINELLI, Jorge. “Prologo”. In: Rulfo, Juan. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. IX-XXXVII, 1985.
- RULFO, Juan. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: Estudos”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. “Travessia. A narrativa da república em *Grande sertão: veredas*”. In: BIGNOTTO, Newton (Org). *Pensar a república*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 155-178.
- STEINER, George. *No castelo de Barba Azul*. São Paulo: Schwarcz, 1991.
- THAYER, Willy. *A crise não moderna da universidade moderna*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario. “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. In: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. México: UNAM, p. 182-197, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La utopía arcaica: José Maria Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- VASCONCELOS, Sandra. “Caminhos do sertão, impasses da modernidade”. In: *O eixo e a roda*. Vol. 12, p. 109 – 120, jan. – jun. 2006.
- \_\_\_\_\_. *Puras misturas*. São Paulo: FAPESP, 1997.
- VITAL, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- WARD, Teresinha. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.
- WEY, Walkiria. “Entrar para a tribo literária: a tradução de «meu tio o Iauaretê»”. In: *Scripta*. Vol. 9, n. 17, p. 340 – 355, segundo semestre 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

# 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](#)