

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

MARIA VIRGÍNIA OLIVEIRA MACIEL

**Formas de mediação nas obras de Juan Rulfo e João
Guimarães Rosa.**

São Paulo
2009

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

**Formas de mediação nas obras de Juan Rulfo e João
Guimarães Rosa.**

Maria Virgínia Oliveira Maciel

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: Dr. Prof. Marcos Piason Natali

São Paulo
2009

Dedico este trabalho aos meus pais que souberam me conduzir desde os primeiros
passos nos caminhos do saber;
Aos meus amigos que acompanharam e ajudaram na gestão deste trabalho.
E, especialmente, ao meu confidente e companheiro Marcelo com quem posso
compartilhar tudo.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – pelo seu decisivo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A todos os professores e funcionários do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP pela dedicação e auxílio em tantos momentos de dúvidas e dificuldades. Agradeço especialmente ao Luiz, sempre a postos para auxiliar com problemas de documentações e dúvidas esporádicas.

Ao professor Marcos pela seriedade e firmeza com que conduziu esta pesquisa, por sua paciência durante as diversas idas e vindas ao longo desta caminhada e, principalmente, por ter vislumbrado e acreditado em meu projeto para além da minha própria crença e capacidade.

Aos amigos e companheiros de caminhada no grupo de estudos: Carolina, Raquel, Meritxell, Fabiana, Alcides, Valter, Tiago, Marcelo e Mario, que acompanharam e contribuíram para o amadurecimento destas idéias aqui desenvolvidas, obrigada a todos por se tornarem parte da minha história.

Aos meus inesquecíveis mestres Eduíno Orione, Graziela Zamponi, Walter Moreira, Stela Maris Araújo, Simone Carvalho da Silva, Cleuza de Carvalho, e todos os professores de meu berço acadêmico, Fatea, sem o qual eu jamais teria me encontrado com as Letras.

Às minhas almas gêmeas: Marina, Regiane, Patrícia e Ana.

À minha irmã que é mais do que amiga e às minhas amigas que se tornaram irmãs: Izabela, Edilene, Viviani e Vera.

Aos meus queridos pais pela paciência e apoio incondicional.

Ao Marcelo como um pedido de desculpas por toda ausência que este trabalho exigiu.

Resumo

MACIEL, Maria Virgínia Oliveira. Formas de mediação nas obras de Juan Rulfo e João Guimarães Rosa. 2009. 135 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

Este trabalho tem como objeto de estudo as obras de João Guimarães Rosa “Sarapalha”, “Corpo fechado” e “A terceira margem do rio” e de Juan Rulfo “*Luvina*” e *Pedro Páramo*. Partindo destes materiais literários analisamos as categorias da transculturação, as relações entre escrita e poder e as implicações das teorias de Ángel Rama para a análise cultural da América Latina. Fundamentam este estudo as teorias críticas desenvolvidas por Roberto González Echevarría, Alberto Moreiras, Antonio Cornejo Polar e Jacques Derrida. Desta forma, o trabalho passa pela discussão de temas como a influência, a mediação e a representação do discurso antropológico na literatura, o debate entre a oralidade e a escrita e o papel paradoxal da literatura na América Latina.

Palavras-chave: Transculturação; literatura latino-americana; oralidade e escrita; Juan Rulfo; João Guimarães Rosa

Abstract

MACIEL, Maria Virgínia Oliveira. Forms of mediation in the text by Juan Rulfo and João Guimarães Rosa. 2009.

This study aims at studying the works “Sarapalha”, “Corpo fechado” and “A terceira margem do rio” by João Guimarães Rosa and “Luvina” and *Pedro Páramo*, by Juan Rulfo. With this literary material as basis, the dissertation analyzes the category of transculturation, the relation between writing and power and the implications of Ángel Rama's theories for Latin America cultural analysis. The foundations of this study are the critical theories developed by Roberto González Echevarría, Alberto Moreiras, Antonio Cornejo Polar and Jacques Derrida. Hence, the work deals with the discussion of issues such as the influence, mediation and representation of anthropology in literature, as well as with the debate between orality and writing and the paradoxical role of literature in Latin America.

Keywords: Transculturation; Latin American literature; orality and writing; João Guimarães Rosa; Juan Rulfo.

Resumen

MACIEL, Maria Virgínia Oliveira. Formas de mediación en las obras de Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. 2009.

Esta investigación ha tenido como objeto de pesquisa las obras de João Guimarães Rosa “Sarapalha, “Corpo fechado” y “A terceira margem do rio” y de Juan Rulfo “*Luvina*” y *Pedro Páramo*. Con base en estas obras literarias, analizamos la transculturación narrativa y sus relaciones con la escrita y el poder en la obra del uruguayo Ángel Rama. Este estudio se basa en las teorías de Roberto González Echevarría, Alberto Moreiras, Antonio Cornejo Polar y Jacques Derrida. El análisis debate temas como la representación, la mediación y la influencia del discurso antropológico en la literatura, así como apuntamientos sobre la dualidad oralidad y escritura y el papel paradójico de la literatura en América Latina.

Palabras-clave: Transculturación; literatura latinoamericana; oralidad y escrita; Juan Rulfo; João Guimarães Rosa

E se se chegasse a pensar que alguma coisa como o *phármakon* – ou a escritura -, longe de ser dominada por essas oposições, inaugura sua possibilidade sem nela se deixar compreender; se se chegasse a pensar que é somente a partir de alguma coisa tal como a escritura – ou o *phármakon* – que se pode anunciar a estranha diferença entre o dentro e o fora. É preciso aceitar que, de uma certa maneira, deixar seu espectro seja por uma vez nada salvar.

Jacques Derrida

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	16
OBRAS TRABALHADAS	17
“Sarapalha”	18
“Corpo fechado”	19
“A terceira margem do rio”	22
“Luvina”	29
<i>Pedro Páramo</i>	33
SEDIMENTANDO CONCEITOS: A TRANSCULTURAÇÃO E A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA.	36
<i>O conceito de transculturação</i>	36
<i>Transculturação narrativa</i>	38
ANALISANDO A TRANSCULTURAÇÃO.	46
CAPÍTULO 2	59
<i>Questões sobre a mediação no texto literário</i>	62
<i>Oralidade na narrativa: os narradores da transculturação</i>	64
<i>A representação do campo: o olhar da cidade</i>	68
<i>A mediação na antropologia</i>	69
<i>A mediação e a lei</i>	74
<i>A lei na constituição da narrativa</i>	76
<i>Relações de poder no sertão mineiro: a lei e a tradição</i>	79
A VOZ E A LETRA NA NARRATIVA LATINO-AMERICANA	81
<i>Incorporação da oralidade: solução transculturadora?</i>	88
CAPÍTULO 3	98
PHÁRMAKON DA ESCRITA	99
A ESCRITA E A MORTE	105
FALA E ESCRITA.....	112
JOGO DA ESCRITA: A DISPUTA DE PODER COM O PAI	117
CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	131
ANEXO 1	135

Introdução

Muito se tem discutido a respeito das produções críticas e literárias produzidas na América Latina. O tema é assunto de diversos estudos, congressos e simpósios, dentro e fora do continente. Em alguns destes estudos, a conflituosa relação entre a escrita e o poder é salientada, como nas análises de Antonio Cornejo Polar e Roberto González Echevarría e nas amplas discussões de Alberto Moreiras e Idelber Avelar.

As formas de mediação em Juan Rulfo e João Guimarães Rosa refletem sobre a estrita relação que a escrita na América Latina adquiriu com o discurso antropológico e toda uma forma de pensar a cultura no continente. Nossa tentativa nesta dissertação foi de delimitar esta relação da escrita com a antropologia e o lugar do discurso literário nesta ambígua relação dos sujeitos que escrevem – e se inscrevem – nos textos literários.

As relações entre a escrita e o poder foram se delineando ao longo da escrita da dissertação e sua importância foi se acentuando com o tempo. De certa forma, é possível dizer que este é o tema “escondido” da pesquisa, o que em última instância perseguíamos quase sem saber. Isto porque este trabalho nasceu da necessidade de investigar a sustentabilidade da teoria desenvolvida por Ángel Rama para explicar os fenômenos literários produzidos num período muitas vezes identificado como “o boom latino-americano”. Para nós, parecia haver uma dissonância entre os aspectos teóricos e o desenvolvimento “prático” do texto literário, ou seja, obra e teoria pareciam estar dizendo coisas opostas.

O que nos levou a suspeitar da validade teórica da transculturação foi, especialmente, a dissonância existente entre a eventual euforia teórica de Ángel Rama – que, por vezes, via na literatura uma salvação para as culturas periféricas - e a atmosfera melancólica e, até mesmo, pessimista de muitos contos e romances produzidos pelos

escritores “transculturadores”. Foi pensando neste recorte que escolhemos os contos “Sarapalha”, “Corpo fechado”, “A terceira margem do rio” e “*Luvina*” e o romance *Pedro Páramo* dos escritores João Guimarães Rosa e Juan Rulfo. Estes materiais pareciam apontar para uma impossibilidade de conciliação diferente daquilo que se via na resposta de Rama às obras.

O que era pouco claro no início do trabalho e que agora se apresenta de forma mais delineada é como esta “impossibilidade”, presente de modo dramático nas obras analisadas, é inerente ao próprio texto escrito, em sua relação com a oralidade. Esta descoberta tão importante para o trabalho só foi possível graças ao feliz encontro com o termo *phármakon* em um dos ensaios produzidos por José Miguel Wisnik¹ e, depois, com toda uma teoria desenvolvida por Jacques Derrida, que, inicialmente, não pertencia a esta análise crítica.

Para melhor desenvolvermos esta investigação, o trabalho foi dividido em três capítulos.

O primeiro tem a intenção de apresentar os objetos de estudo, e desta forma, inclui uma apresentação analítica das obras que serão discutidas. Num segundo momento deste mesmo capítulo, introduzimos de forma quase didática os principais pontos das categorias de análise da transculturação, voltando ao texto do crítico uruguaio. Em sua quase totalidade, este primeiro capítulo mantém-se próximo aos textos de Juan Rulfo, Guimarães Rosa e Ángel Rama.

O segundo capítulo relaciona as categorias da antropologia às produções e análises literárias latino-americanas. Para este momento fez-se muito importante o livro *Mito y archivo* de Roberto González Echevarría, com sua leitura cuidadosa sobre as relações dos discursos científicos com os discursos literários. Ainda neste capítulo

¹ José Miguel Wisnik, “O Famigerado” In: *Sem Receita: ensaios e canções*, Publifolha, 2004.

procuramos apresentar as questões levantadas por Cornejo Polar e o lugar ambíguo da escrita na América Latina. O que nos interessou mais na leitura de Cornejo Polar – que imediatamente se relaciona com a de González Echevarría – é a forma como ela ressalta o lugar de poder da escrita neste continente. As discussões iniciadas por Cornejo Polar foram continuadas e aprofundadas por Alberto Moreiras e Idelber Avelar, que também aparecem neste capítulo questionando alguns pontos do discurso transculturador.

O último capítulo, embora pareça se distinguir de todos os demais, funciona como uma explicação a todos eles. A análise do livro *A farmácia de Platão* de Jacques Derrida foi o mote deste capítulo final. O tema parece diverso, o autor parece deslocado, mas as conclusões nos levaram a crer que, no fundo da farmácia, tudo está conspirando sobre o mesmo tema: o lugar da escrita e sua relação com o poder e a ordem.

Ao longo do trabalho muitos conceitos se apresentam e são de extrema importância para compreensão de nossos argumentos e defesa, e dentre eles estão os termos mediação, transculturação e *phármakon*. O termo “transculturação”, mais longamente discutido no primeiro capítulo desta dissertação, foi cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz e diz respeito às trocas culturais que aconteceram na formação da cultura latino-americana. O termo foi posteriormente aproveitado por Ángel Rama na tentativa de particularizar o fenômeno literário na América Latina.

No segundo capítulo desta dissertação trataremos mais especificamente do conceito de “mediação” e a influência que a antropologia exerceu nas produções e análises culturais latino-americanas. Este recorte da relação da antropologia com o discurso literário surgiu após a leitura do livro de González Echevarría, que delimita a influência de outros discursos (políticos e científicos) na produção literária do continente latino-americano. O termo “mediação” é utilizado na antropologia para

designar o papel do antropólogo, este indivíduo que transita entre duas culturas distintas e procura traduzi-las.

Por ser um termo que se aplica à escrita e, por conter o paradoxo que diversas vezes tínhamos necessidade de abordar neste trabalho, o termo *phármakon* foi inúmeras vezes citado ao longo do trabalho, e será mais amplamente analisado no último capítulo desta dissertação. O termo *phármakon* é, segundo a definição de Jacques Derrida,

Uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade crítica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência.²

O termo é resgatado por Derrida do diálogo platônico sobre a escritura e apresenta implicações sobre a interpretação que a escrita adquiriu durante os anos a partir de uma tradução que incluía apenas um dos significados do termo. Na tentativa de revelar a ambiguidade presente no termo que designa a própria escritura, Derrida resgata o conceito de *phármakon* e o utiliza, inclusive, para re-significar a obra de Platão.

A escrita, e por sua vez, a literatura, constitui-se na atualidade como uma instituição que dita norma, que elege o que é “bom”. O confronto com este caráter violento da escrita – que seleciona seu público e, por meio da academia, elege o que é “boa cultura” – parece ter sido um dos conflitos vivido por José María Arguedas. Moreiras o lê assim e González Echevarría termina seu livro afirmando que Arguedas havia percebido a impossibilidade de se mediar determinada comunidade por meio do discurso literário, ou seja, o peruano teria percebido a violência da mediação e da representação e vivenciado este conflito em sua obra.

² Jacques Derrida, *A Farmácia de Platão*, São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 14.

Para Moreiras, o suicídio de Arguedas é uma resposta à transculturação, a revelação de sua impossibilidade. Pensando nesta “resposta” que o suicídio de Arguedas teria dado à transculturação, os capítulos desta dissertação são iniciados com palavras do peruano que parecem oportunas se somadas às discussões desenvolvidas no interior do capítulo. Isto porque Arguedas, nos diários incorporados a seu livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, dialoga com as obras e com os escritores analisados nesta dissertação. Sendo assim, nas leituras de Arguedas, as obras de Rosa e Rulfo já participavam desta resposta ao modelo transculturador.

O que tudo isto tem a ver com o discurso de Derrida e, mais especificamente, com o de Platão em sua farmácia? Curiosamente, Derrida também aponta o caráter violento da escrita. E vislumbra, no discurso de Platão, a escrita como um filho desgarrado que, como Édipo, precisa da morte de seu pai para cumprir sua sina e seguir sua vida. Derrida aponta a escrita como um “ser” que mente, negando sempre sua origem e seu pai e enganando por se fazer passar pelo que não é. Chegando ao fundo da farmácia de Platão, onde os paradoxos se apresentam como tal, é possível entender o quanto é ambíguo o termo “universal” utilizado em defesa do discurso literário e transculturador. Isto porque a escrita literária freqüentemente se apresenta como um discurso inclusivo, mas no fundo precisa inevitavelmente fazer opção por determinados modos discursivos.

Segundo a leitura de González Echevarría, o problema a que Arguedas tenta por fim com seu suicídio no final de seu último livro foi, possivelmente, o fato ter percebido a impossibilidade desta mediação literária que se crê inclusiva.

De ser un discurso creado para describir y descubrir los códigos de una cultura dada, la etnografía se convierte en cifra maestra para inventar toda una sociedad. La muerte en los escritos del continente es una metáfora de la imposibilidad del conocimiento, o acerca de la imposibilidad de que haya un discurso sobre el Otro que no se base en potencia en un poder

*letal sobre él. Cuando se suicidó en 1969 Arguedas no sólo expresó su grado de desesperación, sino también quizás su remordimiento por haber usado el instrumental antropológico para estudiar una parte de sí mismo, proceso que ya era en cierto modo una especie de suicidio*³.

Esta mediação, como aponta González Echevarría, esconde um poder letal sobre o Outro e esta violência provocada pelo discurso mediador é silenciada em uma leitura que desconsidera as perdas no processo de mediação.

Arguedas abre a teoria da transculturação para a presença do evento silencioso e ilegível. O suicídio de Arguedas ocorre, para nós, como um evento de linguagem. É um evento ilegível, no sentido que abre uma fissura entre linguagem e significação... Como ato literário, a utopia fundadora latino-americana chega ao fim. Arguedas perde para nós todos os traços da possibilidade de uma mediação real-mágica de culturas⁴.

A partir da leitura destes dois trechos, podemos afirmar que González Echevarría e Alberto Moreiras chegam a pontos comuns por vias diferentes. Também Derrida e Cornejo Polar concordariam com a afirmação de que a escrita é a escolha de discursos específicos que privilegiam determinada camada da sociedade e se impõe por meio de violento silenciamento de outros discursos.

³ Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 210

⁴ Alberto Moreiras, *A exaustão da diferença*, Belo Horizonte, UFMG, 2001, p. 225.

Capítulo 1

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.

José María Arguedas

Obras trabalhadas

Este trabalho surgiu com o anseio de, a partir das obras de João Guimarães Rosa e Juan Rulfo, dialogar com conceitos da crítica latino-americana. A escolha das matérias literárias trabalhadas aconteceu por verificarmos nos contos “Sarapalha”, “Corpo fechado” e “A terceira margem do rio” aspectos díspares com a teoria da transculturação desenvolvida por Ángel Rama. Estes contos ainda apresentavam certo diálogo com o romance *Grande sertão: veredas*, intensificando o diálogo crítico.

O conto “*Luvina*” de Juan Rulfo também apresentava aspectos que, quando comparados com o romance do mexicano, muito contribuíam para a sustentação de pontos que pretendíamos discutir. Apesar de não haver incluído o romance de Guimarães Rosa neste rol analítico, o romance de Juan Rulfo foi incluído, embora reconheçamos os eventuais problemas de se trabalhar com contos e um romance. *Pedro Páramo* não pôde ser excluído deste trabalho porque dentre os textos escolhidos ele era o que melhor respondia às questões a respeito dos problemas da teoria da transculturação, quando comparada os aspectos dos textos literários. Além do mais, o romance de Juan Rulfo foi o texto que norteou boa parte desta investigação e excluí-lo significaria perder nossos argumentos.

Continuamos assim com o problema de discutir matérias diferentes (contos e romance), mas acreditamos que a presença desta disparidade de conteúdos pode, inclusive, contribuir para mostrar a densidade que as discussões sobre a transculturação tomam quando confrontadas com uma obra mais complexa.

Esta primeira parte do trabalho tem como intenção apresentar os textos trabalhados, já introduzindo, quando possível, questões críticas suscitadas pelas obras literárias.

“Sarapalha”

O conto “Sarapalha” é o terceiro do livro *Sagarana*⁵ de Guimarães Rosa, publicado em 1946. O conto que inicialmente se chamaria “Sezão” seria, não só o conto de abertura de *Sagarana*, como o relato que daria nome à coletânea de contos de Rosa. A mudança do título de “Sezão” (também conhecida como malária) para “Sarapalha” tira do centro do relato a doença e põe ênfase no espaço.

A narrativa de “Sarapalha” nos revela a história de dois primos que permaneceram em suas terras apesar do completo abandono do povoado com a chegada da malária. Conhecemos, assim, Primo Argemiro e Primo Ribeiro, que lutam diariamente contra a doença e revelam, durante os acessos de febre e delírio, o amor que ambos sentem pela mesma mulher: Prima Luísa.

Em *Sagarana*, Guimarães Rosa procura iniciar todos os seus contos com cantigas ou falas populares. Em muitos dos contos, estes textos trazem uma chave para uma possível leitura do conto. “Sarapalha” é introduzido pelo seguinte trecho de uma cantiga popular: “Canta, canta canarinho, ai, ai, ai... Não cantes fora de hora, ai, ai, ai... A barra do dia aí vem, ai, ai, ai... Coitado de quem namora! ...”⁶ O tema da cantiga são as dores do amor e, segundo este fragmento, a natureza, representada pelo canarinho, compartilha das dores de quem ama.

Com características muito semelhantes às deste trecho da cantiga popular, o conto de Guimarães Rosa vai se desenrolar, misturando, de forma dosada, relatos descritivos da luta entre plantas e bichos e a luta entre os primos contra a doença e, mais tarde, contra eles mesmos, ao ser revelada a traição de um deles. A natureza participa, ou pelo menos, “narra” de forma diferente, o que acontece com os homens.

⁵ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁶ Idem, *ibidem*, p131.

Outro aspecto importante que este pequeno trecho nos revela é sobre a ambientação não só deste, mas de quase todo o livro *Sagarana*: a cultura do sertão. A forma como este povo vive será analisada ao longo de todos os contos do livro. O caráter “analítico” aparece de distintas formas nos contos de *Sagarana*. Quase sempre se pode identificar um narrador onisciente ou um narrador-personagem que possui um nível cultural distinto dos demais (como acontece no conto “Corpo fechado”, que também analisaremos). “Sarapalha” é constituído pelo relato de um narrador onisciente que não só conhece muito bem os personagens do relato, como demonstra um profundo conhecimento a respeito da geografia, da fauna e da flora do lugar onde ambientará seu relato.

No entanto, este narrador se funde com a figura do escritor ao colocar no interior do relato a figura de um “doutor” que visita o povoado para estudar e tentar erradicar a malária na região. Este “doutor” que “se revela” em alguns momentos do relato, aponta para a biografia de Guimarães Rosa, que durante alguns anos realizou viagens ao interior de Minas Gerais como médico. O mote das viagens, como discutiremos no próximo capítulo, é de extrema importância para a literatura latino-americana do período.

“Corpo fechado”

“Corpo fechado” é o sétimo conto do livro *Sagarana*. Este conto pode ser encarado como um ensaio para o que seria a grande obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, publicada em 1956. Como o romance, o conto é construído por meio de um diálogo entre um representante do sertão mineiro e um “doutor”, embora a mediação deste interlocutor em “Corpo fechado” se dê de forma diferente do que vemos em *Grande sertão*.

O conto “Corpo fechado” relata a história de um sertanejo – Manuel Fulô – e as peripécias de sua vida até se tornar o “valentão manso e decorativo” da cidade de Laginha. O conto é narrado por um “doutor” que se lembra das histórias e conversas ouvidas durante sua permanência na cidadezinha em que conviveu com Manuel Fulô e os demais habitantes daquele lugar. A técnica narrativa deste conto lembra muito uma entrevista, na qual o doutor, por meio de perguntas, vai conhecendo seu interlocutor.

Antes de contar esta história em particular, o “doutor” trata de introduzir a figura de Fulô com outros relatos a seu respeito. Estes relatos são construídos a partir de diálogos transcritos entre Fulô e este doutor-narrador e acabam por revelar a real personalidade de Fulô: um grande mentiroso e contador de histórias, que teria aprendido a arte da enganação com ciganos. Este caráter trapaceiro de Manuel Fulô já é apontado antes mesmo do início da narração propriamente dita, uma vez que o conto é introduzido pelo trecho de uma cantiga popular que nos revela outra figura falaciosa que, como Manuel Fulô, gosta de contar vantagens sobre seus atos: “A barata diz que tem/ sete saias de filó.../ É mentira da barata:/ ela tem é uma só.”⁷

A história começa com uma conversa na qual Fulô passa ao doutor a lista dos principais nomes de valentões daquelas bandas: José Boi, Desidério Cabaça, Adejalma, Miligido, e o terrível Targino. Segundo Fulô, esses valentões todos já haviam sido castigados. Só faltava o Targino. Mas o seu fim havia de chegar como chegou para os outros. Manuel Fulô, o “entrevistado”, vai narrando as suas aventuras entre os valentões, os ciganos e outras pessoas da cidade.

Ao longo do relato, o discurso do doutor vai, aos poucos, sendo permeado pela forma de narrar de Fulô. O doutor-narrador vai de ouvinte das histórias exageradas de

⁷João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.p. 269. Cantiga de roda

Manuel a testemunha ocular e contador de histórias (com o mesmo grau de exagero que Manuel Fulô assume para seus “causos”).

As características do doutor desta narrativa muito se assemelham à postura de um antropólogo. Ou seja, em diversos momentos do relato, é possível verificar a tentativa do doutor-narrador de “traduzir” a realidade do povo do sertão para seus leitores. Desta forma, este doutor é um ser que vive entre duas margens e tenta, por meio do relato, conciliar estes dois mundos.

Esta necessidade de explicação do antropólogo pode ser identificada em momentos como o seguinte:

José Boi, Desidério, Miligido, Dejo... Só podia haver um valentão de cada vez. Mas o último, o Targino, tardava em ceder o lugar. O challenger não aparecia: rareavam os nascidos sob o signo de Marte, e Laginha estava, na ocasião, mal provida de bate-paus. Havia, sim, os subvalentões, sedentários de mão pronta e mau gênio, a quem, por garantia, todos gostavam de dar os filhos para batizar. Os do-Quintiliano, por exemplo. Eram dois ou três irmãos, que mandavam na Vargem, espécie de arrabalde que prolongava o arraial para lá da linha férrea.⁸

O doutor precisa explicar a realidade específica do lugar que pretende descrever. No trecho acima, pode-se perceber vários destes movimentos. Primeiramente, o narrador aponta como funciona a sucessão dos valentões (só podia haver um valentão de cada vez). Mais adiante, ele esclarece a existência dos “subvalentões” e o comportamento social de “dar os filhos para batizar” para tê-los como compadres e não como inimigos. E, por fim, ele assinala um termo específico daquela região: vargem, para que não fiquem dúvidas nos receptores a respeito da significação desta palavra. O narrador, com este procedimento narrativo, se comporta como um antropólogo que estuda aquele povoado e, pelo relato, irá perpetuar aquela sociedade e suas peculiaridades.

A postura antropológica do narrador de “Corpo fechado” é uma característica comum aos narradores latino-americanos do período, conforme aponta Roberto

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 275

González Echevarría em *Mito y Archivo*, As implicações desta postura antropológica nos narradores será o tema do capítulo 2 desta dissertação.

“A terceira margem do rio”

Dos contos escritos por Guimarães Rosa um dos que mais suscitou trabalhos críticos foi “A terceira margem do rio”, publicado em 1962, talvez pela força de seu título, que muitos críticos interpretaram como uma metáfora para a própria literatura, talvez por sua história inusitada.

O conto constitui parte das *Primeiras estórias*,⁹ obra que se difere em muitos aspectos de *Sagarana*, o livro de contos de onde saíram as duas outras obras estudadas neste trabalho. *Sagarana* é a obra inicial de Guimarães Rosa e apresenta um autor muito mais preocupado com os problemas do sertão do que em *Primeiras estórias*. A mudança de foco é perceptível nos diversos contos desta obra. Em *Primeiras estórias* temos um autor mais preocupado com problemas de linguagem, com a construção de uma obra uníssona e com um lirismo muito mais acentuado do que em *Sagarana*.

Tudo isto contribui para que *Primeiras estórias* seja uma obra com um projeto estético que traz em sua constituição uma estrutura que foi muito bem pensada por seu autor. Ela é simétrica, composta de 21 contos divididos ao meio pelo conto “Espelho”. Teoricamente, a divisão não é só física, pois os contos deveriam se espelhar em seus pares. Além do mais, para além do projeto estético de constituição da obra, os temas a serem discutidos são muito diversos dos trabalhados nas demais obras de Rosa, e a maioria dos contos desta coletânea reflete sobre a condição humana.

O espaço, antes tão bem reconhecível nas obras de Guimarães Rosa, torna-se outro enigma. É possível reconhecer traços do sertão, mas trata-se de um sertão muito mais urbanizado, com problemas típicos das cidades, como acontece no conto

⁹ João Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

“Famigerado”, em que a chegada do destacamento policial é o mote da história. *Primeiras estórias* é, se podemos ousar, um livro sobre o enfraquecimento das estruturas e leis do sertão com a chegada da modernidade e da urbanização. Tudo que aparecia esboçado em *Sagarana* e *Corpo de baile* fortifica-se nesta coletânea de contos que começa e termina com contos sobre a construção de uma nova cidade, possivelmente uma alegoria à Brasília.

A escolha de um conto que difere estruturalmente dos outros dois e que se constitui na complexidade desta obra já distinta dentre as demais obras de Guimarães Rosa serviu também para mostrar certo amadurecimento deste escritor mineiro. O Guimarães de *Sagarana* é em muitos aspectos diferente do Guimarães de *Primeiras estórias*, e a preocupação com o texto e com os temas que constituem as duas obras do mineiro refletem sobre esta diferença neste escritor. Pensando em tudo isto, incluir a leitura e a análise desta obra foi de grande importância para as discussões deste trabalho.

O conto “A terceira margem do rio” relata a história de uma família que teve seu destino modificado quando o pai resolve construir para si uma canoa e mudar-se para o centro do rio que havia nas proximidades da casa. Narrado em primeira pessoa, o texto relata, principalmente, o conflito provocado no filho pela ausência do pai que, apesar de haver partido, permanece nas proximidades da casa e provoca desconforto não só na família, mas em muitos habitantes da região que buscavam compreender as motivações de tal ato.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente¹⁰.

¹⁰ João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio” op.cit. p. 63.

O narrador relata ainda o seu conflito pessoal por não conseguir abandonar o pai à sua própria sorte ou assumir seu lugar na canoa, dando continuidade à “missão” paterna.

Esta história é construída de forma não convencional. Como em quase todos os relatos de Guimarães Rosa de *Primeiras estórias*, há uma mistura de técnicas narrativas e de gêneros, sendo difícil identificar um “padrão”. Desde o título, o leitor já depara com o insólito: o que vem a ser a terceira margem do rio? A expressão que foge ao sentido comum desperta o leitor para o mundo da ficção, do abstrato. A terceira margem é aquilo que não se vê, que não se toca, que não se conhece. Esta forma de construir suas histórias, jogando com as estruturas tradicionais da narrativa e com a desestruturação do senso comum, é uma das características que marcam a distinção das produções de Guimarães Rosa dentre os demais autores do período.

O jogo com as estruturas narrativas e com o deslocamento da ordem convencional neste conto é muito mais que um simples recurso estilístico, como ele mesmo revela em suas entrevistas e nos prefácios de *Tutaméia*. Ao quebrar com a lógica narrativa, tentando percorrer novos caminhos com o leitor, ele instiga a uma forma nova de pensar – e não só o mundo literário. É o mesmo que acontecerá com as inovadoras construções lingüísticas que permeiam todo seu texto. Guimarães Rosa tinha a intenção de renovar a linguagem, de jogar com a imaginação do leitor, de explorar as estruturas de pensamento.

O crítico Oswaldino Marques¹¹, em seu trabalho “O repertório verbal”, chama a atenção para a alta ciência artesanal que preside a redação dos textos de Guimarães Rosa. Há toda uma pesquisa lingüística que tem uma finalidade explícita: a

¹¹ Oswaldino Marques, “O repertório verbal”, In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna crítica; v. 6.

desautomatização da linguagem; revelada ora em algumas entrevistas¹² que o autor deu em vida, nas correspondências com seus tradutores ora em fragmentos de *Tutaméia*, última obra publicada em vida por Guimarães Rosa e que descortina o pensamento roseano.

Oswaldino Marques e Eduardo Coutinho concordam ao afirmar que Rosa, pela linguagem, rompe toda uma tradição retórica buscando uma natureza substancialmente qualitativa em seus recursos expressivos. No entanto, Coutinho irá afirmar que a intenção de Rosa era mais do que simplesmente romper com a retórica. Segundo ele, Rosa se propunha a realizar uma revolução a partir de seus textos e ainda, ousadamente, afirma que por meio da palavra o autor se tornará inigualável.

Na linguagem poética, a palavra não é um meio, mas um fim em si mesmo. Ela deve transcender o conceito, sugerindo muito mais do que basicamente significa. A palavra poética é uma palavra-coisa, como diz o filósofo Jean-Paul Sartre.¹³

Por ser socialmente constituída, a linguagem passa a ser automaticamente incorporada ao cotidiano de uma forma mecânica. Este manejar descompromissado acaba por petrificá-la. Guimarães Rosa, a partir de suas criações lingüísticas, propõe esta revitalização, a desautomatização desta linguagem cristalizada. Ao incluir em seus textos os recursos da linguagem oral e, ao mesmo tempo, explorando as estruturas dos vocábulos com seus neologismos, Rosa desarticula a forma convencional do discurso e obriga o leitor a reorganizar sua estrutura de pensamento.

Os leitores de Guimarães Rosa são constantemente obrigados a fazer escolhas, a participar da construção narrativa. Isto parece ficar mais explícito quando comparamos os textos de Rosa com os de Juan Rulfo ou de Julio Cortázar, em *Rayuela*, por exemplo.

¹² “A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar idéias. Não se pode fazer desta linguagem uma língua literária”. *Diálogo com Guimarães Rosa* in ROSA, João Guimarães. *Obras Completas*. (1994).

¹³ Eduardo Coutinho, “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna crítica; v. 6.

Os leitores destas obras são obrigados a se desvincular do conhecido, do formal e optar, ou seja, participar da narrativa juntamente com o autor. É o processo de subversão da tradição tão próprio da escrita na modernidade.

Porém se no romance de Cortázar a escolha do leitor recai sobre a narrativa, em Guimarães Rosa esta escolha está na linguagem. Com seu trabalho lingüístico, põe em xeque o racionalismo. Cria o lugar das possibilidades, onde tudo é e não é; cria-se como que uma terceira realidade (espelho de “A terceira margem”), um não-lugar meio encantado e meio mágico, metáfora da própria literatura.

É uma estética diversa que em sua constituição critica o sistema cartesiano e bipolar. O leitor de Rosa é incitado ao pensamento a cada novo vocábulo. Esta quebra da linguagem cotidiana pode ser observada em trechos como: “Ninguém é doido. Ou, então, todos.”¹⁴

Segundo Eduardo Coutinho, quando se mudam as estruturas lingüísticas, a estrutura de pensamento também é alterada. Agindo assim, Guimarães Rosa coloca o leitor para repensar a própria linguagem. Ao desestruturar o significante, ele visa revelar as potencialidades dos signos. Por meio de suas narrativas denuncia o congelamento da língua e propõe uma mudança pela linguagem que beira a revolução política, pois se a linguagem se presta ao papel de transmitir palavras de ordem, de gerar pensamentos, percepções e vidas, existe um vínculo indissociável entre linguagem e política, ou seja, a linguagem é um instrumento de poder.

O processo de evolução da linguagem tem demonstrado que as palavras começam sendo poéticas e acabam como puros conceitos. Quando os significados poéticos das palavras, após serem revelados pelos artistas, entram no âmbito da linguagem corrente, eles se desgastam com o uso e tornam-se puros significados conceituais.¹⁵

¹⁴ Guimarães Rosa, op.cit. p. 63.

¹⁵ Eduardo Coutinho, op.cit., p. 204.

O próprio Rosa nos chama atenção para a importância da linguagem ao comentar com seu tradutor alemão, Meyer-Clason, sobre outro conto deste mesmo livro, “Partida do Audaz Navegante”:

Observo, também, que quase sempre as dúvidas decorrem do “vício” sintático, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doença da qual todos sofremos. Duas coisas convêm ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independente, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades.¹⁶

Assim sendo, a linguagem terá, nos textos de *Primeiras estórias*, uma elaboração especial. Além dos neologismos, das inversões, dos espelhismos e de todo um arsenal sintático típico das produções de Guimarães Rosa, a poesia figurará e preencherá esta narrativa de uma forma diversa.

Tudo isso serve para revelar como verdadeira a afirmação de Terron: “*Rosa criou uma língua dentro de nossa língua*”¹⁷. Guimarães Rosa acabou por criar uma língua estrangeira partindo de nossa língua oficial, mesclando elementos do latim, do grego, do tupi-guarani, etc., tornando seu léxico inacessível mesmo aos brasileiros.

A significação foge dos valores cristalizados e dos conceitos incrustados. Também parece ser neste sentido que Rosa procura despertar o significado da própria palavra “sertão”. Para ele o sertão não é um lugar fixo, não é significado, mas é criado pela própria linguagem, na busca de recuperar e (re)significar o espaço explorado pelos autores regionalistas. Daí a convocação, por parte do autor, da dimensão chamada por ele de “Ser-tão”, não localizado geograficamente nem historicamente (como o fizeram os regionalistas), mas constituindo certo espaço-tempo singular, no qual o que está em jogo é um campo de significações e sensações.

¹⁶ João Guimarães Rosa, *Correspondências com seu tradutor Curt Meyer-Clason*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.314.

¹⁷ TERRON FILHO, Emílio Carlo H. *O sertão Maior que o Mundo*. Dissertação (mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2002.

Os vocábulos de Rosa não se restringem a contar uma história. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles integram a coisa participando concretamente das vivências, colaborando efetivamente com a narrativa e, muitas vezes, criando narrativas paralelas. No Guimarães Rosa de *Primeiras estórias* isto se faz pela reinvenção vocabular.

Mas não são apenas os vocábulos que são despertados no texto de Rosa. É como se toda a linguagem estivesse sob um sono profundo e fosse necessário, um “toque de mágica” para acordá-la. Desta forma, as expressões populares são também exploradas por ele, com a clara intenção de redescobri-lhes os sentidos. Isto já foi destacado nos contos analisados de *Sagarana*, mas em *Primeiras estórias* esta exploração da reversão de significados é ainda mais intensa. Rosa emprega expressões populares com estrutura revertida e re-desperta o significado da sentença original. É neste sentido que ele coloca no corpo da narrativa, dualidades como “o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.”¹⁸ Ou, como se pode perceber mais claramente, em: “Aquilo que não havia, acontecia.”¹⁹

“Os paradoxos são inventados para dizer algo para o qual ainda não há palavras”²⁰ A linguagem do artista liberando sensações inéditas, não servirá somente para refletir ou representar o mundo, mas para inventar mundos:

*Todas las novelas rehacen la realidad (...) No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla. La ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y deseos y fantasías de desear mil.*²¹

Este conto foi muito importante para o desenvolvimento de outras questões que aparecerão mais bem discutidas no último capítulo desta dissertação.

¹⁸ Guimarães Rosa, op.cit., p. 63.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 62.

²⁰ Guimarães Rosa, *Correspondências com seu tradutor Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 216.

²¹ Mário Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

“Luvina”

“Luvina” é o décimo conto que compõe a obra de Juan Rulfo intitulada *El llano en llamas*²² e publicada pela primeira vez em 1953. A escolha deste conto para análise foi motivada pelas aproximações e distanciamentos entre esta obra e o romance *Pedro Páramo*, uma vez que identificamos também no conto “Corpo fechado” semelhanças e distanciamentos do também único romance de Guimarães Rosa.

O conto “Luvina” apresenta um narrador em terceira pessoa que transcreve o monólogo – que almejava ser diálogo – entre um professor que já viveu em Luvina e um viajante que pretende ir a este povoado. O assunto da “conversa” entre os dois é exatamente o vilarejo de Luvina e as condições de vida deste lugar. E assim, entre goles de cerveja e mezcal, o professor reconstrói a sua chegada a Luvina anos antes. Só conhecemos realmente Luvina através das recordações deste personagem quase embriagado, fato que imprime à narrativa uma certa atmosfera assombrosa. A credibilidade deste narrador é tão duvidosa como a do já citado conto “Corpo fechado”.

Devido à frágil credibilidade de um narrador bêbado que relembra o passado, muitas das coisas contadas por ele são colocadas sob suspeita por nós, leitores, entre as quais a existência desta cidade e até mesmo a existência de um interlocutor para esta conversa. O fato é que em nenhum momento se pode identificar uma réplica do interlocutor (o suposto viajante) que “dialoga” com o professor. Muito pouco se pode apreender deste narrador-personagem e, só podemos saber que além de professor, ele é casado (ou foi) com Agripina e teve três filhos, além de supostamente ter passado cerca de quinze anos em Luvina.

O título já aponta para a importância que o lugar terá para o desenvolvimento desta história. Luvina, a cidade na qual este narrador passou parte da sua vida, é quase uma obsessão para ele. Falar deste espaço e da experiência vivida por ele lá, ao mesmo

²² Juan Rulfo, *Toda la obra*, Madrid, Colección Archivos, 1992.

tempo em que produz um certo prazer, evoca medo e insegurança, novamente vividas com o relembrar. Uma figura simbólica colocada dentro do relato, a dos “*Comejenes*”²³, parece dizer algo sobre o próprio sentimento do narrador a respeito de Luvina: assim como estes animais, atraídos pela luz, ele se sente atraído pela cidade, apesar de conhecer a promessa de morte que ela evoca, e não consegue evitar o fascínio que esta “luz” provoca nele. “*Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas*”.²⁴ Luvina parece ainda presente, habitando este narrador como um pesadelo do qual não consegue se livrar: temível, como o inferno na terra.

A cidade está localizada em um cerro alto e pedregoso, formado por uma pedra cinza que o vento recorta e espalha pela população:

*De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda.*²⁵

Com este trecho Rulfo inicia o conto “*Luvina*”. A descrição de um lugar árido e hostil parece ter a intenção de mostrar a impossibilidade de vida. Mais adiante, o narrador nos apresenta a cidade como um espaço no qual o vento não deixa nada crescer, o céu nunca é azul e em todo o povoado não há uma só árvore. Luvina é um povoado triste, “*es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa.*”²⁶

A fim de ressaltar o ambiente subjetivo de Luvina, o autor o coloca em contraste com o mundo objetivo de onde surge o relato: a tenda onde bebem o professor e o viajante. O narrador transita entre estes dois ambientes (o real e o de suas lembranças) e este trânsito ressalta ainda mais as características negativas de Luvina. Os gritos das crianças que brincam fora da tenda tornam ainda mais profundo o silêncio de Luvina e a

²³ Comején – espécie alada do cupim, mais conhecida no Brasil por aleluia ou siriri.

²⁴ Idem, Ibidem, p.103.

²⁵ Idem, Ibidem, p. 102.

²⁶ Idem, Ibidem, p. 104.

inatividade dos velhos para sempre sentados em suas portas esperando a morte. O ruído do rio com suas águas crescidas torna ainda mais árido o terreno de Luvina.

Para o professor, os habitantes de Luvina não têm nome (apesar de ter convivido com eles por cerca de quinze anos), e são simplesmente “*los de allá*”. As mulheres, com seus cântaros negros, caminham como se fossem sobras, são mulheres sem força; os velhos se encontram eternamente sentados à beira das casas, com os braços caídos; não há diferença entre os vivos e os mortos. Eles se recusam a partir, pois não podem levar seus mortos. “*Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.*”²⁷ Tudo contribui para a construção da imagem de desolação e morte da cidade narrada.

Quase na sua totalidade, a narração de “*Luvina*” é sobre o lugar e não sobre as personagens que o habitam, a ponto de muitos textos críticos defenderem o espaço como um personagem. Frente a tão grande descrição do espaço, captar o relato da história em si torna-se uma tarefa que exige certa precisão e olhar atento.

O crítico Daniel San Martín em um ensaio intitulado “*San Juan Luvina*”²⁸ estabelece uma cronologia para as ações do conto que recriaremos aqui. Segundo ele, neste conto existiriam três narradores. O primeiro narrador, uma espécie de narrador onisciente, que recria em seu texto o relato do segundo narrador, o narrador-personagem (o professor que conta sua história). O terceiro narrador seria o narrador-mudo (o viajante) que apenas ouve a história do narrador-personagem sem realmente participar do diálogo.

No entanto, convém lembrar que, em algumas edições deste conto, contrastadas pela publicação da edição *Archivos*, é possível perceber mudanças na configuração da fala inicial do conto. O que nos leva a crer que, inicialmente, Rulfo utilizou a voz de um

²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 110.

²⁸ Daniel San Martín, “*San Juan Luvina*”, in <<http://www.ficciones.com.ar/Critica/rulfo.htm>>

narrador onisciente que conduziria todo o relato, mas na versão definitiva as interferências desta voz narrativa são reduzidas.

Segundo San Martín, a história obedece a seguinte ordem cronológica não obedecida pelo relato:

- 1) Envio do personagem narrador, quinze anos antes do momento na tenda, à cidade de Luvina;
- 2) O professor e sua família viajam e chegam até *San Juan Luvina*;
- 3) O professor vive ali com sua família até perceber ser impossível continuar. Decidido a partir, incita aos habitantes a romperem com a lei de Luvina e abandoná-la, mas fracassa em seu intento.
- 4) O professor abandona a cidade e não pensa em regressar.
- 5) O viajante também recebe o “convite” para ir a *San Juan Luvina*.
- 6) Encontro destes dois personagens na tenda e monólogo a respeito da cidade.

San Martín ainda defende a tese de que o texto “*Luvina*” que temos em mãos é escrito anos depois do regresso de Luvina pelo narrador-mudo, na tentativa de recontar o encontro que teve com o narrador-personagem.

A leitura que Daniel San Martín apresenta a respeito da alteridade narrativa do conto “*Luvina*” nos pareceu oportuna, pois sabemos que o relato do conto “Corpo fechado” é também construído por um viajante que “esteve lá”. Tanto em “Corpo fechado” como em “*Luvina*” o narrador-viajante vive em um dado lugar, conhece aquele ambiente e, ao retornar, reconstrói o relato daquela experiência no texto literário. Novamente chamamos a atenção para as características antropológicas presente neste movimento de ir e relatar o que testemunhou. Voltaremos a tratar deste conto e destas características proximamente ao longo deste trabalho.

Pedro Páramo

O romance *Pedro Páramo*,²⁹ publicado em 1955 por Juan Rulfo, é composto de diversas histórias alternadas, narradas por variadas vozes. O livro se estrutura em fragmentos (cerca de 70) e a narração destes fragmentos é alternada entre a narração em primeira pessoa de Juan Preciado, a história de Pedro Páramo construída por um narrador onisciente e os “murmúrios” das almas que perambulam por Comala ou estão em seus túmulos.

O romance de Juan Rulfo se inicia com o relato em primeira pessoa de Juan Preciado. As primeiras páginas do romance trazem uma linearidade que, logo em seguida, é quebrada. Juan Preciado assume a condução da narrativa contando sua chegada a Comala e os motivos que o levaram a empreender esta viagem: a promessa feita a sua mãe e a busca pelo reconhecimento e herança paterna.

O romance é constituído por vários narradores. Por exemplo, Pedro Páramo, no bloco narrativo de abertura do romance, se apresenta como um personagem na história de Juan Preciado, já em outro bloco narrativo ele se constitui como narrador personagem. Desta forma, a história de Juan Preciado que dá início ao romance e narrada por ele mesmo de sua tumba, é diversas vezes “interrompida” pela história de Pedro Páramo, de Dorotea, de Susana San Juan, e por quem quiser “contar alguma coisa”. Os seguintes trechos servem como exemplo da diversidade de vozes que compõem o romance:

*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo*³⁰.
*Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron. Entonces el cielo se adueñó de la noche. El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir (...)*³¹.
Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:
Mi novia me dio un pañuelo
con orillas de llorar...

²⁹ Juan Rulfo, op.cit.

³⁰ Idem, Ibidem, p. 179.

³¹ Idem, Ibidem, p. 206.

*En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.*³²

O primeiro trecho são as primeiras linhas do romance, nas quais Juan Preciado narra os motivos de sua chegada a Comala (o bloco narrativo referente à narração de Juan Preciado é todo em primeira pessoa). O segundo trecho descreve momentos vividos pelo capelão da cidade, Padre Rentería, narrados por um narrador onisciente e em terceira pessoa. E o terceiro trata-se da transposição de um fragmento do romance que não apresenta história alguma, apenas ruídos e vozes compondo como que um teatro de sombras na cidade de Comala.

Se a história de Juan Preciado é intercalada por muita outras, dentre elas uma se destaca: a história na qual conhecemos a forma como Pedro Páramo chegou a dominar praticamente tudo em Comala. Esta história é importante por muitos motivos, mas, principalmente, porque é devido às ações deste personagem que a cidade de Comala chega a ser abandonada por todos e, conseqüentemente, dominada pelos mortos. Com o desinteresse e a vingança de Pedro Páramo, Comala realmente morre ao ser abandonada por seus habitantes. Com o abandono do povoado, os que ficam são os mortos e seus relatos.

A viagem como um mote antropológico aparece já nas primeiras linhas, nas quais o narrador principal Juan Preciado explica o motivo de sua ida a Comala. No entanto, no romance de Juan Rulfo o narrador principal figura como uma espécie de “antropólogo falido”, pois ele vai a um dado lugar, mas dele não retorna, seu retorno é impossível, pois morre em Comala e relata sua experiência de sua tumba. Juan Preciado é um antropólogo que não cumpre por completo sua missão, pois, ao contrário dos demais narradores dos contos aqui analisados, ele não consegue retornar para contar sua história, permanece preso a Comala, fazendo parte de sua história. Por outro lado,

³² Idem, *Ibidem*, p. 223.

compondo já a ambígua missão da antropologia como *phármakon*³³ da cultura, o que Juan Preciado realiza é a viagem última, o sonho humano de driblar a morte, de viver além dela. Preciado constitui-se ao mesmo tempo como o “antropólogo falido” e como o mais bem sucedido da categoria, ao conseguir transformar em relato até sua experiência de morte.

A edição *Archivos* ilustra um contraste entre a versão final de *Pedro Páramo* e as escritas anteriormente. Das mudanças empreendidas na versão final por Juan Rulfo, a que chama mais a atenção é a que diz respeito à mudança do verbo que altera, também, o lugar de enunciação do narrador. Na primeira versão lê-se: “*Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre*” e na versão final: “*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre*”.³⁴ Como podemos perceber, na primeira versão, o verbo no passado e o pronome demonstrativo “*allá*” dizem respeito a um narrador que foi, mas voltou. No entanto, não é o que permanece na história final, pois Juan Preciado ainda está “*acá*”, ou seja, ele permanece em Comala e dela não retorna.

De certa forma, a impossibilidade do retorno a esta viagem antropológica empreendida pelo narrador de *Pedro Páramo*, e o silêncio literário ao qual Rulfo se submeteu após a publicação deste romance, parecem ser análogas e refletir sobre os contra-sensos e ambigüidades do modelo antropológico.

*¿Podremos realmente llegar a conocer al Otro sin violentarlo o adulterar su cultura? ¿Es deseable la contaminación con la cultura occidental, y no acarreará la destrucción de los naturales que se estudian? ¿Es posible escribir sobre nuestro conocimiento del Otro sin distorsionar su cultura hasta hacerla irreconocible?*³⁵

Questões como estas, próprias da antropologia, migram para as discussões literárias e colocam os escritores – e os textos – em dúvida sobre a validade de suas

³³Como explicamos na introdução o termo *phármakon*, que fundamentou boa parte das discussões deste trabalho, significa veneno e remédio.

³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 179.

³⁵ Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo*. Op.cit., p. 200

expedições. Essa questão, na antropologia, é chamada de distanciamento antropológico: como estudar um objeto que é o próprio ser humano? Como deixar de ser humano para formar uma visão distanciada e neutra? Toda esta discussão será mais focalizada no segundo e no terceiro capítulo deste trabalho.

Sedimentando conceitos: a transculturação e a transculturação narrativa.

O conceito de transculturação

“Transculturação” é um conceito básico para entender a história das discussões identitárias e culturais latino-americanas. O termo foi formulado pelo cubano Fernando Ortiz em 1940, e tinha a intenção de substituir outras expressões sobre as trocas culturais.

Expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra porque essa não consiste apenas em adquirir uma nova e diferente cultura, que é a rigor apontado pela voz inglesa de aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desprendimento de uma cultura precedente, o que poderia chamar-se de desculturação e também significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados de neoculturação.³⁶

Para Ortiz, o fenômeno cultural cubano e, por extensão, o latino-americano, apresenta uma complexidade histórica, por conta da influência de trocas culturais gerado pelo processo de colonização, que não cabem no conceito americano de *acculturation*.³⁷ O processo aculturador prevê a perda e apagamento de uma cultura precedente, onde haveria uma “desculturação” desta e sua conseqüente “neoculturação”, quando novos fenômenos culturais são criados.

Para Ortiz, o que teria ocorrido em Cuba, em um raciocínio que seria transportado para a crítica literária por Ángel Rama, seria um procedimento no qual a

³⁶Fernando Ortiz, apud. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) *Ángel Rama*. São Paulo: Edusp, 2001.

³⁷Já na formulação deste conceito é possível perceber uma busca pelo excepcionalismo latino-americano que será constante em boa parte dos discursos dos escritores posteriores a este período e também em boa parte da crítica feita a eles.

cultura forjada a partir do processo de colonização sintetizaria a participação e a contribuição de diversas culturas em âmbitos e esferas distintas. Desta maneira, a América Latina era vista sob uma ótica transcultural, na qual a memória dos povos pré-ibéricos da América e dos povos africanos que para cá vieram não seria exatamente silenciada, mas “sintetizada” a partir do encontro de culturas empreendido pelo processo de colonização.

Ao estabelecer o contraponto entre o tabaco e o açúcar como forças fundadoras da vida econômica, política, social e cultural da sociedade cubana, partindo do momento histórico em que Cristóvão Colombo descobre o Novo Mundo, Ortiz torna o tabaco (descoberto pelo conquistador e levado para a Europa) e o açúcar (trazido por Colombo da Europa para replantá-lo) símbolos do processo de transculturação.

Ortiz dialoga com teorias da época, tais como a do antropólogo Bronisław Malinowski, que escreveu o prefácio de sua obra, quando sustenta que em todo choque de culturas acontece o mesmo fenômeno que na copulação genética dos indivíduos: a criança que dela nasce sempre tem algum traço dos seus progenitores, mas também é diferente deles. Assim, o novo ser, já transculturado, possui a herança dos pais, mas é outro. O autor estabelece a relação entre a conhecida trindade cubana – tabaco, açúcar e álcool – à semelhança de uma união matrimonial.

O crítico Julio Ramos, em uma recente conferência dada no V congresso de Hispanistas, ressaltou que ao estabelecer esta “trindade cubana” Ortiz se esquece de outro elemento também muito importante para a formação cultural de seu país e de muitos outros países da América Latina: o café.³⁸ Em alguns momentos de seu *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* Ortiz compara a brancura do açúcar com sua origem européia e o amarelado do tabaco com sua origem indígena. Ora, desta

³⁸ Julio Ramos, *Latinoamericanizaciones*. Belo Horizonte, V Congresso de Hispanitas, 03/09/2008. Palestra.

forma, segundo Ramos, se esta comparação é também feita considerando as raças, o “esquecimento” do café pode ser lido também como um silenciamento sobre a influência africana na cultura da América Latina.

Transculturación narrativa.

Na tentativa de seguir o caminho do antropólogo Fernando Ortiz, o crítico literário uruguaio Ángel Rama vale-se do conceito de transculturación e elabora um arcabouço teórico que pretende dar conta dos processos de formação da narrativa latino-americana. Seu livro *Transculturación narrativa en América Latina*³⁹ oferece uma série de reflexões teórico-críticas que buscam compreender a evolução narrativa do século XX no continente a partir dos conflitos existentes entre o vanguardismo e o regionalismo latino-americano.

Segundo a análise do uruguaio, o regionalismo, enquanto movimento literário, percebe que pode ser esmagado na disputa com o vanguardismo e o realismo crítico, e enfrenta, então, o grande desafio da renovação literária. Ao aceitá-lo, preserva um conjunto importante de valores literários e tradições locais, passando por uma “transmutação” e tendo que trasladá-lo para estruturas literárias equivalentes, mas não assimiláveis àquelas que provêm da narrativa urbana em suas plurais tendências renovadoras.⁴⁰

A construção teórica de Rama também se apresenta como uma tentativa de construir uma identidade latino-americana sem deixar de perceber as particularidades regionais das nações envolvidas. Segundo Rama, na estrutura social latino-americana, o regionalismo acentua as particularidades das áreas internas, contribuindo para a

³⁹ Estas reflexões de Ángel Rama a respeito dos agentes transculturadores na literatura latino-americana estão colocadas no texto intitulado “*Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*”, publicado pela primeira vez na *Revista de Literatura Hispanoamericana* n. 5, Universidad del Zulia, Venezuela, abril de 1974. Neste trabalho usaremos a edição *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI editores, 2004.

⁴⁰ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI editores, 2004, p. 26.

definição e para a inserção de um perfil diferente no âmago de uma cultura nacional que responde, cada vez mais, aos modelos urbanos. Conseqüentemente, inclina-se a preservar aqueles elementos do passado que se somam ao processo de singularidade cultural da nação e a transmiti-la, usando, porém uma fórmula cristalizada desta tradição nas expressões literárias. Eis que, nos embates modernizadores, provindos do exterior e transmitidos pelos portos e capitais, a fragilidade de seus valores e mecanismos literários expressivos faz com que cedam, primeiramente, às estruturas literárias. “*Así, el regionalismo habría de incorporar nuevas articulaciones literarias, que a veces buscó el panorama universal pero con mayor frecuencia en el urbano latinoamericano próximo*”. Para se preservar a mensagem da tradição, deve adequá-la às condições estéticas traçadas nas cidades.⁴¹

O período entre as guerras intensifica o processo de transculturação em todas as esferas da vida no continente. A cultura modernizada das cidades, apoiadas em fontes externas e na apropriação do excedente social, exerce sobre o interior dos países uma dominação, ajudada pela introdução da nova tecnologia que pretende homogeneizar a cultura do país. Ainda segundo Rama, as regiões do interior são colocadas em um dilema: retroceder na expansão das suas bases, ou renunciar a seus valores baseados na pluralidade de conformações literárias. Os regionalistas fazem com que não se produza a ruptura da sociedade nacional, que passa por uma transformação desigual e acham uma solução intermediária comum, ou seja, ir ao encontro dos aportes da modernidade, revisar, à luz dos mesmos, os conteúdos culturais regionais e, através da seleção de algumas fontes, compor um híbrido capaz de expressar a herança recebida, renovada e que ainda se comunica com seu passado.⁴²

⁴¹ Idem, *Ibidem*, p. 26-27.

⁴² Idem, *ibidem*, 28-29.

Rama observa e analisa nas décadas de 20 e 30 essas operações nas manifestações estéticas, dando ênfase às diversas orientações narrativas desse período. Ele procura destacar nos textos analisados a oscilação entre a adoção do modelo europeu e a valorização das raízes tradicionais, orais, populares, folclóricas que conformam as diferenças nacionais.

Para Rama, o impacto modernizador provoca, nas diversas orientações narrativas, três tipos de respostas ou momentos. A primeira resposta é o retrocesso defensivo, de submersão na proteção da cultura materna. A segunda resposta é o exame crítico de seus valores, este exame crítico produzindo uma seleção de alguns componentes segundo a força que os distingue ou a viabilidade dos mesmos nesse novo tempo. Finalmente, *“el tercer momento em que el impacto modernizador es absorbido por la cultura regional.”*⁴³ Depois do auto-exame valorativo e da seleção de seus componentes válidos, redescobrem-se traços que não são visto ou trabalhados sistematicamente, sendo incorporados às possibilidades expressivas da perspectiva modernizadora.⁴⁴

Ángel Rama descreve ainda três operações que surgem em uma narrativa transculturadora: a que ocorre na língua, na estruturação literária e na cosmovisão.

1. A língua

Rama destaca algumas modificações que se produzem no nível lingüístico entre os escritores que ele nomeia como transculturadores e os escritores regionalistas anteriores. Para Rama os regionalistas da primeira fase alternavam a língua culta com a fala dialetal dos personagens rurais para produzirem um efeito de ambientação realista. O uso de um léxico regional, de formações fonéticas e construções sintáticas locais era

⁴³A cultura regional é vista por Rama, em momentos como o citado, como sinônimo para regionalismo que se apresenta como um movimento literário muito específico. Estas e outras implicações da crítica de Rama serão realizadas em outros momentos deste trabalho.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 30.

marcado através de recursos como o uso de aspas, de glossários e apêndices explicativos. Portanto, eles marcavam a diferença dessas línguas locais ou regionais e até condenavam-nas explicitamente em alguns romances e avaliavam-nas como incorretas em relação à norma lingüística imperante. Isto supõe uma determinada posição do escritor perante a língua em que considera existir uma certa superioridade da língua culta em relação à língua popular.

As mudanças no uso da língua dos escritores transculturadores consistiram em: a redução dos dialetismos e termos americanos; a substituição da fala popular pelo “dialeto” próprio de cada escritor; a eliminação dos glossários, por acreditarem que essas palavras podem ser percebidas através do contexto lingüístico e que a introdução de glossários prejudicaria a unidade artística da obra; a diminuição da distância entre a fala do narrador e a dos personagens; e também a criação de uma língua artificial e literária para as falas autóctones dos personagens. Estas mudanças no uso da língua implicariam mudanças na posição crítica e ideológica dos escritores transculturadores.

No caso destes escritores transculturadores, o léxico, a prosódia e a morfossintaxe passaram a ser instrumentos que ressaltam os conceitos de originalidade e criatividade da época acreditando solucionar com este procedimento o problema da composição literária como prescreve a norma modernizadora.

Segundo a leitura de Rama, a hierarquia antes existente entre a língua dos personagens populares e a do narrador ou escritor seria invertida:⁴⁵ a língua antes inferiorizada e, até mesmo, criticada pelos escritores anteriores à transculturação, se tornaria a língua que narra, abarcando a totalidade do texto e expressando a sua visão de mundo como voz narradora. Com este movimento, o escritor se reintegraria à

⁴⁵ Conforme analisaremos mais adiante, esta inversão de hierarquias freqüentemente não acontece de fato, nem mesmo no nível do relato.

comunidade lingüística,⁴⁶ falaria a partir dela, utilizando seus recursos idiomáticos, isto é, forma sintáticas e lexicais que lhe pertenceriam e que refletiriam uma língua coloquial aprimorada e característica do espanhol americano de algumas áreas lingüísticas do continente. Investiga, então, a possibilidade de exploração lingüística dessa comunidade, visando construir uma língua literária específica.⁴⁷

2. A estruturação literária

Ángel Rama afirma que as estruturas narrativas tradicionais elaboradas sobre o modelo do naturalismo do século XIX estavam muito afastadas das inovações introduzidas por Joyce, Virginia Woolf e outros. Mas os transculturadores procuraram subverter os modelos narrativos aproveitando não só as novidades técnicas destes autores internacionais, mas também utilizando estruturas clássicas ou tradicionais.

Segundo o crítico a operação transculturadora que ocorre no nível da estruturação literária é ainda mais complexa do que a operada no nível lingüístico, devido à distância existente entre o leque de recursos vanguardistas e o romance regionalista, colocando as necessidades expressivas dos modelos naturalistas do século XIX. Segundo ele, também neste nível pode-se destacar um recuo para a cultura tradicionalista, produzindo respostas significativas. Ao invés do fragmentário monólogo interior (*stream of consciousness*), que influencia a narrativa moderna, os transculturadores optam por reconstruir um gênero antigo: o monólogo discursivo, cujas fontes estão na narrativa espontânea das literaturas clássicas; ao relato episódico ou justaposto de fragmentos soltos de uma narração, opôs-se o contar dispersivo “das comadres”, suas vozes sussurrantes, transpostas de fontes orais que podem ser achadas em textos do Renascimento.⁴⁸

⁴⁶ Esta reintegração acontece em termos, uma vez que estes escritores estão, em realidade, bem longe física e culturalmente das comunidades descritas no relato.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 43.

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 44.

Apresenta-se também o árduo problema de conjugar estilisticamente o plano verossímil e histórico dos acontecimentos com o maravilhoso, assimilando-o em uma função referencial convincente, apontando para as fontes orais da narração e para a cosmovisão ou significação que rege tais procedimentos estilísticos.

Rama analisa o procedimento usado por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, isto é, a existência de um interlocutor que não aparece na narração embora a sua presença seja fundamental para justificar o relato do narrador. Estas observações de Rama sobre a maneira como Guimarães Rosa leva a oralidade à sua escrita são fundamentais para entender de que forma a estruturação literária é diferente com os transculturadores.

3. Cosmovisão

No âmbito da cosmovisão Ángel Rama salienta a influência nos escritores transculturadores da nova visão do mito introduzida pelos estudos antropológicos ou psicanalíticos. Contudo, os escritores transculturadores superam estas interpretações do mito ao instalar-se num “pensar mítico.”⁴⁹

A cosmovisão, para o crítico uruguaio, engendra os significados da obra literária. Nesse nível, seriam amplamente superadas as propostas modernizadoras substituindo-as no próprio terreno em que foram formuladas.

Por lo tanto, la respuesta a la desculturación que en este nivel de la cosmovisión y del hallazgo de significados promueve el irracionalismo vanguardista, sólo en apariencia parece homologar la propuesta modernizadora. En verdad, la supera con imprevisible riqueza, a la que pocos escritores de la modernidad fueran capaces de llegar.⁵⁰

A vanguarda questiona o discurso lógico-racional que manipula a literatura, seja através da linguagem referencial ou de símbolos, aplicado pelo romance regional, social e realista-crítico. A vanguarda encontra na narrativa fantástica “a zona mais permeável

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 55.

⁵⁰ Idem, ibidem, p. 54.

para desvelar seus significados”⁵¹ mesmo que esta, as vezes, possa tornar-se tão rígida e lógica como um romance realista. Como Rama também manifesta em *La novela en América Latina*, essa narrativa estende seus efeitos ao romance realista-crítico “através do exame das margens imprecisas da consciência, dos estados oníricos ou das comoções anímicas, mas, sobretudo, com a incorporação dos mecanismos do chamado ‘ponto de vista’, que dissolviam a pressuposta objetividade narrativa.”⁵²

Movimentos artísticos europeus da irracionalidade, como o expressionismo alemão, o surrealismo francês, o futurismo italiano, com seu ponto máximo de renovação, e o dadaísmo impregnam a filosofia, a política, a literatura e outras áreas do saber como a antropologia e a psicanálise. Mas, segundo a análise de Rama, mais uma vez em *Transculturación narrativa en América Latina*, das contribuições dessas correntes, “ninguna más vivamente incorporada a la cultura contemporánea que una nueva visión del mito, la cual, en algunas de sus expresiones, pareció sustitutiva de las religiones que habían sufrido honda crisis en el XIX.”⁵³

Retomado pelos psicanalistas, entre eles Sigmund Freud e Carl Jung, assim como por estudiosos da religião, o mito inunda o século XX. Através dos hispano-americanos que residiam na Europa no período entre guerras, “este novedoso ‘objeto’ de la cultura internacionalizada de la hora se trasladó a la América Latina.”⁵⁴

Escritores como Carpentier, Asturias, Borges e Cortázar apropriam-se dos postulados míticos do pensamento francês e da arte surrealista. Rama explica que o mito em escritores como Asturias e o arquétipo em Carpentier aparecem “como categorías válidas para interpretar los rasgos de la América Latina, en una mezcla sui generis con

⁵¹ Idem, ibidem, p. 49

⁵² Rama, Ángel, *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*, Montevideo. Uruguai: Fundación Ángel Rama; Universidad Veracruzana, 1982.

⁵³ RAMA, op. cit., 2004, p. 50.

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 51.

*esquemas sociológicos, pero aun la muy flaca y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América.”*⁵⁵

Segundo Rama, a incorporacoo desse corpus ideológico na cultura regionalista  violenta, por causa das mudanas que produz na estrutura narrativa, ao mesmo tempo em que abre novas vias para um processo enriquecedor. Com o questionamento do discurso lógico-racional, h um retorno s fontes locais e examinam-se as formas da cultura tradicional, extraindo dela as contribuicoes vlidas: *“Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún ms alertas en las comunidades rurales.”*⁵⁶ Reconhecem-se as possibilidades de diferentes falares e estruturas da narraoo popular. Desse modo, exploram um universo dispersivo de associaoes livres e de grande inventividade que correlaciona idias e coisas de particular ambigüidade e oscilaoes, vivos desde sempre, porm, escondidos pela rígida ordem literria do pensamento científico e sociológico do positivismo. A quebra desse sistema lógico permite apreciar a matria real das culturas internas em outras dimensoes.⁵⁷

A descoberta feita pelos transculturadores, segundo a anlise de Rama, significa muito mais do que o mito.  luz do irracionalismo contemporneo, o mito  sujeito a novas refraoes, liberando uma srie de relatos míticos dessa consolidaoo ambígua e poderosa, formulando-os como equaoo precisa e enigmtica. Para isso, indagam os mecanismos mentais que geram os mitos e a ascensoo para as operaoes que os determinam, construindo a base dessas operaoes, trabalhando sobre as raízes autóctones e o ocidental modernizado, indistintamente associados, num exercício que Rama denomina “pensar mítico”. Conseqüentemente, a resposta  desculturaoo e o achado de novas significaoes, que o irracionalismo vanguardista promove, supera com

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 51.

⁵⁶ Idem, ibidem, 53.

⁵⁷ Idem, ibidem, 52-53.

imprevisível riqueza, a proposta modernista, opondo o “pensar mítico” ao manejo dos “mitos literários.”⁵⁸

Nesse processo de transculturação narrativa, percebe-se como o crítico exprime que as invenções dos escritores transculturadores são facilitadas, largamente, pela existência de formações culturais, de esforços seculares de acumulação e de reelaboração de seus conteúdos. Portanto, o diálogo entre o regionalista e o modernista estabelece-se por meio de um sistema literário amplo de integração e de mediação funcional e alto-regulado.⁵⁹

Analizando a transculturação.

A busca da identidade latino-americana marcou boa parte das discussões provocadas pelo conceito de transculturação. No entanto, a transculturação foi apenas um dos momentos em que a construção de uma unidade latino-americana esteve na ordem do dia e este tema permanece em muitos dos discursos críticos contemporâneos.

Tentando pensar o problema da identidade é possível dizer que a identidade se constrói sempre na relação com o “outro” e este “outro”, para a história da América Latina é um ser multifacetado, que varia conforme o momento histórico. O problema da diversidade cultural dos povos que por aqui vivem se apresentou sempre como um dilema para o programa de construção da identidade latino-americana. Sendo assim, a execução deste projeto de construir “a” identidade latino-americana acabou por privilegiar uma determinada elite cultural e assimilar múltiplas experiências culturais deste continente.

Esta “identidade latino-americana” se constituía no conflito ambíguo de negar e afirmar a cultura do colonizador: alteridade que contrapunha o ser europeu a um ser americano que se configurava a partir deste embate. Octavio Paz observa na cultura

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 55-56.

barroca latino-americana o jogo de luz e sombras da identidade deste ser latino-americano.

*Durante más de tres siglos la palabra americano designó a un hombre que no se definía por lo que había hecho sino por lo que haría.(...) Nuestro nombre nos condenaba a ser el proyecto histórico de una conciencia ajena: la europea.*⁶⁰

O europeu, na época da colonização, observava uma América sob o signo da diversidade, do maravilhoso, o que garantia a especificidade do Novo Mundo ao mesmo tempo em que reconstruía a própria consciência da Europa sobre si mesma (a partir da negação: o velho continente existia em função do que não existia nas novas terras).

Desde meados do século XIX, com a formação dos estados nacionais na América, o discurso do continente esboçava uma integração que produzia uma marca de totalidade à América Latina. Os pensadores e intelectuais latino-americanos acabam ocupando um lugar de fala que abarca todo o continente, mesmo que estivessem tratando de sua particularidade nacional. A exemplo disto temos o próprio Simón Bolívar que tentara por fim à dependência colonial e sonhara com a unidade da América Latina liberta de toda forma de dependência escravizadora.

Desta forma, a busca de uma linguagem que desse conta de tamanha diversidade e de tão grande ambigüidade de projetos, potencializada por um projeto violento de colonização, impôs ao continente alguns desafios. O dilema do regional/universal foi um deles, uma vez que se inseriam no cerne das discussões sobre a multiplicidade de identidades desta América plural e a tentativa política de construir uma cultura nacional.

Com o projeto de “inventar” a cultura deste continente, os intelectuais latino-americanos se impregnaram também do sentimento utópico que formara a consciência européia sobre esta América.⁶¹

⁶⁰ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz - las trampas de la fe*, 1990. p 17

⁶¹ Havia uma “utopia do novo”, do conhecer pela primeira vez que estava presente no processo fundacional da América: a inocência, a nudez, o primitivismo adânico. Este mesmo movimento pode ser

*Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.*⁶²

Esta “utopia do novo” assume um viés revolucionário, principalmente após os acontecimentos históricos dos anos 60: a designação do conceito de subdesenvolvidos, o diálogo com os africanos, que emergiam de suas experiências de descolonização, a evidência de movimentos populares em todo o mundo, a Revolução Cubana e a possibilidade do sonho de uma Latino-américa livre.

*La "nueva novela" hispanoamericana, como se denomina en ocasiones, nace en los tempranos cuarenta como forma de reacción de un grupo de escritores ante lo que consideraban estancamiento de la narrativa del continente en unos esquemas formales de corte realista-naturalista y una temática excesivamente localista. Nombres como los de Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier o Leopoldo Marechal son, entre otros, los abanderados de una transformación que, en el terreno de las formas, distorsiona las categorías tradicionales del narrador omnisciente y el relato lineal en busca de formas expresivas renovadoras, al tiempo que propone una temática más "universal", aunque sin dejar de lado los problemas del continente.*⁶³

A tensão entre o regional e o universal chega aos anos sessenta imbuída de todas as experiências estéticas e revolucionárias que aquela década projetou. A crença na existência de uma identidade latino-americana possivelmente nunca esteve tão forte como naquele momento histórico. Em vários âmbitos da expressão cultural, da criação artística e da produção intelectual podia-se perceber fortemente presente uma idéia de América Latina, que então já se articulava com certa desenvoltura com linguagens e experiências estéticas e discursivas internacionais, não só européias, mas também originárias de outros “terceiros mundos”.

percebido nos críticos e alguns escritores da década de 50 conforme nos apontam Idelber Avelar em *Alegorias da derrota* e Roberto González Echevarría em *Mito y Archivo*.

⁶²Gabriel Garcia Márquez. *Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982*. In:

<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm> Acesso em: 23 de dezembro de 2008.

⁶³Mário Vargas Llosa, *Diálogo con Vargas Llosa por Ricardo A. Setti*, 1988. In:

<http://www.geocities.com/boomlatino/vbindex.html> Acesso em: 15 de Janeiro de 2008.

A identidade latino-americana que buscava se afirmar apesar de sua diversidade encontrava na idéia de subdesenvolvimento um mote para sua articulação. Segundo Antonio Candido, a noção de “país novo”, de “terra nova”, que norteou certo projeto cultural dos colonizadores, é substituída pela noção de “país subdesenvolvido”, que irá redimensionar o pensamento intelectual. A “grandeza” e a “potência” destas terras mudam de foco, direcionando a visão para a realidade atrofada e carente destes povos. Passa-se da fase da “consciência amena do atraso” para a fase da “consciência catastrófica de atraso.”⁶⁴ Isso altera radicalmente a visão sobre si mesmo.

A experiência da Revolução Cubana, em 1959, torna-se referência em todo o continente e o projeto de uma utopia revolucionária influencia boa parte da produção cultural. O empenho dos intelectuais latino-americanos era o de reconstruir este continente sobre novos alicerces.

Fundamentado em todas estas reflexões, e acreditando que a identidade latino-americana estava em vias de construir-se nas dicotomias arcaico/moderno, regional/universal, paradoxos que traduziam o teor de nossa dicotomia histórica, a apropriação do conceito de transculturação por Ángel Rama respondeu a um momento histórico específico. Questões sobre a construção da identidade latino-americana estão no cerne do projeto crítico de Ángel Rama. Mas, é possível perceber que esta construção da identidade latino-americana corresponde a um projeto político que privilegia certos modelos. É o que nos aponta Idelber Avelar em uma leitura atenta sobre o período do boom e a literatura que o antecedeu. Avelar, citando John Beverley, afirma:

John Beverley justificou seu abandono da literatura pelo testemunho, afirmando que “enquanto a literatura na América Latina tem sido (principalmente) um veículo para engendrar a um sujeito adulto, branco, varão, patriarcal e ‘letrado’, o testemunho permite a

⁶⁴ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 2000.

emergência de identidades femininas, homossexuais, indígenas e proletárias, entre outras.”⁶⁵

Para Avelar faz-se necessário discutir o estatuto da literatura e pensar a postura política do objeto literário e de sua crítica. A literatura tem como papel representar, mas a crítica que define o que é literário cria outras categorias como o testemunho para categorizar manifestações que fogem ao modelo apontado por Beverley (o sujeito adulto, branco, varão, patriarcal e ‘letrado’). Sendo assim, torna-se uma postura política o silenciamento da crítica a respeito de outras identidades ou a criação de categorias fora do literário para denominá-las.

No período moderno o romance surge somando à sua função a missão de ditar normas e costumes. O caráter pedagógico e formador da literatura aparece em discussão já nas obras do período realista. Pensar esta postura pedagógica da literatura, então, deve incluir também o desvelar de sua postura de ditar o que é “bom”:

Na crítica mais consistente do literário a partir dos estudos culturais, George Yúdice opôs, por um lado, a arte e a literatura como “portadores privilegiados da identidade nacional” que “permite a certos grupos de indivíduos estabelecer normas de bom gosto dentro de uma esfera pública, excluindo os outros ao testemunho, como a expressão de uma consciência libertada de tal elitismo.”⁶⁶

O lugar e a postura da crítica vêm sendo repensados a partir dos estudos culturais e o que aponta Yúdice acaba sendo um ponto cego na fronteira estabelecida pela crítica para preservar o status da literatura separando da “arte” outros movimentos e criando categorias como o testemunho, o folclore, o artesanato, etc.

Quase todos os autores e narradores das obras analisadas pela transculturação correspondem ao modelo apontado por Beverley “um sujeito adulto, branco, varão, patriarcal e ‘letrado’”. É possível destacar, em citações como a abaixo, como a cultura

⁶⁵ Idelber Avelar, *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, 2003, p. 36.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 37.

universal surge de uma “universalidade lingüística” sem se preocupar com as diferenças sociais e econômicas que, supostamente, seriam apartadas por esta nova escritura.

A partir da certeza desta universalidade da linguagem, podemos falar com rigor da contemporaneidade do escritor latino-americano, que subitamente é parte de um presente cultural comum: (...) nossos escritores podem dirigir suas perguntas não só ao presente latino-americano como também a um futuro que, cada vez mais, também será comum ao nível da cultura e da condição espiritual de todos os homens, por mais que tecnicamente nossas deformações e isolamentos se acentuem.⁶⁷

Pensando no projeto analítico de Rama, vamos destacar, neste momento, as questões por ele levantadas a respeito do trabalho feito com a língua nas produções de Rulfo e Rosa.

*La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo.*⁶⁸

Segundo Rama, o trabalho de linguagem que se dá no interior do texto literário deste período é primoroso porque consegue incorporar ao texto literário as características de uma população até então incorporada através de outros tipos de subordinação. Avelar chama este movimento de Rama e de seus contemporâneos de uma “retórica *adâmica*”, a exaltação deste momento latino-americano no qual se teria encontrado a “voz primitiva” do povo latino-americano. Um momento exaltado por críticos e escritores no qual, finalmente, a literatura latino-americana haveria conseguido incorporar-se ao cânone literário europeu.

... quando tinham Proust e Joyce, os europeus se interessavam apenas ou nada por Santos Chhocoano ou Eustasio Rivera. Mas agora que só têm Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Giorgio Bassani, como não voltar os olhos para fora de suas fronteiras em busca de escritores mais interessantes, menos letárgicos e mais vivos? Busquem vocês, na literatura européia dos últimos anos, um autor comparável a Julio Cortázar, um romance da qualidade de *El siglo de las luces*, um poeta

⁶⁷ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Apud: Idelber Avelar, op. cit. p 40.

⁶⁸ Rama, op. cit., 2004, p.42.

jovem de voz tão profunda e subversiva como a do peruano Carlos Germán Belli; não aparece por nenhuma parte.⁶⁹

No trecho citado de Vargas Llosa e na crítica de Ángel Rama podemos perceber um tom celebrativo em relação a esta incorporação da escrita latino-americana no cânone internacional. A categoria “*lengua*” utilizada por Rama para ressaltar os ganhos que os transculturadores trouxeram para a literatura latino-americana demonstra a necessidade de buscar o novo rompendo com as normas européias, uma vez que na análise de Rama os escritores, ao retirarem de seus textos glossários e aproximarem a língua do narrador da língua dos personagens, estariam se libertando das amarras gramaticais e, paulatinamente, da dominação lingüística européia.

No entanto, pensando no que nos diz Walter Benjamin a respeito da morte do relato oral ao ser incorporado pelo romance e, somado a isto, o que Cornejo Polar levanta a respeito da dualidade que o signo escrito tem para a América Latina⁷⁰, é possível pensar que a leitura de Rama a respeito dos efeitos da incorporação da fala autóctone no texto literário é, em certa medida, incompleta. Ora, transformar em literatura não é salvar da morte o relato oral uma vez que literatura pressupõe um texto escrito com as amarras e limitações (inclusive sociais) próprias desta forma de discurso.

*Se parte de una lengua y de un sistema narrativo populares, hondamente enraizados en la vida sertaneja, (...) y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo-universal. El principio mediador se introduce en la propia obra: el Riobaldo de Grande sertão: veredas es el yagunzo y letrado.*⁷¹

Com os transculturadores, como Guimarães Rosa citado no trecho de Rama, houve um movimento da elite letrada que procurou “dar voz” a esta população esquecida com a intenção de, ao olhar para o popular, arquitetar um projeto de

⁶⁹ Mario Vargas Llosa apud Avelar, p 40.

⁷⁰“O essencial é que a escrita ingressa nos Andes não tanto como um sistema de comunicação, mas no horizonte da ordem e da autoridade, quase se seu único significado possível fosse o poder” (CORNEJO POLAR, 2000, pag. 237). Procuraremos discutir esta questão no próximo capítulo do trabalho.

⁷¹ Ángel Rama, op. cit, p 46.

construção de uma identidade nacional. Desta forma, foi necessário o surgimento de autores que, letrados, voltassem a seus lugares de origem para, num movimento antropológico, anotar as especificidades lingüísticas, culturais e sociais desta população até então “silenciada”. A pergunta que estes momentos da crítica de Rama deve suscitar é: de que forma e para quem as comunidades rurais estavam caladas?

El Riobaldo es un interlocutor que nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación modernizadora que conocemos a través de las formas del ‘reportaje’ para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral.⁷²

Transformar o discurso oral em narrativa impressa, em literatura, não salva o discurso oral, uma vez que o relato impresso dispensa a presença do “contador de histórias”. Desta forma, transformar estas culturas ágrafas, em literatura é, tomando emprestando o termo de Derrida, “salvar perdendo” e, de certa forma, um ato violento uma vez que a população pertencente a esta cultura mediada não poderá ter acesso a este material que, teoricamente, os representaria.⁷³

Sendo assim, à luz do que diz Beverley, o gesto empreendido pela transculturação, que lê este movimento de tradução cultural como algo positivo para as culturas rurais, revela-se não exatamente inclusivo. Esta postura, como já dissemos, corresponde a um determinado momento histórico em que questões políticas e estéticas fomentavam a vida dos intelectuais do período.

Avelar coloca sua crítica não como um ataque ao boom ou à literatura que o antecedeu, mas como uma leitura de suas condições de possibilidade. A literatura deste período se encontrava com a complicada missão de restabelecimento da aura literária em um contexto pós-aurático. Com a complicada missão de reconstruir o estatuto do literário enquanto tudo parecia ruir frente à modernização esmagadora.

⁷² Idem, ibidem, p. 47.

⁷³ Procuraremos aprofundar um pouco mais esta questão quando tratarmos do *pharmakón* da escritura no último capítulo desta dissertação.

Ainda não era inevitável, para a produção literária anterior ao boom, o conceito de livro como mercadoria desaturada, reduzida a puro valor de troca. (...) De qualquer forma, ao tornar-se autônomo, o escritor latino-americano sofre um deslocamento: já não é primordialmente um funcionário estatal. Sua profissionalização indicava uma separação de esferas sociais a partir da qual o estético passava a ser um campo socialmente autônomo, ao mesmo tempo em que se sujeitava as pressões e leis de mercado. (...) O sucesso do escritor latino-americano implicou, então, uma perda: o preço a pagar pela autonomia social foi o desaparecimento da aura.⁷⁴

De certa forma, voltar o olhar para as comunidades rurais teria a finalidade de tentar recuperar um período anterior à perda da aura literária tentando resgatá-la do fracasso.

Avelar ressalta dois movimentos na literatura e na crítica do boom: um movimento *adâmico* – ao qual já nos referimos a respeito da postura do “falar pela primeira vez” – e um movimento edípico, que se explica pela postura de matar o pai europeu, vencê-lo sob suas próprias regras. A literatura seria então a arma do parricídio: “a vitoriosa narrativa edípica conta a história de um pai morto lendo os livros escritos pelo seu filho.”⁷⁵ Segundo Avelar, o grande problema é que “o pai nunca morre tão irreversivelmente como se crê”. Como acontece a todo Édipo triunfante, nem todas as dívidas estão salgadas e o fantasma deste pai ou seu espectro sempre aparece para cobrar a dívida.

Esta presença fantasmal da figura paterna assombrando os próprios filhos pode ser identificada em algumas das obras ligadas à transculturação. Em *Pedro Páramo* a voz deste fantasma paterno está incorporada ao relato (lembrando que o parricídio é explícito na narrativa). A mesma figura paterna fantasmal pode ser também observada tanto no conto “A terceira margem do rio” como no romance *Cien años de soledad*, nos quais as figuras paternas “morrem”, mas continuam estranhamente ainda presentes em um longo processo agônico para toda a família (o primeiro em um barco no meio do rio e o segundo em uma árvore no quintal da casa familiar). Esta figura recorrente nos

⁷⁴ Idelber Avelar, op. cit, p. 42

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 41.

escritos transculturadores parece dizer sobre a - ainda presente - norma escrita, com suas dualidades para a cultura oral, a assombrar as produções latino-americanas.

Segundo Avelar, diversos fantasmas rondavam os escritores do boom, e esta seria uma das explicações para a constância do luto e/ou da prolongação da agonia na escrita. Dentre o principal assombro dos escritores do período está o fato de ter que trabalhar com a desaturação da literatura.

A escrita, especialmente a definida como literária, havia sido sempre na América Latina uma sorte de religião suplementar, e os letrados, “donos da escrita em uma sociedade analfabeta... coerentemente procederam a sacralizá-la.”⁷⁶

De certa forma, a literatura substituíra mecanismos religiosos em colapso na década. A morte de Deus, provocada pelos questionamentos filosóficos, parecia substituída pelo objeto literário. A presença dos mitos na literatura do período aparece como uma tentativa de suprir - ou confirmar - a falta do sagrado trazida pela modernidade. No entanto, esta mesma modernidade perseguida pelos escritores como um desejo para seus países, como o fim último de todas as coisas, conduzia à dessacralização do literário, ao institucionalizá-lo e transformá-lo em simples mercadoria.

Pela primeira vez na América Latina uma geração inteira de escritores encontra seu meio de sobrevivência na escrita literária (...). O boom percebe a decadência da aura religiosa do estético e responde com uma estetização da política ou, mais concretamente, com uma *substituição da política pela estética*. A desaturação é, então, contemporânea à autonomização do campo literário.⁷⁷

Trabalhar com este novo aspecto do literário – num movimento ambíguo de amá-lo e odiá-lo – foi também missão dos escritores do boom. A perda da aura literária, segundo Avelar, já inegável para os escritores deste período, provocou novas formas de entender e até, reinventar o campo literário.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 43.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 42.

O mesmo momento em que a literatura se faz independente como instituição, o mesmo momento em que se realiza por completo em sua autonomia, em que radicalmente se torna idêntica a si mesma, coincide com o colapso irreversível de sua razão de ser no continente.⁷⁸

A literatura, até então porto seguro da cultura, se via ameaçada pela modernidade que ajudou a construir. Em crise no mundo, a América Latina entendeu que sua obrigação era resgatá-la, dar-lhe um lugar seguro onde pudesse sobreviver. Toda esta crise vivida pelos escritores do boom parecia já haver sido sentida pelos escritores anteriores do período, ou seja, os transculturadores, e sendo assim, estes escritores serviram como referências aos seus predecessores.⁷⁹

Conforme a leitura de Avelar, o boom pode ser encarado como um luto pela impossibilidade disciplinadora da literatura. Com a chegada da modernidade e o fim das certezas, a literatura deste período teria se dado conta de sua impossibilidade formadora. A literatura funcionava para as elites como uma instrumentalização para o controle social. A literatura “ditava” regras de comportamento. Mas, sua função pedagógica estava perdida para sempre com a chegada da modernização e, com isto, um de seus principais motivos de existência se punha em xeque. Somada a esta crise está a relação ambígua que a literatura mundial foi desenvolvendo com a modernidade.

Parece que, de alguma maneira, escritores anteriores a este período do boom, no qual se constata a impossibilidade deste projeto pedagógico da literatura, como Juan Rulfo e Guimarães Rosa, já visualizavam o esgotamento deste modelo e, por isto, incluem a morte, o amor impossível e o luto como cerne de suas temáticas. Na obra de Rulfo a desconstrução é a tônica do relato (nada, além da voz, sobrevive). Já no romance de Rosa a impossibilidade de alcançar o amor leva à construção do relato

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 43.

⁷⁹ A separação de escritores como Rosa e Rulfo do chamado boom da narrativa latino-americana é um movimento complexo, uma vez que muitos críticos classificam estes escritores como parte do movimento do boom. Para Avelar estes dois grupos (os transculturadores e os escritores do boom) pertencem a momentos distintos.

literário, mas este não se apresenta como remédio para a dor, mas como revelador das feridas e instaurador do luto.

O boom, mais do que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua madurez” ou “encontrou sua identidade” pode ser definido como o momento em que a literatura latino-americana, ao incorporar-se ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida, identidade que, é óbvio, só se constrói respectivamente, só tem existência enquanto identidade perdida.⁸⁰

A crítica e a literatura na América Latina têm que se debater para resolver conflitos como o fato de haver sido incorporada ao cânone universal, de terem se tornado produto do mercado (e ser por ele regido) e de haver se institucionalizado passando a fazer parte do currículo universitário. Precisam encontrar um lugar de enunciação no qual este movimento possa ser sinônimo de salvação. Talvez por isto a leitura que Rama faz dos transculturadores tenha tanta necessidade de ressaltar o caráter mítico da escrita destes autores; talvez esta necessidade de tentar visualizar uma salvação para a própria literatura justifique a criação da categoria “cosmovisão”.

Avelar termina seu capítulo de análise do boom afirmando que a decadência do boom chega com os regimes militares e que os paradoxos desta escrita não desaparecem, mas são “resolvidos” de forma extremamente violenta. Ou seja, a modernização desigual e contraditória da América Latina, celebrada pelos escritores do boom, plasmou tanto este movimento literário como a possibilidade da ditadura.

Hugo Achugar, escrevendo sobre as condições da crítica latino-americana, faz o seguinte comentário

É nesse sentido que também me interessa o que foi apontado por Walter Mignolo em relação aos quatro projetos críticos de superação da modernidade – pós-moderno, pós-colonial, pós-oriental e pós-ocidental. Segundo Mignolo esses projetos: “contribuem para a recuperação das histórias locais como produtoras de conhecimentos que desafiam, substituem e deslocam as histórias e epistemologias globais.”⁸¹

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p 47.

⁸¹ Hugo Achugar. “Sobre o balbucio teórico latino-americano”. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p 28.

Podemos ainda incluir a esta listagem feita por Achugar e Mignolo o período pós-ditatorial que é o lugar de fala de Idelber Avelar e de muitos discursos contemporâneos que precisam agora articular um fala de superação, sem apagamento da memória ditatorial e da escrita como representação da violência.

Segundo Gayatri Spivak, há uma violência implícita na atitude de “falar em nome de”, porque quem adota esta postura acredita-se transparente, como no caso do intelectual: “*representándolos, los intelectuales se representan a sí mismos como transparentes.*”⁸²

Ora, se a representação pode ser entendida como uma violência com o representado, o fato de a transculturação e a literatura do boom “prepararem” – embora inconscientemente – o terreno para as ditaduras tem, na verdade, um significado mais profundo.

A conjectura de Beverley nos permite associar mais diretamente a decadência do boom ao terreno que o tornou possível, isto é, a modernização desigual e contraditória da América Latina.⁸³

Talvez por este caráter violento da representação a resposta possível à transculturação, como aponta Avelar, seja o regime ditatorial em que a representação (estar “em nome de”, no âmbito político) é levada ao extremo. A questão da entrada dos governos ditatoriais no período pós-boom, desta forma, deve provocar uma reflexão sobre as categorias da transculturação e o lugar das ideologias próprias dos discursos do período⁸⁴.

⁸² Gayatri Spivak. “¿Puede hablar el subalterno?” In: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, enero-diciembre 2003. p 309.

⁸³ Avelar, op.cit., p 48.

⁸⁴ A leitura que Idelber Avelar faz a respeito da entrada das ditaduras como resposta a posições adotadas pelos autores deste período que analisamos, parece não fazer jus à postura política adotada por estes mesmos autores. Afinal, muitos deles lutaram contra a tomada do poder ditatorial. No entanto, acreditamos que inclusive esta contradição contribui para as discussões sobre a ambiguidade do texto literário, tema que desenvolveremos com maior cuidado no capítulo 3 desta dissertação.

Capítulo 2

¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble. Escribí el primer relato en el castellano más correcto y "literario" de que podía disponer. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, un mundo "literario", en que la palabra ha consumido a la obra

José María Arguedas

A antropologia e sua influência no discurso literário latino-americano

A antropologia é uma ciência que já nasceu relacionada com a América Latina. Talvez por isto tenha exercido tanta influência sobre os discursos (literários ou não) produzidos aqui. É o que aponta no livro *Mito y Archivo* de Roberto González Echevarría. Segundo ele o discurso antropológico constitui-se como o nexo ordenador das produções literárias latino-americanas. González Echevarría procura traçar um estudo detalhado a respeito de várias obras literárias que assumiram o discurso antropológico na constituição do texto ou, até mesmo, na justificativa da narrativa. Guimarães Rosa e Juan Rulfo fazem parte do grupo enumerado por González Echevarría.

Pela análise de González Echevarría, a literatura latino-americana herda da antropologia o gosto pelas viagens. Para ele, esta característica da escrita latino-americana pode ser identificada como a influência sofrida por estes escritores dos textos não-literários produzidos pelos cientistas que redescobriam o continente por volta dos primeiros anos do século XIX.

Si los primeros descubridores y colonizadores se apropiaron de América Latina por medio del discurso jurídico, estos nuevos conquistadores lo hicieron con ayuda del discurso científico, lo que les permitió volver a dar nombre (como si fuera la primera vez) a la flora y a la fauna del Nuevo Mundo.⁸⁵

A viagem empreendida por estes novos cientistas que vinham na esperança de, catalogando o novo mundo, conhecê-lo e dominá-lo foi inspiração para muitos textos produzidos pelos diversos nomes da literatura latino-americana. González Echevarría analisa duas delas: *Facundo* de Sarmiento e *Os Sertões* de Euclides de Cunha.

Os diversos ramos da ciência europeia que vinham à América para “catalogá-la” acabaram criando um novo campo de saber que, segundo González Echevarría, seria o discurso mais influente nas produções desta América: a antropologia.

⁸⁵ González Echevarría, op. cit, p. 141.

O mais curioso na leitura empreendida por González Echevarría é a percepção da influência exercida pelos discursos não-literários nas produções literárias da época.

*Esta historia de dos textos – Doña Bárbara y Los pasos perdidos – contiene en si como un recuerdo de la ficción latinoamericana en el periodo moderno, es decir, a partir de los años veinte; esta nueva fábula maestra está centrada en la antropología como discurso hegemónico que hace posible la narrativa latinoamericana.*⁸⁶

Muitos autores latino-americanos viajavam para o interior de seus países na tentativa de captar e descrever o objeto humano que ali vivia, num movimento imitativo do antropólogo que vinha da Europa para “conhecer” a América. Os escritores latino-americanos assumem a missão de dar voz a estas culturas que chegaram a conhecer durante suas vidas ou viagens que empreenderam ao longo dela. É comum, na biografia destes autores, o retorno às cidades natais e muitas vezes estas cidades acabam por constituir o espaço central de seus romances. Podemos citar, além de Guimarães Rosa e Juan Rulfo, o caso de García Márquez, que retorna à sua cidade natal para então escrever *Cien años de soledad*.

Desta forma, segundo González Echevarría, voltar à cidade natal é assumir o relato antropológico; é, ao mesmo tempo, analisar e ser analisado, conhecer e se fazer conhecido. E esta ambigüidade vivenciada pelo escritor latino-americano irá definir não só os rumos de suas produções (marcadas pela ambivalência), como também o rumo da crítica literária.

As características apresentadas por Ángel Rama para os escritores transculturadores também passam pela antropologia. As obras e os modelos de análises de Rama sofreram forte influência do discurso antropológico. Ou seja, é possível perceber nos escritos de Rama uma preocupação pela preservação cultural do elemento autóctone latino-americano, um discurso que vê o homem e suas produções culturais quase como objetos que precisam ser preservados com suas peculiaridades. Não é a toa

⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 199.

que o termo transculturação, que fundamentou a crítica do uruguaio, foi um empréstimo feito de um antropólogo. A relação com a antropologia e o diálogo entre literatura e antropologia fecundavam o discurso crítico do período:

*La cuestión es que estos escritores explicitan una relación entre literatura y antropología que está implícita en el núcleo de la narrativa latinoamericana del periodo moderno; en otras palabras, Fernando Ortiz e Gilberto Freyre articulan en sus obras científicas lo que en la narrativa es un esfuerzo inherente por representar la cultura que es etnográfico en su concepción.*⁸⁷

González Echevarría ressalta ainda que, nos anos vinte, se iniciou na América Latina toda uma tradição ensaística que tinha como preocupação a identidade cultural e esta preocupação dos escritores foi profundamente marcada pela influência do discurso antropológico e sociológico da época. Os romances regionalistas, ou romances da terra, foram concebidos sobre a égide da institucionalização da antropologia e, posteriormente, comparados aos transculturadores. Tais produções trazem o mito, a religião, a magia, a língua, a repercussão dos novos modos de produção nas sociedades tradicionais em suma, a totalidade de uma cultura vista e descrita com o olhar do “de fora”, muitas vezes “*a través de un narrador que sigue un protagonista que viaja a la selva, el llano o la pampa.*”⁸⁸ Como aponta González Echevarría, “*la mediación antropológica es evidente tanto en los relatos sobre la creación de cada novela como en el texto real.*”⁸⁹

Questões sobre a mediação no texto literário.

O narrador é, por natureza, um mediador. Na constituição do relato ele procura tornar a história compreensível aos receptores, descrevendo e narrando os atos dos personagens. O mediador por excelência é o narrador onisciente que, ao traduzir

⁸⁷ Idem, ibidem, p 215.

⁸⁸ Idem, ibidem, p 217.

⁸⁹ Idem, ibidem, p. 216.

pensamentos, sonhos e desejos dos personagens, imprime a seus atos “visíveis” explicações e interpretações.

O trecho de abertura do conto “Sarapalha” nos relata a figura deste narrador onisciente, que parece “ver de longe” o que conta; quem lê tem a impressão de estar acompanhando uma cena de cinema, na qual a câmera começa mostrando de cima e, aos poucos, vai se aproximando do núcleo onde a história vai se desenrolar:

Tapera do Arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela, três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu. (...). É aqui, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrada e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, (...). E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de chocho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol.⁹⁰

Este narrador, além de conhecer bem seus personagens, conhece a doença de que sofrem e narra os diversos estágios de sua crise. O trecho abaixo revela que este narrador, além de um vasto conhecedor da ciência, é um estudioso da natureza e da geografia local. Diferentemente de outros contos de Guimarães Rosa, este narrador não se apresenta como um doutor (como acontecerá no conto “Corpo fechado”, também analisado aqui). Mas, embora não se revele como “doutor” é possível reconhecer esta qualidade nele presente a partir da análise de trechos como o abaixo, no qual este narrador onisciente descreve detalhes dos sintomas da doença sofrida pelos personagens:

Enrola-se mais no cobertor. Os dentes se golpeiam. Desencontrados, dançam-lhe todos os músculos do corpo.(...) Primo Ribeiro se deixa cair no lajedo, todo encolhido e sacudido de tremor. Primo Argemiro fica bem quieto. Não adianta fazer nada(...).⁹¹

A presença deste narrador onisciente, como afirmamos acima, representa a figura do antropólogo que observa e descreve comunidades humanas. No entanto, não é somente na narração em terceira pessoa que este movimento de “conhecer uma comunidade” pode ser identificado. Nos contos “Corpo fechado” e “Luvina” não

⁹⁰ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, op. cit, p. 133 -134.

⁹¹ Idem, *Ibidem*, p. 144.

contamos com a ajuda de um narrador onisciente, e desta forma a mediação, a intenção de explicação do narrador, aparece de forma distinta em seus atos e falas. Esta ausência de um “ser que observa de fora” o que acontece no relato possui implicações críticas que tentaremos analisar aqui.

Oralidade na narrativa: os narradores da transculturação

A mudança na forma como trabalham os narradores dentro dos relatos regionalistas foi de extrema importância para o surgimento da categoria de transculturação. Isto porque, segundo vários críticos, a renovação feita dentro desta categoria serviu para marcar uma nova fase na literatura deste período.

O que muda substancialmente com os escritores transculturadores é a incorporação da “oralidade” dentro do discurso do narrador. Ou seja, a grande diferença entre *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa é que no primeiro romance pode-se perceber uma diferença de linguagem entre o narrador e os personagens. O narrador de *Vidas Secas* assume, neste romance, uma postura lingüística mais intelectualizada, estando mais atento às normas gramaticais, mas dando aos personagens uma liberdade lingüística maior, aproximando o diálogo dos personagens ao relato oralizado e, conseqüentemente, afastando a fala dos personagens da fala do narrador. No entanto, em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, este movimento não se mantém. Narrador e personagens possuem o mesmo nível lingüístico e, por isto, Rosa está dentro das categorias da transculturação e Graciliano Ramos não. Sendo assim, não é exagero pensar que a postura do narrador marca uma nova fase do relato na América Latina.

Tanto no conto “*Luvina*” como em “Corpo fechado” podemos destacar uma peculiaridade a respeito da credulidade do narrador. O relato de “*Luvina*” é feito a partir de uma conversa de bar, desta forma, entre goles de cerveja e mezcal, o professor

reconstrói sua chegada ao povoado anos antes. Só conhecemos realmente Luvina através das recordações deste personagem quase embriagado, fato que imprime à narrativa uma certa atmosfera fantasmagórica. A credibilidade deste narrador é tão duvidosa como a do conto “Corpo fechado” no qual o narrador adquire as habilidades de contador de história de um indivíduo mentiroso e enganador.

Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”⁹², faz um levantamento sobre as características do contador de histórias, sendo que várias estão presentes tanto nas obras de Guimarães Rosa como de Juan Rulfo, notadamente por conta da tentativa destes dois autores de incorporarem elementos do relato oral dentro da narrativa escrita. “E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”⁹³ É característica das obras destes autores a tentativa de incorporação da oralidade no relato o que imprime à narrativa um ritmo que muito se assemelha às prosas e casos numa tentativa ambígua, como discutiremos mais adiante, de salvar o relato oral por meio da escrita.

Tanto em “*Luvina*” como em “Corpo fechado” temos, no interior dos relatos, descrições de contadores de histórias e de interações orais entre os personagens. A figura de Manuel Fulô é identificada como a do contador de ‘causos’, figura muito presente nas regiões do interior do país. Já em “*Luvina*” temos também um narrador identificado com o ato de contar histórias. Trata-se de um professor que, em sua função, está sempre elaborando relatos orais para se fazer entender.

Manuel Fulô, o contador de histórias do conto “Corpo fechado”, conhece e convive com o “doutor-narrador” pelo qual o conto chega a nossas mãos. O que podemos perceber no conto de Guimarães Rosa é que, de tanto ouvir as histórias deste

⁹² Walter Benjamin, “O narrador”, In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.197-221.

⁹³ Idem, *Ibidem*, p. 198.

povo, o doutor assimila a seu relato a forma de narrar que aprendeu deste mesmo povo (incluindo na sua narrativa até mesmo o exagero e a enganação do discurso de Fulô).

Benjamin ressalta que muitas vezes os narradores são viajantes e, ao voltarem, trazem as experiências e relatos dos lugares de onde vieram. As melhores narrativas seriam aquelas que possuem em si um senso prático. O narrador tradicional é um homem que sabe dar conselhos, deixando suas experiências comunicáveis.

O motivo pelo qual se inicia o diálogo entre o professor de “*Luvina*” e o viajante é justamente a necessidade de “dar conselhos” que o professor possui. Por conhecer a cidade, ele se põe a relatar a história de sua vida para que ela sirva de exemplo ao inexperiente viajante que, como ele anos antes, vem imbuído de sonhos e da esperança de agir e, quem sabe, trazer vida melhor àquela cidade.

Já Guimarães Rosa, em seu relato, prefere omitir as explicações, ou seja, ao evitar dizer algo sobre a solução mágica de Antonico das Pedras no caso de Manuel Fulô, o autor deixa em aberto a significação deste fato tanto para o narrador como para seus leitores.

Tentar trazer para a literatura as características do discurso oral foi uma técnica empregada por diversos autores. O que o texto de Benjamin apresenta como questionamento fundamental é justamente a ausência do narrador oral nas narrativas impressas. Transformar em literatura, incorporar o discurso oral ao romance impresso é uma forma de destruir, ou pelo menos, marcar o óbito desta forma de produção, nas palavras de Benjamin: “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno.”⁹⁴ O livro, a produção impressa, dispensa a presença do contador de histórias. Congela em um texto

⁹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 201.

a interação entre os falantes no momento do relato oral. Além de reduzi-lo a uma forma fixa, enquanto as narrativas orais são sempre diferentes quando contadas.

Para Benjamin, a narrativa tem origens remotas e corresponde a um tipo de experiência que só se realiza com dificuldade no mundo atual. Sua perspectiva não é a da cobrança de uma revalorização da narrativa no interior do romance. De fato, o nascimento do romance moderno, como gênero, coincide com o declínio da narrativa tradicional, independentemente da postura assumida pelos romancistas. O romance se desenvolve a partir de uma situação na qual indivíduos isolados estão postos em condições de uma escassa partilha de valores comunitários e lêem livros silenciosamente. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais exemplarmente falar de suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.”⁹⁵

Os contos em questão trazem em si a ilusão da presença do contador de histórias. Esta ilusão nos faz acreditar que desta forma o relato oral estaria preservado, fora de perigo de extinção. Mas as ferramentas usadas para a escrita da narrativa não são as mesmas usadas para as produções orais (a começar pelo veículo de comunicação). O movimento antropológico dos dois autores de pesquisar e preservar a fala autóctone dos moradores de suas regiões acaba caindo nas armadilhas próprias da escrita que só consegue salvar perdendo. A tentativa transculturadora de “resgatar” uma cultura em “ruína”, movimento lido pela crítica de Rama tanto na obra de Juan Rulfo como na de Guimarães Rosa, como uma forma de imortalizar, pelo relato, a cultura do sertão, pode ser interpretada também, ironicamente, como outra forma de noticiar sua morte.

⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 202.

A representação do campo: o olhar da cidade.

O doutor-narrador do conto “Corpo fechado” se apresenta, já quase no meio do conto, como o que “veio de fora”, permeado de ilusões a respeito do que encontraria na cidadezinha:

Pois foi nesse tempo calamitoso que eu vim para Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota.

O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversas à beira do fogo, desafios com viola, batuque e cavalhada, procurei, procurei, e quebrei a foice. As noites, principalmente, impressionavam (...). Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos finfininhos e bezerros fonfonando. E pronto.⁹⁶

Ele vem na esperança de encontrar certo ideal de vida campestre que foi “vendida” pela cidade, mas logo ao chegar descobre o quanto este relato do que é o sertão é fantasioso. A ilusão que o doutor trazia do campo, as imagens produzidas pela cidade sobre o campo, faz lembrar o discurso do crítico Raymond Williams em seu livro *O campo e a cidade*.

Segundo Williams, as imagens projetadas a respeito do campo no imaginário do povo da cidade possuem sempre certa carga de fantasia. Estar de fato no campo é sempre revelador. Este narrador vivencia esta diferença, esperando encontrar no campo a imagem que lhe foi idealizada sobre este campo: “ansioso por conversas à beira do fogo...”. Mas, o que ele realmente encontra não é esta imagem bucólica tão enfocada pela literatura romântica: “procurei, procurei, e quebrei a foice”⁹⁷. Este narrador, como demonstra este pequeno trecho, irá aos poucos conhecer de fato este campo, quebrando as imagens irreais que trazia em sua mente.

Sua forma de contar a respeito deste espaço rural parece ter a intenção de mostrar ao leitor-ouvinte o quanto é inverídica a imagem que se produziu na cidade a respeito do campo. Ousando dizer que Guimarães Rosa parece querer revelar os

⁹⁶ João Guimarães Rosa, op.cit., p. 276.

⁹⁷ Idem, Ibidem, p. 276.

“problemas de perspectivas”, para usar o termo de Williams, que se tem a respeito do campo na cidade.

O campo é associado a um tempo passado. Esta associação, segundo Williams, é feita pelo homem da cidade que, de certa forma, sente-se no futuro. O presente, para o homem da cidade, é uma promessa de futuro e esta relação distorcida com o tempo faz que a relação deste homem com o passado (e conseqüentemente com o lugar que corresponde ao passado: o campo) também seja distorcida e equivocada. Desta forma, segundo Williams, o olhar que o homem da cidade tem para com o campo é exaltativo e, por saudosista, não consegue perceber os problemas latentes que este traz dentro de sua estrutura.

A Velha Inglaterra, a estabilidade, as virtudes campestres – na verdade, todas estas coisas têm significados diferentes em épocas diferentes, colocando em questão valores bem diversos. As testemunhas que citamos levantam questões de perspectivas e fatos históricos, porém também levantam questões de perspectiva e fatos literários. As coisas que dizem não são todas ditas em uma mesma modalidade de discurso. (que mais ou menos revelam as estruturas do sentimento em relação a este campo).⁹⁸

Pensar a influencia que o olhar sobre o passado exerce sobre o olhar e a representação do campo é muito pertinente para a crítica brasileira, principalmente porque a herança deste passado campestre – embora falida – aparece ainda muito forte nas produções artísticas e até mesmo na organização político-social.

A mediação na antropologia

Como dissemos anteriormente, o narrador se constitui como um mediador. A mediação é um termo recorrente para explicar os processos de interação entre indivíduos tanto na antropologia como nas ciências jurídicas. Desta forma, a mediação constitui-se como um ponto importante para entender as relações que a literatura deste período estabelece com outros saberes.

⁹⁸ Raymond Williams, *O campo e a cidade: na história e na literatura*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 68.

*Esta novela moderna aprovecha un tipo distinto de mediación: la antropología. Ahora la promesa del conocimiento se aloja en un discurso científico cuyo objetivo no es la naturaleza, sino esencialmente el lenguaje y el mito.*⁹⁹

Segundo o crítico José Jorge de Carvalho, o projeto dos antropólogos foi de “ligar-se às vozes dos oprimidos, dos subalternos, dos excluídos, foi justamente a promessa, feita por uma geração anterior de antropólogos, de uma prática etnográfica crítica das condições coloniais em que se plasmou a disciplina.”¹⁰⁰ A antropologia tinha o objetivo de fazer chegar à ciência a “voz” do outro, através da mediação do etnógrafo.

A antropologia se firma enquanto disciplina científica na tentativa de compreender o objeto humano encontrado em tão distintas formas fora do ambiente conhecido da Europa. Segundo o sociólogo Carlos Serra, “Se a sociologia nasce nas cidades européias para ajudar a organizar e a domesticar a mudança social, a antropologia nasce nas colônias para ajudar os colonizados a pagar impostos e a trabalhar nas plantações.”¹⁰¹ Apesar de demasiado sintética, a explicação dada por Serra para explicar o porquê do nascimento da antropologia marca bem o seu lugar de atuação: a colônia e sua origem na interação do Europeu com este ‘outro’ que precisava ser entendido para ser dominado.

José Jorge de Carvalho, lendo Derrida, explica de que forma a antropologia surgiu como resultado do descentramento ocorrido no interior do mundo ocidental após a era clássica. Segundo Derrida, ela surge “no momento em que a cultura européia foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência.”¹⁰² A antropologia procura entender este novo mundo através da mediação entre o olhar do etnógrafo (que ocuparia o lugar do “civilizado”) e o do nativo por ele

⁹⁹ Roberto González Echevarría, op. cit., p. 38.

¹⁰⁰ José Jorge de Carvalho, "O olhar etnográfico e a voz subalterna", *Horizonte antropológico*. vol.7 no.15. Porto Alegre. Julho, 2001.

¹⁰¹ Carlos Serra, “Notas para a origem da antropologia”. In: <http://oficinadesociologia.blogspot.com/2006/05/notas-para-origem-da-antropologia.html>. Acesso em 10 de setembro de 2008.

¹⁰² Jacques Derrida, apud José Jorge de Carvalho, op. cit.

olhado (o “primitivo”). *“La antropología es una de las vías a través de las cuales la cultura occidental perfila y define indirectamente su propia identidad cultural.”*¹⁰³

*El crítico en el que se convierte el novelista es en esencia un antropólogo, porque la antropología facilita el único discurso capaz de analizar y narrar con autoridad lo autóctono, de ahí la leyenda de legitimación y las diversas actividades de recopilación.*¹⁰⁴

A antropologia contemporânea já reconhece muitos problemas nesta tentativa de mediar o “primitivo”, mas estes problemas eram menos nítidos nas décadas de escrita dos textos que aqui analisamos, uma vez que as últimas décadas introduziram novas questões sobre este “primitivo”, como as contribuições trazidas pelos estudos subalternos. Como já apontamos no final do capítulo anterior, Gayatri Spivak vincula representação e violência e estabelece diversos problemas à tentativa do “falar por”.

*Dos significados de representación están operando al mismo tiempo: representación como “habla a favor de”, como en la política, y representación como “re-presentación”, como en arte o en filosofía.*¹⁰⁵

A representação, segundo Spivak, traz latente uma ideologia que ficou “escondida” nos discursos críticos que vislumbravam a representação como solução para a subalternidade. Segundo Spivak *“la representación disimula la escogencia y la necesidad de ‘héroes’, de delegados paternales, de agentes de poder.”*¹⁰⁶

Não há como negar que os eventos acontecidos na Índia durante o processo de colonização, e revelados pelos críticos dos estudos subalternos, lança uma nova luz sobre as questões da antropologia, da representação e do lugar da literatura na América Latina. Como não questionar o lugar destes “representantes” depois de ler coisas como a história da educação na Índia:

Debemos al presente hacer nuestro mejor esfuerzo para formar una clase que pueda ser intérprete entre nosotros y los millones a quienes

¹⁰³ González Echevarría, op. cit., p 39.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p. 216.

¹⁰⁵ Gayatri Spivak, op. cit., p 308.

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p. 316.

*governamos una clase de personas, indios de sangre y color, pero ingleses en gusto, en opiniones, en moral, y en intelecto.*¹⁰⁷

Este lugar que a formação estabelece, de transformar indianos de sangue em ingleses de gosto também aconteceu, em outra época, e sobre diferentes moldes com os intelectuais latino-americanos. No entanto, devido à crueza do discurso, é possível perceber nestes escritos uma acepção do intérprete como ferramenta da dominação.

Este repensar sobre a representação suscitado por Spivak lançam um novo olhar sobre o estudo da antropologia e sua influência no discurso literário latino-americano. A antropologia marcou de forma intensa as produções de Rosa e, principalmente, de Rulfo. Trabalhando de forma consciente ou não para a antropologia, os textos destes autores funcionavam como material de análise social e antropológica. A mediação acontece nestes relatos enquanto categoria da antropologia. Ou seja, nos dois relatos temos a figura dos narradores como mediadores entre duas culturas: a cultura rural (dos personagens representados) e a cultura erudita (dos supostos leitores).

Os narradores de “Corpo fechado” e “Luvina” são caracterizados como figuras distintas dos demais personagens que transitam no relato. No conto de Guimarães Rosa ele é um doutor que foi prestar serviços na cidade de Laginha, ele é o “de fora”, o intelectual, uma espécie de antropólogo. Em “Luvina” também temos um narrador que marca sua distinção entre os demais moradores do povoado, pois é o professor estudado que também vai prestar serviços à comunidade e que no relato procura “mostrar” a um colega como são as coisas em Luvina.

*Uno de los propósitos principales de estas llamadas novelas de la tierra era seleccionar y consignar información sobre sectores de la cultura latinoamericana que, si bien contemporáneos y parte de la cultura, estaban fuera de la modernidad; y lo que es más importante, eran poblaciones analfabetas, que poseían culturas esencialmente orales, llenando así un importante requisito para ser objeto de estudio antropológico.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Macauley Apud Spivak, op. cit., p 319.

¹⁰⁸ González Echevarría, op.cit., p 217.

A mediação acontece com a necessidade de explicar a seus iguais (os que estão “de fora”, os letrados) como é a vida das comunidades campesinas.

Por meio desta categoria podemos perceber as diferenças entre os relatos regionalistas anteriores à transculturação e os narradores categorizados como transculturadores. Ou seja, a mediação, a tradução, da realidade rural e da realidade urbana dos leitores é feita de forma mais explícita nos narradores da primeira fase do regionalismo. O narrador, ao assumir um discurso mais intelectualizado do que seu personagem, marca seu papel de mediador entre estes dois mundos distintos.

No entanto, percebemos que não há tanta diferença entre o que faziam escritores como Graciliano Ramos e os escritores transculturadores. A separação entre os dois mundos (o culto e o popular) continua acontecendo também nos transculturadores, só que de forma menos explícita, só aparentemente mais orgânica. Tanto em “Corpo fechado” como em *Grande sertão: veredas* podemos observar uma estrutura discursiva muito própria da ciência antropológica: a entrevista. O romance de Guimarães Rosa, em diversos momentos, deixa entender que o narrador está sendo “entrevistado” por alguém a quem ele se refere como “doutor”. Também no conto de *Sagarana* podemos observar esta estrutura de “entrevista”, em momentos como:

- Você o conheceu, Manuel Fulô?
- Mas muito! ... Bom homem... Muito amigo meu. Só que ele andava sempre coçando a cabeça, e eu tenho um medo danado de piolho...(…)
- E quem tomou o lugar dele?
- Lugar? O sujeito não tinha cobre nem p'ra um bom animal de sela... O que ganhava ia na pinga... Mão aberta...
- Mas, quem ficou sendo o valentão, depois que ele morreu?¹⁰⁹

No entanto, no romance de Rosa a interação discursiva entre entrevistador e entrevistado não aparece explicitamente no texto. O diálogo torna-se monólogo, um monólogo que omite a voz do “tradutor”, do mediador-antropólogo. O que pode significar acabar com a interação lingüística entre o entrevistador e o entrevistado? Esta

¹⁰⁹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Op.cit, p. 275.

ausência da voz do “de fora” poderia significar a impossibilidade de diálogo entre estes dois distintos mundos?

Interessa-nos ainda ressaltar uma diferença entre o conto e o romance de Rosa. Se no romance o diálogo desaparece, ficando implícito, prevalecendo apenas a voz do sertanejo, no conto a interação lingüística entre o narrador-doutor e o sertanejo aparece marcada tanto em forma de diálogos transpostos (como no exemplo destacado acima), como na influência que o contador de histórias, Manuel Fulô, exerce sobre a personalidade do narrador-doutor (que, como já apontamos, torna-se também contador de histórias, incorporando o mesmo tom de exagero e enganação de seu “entrevistado”).

A mediação e a lei

Outra área que também marcou a interpretação do termo “mediador” foi a ciência jurídica. O mediador dentro do direito funciona com um status diferente das demais ciências, ele se constitui como cargo institucional, um indivíduo que possibilita acordos e soluções em conflitos entre empresas ou indivíduos. A mediação, desta forma, aparece vinculada ao conflito e, conseqüentemente, à lei e à ordem.¹¹⁰

A mediação no direito é uma tentativa de resolução de conflitos através de um terceiro, estranho ao conflito, que atuará como uma espécie de "facilitador", sem, entretanto interferir na decisão final das partes que o escolheram. Sua função é a de tentar estabelecer um ponto de equilíbrio na controvérsia, aproximando e captando os interesses que ambas têm em comum, com a finalidade de objetivar uma solução que seja a mais justa possível para as mesmas.

Desta forma, a mediação se apresenta com um caráter ligado à ordem e à lei – embora na antropologia esta “lei” se apresente de forma velada existe uma forte relação entre as funções destes dois mediadores: o da antropologia e o do direito. Voltando ao

¹¹⁰ As relações entre direito e literatura acontecem para além do termo “mediador” é o que apresenta a linha de pesquisa surgida nos anos noventa intitulada “*Law and Literature*” que investiga as relações da arte no direito e vice-versa.

que reflexionou Roberto González Echevarría, “*la novela se derivó del discurso legal del imperio español durante el siglo XVI.*”¹¹¹ A escrita ingressa na América Latina nos documentos legais trazidos pelos colonizadores e, segundo González Echevarría esta marca da lei – que em um segundo momento assume a forma do discurso antropológico – estará presente em quase todas as produções do continente.

*En mi opinión, las relaciones que la narrativa establece con formas de discurso no literarias son mucho más productivas y determinantes que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia. (...) La narrativa se ve demasiado afectada por formas no literarias.*¹¹²

No diálogo Fedro de Platão Sócrates nos apresenta Theuth ou Toth como deus da escritura. Como nos lembra Jacques Derrida em seu livro *A farmácia de Platão*¹¹³ (ao qual nos dedicaremos com mais afinco no próximo capítulo), este deus egípcio, ao criar a escrita, cria também a profissão do escriba, indivíduo que dominava a escrita e a usava para, a mando do regente, redigir as normas do povo daquela região ou de uma determinada religião. O escriba também podia exercer as funções de contador, secretário, copista, arquivista e escritor. Sendo assim, o escriba para os egípcios seria o pai dos juízes e também o primeiro poeta. A escrita e a lei, ou ainda, a escrita e a ordem já nasceram relacionadas entre si.

González Echevarría que, seguindo outros caminhos, chega às mesmas conclusões de Derrida sobre as relações da escrita e da lei, afirma:

*La picaresca, que imitó el discurso de documentos en los que los criminales confesaban sus delitos para obtener el perdón y la legitimidad por parte de las autoridades, constituye la primera simulación novelesca de la autoridad textual.*¹¹⁴

A relação da escrita com a América Latina é evidente, sendo possível pensar na América como um continente que primeiramente foi conhecido pela escrita, ou seja,

¹¹¹ González Echevarría, op. cit, p 09.

¹¹² Idem, ibidem, p 17.

¹¹³ Jacques Derrida, *A farmácia de Platão*, op. cit.

¹¹⁴ González Echevarría, op. cit, p. 09.

com a chegada dos colonizadores a América e seus moradores transfiguram-se em objeto escrito para os reis espanhóis e portugueses. As cartas dos colonizadores – Cortez, Colombo, Caminha – chegavam à metrópole e permitiam vislumbrar este mundo tão diferente do europeu.

A América precisou ser traduzida a seus conquistadores-mandatários, e chegou a eles pela primeira vez em forma de relato escrito – e com os embustes deste meio de comunicação. Pelo signo da escrita a América ingressa na Europa como *phármakon* (veneno e remédio) engendradora das dicotomias do signo escrito (cópia vazia, mimese, *illudere*).

*La tradición legalista romana es uno de los componentes más sólidos de la cultura latinoamericana: de Cortés a Zapata, sólo creemos en lo que está escrito y codificado.*¹¹⁵

A relação da América com o signo escrito é ambígua como nos apresentará Antonio Cornejo Polar. A relação deste signo com a lei e, conseqüentemente com o poder é, no entanto, inegável e possui diversas implicações.

A lei na constituição da narrativa.

Nos contos “*Luvina*” e “A terceira margem do rio” e nos romances *Pedro Páramo* e *Grande sertão: veredas* a experiência do narrar se apresenta como uma necessidade quase purgativa. Os dois narradores em questão precisam verbalizar suas experiências para tentar expiar uma culpa. Esta característica é, segundo González Echevarría, uma herança deixada pelo discurso jurídico e a importância dada para a lei e o arquivo na América Latina recém descoberta.

González Echevarría aponta para o texto *Comentários* de Garcilaso de la Vega em comparação com *La vida de Lazarillo de Tormes* como sendo o mais marcante para perceber a questão da lei e da escritura na América Latina. Garcilaso escreve na

¹¹⁵ Carlos Fuentes Apud: Roberto González Echevarría, op. cit., p 23.

tentativa de livrar seu pai e, conseqüentemente, sua família de uma pena legal. Lazarillo, o pícaro, também escreve para justificar seus erros legais e tentar se afirmar como cidadão. É a culpa que move a produção destes dois relatos em primeira pessoa. E, segundo aponta González Echevarría, é o mesmo mote que move a produção de muitas obras latino-americanas.

Algumas das características apontadas por González Echevarría para identificar o típico pícaro podem ser verificadas na personagem central de *Pedro Páramo* e também no narrador de *Grande sertão: veredas*.

*La presencia abrumadora del Estado, una figura burocratizada de autoridad patrimonial, o más bien, una imagen figurada de la autoridad moldeada por la retórica de la burocracia imperial, está en el núcleo de la picaresca. Sería restrictivo no observar el desarrollo de la narrativa latinoamericana contra el telón de fondo de la incipiente novela moderna en la picaresca. Ambas no son solamente coetáneas, sino que se producen dentro de un contexto, o texto, más amplio del que son versiones y, en algunos casos, perversiones. Cuando se consideran en el contexto del análisis anterior, la picaresca aparece como una alegoría de legitimación. El pícaro es huérfano o ilegítimo. (...) Desahoga su conciencia culpable en el relato de su vida(...).*¹¹⁶

Este longo trecho de González Echevarría serve para comprovar de que forma o relato dos contos “Luvina” e “A terceira margem do rio” e dos romances *Pedro Páramo* e *Grande sertão: veredas* não por acaso tocam as questões da lei e da legitimação. Juan Preciado é incentivado a viajar, justamente para dar cabo a seu “estigma” de órfão. Analogamente a ilegitimidade de seu amor assombra o narrador de *Grande sertão*. Somado a isto, todos estes narradores são perseguidos por alguma espécie de culpa e procuram, por meio do relato, amenizar (ou pelo menos compartilhar com o leitor) este sentimento.

Em “Luvina”, o narrador-personagem, lembrando sua chegada à cidade, traça o seguinte comentário: “*Estava cargado de ideas... Usted sabe que a todos nosotros nos*

¹¹⁶ González Echevarría, op. cit., p 92.

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.”¹¹⁷ Mais adiante, em uma nota de rodapé presente nesta edição, lemos o seguinte:

*Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se dio gran impulso a la escuela rural. Miles de maestros acudieron por primera vez a lugares remotos con la idea cardenista de llevar la educación al campo para mejorar el país.*¹¹⁸

Assim sendo, podemos concluir que a ida deste professor à cidade de Luvina foi impulsionada por este movimento educativo promovido pelo governo. Pela experiência nesta cidade, ele percebeu que era impossível empreender tal “melhora” no país. Esta tomada de consciência aparece claramente no trecho destacado acima, no qual ele se dá conta de que seus ideais foram “infundidos” nele. Ele tenta realizar alguma coisa útil naquele lugar, mas se dá conta da impossibilidade de empreitada.

No entanto, apesar de reconhecer que seus ideais foram “implantados” por um discurso político, este narrador parece se sentir decepcionado consigo mesmo. Ao abandonar Luvina, ele estava abandonando também o sonho de uma vida, os ideais de construir um país melhor, mais justo, abdicando anos e anos gastos com sua formação. Ao reconhecer que não conseguiu cumprir sua missão na cidade, ele sabe que, implícito a isto, está também a falência do processo educativo e, o reconhecimento desta falência para um professor, é semelhante a perder a vida. “*Allá vivi. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado.*”¹¹⁹

Somado a isto, ao abandonar a cidade e abdicar de seu cargo de professor, o narrador-personagem torna-se um cidadão ilegal aos olhos do Estado (quase um desertor). Esta ilegalidade nos leva, novamente, a lembrar as palavras de González Echevarría:

¹¹⁷ Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 111

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 113.

¹¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 105.

*El pícaro escribe para exculparse; el acto mismo de escritura es una manera de confesarlo todo, de usar fórmulas mediante las que sus acciones se sometan a las reglas de representación de la sociedad. (...). Escribir, confesar, es un acto a través del cual se persigue el perdón, la reunificación con el Estado.*¹²⁰

Este parece ser o mote tanto do narrador de “Luvina” como do narrador de *Grande sertão: veredas*. Os dois parecem procurar no relato uma forma de se reconciliar com a sociedade após a “traição” que realizaram. Em *Grande sertão*, a culpa é mais marcada: diversas vezes ao longo do romance ele se volta para seu interlocutor e procura saber dele se o demônio existe ou não existe. O demônio é aquele que o fará “pagar” pela falta cometida e a necessidade de conhecer a existência ou não desta dívida o leva a contar sua história na tentativa de expurgar-se.

Relações de poder no sertão mineiro: a lei e a tradição.

O conto “Corpo fechado” se passa em uma cidade abandonada pelo poder civil. Um lugar dominado pelos “valentões”, homens que pelo poder da força e das armas estabeleciam-se como “A” lei. Em vários momentos deste conto, tomamos conhecimento da forma como a violência destes indivíduos constituía-se como poder único e absoluto:

Quando ele embirra, briga até com quem não quer brigar com ele...
Nenhum dos outros não fazia essa maldade... O senhor acha que isso é
regra de ser valentão?¹²¹

Guimarães Rosa com este relato ressalta que, onde o poder civil não é capaz de domar a violência, alternativas se apresentam, pois, como o final do conto nos revela: o poder civil não foi capaz de impedir a agressão de Targino contra Manuel Fulô. Na falta da ajuda civil Manuel Fulô apela para o poder da feitiçaria.

Segundo Fábio de Souza Andrade, no livro *Sagarana* é possível perceber um Guimarães Rosa profundamente atenuado a seu vínculo histórico:

¹²⁰ Roberto González Echevarría, op. cit, 109-111.

¹²¹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, op. cit., p. 274

Em seu livro de estréia podem-se rastrear muitos dos conflitos entre o poder central e local que animaram o dia-a-dia da República velha, então recém superada (...) uma dinâmica política que pode ser descrita como o conflito entre a ordem do costume e a tentativa de imposição da lei civil, não tradicional e não local.¹²²

Ao longo de seu artigo, em que se propõe a analisar dois episódios em que o rito e a lei se mesclam, Fábio de Andrade vai revelando a forma como Guimarães Rosa constrói o espelho do conflito entre a lei e o costume num momento histórico muito específico no qual estes termos pareciam inconciliáveis. O sertão é o palco de batalhas entre estes dois termos. Existia no sertão mineiro toda uma estrutura de poder em que os jagunços (combatidos pelo Estado desta época) eram “contratados” para manter a ordem e, principalmente, proteger a propriedade do coronel. “A valentia transparece aqui com única maneira possível de auto-preservação para os despossuídos, que são levados à dependência absoluta dos homens de posse.”¹²³

Fábio de Andrade, a propósito, consegue perceber de que forma este conflito espelhado em alguns contos de *Sagarana* revelam o difícil processo de modernização ao qual o sertão estava submetido e de que forma este mesmo processo foi sendo incorporado (muitas vezes violentamente) pelo povo que ali vivia.

Sagarana se passa num momento específico de crise e transição histórica: o processo de centralização administrativa e política perseguido na República Velha pelo governo nacional que, em busca da ‘ordem’ – extermínio dos jagunços – e do ‘progresso’ - modernização legalizadora do sertão – , ameaça ao poder secular dos coronéis.¹²⁴

No conto em questão, este poder civil é, em certo momento, desejado pelos moradores, pois eles vêem como esta ordem pode domar a violência incontrolável de valentões como Targino: “Eu sei que, por causa de uns assim, até o Governo devia era de mandar um quartel de soldados p'ra aqui p'ra a Laginha...”¹²⁵ No entanto, como

¹²² Fábio de Souza Andrade, “Leilão divino, tribunal jagunço, duelo de bravos: rito, lei, ordem e costume em Guimarães Rosa”, In: *Literatura e Sociedade*. n 6. São Paulo: DTLCC/USP, 2001-2002, p. 150.

¹²³ Idem, *Ibidem*, p. 155.

¹²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 154.

¹²⁵ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, op. cit., p. 274.

dissemos, na ausência do poder civil durante o confronto entre Manuel e Targino, outra ordem é apresentada a fim de solucionar o conflito.

A fama de valentão de Manuel só é mantida porque logo após a morte de Targino o Estado envia a Laginha o tão sonhado destacamento policial para manter a “ordem”.

E o melhor foi que meu afilhado conservou o título, porque, pouco depois, um destacamento policial veio para Laginha, e desapareceram os cabras possantes, com vocação para o disputar. Mas Manuel Fulô ficou sendo um valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial.¹²⁶

Conforme destacamos no trecho acima, é importante para a glória do arraial a figura do valentão e melhor ainda que este seja como Fulô: manso e decorativo. Pois, desta forma, a tradição é mantida sem grandes perdas tanto para a população como para o Estado¹²⁷.

É possível pensar que neste conto a conciliação é pacífica entre estas duas estâncias (lei e tradição), mas é importante lembrar que esta conciliação foi construída na ponta da faca de Manuel enfrentando Targino, imbuído da mágica de Antonico das Pedras. E, por outro lado, é bom lembrar que Manuel Fulô é um grande mentiroso e que o conto é narrado permeado desta mentira, o que também pode indicar a falácia – ou a ambigüidade – desta conciliação entre lei e tradição.

A voz e a letra na narrativa latino-americana

É possível propor o “balbucio teórico” como uma descrição do discurso teórico latino-americano? Ou, inclusive, como uma descrição do discurso teórico não euro-norte-americano? (...) Quem determina que um discurso seja pejorativamente simples “balbucio”, o sujeito que fala ou o que escuta?¹²⁸

Ao pensar sobre o lugar do discurso latino-americano no panorama mundial, Hugo Achugar cria a categoria de “balbucio teórico” para exemplificar o que fazem as críticas

¹²⁶ Idem, Ibidem, p. 300.

¹²⁷ A figura de Manuel funcionaria como uma conciliação entre a nova ordem implantada pelo Estado (o fim da era dos valentões) e o lugar cativo destas figuras para a paz entre a população.

¹²⁸ Hugo Achugar, op. cit., p. 43.

dos que, segundo Gayatri Spivak, não podem falar.¹²⁹ Este “balbucio” apontado por Achugar corresponde ao lugar da crítica que fala sem poder falar ou fala sabendo não ser ouvida.

Guimarães Rosa, Juan Rulfo e muitos escritores latino-americanos deste período escreviam imaginando que não seriam lidos, isto porque, até determinado período histórico, a América Latina era apenas receptora e não produtora de obras literárias. Talvez por isto, por serem lidos apesar das expectativas, o período destes escritores e de seus “descendentes” foi chamado de “boom” da narrativa latino-americana.

A forma distinta como Guimarães Rosa e Juan Rulfo trabalham com o texto literário e suas peculiaridades já foram explorados quando falávamos nas categorias críticas da transculturação.

Alguns trabalhos críticos sobre o escritor mineiro procuram identificar determinados personagens com figuras importantes da historiografia brasileira. Isto porque Guimarães Rosa foi tomado por muitos como intérprete da realidade brasileira e os personagens criados por ele foram tomados como representações da população do interior de Minas Gerais. No entanto, o que tentamos discutir é de que forma esta representação acontece. Até que ponto uma dada comunidade pode ser representada? Qual é o lugar do texto literário dentro destas comunidades por ele representadas? Este indivíduo tomado como “intérprete” está mesmo inserido na comunidade como faz crer seu texto? Até que ponto esta representação pode ser lida como “salvação” para estas comunidades?

Os cadernos de viagem de Rosa apresentam a figura do Vaqueiro Mariano, que acompanhou a viagem feita pelo escritor com um grupo de sertanejos no interior de Minas Gerais. Os críticos logo identificaram o Vaqueiro Mariano como sendo o

¹²⁹ Gayatri Spivak formula a pergunta no: “*Can the subaltern speak?*” Que citamos neste trabalho, mas com a tradução ao espanhol da Revista Colombiana de Antropologia.

personagem Manuelzão do conto de Guimarães Rosa. Mas estes mesmo cadernos revelam que Rosa apenas se aproveitava das palavras dos vaqueiros para criar sua própria linguagem, a ponto de fomentar uma intensa pesquisa lingüística que resultou na publicação do livro *O léxico de Guimarães Rosa*,¹³⁰ pelo qual ficamos conhecendo como as palavras utilizadas pelos sertanejos eram modificadas para, então, entrarem para as histórias de Rosa. Sendo assim, são muitos os exemplos de palavras criadas pelo mineiro a partir da fala popular.

Como bem refletiu Juan Rulfo

*La literatura es una mentira que dice la verdad. Hay que ser mentiroso para hacer literatura, ésa ha sido siempre mi teoría. Aquellos que no saben de literatura creen que un libro refleja una historia real, que tiene que narrar hechos que ocurrieron, con personajes que existieron. Y se equivocan: un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto de la otra realidad.*¹³¹

Acreditar que o objeto literário é capaz de “solucionar” o problema do isolamento ou do desaparecimento de comunidades como as representadas nas obras de Rosa e Rulfo e lidas por Ángel Rama como “salvação” é também uma forma de mascarar as implicações da representação. No entanto, a postura crítica de acreditar que estes escritores na ambígua posição de pertencer e não mais habitar as comunidades por eles representadas aponta para outro problema: a dificuldade social e política de se dar voz ao povo do sertão.

O fato de Guimarães Rosa ser tomado como um “intérprete do Brasil” revela uma questão sócio-cultural. É preciso um representante “qualificado”, um homem das letras, para dar voz a este “outro”, que habita o interior do país. A impossibilidade deste “outro” falar acabou por dar a estes autores a possibilidade de suprir esta ausência, de assumirem o papel de “intérpretes” apesar de não mais fazer parte desta comunidade por eles representada. Mas, até que ponto estes “intérpretes” são válidos? É possível tomar

¹³⁰ Nilce Sant'Ana Martins, *O léxico de Guimarães Rosa*, São Paulo: EDUSP, 2001.

¹³¹ Juan Rulfo, op. cit, p. 466.

estas obras como “representações” sem considerar a pluralidade de significados da representação nestes casos?

Muitos dos livros produzidos por autores latino-americanos surgiram após uma viagem ao interior de seus países. Esta viagem dos mediadores culturais de “(re)descobrimento”, que iam em busca da voz dos povos esquecidos, foi o mote da escritura de *Grande sertão: veredas*, *Cien años de soledad*, *Os sertões* e muitos outros. A necessidade da viagem de (re)descobrimento, como aponta González Echevarría, revela não só uma certa curiosidade a respeito das comunidades do interior do país como o fato de que estes intérpretes não mais habitavam as comunidades representadas nas obras literárias, pois era necessário voltar a elas.

A postura antropológica de Guimarães Rosa, que em alguns momentos precisa explicar nomes e situações peculiares do povo do sertão, esconde e revela as práticas hierárquicas que dominam nossa sociedade. A necessidade de explicar os nomes e conceitos parece que acentua ainda mais o abismo que separa o popular e o erudito no cenário literário latino-americano.

A crítica de Ángel Rama apontava para as estas características antropológicas de Guimarães Rosa, Juan Rulfo e dos demais autores transculturadores. No entanto, esta crítica parece não perceber as fissuras ainda existentes entre o culto e o popular que jamais poderiam ser conciliadas pelas obras dos autores latino-americanos devido às ambigüidades do signo escrito e o abismo existente entre estes dois mundos.

Segundo Antonio Cornejo Polar, existe um embate, nem sempre sutil, entre o universo da oralidade e o da escrita, sobretudo num espaço onde este conflito metaforiza o embate entre o conquistador e o conquistado. Para ele o que se passa entre Atahualpa e o padre Vicente Valverde em Cajamarca, no que o crítico chama de Crônica de Cajamarca, seria o grau zero de interação entre a voz e a letra e marca não

somente as diferenças extremas entre as duas, mas ainda “tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca e agressiva repulsão.”¹³²

No episódio em Cajamarca que Cornejo Polar descreve, o que estava em jogo, além da vida de Atahualpa, é a disputa entre o livro e a escrita (a Bíblia) e a oralidade. Esta disputa, segundo ele, permanece viva nas diversas produções latino-americanas; estas duas formas de discurso se repelem desde o primeiro encontro e este movimento de repulsa “pressagia a extensão de um campo de enfrentamento muito mais profundo e dramático.”¹³³

Atahualpa, ao ser confrontado com a Bíblia, procura “ouvir” dela a verdade, mas um livro não fala, e diante do silêncio daquele objeto que, segundo os conquistadores, trazia a verdade, Atahualpa a atira ao chão. O conflito espelhado nesta crônica revela que a escrita ingressa nos Andes (e em toda a América Latina) “não tanto como um sistema de comunicação, mas no horizonte da ordem e da autoridade, quase como se seu único significado possível fosse o poder.”¹³⁴

Ora, este mesmo objeto de repulsa – o livro – que, como nos lembra Cornejo Polar, marcou para sempre a memória do povo indígena e se tornou símbolo na morte de Atahualpa, é agora utilizado pelos autores latino-americanos para retratar e “dar voz” a este mesmo povo. O que deixa os seguintes questionamentos: a repulsa a este objeto pôde ser superada pelos nativos? As produções literárias conseguem realmente uma “paz” entre estes dois discursos? Em que sentido a produção literária é menos autoritária do que os escritos colonizadores? Ela é, realmente, libertadora para estes povos? Acreditar que a inserção via literatura do discurso e da cultura rural pode ser libertadora parece partir do pressuposto de que o fim último de toda cultura é a cultura letrada.

¹³² Antonio Cornejo Polar, *O condor voa*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 220.

¹³³ Idem, *Ibidem*, p. 221.

¹³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 237.

Em um texto sobre a teoria da desconstrução de Derrida escrito por Marcos Siscar¹³⁵ o crítico apresenta algumas questões que podem ser pensadas dentro desta chave da representação e do lugar do texto literário na cultura latino-americana. Para Siscar, a literatura se relaciona com a “verdade” porque é filha da filosofia, e da filosofia herda não só a preocupação com a busca da “verdade” como estruturas e noções de natureza filosófica como a imitação, a forma, o trabalho com o tempo e o espaço, etc.

A questão da verdade permeia o discurso literário em várias camadas, dentre elas a busca e a necessidade de se afirmar enquanto discurso verossímil ou enquanto um gênero particular: “a literatura é um lugar no qual a relação com a própria identidade é fundamental para se compreender o sentido de um texto.”¹³⁶ O problema da verdade na literatura tem relação com sua necessidade de nomear-se e se afirmar no que é, pontuando suas leis de constituição. Siscar aponta que todo texto literário traz em si esta problemática da nomeação e da auto-afirmação de um gênero. No entanto, ele volta a Derrida para pensar a relação ambígua da literatura com a “verdade” de forma geral.

A relação da literatura com a verdade é tida como ilegítima uma vez que a literatura é por definição imitativa, mimética. Para Derrida, a problemática da mimese dentro do objeto literário está circunscrita em certas interpretações da *mimesis*. No entanto, dentre as duas interpretações sobre a mimese apresentadas por Derrida a questão da relação com a “verdade” está em ambas de forma distinta. “A literatura deve ser entendida na sua relação com a realidade pré-existente ou estabelece, ela mesma, sua

¹³⁵ Marcos Siscar. “A desconstrução de Jacques Derrida”. In: BONNICI, Thomas e TOLIN, Lúcia Osana (orgs.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduen, 2003, p.171-180.

¹³⁶ Marcos Siscar, op. cit., p. 174.

realidade?”¹³⁷ Não se trata de apresentar uma resposta para o problema, mas revelar a lógica desta oposição e as conseqüências desta oposição no discurso crítico-literário.

Para Derrida, ambas as vertentes interpretativas da mimese mantêm intacta a idéia de que existe uma origem reconhecível e, de alguma forma, apreensível. O discurso literário pressupõe que as coisas podem ser delimitadas, seja por apresentar a verdade ou assemelhar-se a ela. “Ao descrever o resgate ou a produção da verdade, estamos permanentemente supondo a possibilidade, ainda que *a posteriori*, de designar e, portanto, de definir essa verdade.”¹³⁸

O discurso literário, desta forma, se apresenta como uma linhagem do pensamento metafísico e, talvez por isto, tenha se apresentado como alternativa na modernidade de manter o nexos perdido com a morte de Deus e da filosofia. Os discursos de muitos autores, dando principal enfoque aos autores do boom, designam o objeto literário como uma espécie de religião, uma forma de libertação das trevas e da ignorância (características discursivas muito próprias de discursos religiosos). A categoria “cosmovisão” da teoria de Ángel Rama pode ser entendida também como uma tentativa de transformar o discurso literário em uma espécie de “religião”. Podemos potencializar esta categoria se incluirmos nela o discurso de diversos autores a respeito da inspiração literária. Muitos autores descrevem o momento de escritura de suas obras como momentos de encontro com algo sobrenatural, como uma espécie de transe místico no qual as palavras fluem como se tivessem vida própria.

A literatura como forma de aproximação à idéia da “verdade” pode justificar a postura crítica que prega a inclusão na literatura como “salvação”, ora, este objeto tido como puro e próximo do “divino” é capaz de salvar do esquecimento e da extinção qualquer cultura. Para quem a literatura é libertação e salvação? Para quem deve ser

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 175.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p. 175.

motivo de celebração a transformação de uma cultura em literatura? A literatura liberta transformando em literatura e isto só pode ser libertador para a própria literatura e não necessariamente para a cultura transformada em literatura.

Incorporação da oralidade: solução transculturadora?

As narrativas produzidas por João Guimarães Rosa e Juan Rulfo bem como de outros escritores do mesmo período servirão, ao crítico uruguaio, como exemplos para mostrar de que forma a transculturação se sustenta enquanto categoria crítica e de que forma o projeto de construção de uma unidade latino-americana poderia ser viável pela ótica transculturadora.

No conto “Corpo fechado” o narrador se apresenta como um doutor que vai ao interior de seu país para prestar serviços a uma comunidade. O doutor do conto “Corpo fechado”, como sendo a voz que veio da cidade, acaba por incorporar a seu discurso características do falar popular. Não existe uma distinção lingüística entre o que é “fala” do povo de Laginha e o que pertence ao falar do povo da cidade. Dentro da tradição crítica da transculturação esta junção de duas “línguas” (entendendo estas duas línguas como a diferença existente, em algumas obras literárias, entre a fala do narrador e a fala dos personagens) foi entendida como uma forma encontrada por estes autores de trazer a linguagem popular para a literatura culta, num processo de conciliação, num apagamento das diferenças.

As obras transculturadoras, para Rama, são aquelas cujos espaços literários se erguem na passagem entre pólos da resistência tradicionalista e o impulso da modernização. Os relatos transculturadores são importantes pelas reflexões que provocam e conseguem desenvolver sobre as culturas e seus processos de diálogo. Quase todos os escritores considerados por Rama como transculturadores tiveram biografias semelhantes. Em suas histórias de vida, tiveram que atravessar o limiar de

duas culturas e puderam, deste modo, absorver diversas influências sem, contudo, perder a marca de suas culturas regionais.

Ora, no conto “Corpo fechado” a cultura erudita e a forma “correta” de se escrever figuram como um preciosismo, na figura de Manuel Baptista, uma espécie de professor.

E, como prova, exibiu e leu, muito digno e neurastênico, a sua última produção, que debochava de muitas atualidades, terminando, como sempre, com o seu nome bem rimado, no verso final:
‘Essa história de phonetica
eu nunca pude entendê!
É tão feio se assigná
Manuel Batista, sem P!...’¹³⁹

Ao incluir no relato a figura Manuel Baptista da forma como é feita, Guimarães Rosa parece estar, na verdade, criticando o preciosismo e, de certa forma, a cultura erudita da época. Mas, por outro lado, João do Quintiliano se sente humilhado pelos versos de Manuel Baptista e, como não consegue responder, ou mesmo, compreendê-los, dá o caso por encerrado.¹⁴⁰ Sob outro ponto de vista, o discurso preciosista de Manuel Baptista, neste caso, consegue pôr fim à violência.

Esta ambigüidade interpretativa e a inclusão tanto da linguagem culta como da linguagem popular na constituição do texto de Guimarães Rosa e Juan Rulfo, levando em conta este e outros episódios das obras em questão, parecem mais compreensíveis frente à teoria desenvolvida por Antonio Cornejo Polar a respeito da heterogeneidade das produções culturais da América Latina. O termo heterogeneidade é utilizado para definir uma produção literária complexa e plural, fruto da convergência conflitiva de pelo menos dois universos socioculturais diferentes. “*As literaturas heterogêneas se*

¹³⁹ João Guimarães Rosa, Sagarana, op. cit., p 276.

¹⁴⁰ No conto, João do Quintiliano precisa aplicar um corretivo no autor dos versos que zombavam dele e de sua família. A suposta autoria dos versos recai sobre Manuel Baptista, mas este prova que jamais escreveria algo com tantos erros e sem assinar seu nome bem rimado no final.

caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos sócio-culturais do seu processo produtivo.”¹⁴¹

Tanto em “Corpo fechado” como no conto “*Luvina*” de Juan Rulfo a convergência de dois universos distintos - sem que haja uma síntese entre os dois - aparece diversas vezes ao longo dos relatos. Guimarães Rosa no conto consegue deixar a interpretação do conflito entre Manuel Fulô e Targino em aberto. A ambigüidade interpretativa produzida por esta convergência não aparece com uma “resolução” entre “duas esferas radicalmente separadas”, como interpreta a crítica de Ángel Rama. A nosso ver, “Corpo fechado” se constitui na duplicidade, no dizer de Cornejo Polar, num equilíbrio instável destas duas culturas que se chocam nesta obra.

A forma como são incorporados os saberes e ditos populares em “Corpo fechado” é outra deixa do autor para a ambigüidade interpretativa. Inicialmente eles se revelam pela voz transcrita de Manuel Fulô: “E o castigo demora, mas não falta... (...)P’ra cavalo ruim, Deus bandeia a rédea...” (...) “Ah, porque eu tinha de fazer de capim para comer o burro!...(...) A cacunda do bobo é o poleiro do esperto!...”¹⁴² Mas, por fim, esta mentalidade sertaneja acaba se incorporando no próprio discurso do doutor:

– Não fazer nada seria uma infâmia... Temos de defender a das Dor!
Há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói...(...)
- Manuel, se você não dominar um pouco esta bebedeira, eu jogo um
josé na rua!¹⁴³

O fato que acaba por definir os rumos da história do povoado em “Corpo fechado” é que Manuel Fulô, ao ser desafiado por Targino, revela sua real personalidade covarde. Mas o curandeiro da cidade – Antonico das Pedras – fecha o corpo de Manuel Fulô e este, imbuído de “outra personalidade”, enfrenta o valentão e o mata.

¹⁴¹ Antonio Cornejo Polar, op. cit., p. 162.

¹⁴² João Guimarães Rosa, Sagarana, op. cit., p.274 e 289.

¹⁴³ Idem, Ibidem, p. 294.

Antonico das Pedras é o maior representante da cultura popular. Ele domina a arte da magia e esta se opõe ao saber institucional da medicina do doutor. A pano de fundo, o que parece estar em disputa é: quem conseguirá solucionar o caso de Fulô? O doutor e o saber institucional, ou Antonico e o saber popular? No nível temático, Antonico “vence” o doutor nesta disputa.

Mas, sob outro ponto de vista, o que nós leitores trazemos às mãos é esta história da disputa. Ao que parece, o “vencer” não está em jogo para o narrador, ou seja, o doutor não se ressentir por ter “perdido”. Na disputa entre doutor e o curandeiro no caso Fulô, o curandeiro sai vitorioso, pois o doutor não foi capaz de solucionar por outras vias o problema. No entanto, este relato é transformado em literatura (por outro doutor) e, ao trazer para a literatura, instaura a ambigüidade sobre a interpretação dos “vencedores”. Como em *Grande sertão*, a dúvida permanece.

Esta interpretação pode ser ainda mais complexa se pensarmos que os leitores podem ou não acreditar nos poderes de Antonico; os leitores podem ou não acreditar no que aconteceu, uma vez que as histórias de Manuel Fulô são quase sempre marcadas pelo engodo e pela ilusão, afinal, trata-se de um indivíduo que enganou até mesmo os ciganos. Como já dissemos acima, o doutor assume neste discurso final as características que foram de Manuel Fulô durante quase todo o relato. De ouvinte passivo ele se torna espectador de um caso e, na continuação, o próprio contador de histórias.

Os escritores transculturadores, para Rama, acabaram, via literatura, servindo como mediadores entre regionalismo e a ordem supra-regional. No conto em questão, o doutor é este mediador. No entanto, segundo as reflexões de Alberto Moreiras, esta afirmação não pode ser sustentada, uma vez que as “culturas de origem” não possuem potencial para ler e avaliar os textos produzidos por seus “mediadores”. O leitor em

potencial das obras de Guimarães Rosa não é a população que ele retrata em suas obras, mas a camada alfabetizada mais presente nas cidades, uma vez que o índice de analfabetismo nas regiões onde estas histórias realmente se passam era muito grande. Por isto a necessidade constante de “explicações” sobre termos próprios ao povo desta região a seus leitores. Desta forma, é mordaz transformar os relatos desta gente em material não acessível a eles próprios e ainda acreditar que se faz isto por eles, como uma forma de salvá-los do isolamento ou do desaparecimento. Como já dissemos anteriormente, só é motivo de celebração para a própria literatura converter um objeto nela mesma.¹⁴⁴

O trecho de epígrafe deste capítulo fala sobre a impossibilidade de representar o “Outro” e como as diversas mortes que figuram os relatos literários latino-americanos seriam uma metáfora para esta impossibilidade. Se considerarmos as produções de Guimarães Rosa e Juan Rulfo, é possível ver com clareza a presença desta morte que marca a impossibilidade de conhecimento deste “Outro”. E ainda, a distância entre o que é escrito e o que pode ser lido e interpretado pelos “personagens” destas narrativas. Até que ponto estes “personagens” retratados pelo conto possuem instrução para ler e interpretar estas narrativas que os “espelham”? Sendo assim, é ainda possível dizer que Antonico das Pedras, tido como “vencedor” no nível temático, pode ser interpretado como um “perdedor” uma vez que foi “transformado” em “algo” no qual não pode atuar efetivamente.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é o olhar com o qual os leitores vão para esta obra. Nós, leitores modernos da cidade, podemos ver esta história como um exemplo da credulidade cega do povo do sertão. Pois, para nós, é impossível que o corpo de Manuel Fulô tenha sido realmente fechado pelo curandeiro. Uma vez

¹⁴⁴ É possível pensar que, de certa forma, reside neste paradoxo o conflito vivido por José María Arguedas no fim de seu último livro.

constatada a impossibilidade científica deste fato, procuramos outras respostas para explicar o que aconteceu com Fulô: ele teve sorte de não ser atingido; ele estava bêbado e foi capaz de fazê-lo porque foi encorajado; ele foi psicologicamente convencido de que poderia fazê-lo, etc. O olhar com o qual entramos nesta obra é definitivo para interpretá-la e quase nunca conseguimos perceber que este narrador não dá uma explicação científica para o fato. O narrador mantém ambígua a interpretação para os fatos ocorridos, neste momento final ele nega sua função de transculturador (que deveria “traduzir” este fato ao seu público).

Este jogo ambíguo do signo literário, presente no conto de Rosa, é análogo no conto “*Luvina*”. Como já destacamos, “*Luvina*” é a história de um fracasso. É a narrativa de um professor que perdeu suas ilusões e seus sonhos justamente quando tentava realizá-los. O que o conto traz a pano de fundo é a impossibilidade da construção de um sistema educativo em cidades como Luvina e, conseqüentemente, a impossibilidade de implantar um “país melhor”. O narrador-personagem, ao chegar em Luvina, toma consciência do esgotamento do sistema educativo que o havia formado e levado até lá. Ele reconhece o vazio do discurso político que prometia melhorar o país. Suas ilusões são todas destruídas e seus sonhos são levados pelo vento da cidadezinha.

O fracasso descrito pelo conto de Rulfo é apenas um dos muitos relatos que surgiram no México pós-revolucionário. E este é apenas um dos contos rulfianos no qual a atmosfera lembra a do cemitério. Esta presença do fracasso, da impossibilidade de se construir e se conquistar os sonhos, a atmosfera moribunda dos relatos de Rulfo não parecem estar exatamente celebrando alguma coisa, muito pelo contrário, o tom de lamento das obras de Rulfo é o que mais se contrasta com a crítica celebrativa da transculturação. A presença das vozes de mortos, como no romance *Pedro Páramo* e o silêncio do narrador do conto de Rosa “A terceira margem do rio”, pode ser interpretada

como uma resposta à falência do modelo antropológico, como apresenta a leitura de González Echevarría:

*El lapso representado por la muerte o por la memoria fallida de los narradores ancianos no indica un escape del discurso dominante, sino el contrario. Los lapsos representan los huecos y cortes, la proscripción del lenguaje el origen de la ley (...). El hueco es la mediación, el vacío fundador, el límite de límites.*¹⁴⁵

No texto “Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana”, Marli Fantini Scarpelli mostra como o sujeito transculturador entra em colapso no conto “A terceira margem do rio”¹⁴⁶. Da mesma forma, entendemos que, embora Guimarães Rosa e Juan Rulfo sejam incluídos na categoria de transculturadores por Ángel Rama, em vários momentos – como tentamos demonstrar neste capítulo – apontam não para o sucesso, mas para o fracasso da ação transculturadora e sua tentativa de mediação. Ou ainda, aproveitando o pensamento de Jacques Derrida, o sucesso transculturador só pode acontecer no fracasso. E é por isso que Alberto Moreiras propõe que a transculturação seja entendida como fracasso e impossibilidade.

Como um conceito radical, na medida em que se orienta em direção a uma possível restituição, preservação ou renovação das origens culturais (...), a transculturação choca-se com a parede teórica que marca suas condições de possibilidade.¹⁴⁷

A transculturação é uma forma de “plasticidade cultural” no dizer de Moreiras. Os textos transculturadores seriam, para Rama, uma forma de sobrevivência cultural numa tentativa reativa – e crítica – à modernização. Na análise realizada por Moreiras a transculturação possui algumas limitações, pois como prática transculturadora ela já é transculturada.

¹⁴⁵González Echevarría, op.cit., p 252.

¹⁴⁶ Marli Fantini Scarpelli, “Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana” In: CHAVES & MACÊDO. *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*, São Paulo: Arte e ciência editora, 2003. p. 51-65.

¹⁴⁷Alberto Moreiras, *A exaustão da diferença*, op.cit., p. 225.

A transculturação é, ela própria, uma representação comprometida, isto é, não se refere simplesmente a uma relação social, mas em vez disto é ela mesma uma relação social, ligada à interpretações, estatutos, hierarquias, resistências e conflitos do grupo que existem em outras esferas da cultura na qual circula.¹⁴⁸

Moreiras aponta que a transculturação não possui a transparência que acredita ter e por não ser transparente acaba fora de sua função. A transculturação que nasce de uma teoria antropológica, paradoxalmente, parece não se originar na antropologia, mas “em um reino diferente, não transculturado, de verdade (não-examinada): o reino da ideologia.”¹⁴⁹

A transculturação é uma máquina de guerra que se alimenta de diferença cultural, cuja função principal é a redução da possibilidade de heterogeneidade cultural radical. A transculturação é uma parte da ideologia do producionismo cultural, na verdade uma parte sistêmica de uma metafísica ocidental da produção, que ainda mantém um forte domínio colonizador sobre o campo cultural.¹⁵⁰

A conciliação de duas culturas, analisada pela transculturação, cobra um preço para a “preservação” e este preço é sentido por Arguedas, que para Moreiras teria dado, com o fim de seu livro, uma resposta à transculturação.

Moreiras propõe que a análise transculturadora não seria suficiente para compreender textos como os de Arguedas. Para Moreiras a teoria desenvolvida por Cornejo Polar poderia apresentar possibilidades mais produtivas, embora a crítica latino-americana tenha preferido em muitos momentos adotar uma “versão simplificada das idéias de Ángel Rama”¹⁵¹. A teoria desenvolvida por Cornejo Polar apresenta um termo que para Moreiras é mais apropriado para se pensar a América Latina: “totalidade contraditória”, termo que apresenta já em seu âmago o paradoxo de se pensar em uma totalidade cultural latino-americana.

Arguedas se suicida ao final de seu livro *Los Zorros* e este ato é interpretado por Moreiras como “um ato de ‘des-escrita’ como o que González Echevarría diz estar

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 224.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 225.

¹⁵⁰ Idem, ibidem, p. 234.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p. 234.

implicado em cada modificação do arquivo latino-americano.”¹⁵² O livro *Los Zorros* inicia um novo ciclo da escrita latino-americana, “porque fecha a possibilidade de uma escrita antropológica”¹⁵³. Os textos anteriores a este “fechamento”, portanto, precisam ser relidos e revistos dentro das condições de impossibilidade vividas por Arguedas e interpretadas por Moreiras. “*Los Zorros* se oferece como um texto decisivo no qual as condições da impossibilidade da ficção antropológica são mostradas como tal.”¹⁵⁴ A resposta dada por Arguedas da impossibilidade da escrita antropológica deve, portanto, exigir uma nova leitura dentro desta chave da impossibilidade de textos considerados como produções “bem sucedidas” deste modelo.

O romance de Arguedas espelha uma dúvida a respeito do modelo da escrita antropológica que já aparecia em outros textos anteriores a ele. Não é a toa que em diversas partes do diário pessoal do escritor, incorporado ao romance, o autor dialoga com autores como Juan Rulfo e João Guimarães Rosa. De forma especial, Arguedas cita o texto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, a quem ele chama de “*hermano João*”. De alguma forma o conteúdo destas obras já apresentava a impossibilidade de uma harmonia entre culturas e, desta forma, uma teoria que incluísse a possibilidade do texto a noção de sua impossibilidade traria outras contribuições interpretativas para estas obras em que o paradoxo é forma e conteúdo, como no citado “A terceira margem do rio”, em que a impossibilidade e o paradoxo já se apresentam ao leitor desde o título.

Acreditando que uma teoria que abarque o paradoxo sem necessariamente resolvê-lo traria contribuições para este trabalho e para as obras analisadas, dedicaremos o próximo capítulo a uma leitura mais cuidadosa do termo *phármakon*, já diversas vezes citado nesta dissertação. O termo grego que abarca uma pluri-significação, redescoberto por Jacques Derrida, vem de encontro a estas discussões já apresentadas e,

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 239.

¹⁵³ Idem, *ibidem*, p. 242.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 242.

principalmente, responde ao termo desenvolvido por Cornejo Polar. A “totalidade contraditória” do peruano concilia opostos como o faz o *phármakon* derridiano e, por isto, a teoria que o acompanha pode ser de grande contribuição para se pensar o lugar da crítica e da escrita na América Latina.

Capítulo 3

Yo no voy a sobrevivir al libro.
José María Arguedas.

Phármakon da escrita

Em um artigo publicado na revista *Estudos de Literatura*, o crítico Edson Rosa da Silva, ao empreender uma leitura da obra de Platão sob a ótica de Jacques Derrida, faz a seguinte afirmação:

Derrida relê Platão, cita seus sentidos nos textos que escreve. E, dessa forma, participa de um jogo sempre arriscado de redizer o que foi dito e deixar que outros o tornem a dizer. O texto faz-se, portanto, risco. Risco, em sentido duplo: traço e perigo. Sem relação semântica nem etimológica no léxico. Aqui, porém, por mim colocados em confronto - espelhados em 'miragem semântica', para seguir o ensinamento de Derrida, onde o significante de um eco e se reflete no significante do outro. Onde o risco da escrita torna-se o risco da escritura.¹⁵⁵

Edson Rosa da Silva revela, assim, a dificuldade de escrever a respeito de um texto tão múltiplo e ambíguo como é o de Jacques Derrida trabalhando com um texto também ambíguo: o *Fedro* de Platão. A complexidade desta operação – “redizer o que foi dito” – e tentar escrever sobre o texto de Derrida relendo Platão revela-se um jogo intenso de *mise en abyme* no qual a ambigüidade parece estar sempre escondida um nível mais abaixo do que estamos tentando dizendo, como em um jogo de esconde-esconde. Esta foi a sensação exprimida por Edson Rosado da Silva no citado trecho e também foi a nossa ao redigir este capítulo da dissertação no qual nos propusemos a incluir na leitura das obras literárias discussões a respeito da escrita-*phármakon* que aparece no livro *A farmácia de Platão*,¹⁵⁶ de Derrida.

Derrida se propõe nesta obra a re-ler e re-escrever o *Fedro* de Platão. Um dos diálogos centrais na obra do filósofo, mas que, segundo Derrida, precisou esperar vinte e cinco séculos para se redimir e “deixar de ser considerado um diálogo malcomposto.”¹⁵⁷ A escolha deste texto em particular é feita porque este é o diálogo que trata do nascimento da escrita.

¹⁵⁵ Edson Rosa da Silva, “O *Fedro* de Platão na leitura de Jacques Derrida” Revista de Estudos de Literatura – Belo Horizonte, v.2, p. 63-74, outubro 94.

¹⁵⁶ Jacques Derrida, *A Farmácia de Platão*. op.cit.

¹⁵⁷ Derrida, op. cit., p 11.

Segundo Derrida, foi feita uma leitura cega que permitiu este “boato de que Platão condenava simplesmente a atividade do escritor. Nada aqui está isolado, e o *Fedro* procura também na sua escritura, salvar – o que também é perder – a escritura como o melhor, o mais nobre jogo.”¹⁵⁸

Edson Rosa da Silva no artigo citado acima, divide a diálogo de Platão da seguinte forma

O discurso *Fedro* divide-se em:

1. Prólogo: o encontro de Sócrates e de Fedro, e a descrição do cenário da conversa
2. O discurso de Lísias sobre o amor
3. Intermédio com observações sobre a forma e o fundo do discurso.
4. Críticas sobre o fundo do discurso de Lísias
 - 4.1 - O primeiro discurso de Sócrates: discussão sobre o amor
 - 4.2 - O segundo discurso de Sócrates: elogio da loucura
5. Críticas sobre a forma do discurso de Lísias
 - 5.1 - A arte de falar
 - 5.2 - A escrita
6. Conclusão geral com uma prece ao deus Pã.¹⁵⁹

A análise de Derrida sobre o texto de Platão irá se concentrar mais especificamente na última parte do discurso, que trata sobre o tema do nascimento da escrita. Derrida procura mostrar que, embora a escrita seja a última parte do diálogo, ela não é um apêndice no texto. “A escrita constitui, ao invés, um fio condutor que atravessa o texto de ponta a ponta.”¹⁶⁰ Assim, vários momentos da discussão ao longo do diálogo preparam e apontam para o relato do *mito de Theuth*, o mito do nascimento da escrita.

Derrida destaca no texto de Platão várias alusões ao ato de escrever. Ao longo do diálogo reflete sobre os logógrafos, que redigiam discursos para outras pessoas, textos lidos na ausência de seus autores, como também sobre o discurso de Lísias sobre o amor, que é escrito, enrolado, e transportado por Fedro para ser lido para Sócrates. Segundo Derrida, o texto escrito tem uma importância tão grande dentro do diálogo que

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, p 11.

¹⁵⁹ Silva, *op. cit.*, p 65-66.

¹⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p 66.

faz Sócrates deixar o espaço da cidade, onde habitualmente ensinava, para ir ao campo em companhia de Fedro, para ler o texto que contém o discurso de Lísias. Acentua, dessa forma, que “a mola do texto não é o tema da discussão - o amor -, mas a importância do texto escrito - veículo da palavra.”¹⁶¹

Finalmente, o diálogo concentra-se na análise do *mito de Theuth*: o relato egípcio da apresentação da escrita feita pelo deus Theuth, pai da escrita, ao rei Tamus. A escritura é apresentada por seu criador, o deus Theuth, como um *phármakon* para a memória. O relato do mito de Theuth destaca o duplo sentido do termo *phármakon*.

SOCRATES: E então! Ouvi contar que, próximo a Naucrates, no Egito, há uma das antigas divindades cujo o nome é Theuth. Foi ele, pois, o primeiro a descobrir o número e o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo do gamão e os dados, e enfim, saiba-o, os caracteres da escrita (*grámmata*). Ora, naquele tempo, reinava sobre todo o Egito Tamus, que residia na grande cidade da região alta, que os gregos chamam de Tebas do Egito, assim como chamam, ao deus Tamus, Amon. Theuth, tendo vindo encontrá-lo, mostrou-lhe suas artes, dizendo-lhe, que era preciso comunicá-las aos demais egípcios(...). Mas, chegada a vez da escrita, diz Theuth: ‘Eis aqui, Ó rei, o saber que oferecerá aos egípcios mais saber, mais ciência e mais memória; o remédio (*phármakon*) da ciência e da memória foi encontrado’. Mas Tamus replicou: ‘Ó Theuth, maior mestre das artes, aquele que pode gerar uma arte não é aquele que pode fazer o julgamento das desvantagens e da utilidade para os que dela se devem servir. E eis que tu, que és o pai da arte de escrever, queres atribuir-lhe, por complacência, um poder que é o oposto daquele que ela possui. Com efeito, essa arte provocará o esquecimento naqueles que a praticarem, pois deixarão de exercer a memória. (...) não é, portanto, o remédio da memória que achaste, mas o da rememoração. Quanto à ciência, é o simulacro que estás propondo aos teus discípulos, não a realidade. Portanto, logo que, graças a ti, tiverem ouvido falar de muitas coisas, sem que tenham recebido seu ensinamento, parecerão ter muita ciência, enquanto que, na maioria dos casos, não terão nenhuma; ademais, serão insuportáveis no trato, pois que se terão tornado simulacros de sábios, ao invés de serem sábios.’¹⁶²

O deus criador da escrita é também o criador do jogo e do cálculo, no entanto, segundo o rei Amón o criador não possui capacidade para avaliar sua criatura, a escrita é apresentada por Theuth como remédio para a memória, mas o rei faz questão de ressaltar que a memória, ao contrário do que apresentou Theuth seria ainda mais

¹⁶¹ Idem, *Ibidem*, p 66.

¹⁶² Derrida, *op. cit.*, p 21.

prejudicada pela escrita, ademais, o conhecimento produzido pela leitura faria com que os discípulos se acreditassem sábios, mas estes não saberiam argumentar a origem e as articulações de seu saber, segundo Amón, os formados pela escrita seriam “simulacros de sábios” e seriam insuportáveis no trato. A relação da escrita com o simulacro já é percebida por Amón, mas escondida por Theuth.

O texto de Platão, segundo Derrida, foi, durante muito tempo, prejudicado em sua interpretação uma vez que a palavra grega *phármakon*, que mantém em sua significação a dualidade de veneno e remédio, foi traduzida por “remédio” e, com esta opção, a dualidade negativa, própria do termo, ficou silenciada.

A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* – droga benéfica – não é de certa forma inexata. Não somente o *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambigüidade de seu sentido. Mas é também evidente que, a intenção declarada de Theuth sendo a de fazer valer seu produto, ele *faz girar* a palavra em torno de seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador, de seus pólos.¹⁶³

O que Derrida se empenha primeiramente em fazer é mostrar de que forma o termo *phármakon* na obra de Platão não toma partido, não faz opção por uma significação. Ele apresenta a escrita e a mantém neutra em sua dualidade ela é veneno e remédio, benéfica e maléfica.

O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo.¹⁶⁴

A relação desta “substância” com seu criador, o deus Theuth ou Thot, é grande, pois, Thot é considerado no panteão, como bem lembra Derrida, não só como o pai da

¹⁶³ Idem, *ibidem*, p. 43.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 14.

escrita, mas como o deus misterioso, mágico. O responsável pela vida e pela morte, pelo presente e pelo futuro dos reis. O deus da escrita é também o deus da morte e da justiça, o que aponta para um cruzamento interessante entre ambas.

Pois o deus da escritura é também, isso é evidente, o deus da morte. Não esqueçamos que, no Fedro, também se censurará à invenção do *pharmákon* o substituir o signo ofegante à fala viva, o pretender prescindir do pai (vivo e fonte de vida) do lógos. (...) Em todos os ciclos da mitologia egípcia, Thot preside a organização da morte (...). Ele se comporta como um chefe do protocolo funerário e encarrega-se, em particular, da limpeza do morto.¹⁶⁵

Partindo do princípio de que a escrita funciona como um elemento de fixação da linguagem, podemos considerá-la como a morte da fala viva e das histórias ligadas à memória pessoal dos indivíduos. Uma vez que se utiliza o texto escrito como um meio auxiliar da memória, a escrita implica a redução da capacidade de memorização, e daí seu caráter nefasto para Sócrates. Ao lembrar, e, paradoxalmente, permitir o esquecimento, a escrita revela-se *phármakon*. Ao brincar com a dualidade que a concerne o *phármakon* reafirma a sua paternidade.

O problema da escrita para Sócrates e, aparentemente, para o rei Tamus, está ligado ao “saber de cor”. O fato de a escrita driblar a memória seria o principal agravante desta técnica. No entanto, Derrida destaca que o que realmente parece atormentar Sócrates e Platão a respeito da escrita é o fato de ela criar uma vida independente de seu autor, o fato de ela existir **apesar** de seu pai.

Edson Rosa de Silva apresenta como epígrafe de seu artigo sobre Platão a carta deixada pelo filósofo a seu discípulo

[...] A maior preocupação será não escrever, mas aprender de cor, pois é impossível que os escritos não acabem por cair no domínio público. Por isso, para a posteridade, eu mesmo não escrevi sobre tais questões. Não há obra de Platão e jamais haverá uma. O que atualmente se designa sob esse nome é de Sócrates, no tempo de sua bela juventude. Adeus e obedece-me. Tão logo tenhas lido esta carta, queima-a.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p 36-37.

¹⁶⁶ Platão In: Edson Rosado da Silva, op. cit., p 63.

O gesto de Platão, de afirmar que não deixou nada para a posteridade, que apenas reproduziu diálogo de Sócrates que escutou em sua juventude já foi desmistificado, uma vez que críticos e historiadores já revelaram que existe sim uma filosofia propriamente platônica formulada a partir dos diálogos de Sócrates. A obra de Platão não pode ser considerada mera cópia dos diálogos socráticos. No entanto, é possível perceber dois movimentos interessantes no trecho citado da carta deixada por Platão:

1º - A necessidade de deserdar a obra de sua autoria, atribuindo a ela outro pai.

2º - A ironia de, no momento final, deixar no legado de um filósofo com uma postura crítica tão negativa a respeito da escrita – como foi Sócrates – uma obra escrita tão vasta como foi a de Platão.

Edson Rosa da Silva destaca ainda que neste pequeno trecho da carta de Platão, é possível perceber não só a necessidade de desautorizar sua obra, mas o medo do autor de que sua obra “crie vida própria”, caída no domínio público e seja mal entendida, mal interpretada.

Sócrates se opunha filosoficamente aos Sofistas e criticava, principalmente, a característica que estes tinham de escrever discursos e ensinar por meio da escrita. Platão conhecia este campo de batalha de seu mestre e sabia que Sócrates morreu por se opor a eles, por propor coisas diferentes da ordem vigente em Atenas. De certa forma, escrever discursos era compactuar com o que matou Sócrates. Mais ainda, escrever discurso e, ainda, transferir sua autoria a Sócrates pode ser lido como ato parricida.

Derrida amplia estas questões ambivalentes na obra de Platão para toda a história da escrita. Ele transforma em uma teoria sobre a escrita o conflito ambíguo que esta mesma carrega dentro de si e que aparece tão explicitamente na postura de Platão para com Sócrates.

A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno (...). O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. Primeiro porque a essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso (...). Depois, mais profundamente, para além da dor, o remédio farmacêutico é essencialmente nocivo porque artificial (...). Pois Platão acredita na vida natural e no desenvolvimento normal, se assim se pode dizer, da doença.¹⁶⁷

A questão da escrita como objeto ambíguo, que não abre mão de um significado em favor de outro, que não faz opção pelo bem ou pelo mal, que consegue trabalhar com o seu dualismo apesar de um termo negar o outro constitui, na investigação de Derrida, um dos aspectos “positivos” da escrita. Ou seja, o fato de ser um termo que não se posiciona, de poder ser uma coisa e, ao mesmo tempo, o seu oposto apresenta-se como um ponto importante para instituir uma crítica ao binarismo do mundo, à necessidade de “salvar” somente o que é “positivo”.

Todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um **efeito de análise** que o destrói violentamente, o reduz a um dos seus elementos simples ao interpretá-lo, paradoxalmente, a partir do posterior que ele tornou possível. Tal tradução interpretativa é, pois, tão violenta quanto impotente: ela destrói o *phármakon*, mas ao mesmo tempo se proíbe atingi-lo e o deixa impenetrado em sua reserva.¹⁶⁸

A escrita e a morte

A escrita mantém dentro de si dualidades próprias do *phármakon* (o termo *phármakon* é utilizado por Sócrates durante o diálogo *Fedro* como sinônimo do texto escrito por Lísias e trazido por Fedro). Ela é engendradora de vida e morte, bem e mal; ela é veículo da justiça e da injustiça. Está vinculada à moral. Joga seu próprio jogo, cria suas regras próprias; sabe-se jogo, mas se apresenta como verdade.

Para ser “conveniente”, um discurso escrito *deveria* submeter-se como o próprio discurso vivo às leis da vida. A necessidade logográfica deveria ser análoga à necessidade biológica, ou antes, zoológica. Sem que, está claro, ela não terá mais nem cabeça nem pé. Trata-se mesmo de *estrutura e constituição* no risco, incorrido pelo *lógos*, de perder

¹⁶⁷ Derrida, op.cit., p 46-47.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p 46 (grifo do autor)

pela escritura seu pé e sua cabeça.¹⁶⁹

A escrita joga com a vida e com a morte não só pelo fato de ser filha de Theuth. Ela pode vencer a morte porque é capaz de manter o discurso para além da vida de seu pai. Ao contrário da fala viva, que se submete às leis da biologia e não pode viver para além da vida de seu pronunciador, a escrita permanece além da morte de seu autor, ela vive *apesar* de seu pai. Para Sócrates e Platão todo discurso deveria obedecer às leis da vida, comportar-se como ser vivo, mas, no entanto, o discurso escrito subverte esta ordem da vida uma vez que se mantém vivo para além da vida de seu autor e pai.

Eles o representarão, mesmo que ele os esqueça, eles levarão sua fala, mesmo que ele não esteja mais lá para animá-los. Mesmo que esteja morto, e só um *phármakon* pode deter tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas também em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte.¹⁷⁰

O poder da escrita está em resistir à morte e Derrida relaciona este poder à filiação da escrita. Ela é filha de Theuth e por isto joga com seu pai.

Esse deus da ressurreição interessa-se menos pela vida ou pela morte do que pela morte como repetição da vida e pela vida como repetição da morte. É o que significa o *número* do qual é também o inventor e padrão. Thot repete tudo na adição do suplemento (...). Tomando sempre o lugar que não é o seu, e que se pode chamar também o lugar do morto, ele não tem lugar nem nome próprios. (...) Ele seria o movimento mediador da dialética se também não o imitasse, impedindo-o com essa dublagem irônica, indefinidamente, de terminar em algum cumprimento final de alguma reapropriação escatológica.¹⁷¹

A escritura joga com a morte e, como veremos mais adiante, joga com a identidade de seu pai-escritor. Ela não vive para além de seu pai dando continuidade a sua “vida”, ela subverte as leis da vida para subverter também a identidade de seu pai. Ela esvazia a morte para esvaziar a figura de seu autor. “A inversão dialética do

¹⁶⁹ Idem, ibidem, p. 25 (grifo do autor)

¹⁷⁰ Idem, ibidem, p. 52.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 38.

phármakon ou do perigoso suplemento torna a morte, pois, ao mesmo tempo aceitável e nula. Aceitável porque anulada.”¹⁷²

Levar seu discurso à eternidade, jamais ser calado pela morte, chegar à posteridade, eis o sonho de muitos mortais. A escrita-*phármakon* joga com este sonho e promete a imortalidade por meio da escrita, torna a morte aceitável porque anula. Mais do que um remédio para a memória, a escrita se revela um *phármakon* para a morte. Os textos de Platão chegam até nós “anulando” a morte de sua voz. A escrita anula a voz e, por isto mesmo, transformar em literatura culturas e discursos orais não é exatamente salvá-los da perdição e do esquecimento, mas sim transformá-los em silêncios. Eis o preço a se pagar por jogar com o *phármakon*-escritura.

O discurso escrito “perde seu pé e sua cabeça” ao subverter as leis da vida, ao não se limitar à vida de seu pai, ao perder sua filiação e seguir errante pelo mundo como um órfão fora-da-lei.

A escritura é o filho *miserável*, (...) um filho *perdido*. Cujas importâncias são tanto aquela de um órfão quanto a de um parricida perseguido. Ele vaga, aqui e ali, como alguém que perdeu seus direitos, como um fora da lei. (...) Ele repete a mesma coisa quando é interrogado em todos os cantos de rua, mas não sabe mais repetir sua origem.¹⁷³

Os conflitos vivenciados por Platão – de viver para além de sua voz, mas com sua identidade subvertida – parecem análogos à crise expressa em dois textos que nos propusemos a analisar neste trabalho: o conto “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa e o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Os dois textos parecem dizer muito sobre o ato de escrever, os conflitos do escritor e o jogo com a morte; somado a isto, os dois autores vivenciaram em suas obras e na crítica a elas, o conflito entre a fala e a escrita. Estes dois textos em particular se apresentam como um campo de batalha entre a fala e o aprisionamento dela em uma obra escrita.

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 70.

¹⁷³ Idem, *ibidem*, p. 96-97 (grifo do autor)

O primeiro texto, o conto de Guimarães Rosa, retrata a história de um filho que não consegue seguir o pai, mas também não consegue romper com ele. O relato se apresenta como uma forma de expurgar a culpa sentida por este filho ao não conseguir nem partir para outra vida, nem dar continuidade ao projeto de seu pai. O segundo texto, o romance de Juan Rulfo, trata de um emaranhado de histórias sobre um povoado, Comala, mas, principalmente, é a história de um filho em busca de seu pai, de sua herança e de sua origem. Ambos narradores fazem uso do relato – falado, mas que nos chega como textos escritos – para compreender o que se passou neste caminho da busca do pai.

Os dois textos apresentam o relato – que se complica ao ser transformado em relato escrito por Rosa e Rulfo – como um *phármakon*, como uma substância capaz de “curar”, de fazer compreender, de expurgar uma culpa. Ambos impugnam ao relato certo poder farmacêutico, como se o contar pudesse servir como forma de perdão ou entendimento do passado. O narrador de “A terceira margem do rio”, assim como Juan Preciado, relata suas histórias na tentativa de, ao explicitá-las, entender um pouco mais os conflitos internos que o perseguia: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?(...) E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.”¹⁷⁴

E, aparentemente, ambos provam da ambigüidade deste signo que se apresentou, inicialmente, como “solução” para o conflito interno. Os dois textos terminam com a descoberta de que esta “medicina” – o relato –, como todo *phármakon*, só pode salvar perdendo: “Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Guimarães Rosa, op. cit., p. 62

¹⁷⁵ Idem, ibidem, p. 62

A escrita é usada como técnica curativa em casos de psicose, como apresenta a psicóloga Ana Maria Fernandez no artigo intitulado “O processo da escrita na psicose”¹⁷⁶ publicado na revista *Psychê*. No entanto, a ambigüidade presente no próprio medicamento da psicose (a escrita) pode perder ou salvar.

Foi o que experimentou o escritor José María Arguedas. A escrita de um diário é apresentada ao escritor peruano como técnica para evitar que este tentasse novamente suicidar-se, e no entanto, como bem revela sua obra póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a escrita contribui – como confirma o trecho de abertura deste capítulo – e serve como testemunha para que ele dê cabo a seu intento. A 2 de dezembro de 1969, Arguedas, com dois tiros, põe fim a sua vida e à sua obra.

A escrita brinca com a morte. Como no caso de Arguedas, ela promete vencê-la, mas é dela uma aliada. A escrita brinca com a verdade, promete repeti-la, mas esvazia-a com a repetição.¹⁷⁷

A escritura seria uma pura repetição e, portanto, uma repetição morta que pode sempre nada repetir ou não se repetir *espontaneamente* a si mesma: ou seja, do mesmo modo, só repetir a si mesma, a repetição vazia e abandonada.(...) A escritura não é a repetição viva do vivo.¹⁷⁸

No jogo com o *phármakon*-escritura só se pode salvar, perdendo-se. A escrita trabalha com as ferramentas que tem, com as regras de seu jogo: a *illudere*. Na tentativa de ludibriar a morte, o escritor aceita as regras do jogo do *phármakon*-escritura. Derrida mostra que a origem da inversão de valores sobre a escritura (de objeto negativo na filosofia socrática a centro da filosofia moderna) está, sobretudo, na promessa de vencer a morte.

O temor da morte dá lugar a todos os feitiços, a todas as medicinas ocultas. O *pharmakéus* aposta nesse temor. Desde então, trabalhando para nos liberar disso, a farmácia socrática corresponde à operação do

¹⁷⁶ Ana Maria Fernandez no artigo intitulado “O processo da escrita na psicose” in: *Psychê*, ano VI, n. 9 – São Paulo, 2002, p 115-124.

¹⁷⁷ A repetição da linguagem que leva ao vazio foi explorada no poema de Gertrude Stein: "Rose is a rose is a rose is a rose."

¹⁷⁸ Derrida, op.cit., p 86 (grifo do autor)

exorcismo, tal como ela pode ser considerada e conduzida do lado, do ponto de vista de Deus.¹⁷⁹

O temor à morte é para Sócrates o mote de atuação do *phármakon*- escritura. No entanto, Sócrates tenta reverter a negatividade da morte, mostrando-a como libertadora e meio para se chegar à “Verdade”, na tentativa de vencer sua peleja com o *phármakon*.

Inversamente, e ainda que a legibilidade não seja imediata, a cicuta, essa porção que nunca teve outro nome no *Fédon* senão o de *phármakon*, é apresentada a Sócrates como um veneno, mas ela se transforma, pelo efeito do *lógos* socrático e pela demonstração filosófica do *Fédon*, em meio de libertação, possibilidade de salvação e virtude catártica. A cicuta tem um efeito *ontológico*: iniciar à contemplação do *eidos* e à imortalidade da alma. *Sócrates a toma como tal*.¹⁸⁰

O jogo com a morte é uma constante na história da literatura. Muitos são os trabalhos que tratam desta tentativa de superação da finitude ou que colocam em suas narrativas personagens mortos-vivos, fantasmas ou criaturas do outro mundo. O mesmo se passa com o romance analisado *Pedro Páramo*. Neste texto, em especial a morte é ilusão ou, se melhor me explico, o limite entre estar vivo ou morto é suprimido, pois vivos e mortos convivem no mesmo ambiente, aparentemente sobre as mesmas regras.

Conforme nos aponta a leitura de Marcos Piason Natali,¹⁸¹ neste romance de Juan Rulfo todas as categorias da vida social são levadas à morte: o amor, a política, a religião, a amizade, a esperança, a paternidade, a própria morte enquanto rito, etc. Todas estas categorias da vida são reduzidas a um valor de troca, são desaturizadas e, assim, se apresentam em falência dentro do universo de organização social em Comala. Quase tudo morre, mas algo sobrevive, em dois níveis:

- a) No nível da narrativa, sobrevivem as vozes dos indivíduos que viveram no povoado. O discurso das almas permanece preso às paredes de Comala.

¹⁷⁹ Idem, ibidem, p 68.

¹⁸⁰ Idem, ibidem, p 74 (grifo do autor)

¹⁸¹ Marcos Piason Natali, *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado*. São Paulo, Nankin, 2006.

- b) Por outro lado, o que temos em mãos é a transcrição desta “história de Comala”, ou seja, o livro em si, a escrita. Se é possível dizer que algo sobrevive em Comala, este “algo” é a literatura, que transforma o discurso destas almas de Comala em texto escrito.

O que supera a morte no romance de Juan Rulfo é justamente o remédio para ludibriar a morte: a escritura em sua forma artística. O jogo da ilusão não termina, pois, a escrita joga com a morte e com a fala. Em Comala isto é explícito, o que sobrevive de fato não é o discurso oral das almas, mas o discurso escrito, o simulacro da fala. O jogo não termina.

A República chama também *phármaka* às cores do pintor. A magia da escritura e da pintura é, pois, aquela de um disfarce que dissimula a morte sob a aparência de vivo. O *phármakon* apresenta e abriga a morte (...). A morte, a máscara, o disfarce é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser.¹⁸²

Derrida chama a atenção para a subversão provocada pela arte (pintura e escritura) na ordem da cidade. Daremos mais atenção a este assunto quando tratarmos das questões sobre a paternidade e o jogo, mas gostaríamos de destacar que, no citado texto, a ordem da cidade de Comala é realmente subvertida pelo *phármakon*-escritura, uma vez que o discurso oral das almas (que só poderia ser percebido por quem ali estivesse), ao ser transformado em escritura, transpõe as leis físicas e tornam conhecidas as “vozes” de Comala para além de seus muros, este é o papel da literatura, subverter o tempo e o espaço.

*La escritura está vinculada con la fundación de ciudades y el castigo. El origen de la novela moderna ha de encontrarse, pues, en esta relación, cuyos rastros temáticos aparecen durante toda su historia desde el Lazarillo y El coloquio de los peros hasta Los miserables, El proceso y El beso de la mujer araña.*¹⁸³

¹⁸² Idem, *ibidem*, p 90.

¹⁸³ Roberto González Echevarría, *op.cit.*, p 25.

Esta estranha relação entre a escrita e a lei – e conseqüentemente, com o castigo – aparece no texto de González Echevarría como tese para o nascimento dos romances na América Latina. No entanto, ele aponta como nota de rodapé, o surgimento, nos anos noventa, de uma linha de pesquisa intitulada *Law and Literature* que trabalha a relação da escrita com a lei e a humanização da lei por meio do escrito literário. Mais uma vez a escritura marca sua filiação, uma vez que Thot é também pai dos escribas. A escrita que surge para promover a organização das cidades acaba por funcionar também como forma de subversão.

Fala e escrita

A voz era a representação da divindade, o símbolo da autoridade suprema. Em diversas culturas ela é um atributo dos deuses. Na cultura egípcia, o deus-rei (como Tamus do relato platônico) possuía o poder de criar seres e coisas a partir da emissão de sua voz. Acima de tudo, importa a voz. “A magia verbal” e sua capacidade criadora aparece também na cultura judaico-cristã no qual o deus criador é identificado ao verbo: “No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo, mas o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas. Disse Deus: haja luz. E houve luz.”¹⁸⁴ Em diversas culturas é a fala divina que institui o universo e é utilizada pelos homens, como “o” presente divino para exercer poder sobre mundo.

O poder da fala associado à divindade torna-se decisivo para a organização das comunidades sociais em que imperava a fala do déspota. Também por esse motivo, quando Theuth vem informar ao rei a invenção da escrita, este recebe-o mal e critica seu invento. Ele é autoridade enquanto é fala, *lógos*, “voz de deus” em pessoa; a descoberta da escrita lhe é inútil e, possivelmente, prejudicial.

¹⁸⁴ Gênesis 1:1-3.

O deus-rei-que-fala é também a representação da figura do pai segundo nos aponta Derrida, e é a partir da fala que a relação pai-filho se consolida, diferente do que ocorre com a escrita, onde todo vínculo se perde.

Thot só pode se tornar o deus da fala criadora pela substituição metonímica, por deslocamento histórico e, por vezes por subversão violenta. Assim, a substituição coloca Thot *no lugar* de Rá como a lua no lugar do sol. (...) A escritura como suplemento da fala.¹⁸⁵

Segundo Derrida, a escrita é acusada principalmente de “repetir sem saber”, e está visceralmente associada ao *phármakon* no texto de Platão quando Theuth comunica ao rei Tamus a descoberta dos caracteres da escrita e lhe diz que “memória e instrução têm remédio (*pharmakón*)”. Além disso, Tamus rejeita o *phármakon* da escritura, pois este não se aplicaria à memória viva e conhecedora, à que vivenciou os fatos, mas, antes, à recordação passiva: ao invés de saberem das coisas interiormente (*mnéme*), os homens só irão de lembrar-se dos assuntos exteriormente, por meio de sinais (*hupómnésis*).

Desta forma, enquanto enganadora da memória, a escrita funcionaria como algo bom e mau. É essa ambigüidade da escrita, como o *phármakon*, que o rei pretende reprimir, segundo Derrida, fazendo-a “girar em círculos”: a escrita só produz opinião, aparência em vez de verdade e ciência.

O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece.¹⁸⁶

Platão joga com os dois sentidos de *phármakon*, sentidos esses que funcionam ao mesmo tempo e que o filósofo opera implicitamente, por meio da ambigüidade. Isso nos remete à complexa questão da escrita na obra platônica. Platão condena a escrita e o jogo, mas, a partir da morte de Sócrates e através da “voz”, de Sócrates, apresenta seus

¹⁸⁵ Derrida, op.cit., p 34 (grifo do autor)

¹⁸⁶ Idem, ibidem, p 57.

escritos como jogos e acusa o escrito através do escrito. Com Platão, inaugura-se aquilo que será reeditado também, segundo Derrida, em Rousseau e em Saussure: em todos, há a exclusão e o rebaixamento da escrita compondo com uma escrita geral – com uma “contradição”: a construção de uma obra escrita. Todos minimalizam a escrita, mas lhe tomam como “recurso demonstrativo e teórico.”¹⁸⁷

Só se refugia na escritura aquele que não sabe falar melhor do que outro qualquer. Alcidas o lembra no seu tratado ‘sobre aqueles que escrevem discursos’ e ‘sobre os sofistas’. A escritura como consolação, compensação, remédio para a fala débil.¹⁸⁸

A escrita neste período é considerada como uma fuga para a fala débil, um último recurso para superar o discurso oral, mais primoroso e “perfeito”.

Segundo o levantamento do lingüista Luiz Antônio Marcuschi,¹⁸⁹ podemos considerar que hoje, após muitos séculos, o tratamento dado às duas formas de linguagem sofreu uma inversão. A escrita é vista como superior à fala, em especial pelos meios escolares e institucionais, não só com um valor superior ao da oralidade, mas como grande fator de estímulo do conhecimento e mesmo, como marco histórico na modernização do homem e do mundo.

É válido dizer que as prerrogativas desta (re)versão do valor da escrita já se encontravam nas idéias de Aristóteles: “na verdade, esta mudança de uma *grafofobia* para um *grafocentrismo* começou com o mais ilustre discípulo de Platão, Aristóteles, na *Política*”¹⁹⁰. Nesta obra Aristóteles destaca a importância de ensinar os jovens a ler e escrever, para que tivessem facilidade em lidar com dinheiro, dirigir a economia doméstica e se instruir. Assim, para a sociedade greco-romana, a partir de Aristóteles, a leitura e a escrita foram condições para a cidadania. Estes valores passaram a ser estimulados em toda a Idade Média. “Esta perspectiva prosperou de tal modo que o

¹⁸⁷ Idem, ibidem, p 113.

¹⁸⁸ Idem, ibidem, p 61.

¹⁸⁹ Luiz Antônio Marcuschi. “Fala e escrita: uma visão não dicotômica”. In: *Revista do GELNE*. Vol. 3, n 1. 2001. p 1-7.

¹⁹⁰ Marcuschi, op. cit., p. 3.

domínio da escrita é tido como índice de desenvolvimento e o incentivo do letramento tornou-se um imperativo constitucional na maioria dos povos.”¹⁹¹

Marcuschi continua sua análise mostrando de que forma, apesar da inversão de valores entre a fala e da escrita, estas duas formas de linguagem continuam se digladiando uma sempre em detrimento da outra. Aqui, no entanto, nos interessa demarcar como estes dois discursos continuam marcando lugares de poder dentro da sociedade e de que forma, em textos como os analisados pela transculturação, a categoria “fala” funciona como projeto político de construção de identidade, mas o faz, paradoxalmente, por meio de um texto escrito.

A escrita apresenta-se também como ferramenta da lei. “Com efeito, aquela que mais eleva o espírito que nela se aplica é a ciência das leis, desde que as leis sejam bem-feitas”¹⁹². É por meio dela que se torna possível o registro das normas sociais e os meios para cobrá-las dos indivíduos.

Os signos da escritura funcionavam nela num sistema em que deviam representar os signos da voz. Signos de signos. Assim, da mesma forma que o modelo da pintura ou da escritura é a fidelidade ao modelo, da mesma forma a semelhança entre pintura e escritura é a própria *semelhança*. Ambas são, com efeito, apreendidas como técnicas miméticas, a arte sendo inicialmente determinada como *mimesis*. (...) Como toda arte imitativa, pintura e poesia estão, certamente, distanciadas da verdade. (...) Pintura e escultura são artes do silêncio.¹⁹³

A relação com a arte e a mimese vem desde a filosofia socrática. E a crítica da arte que se passa por enganadora dos sentidos é famosa nas teses de Platão. Platão, que buscava “a verdade”, reconhece a arte como a enganação da enganação. Uma vez que vivemos no mundo de sombras, a cópia das sombras nos afastaria da busca por vislumbrar “a verdade” por trás dos objetos. Aplicada à linguagem, esta teoria também é válida enquanto a fala já é cópia do pensamento e a escrita, cópia da cópia. Ademais, a

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 3.

¹⁹² Derrida, *op.cit*, p 60.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p.87.

escrita imita a fala e tenta se passar por fala.

Ela inscreve no espaço do silêncio e no silêncio do espaço o tempo vivo da voz. Desloca seu modelo, não fornece dele nenhuma imagem, arranca violentamente ao seu elemento a interioridade animada da fala. Assim fazendo, a escritura distancia-se imensamente da verdade da coisa mesma, da verdade da fala e da verdade que se abre à fala.¹⁹⁴

A escrita congela a fala em um único momento, corrompe em sua cópia a espontaneidade da voz, impede a interrupção e a colaboração do “outro” na interação do diálogo. E faz tudo isto simulando-se cópia fiel, fazendo se passar por idêntica e verdadeira. “Esta de-composição da voz é aqui ao mesmo tempo o que a conserva e o que melhor a corrompe.”¹⁹⁵

O *phármakon*-escritura não deixa nunca de jogar e no jogo da *illudere* é com a fala que a escrita mais joga. Ela se faz crer reprodução verdadeira enquanto é apenas *mimesis* e neste jogo da mimese ela apenas repete, repete até esvaziar o significado do que foi dito.

No entanto, para a crítica da transculturação o caráter “salvador” deste *phármakon*-escritura é ressaltado, assim sendo, a transculturação acredita que, de certa maneira, transformar linguagem falada em escritura é uma forma de salvar a fala de comunidades que estaria em risco de extinção pela chegada da modernização. No entanto, acho que não será necessário repetir de forma mais demorada, a ambigüidade do signo *phármakon* que só salva perdendo.

O poema de João Cabral de Melo Neto intitulado *Antiode* (contra a poesia dita profunda)¹⁹⁶ apresenta a ambigüidade da poesia e do signo escrito e a reversão que a sociedade faz deste objeto, como no caso do romantismo criticado no dito poema:

Poesia te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes

¹⁹⁴ Idem, ibidem, p. 88.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, p. 89.

¹⁹⁶ Conferir o poema na íntegra no Anexo I

como qualquer.
Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.¹⁹⁷

Somado a todos os problemas da escrita apontados por Sócrates e Platão, lembrados por Derrida, não podemos deixar de acrescentar outro efeito deste *phármakon* poderoso. Talvez por nossa formação bíblico-cristã, o escrito acabou adquirindo uma potência de verdade reconhecida por Derrida e, de certa forma discutida por ele. Todo este discurso na defesa de desvelar a dualidade do *phármakon*-escritura pode ser entendido também como uma tentativa de se repensar sobre a aura deste objeto que é o escrito e, principalmente, o livro na modernidade.

Jogo da escrita: a disputa de poder com o pai

Eis-nos introduzidos a uma outra profundidade de reserva platônica. Esta farmácia é também, nós o sentimos, um teatro. (...) Ela parece querer substituir o *lógos* ao mito, o discurso ao teatro, a demonstração à ilustração.¹⁹⁸

A escrita é interpretada por Derrida como a transcrição gráfica da fala do pai. Ela é vista por Platão como secundária e inferior, e Derrida completa “Trata-se de pai e filho, de bastardo que não é sequer auxiliado pela assistência pública (...). A mãe relegada ao silêncio.”¹⁹⁹ Neste sentido, o *lógos* é o saber vivo; o livro - conjunto de saberes acumulados e guardados pela palavra escrita - é um simulacro do saber.

*O lógos representa isto ao que ele é devedor, o pai é também um chefe, um capital, um bem. O sentido de pater é até mesmo por vezes flexionado no sentido exclusivo de capital financeiro.*²⁰⁰

A separação estabelecida entre a fala e a escrita no texto de Platão também leva a considerar a fala como algo secundário, mas secundário ao *lógos* que seria o pai primitivo do saber.

¹⁹⁷ João Cabral de Melo Neto, “Antiode - Contra a poesia dita profunda”. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

¹⁹⁸ Derrida, op.cit., p 95.

¹⁹⁹ Idem, ibidem, p 95.

²⁰⁰ Idem, ibidem, p 27-28.

O *lógos* é, pois, um filho que se destruiria sem a presença do pai. Do pai que responde. Que responde por ele e o defende. Sem o pai, não é mais que uma escrita.²⁰¹

O *lógos* é algo que precisa de uma origem para ter um sentido. Ao romper com o pai, com sua origem, o *lógos* corre o risco de se perder na repetição do *phármakon*. É neste sentido que a relação do rompimento com o pai, provocado pela escritura, o fato de o texto existir **apesar** de seu pai, marca a ambígua relação da escrita e da morte ou da escrita fantasmagórica. Derrida ainda aponta a relação desta escrita que busca romper com o pai com o significado do rompimento no texto de Platão, isto porque, como destaca Derrida, Platão escreve **a partir** da morte de seu mestre.

Enquanto vivo, o *lógos* provém de um pai. Não há, pois, para Platão a coisa escrita. Há um *lógos* mais ou menos vivo, mais ou menos próximo a si. A escritura não é uma ordem de significação independente, é uma fala enfraquecida, de forma alguma uma coisa morta: um morto vivo, um morto em *sursis*, uma vida diferida, uma aparência de respiração; o fantasma, o espectro, o simulacro.²⁰²

A escrita possui íntima relação com o espectro, com o morto-vivo. Muitas são as histórias da literatura que retratam estes personagens, que fazem da fissura entre a vida e a morte o mote da escritura. Para não ir muito longe, voltamos a citar o conto “A terceira margem do rio”, no qual o personagem do pai figura como o fantasma: “Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além.”²⁰³ A figura do pai, neste conto, apresenta características da escrita na teoria de Derrida, ou seja, ele representa aquilo que se deve temer por estar neste estado morto-vivo. Desta forma, ele poderia ser tomado como espelho do que é o próprio texto escrito: um morto-vivo, um objeto que subverte as leis naturais, que joga com a morte, que vive além do ser que o criou; que rompe com a ordem do mundo estabelecida pela fala em que algo pronunciado morre junto com seu criador.

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p 38.

²⁰² Idem, *ibidem*, p. 96.

²⁰³ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, p 37.

Aproveitando as interpretações de Derrida a respeito da subversão do texto escrito, podemos concluir que o aparecimento destes “personagens fantasmagóricos” no interior do relato literário figurariam como metáforas do próprio texto escrito que vive como fantasma suplantando as leis biológicas.

Conforme cita Edson Rosa da Silva, Freud em um ensaio intitulado “O duplo sentido antitético das palavras primitivas”, ao analisar o comportamento do sonho e suas relações com a antítese e a contradição, cita o trabalho do filólogo K. Abel, publicado em 1884, que aponta, na língua egípcia, “certo número de palavras com dois significados, um dos quais é precisamente a antítese do outro”, palavras que significam ao mesmo tempo forte e débil, mandar e obedecer, ou palavras compostas como *velho-jovem*, *longe-perto*, *fora-dentro*, entre outras.

Então, este caráter antitético das palavras egípcias seria importante para promover uma nova forma de pensar o mundo na contemporaneidade, sem a necessidade de optar por um dos lados de dada definição. Seria uma teoria capaz de ver nos elementos a positividade e a negatividade ao mesmo tempo, que consiga visualizar as noções sem uma “pureza” de definição. Desta forma termos como *phármakon* poderiam entrar com toda sua carga significativa, não sendo necessariamente enclausurados a uma única definição.

Eis como Silviano Santiago define o termo *phármakon* em seu Glossário de Derrida.

O *phármakon*, a anti-substância, sem essência, impróprio, não-idêntico a si, só pode ser visto na gráfica do *suplemento*. [...] Pela capacidade contida no *phármakon* de se fazer passar de um significado a outro, por sua reversibilidade original é que Sócrates vai reintroduzi-lo no *Fédon*, como filtro do conhecimento, contraveneno, antídoto, dialética. A farmácia socrática corresponde à operação do exorcismo: espanta os fantasmas que aterrorizam o indivíduo. Põe em fuga o medo da morte. Repele os falsos discursos, o charlatanismo, sofística.²⁰⁴

²⁰⁴ Silviano Santiago (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.66.

A escritura é parricida. Toma o lugar do Pai, abafa-lhe a voz, e liberta os significados. A escritura é órfã e, como bem destaca Derrida, a morte do pai, a orfandade da escritura abre caminho ao reino da violência.

A morte do pai abre o reino da violência. Escolhendo a violência – e é exatamente disto que se trata desde o início – e a violência contra o pai, o filho – ou a escritura parricida –, não pode deixar de se expor a si mesmo. Tudo isso é feito para que o pai morto, primeira vítima e último recurso, não esteja mais aí. O estar aí é sempre aquele de uma fala paterna. O lugar de uma pátria.²⁰⁵

A ausência do pai e esta culpa parricida da qual padece a escritura também é central nos dois textos literários já citados. No romance *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, a cena do filho assassinando o pai é explícita na narrativa e marca o “final” do romance. Já no conto “A terceira margem” o narrador se consome pela culpa da morte do pai sem ter a certeza de tê-lo feito exatamente.

No entanto, esta recorrência da cena de romper com o pai, símbolo da tradição, no entanto, sem conseguir se absorver da culpa por tê-lo feito, ou mesmo, como no caso do conto, sem conseguir romper de fato com esta tradição, expressa uma coincidência no sentimento destes dois autores com relação à consciência de, pela escrita, estar assassinando o que os gerou. De certa forma, os autores parecem vislumbrar o paradoxo de transformar em escrita uma cultura ágrafa. Tendo sido gerados por esta cultura, transformá-la em algo estranho a ela, como é o texto literário. Assim sendo, eles transmitem de alguma forma para o texto esta consciência do parricídio da cultura geradora.

A cena se complica: condenando a escritura como filho perdido ou parricida, Platão se conduz como um filho escrevendo essa condenação, reparando e confirmando assim a morte de Sócrates.²⁰⁶

A dualidade, a subversão de Platão escrevendo os discursos de seu mestre, é

²⁰⁵ Derrida, op.cit., p 98.

²⁰⁶ Derrida, op.cit., p. 104.

análoga a escritores como Juan Rulfo e Guimarães Rosa transformando uma cultura basicamente ágrafa em textos escritos, estranhos a esta cultura e, por isto, inacessíveis a ela.

Não é uma realidade estranha aos ‘jogos de palavras’ que Thot participa tão freqüentemente aos complôs, às operações pérfidas, às manobras de usurpação voltadas contra o rei. Ele ajuda os filhos a se desembaraçarem do pai.²⁰⁷

Thot é também, não podemos deixar de lembrar, o conspirador, o que auxilia os filhos a se rebelarem contra o pai, o que torna possível o parricídio dentro da história dos reis Egípcios.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, que produzem um sentido único, de alguma forma teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se reúnem e se contestam escrituras variadas, nenhuma das quais traz a marca da origem: o texto é um tecido de citações, provinda de milhares de focos da cultura.²⁰⁸

Ao despregar-se de seu criador, o texto cria suas próprias regras e “cria” seu próprio pai. O risco da escritura apontado na carta de Platão a seu discípulo é justamente este “desgarrar” da mensagem que a ausência da voz do pai acaba provocando no texto escrito. Ou seja, a mensagem deixa de ser única (o autor-deus apontado por Barthes), mas múltipla em significações, aberta no tempo e no espaço e desvinculada de uma origem, de uma contextualização.

Na cena da escrita literária, é possível dizer que o escritor torna-se um personagem a partir de seu texto. Não é difícil perceber em comportamentos como os do escritor Mario Bellatín que a *illudere* – o jogo da enganação – perpassam a relação autor-obra.²⁰⁹ O escritor mexicano parece brincar com o “personagem escritor” criado por sua profissão, e em uma análise feita à obra de Bellatín, Marcos Piason Natali

²⁰⁷ Idem, ibidem, p. 35.

²⁰⁸ Roland Barthes, “A morte do autor” 1984, p. 61

²⁰⁹ Esta trama na relação autor-obra em Mário Bellatín possui diversos níveis. Aqui citamos o fato de em sua obra *Lecciones para una liebre muerta*, (Mário Bellatín, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona: Anagrama, 1992) o autor figurar como um personagem.

afirma:

Sem abandonar o jogo, a escrita responde à exigência de um discurso autobiográfico – a exigência de um testemunho feita insistentemente ao escritor: fale-me de suas influências, de seu processo criativo, do sentido de seus textos – não com o silêncio, mas com o excesso, outra forma de ausência: em seu livro mais recente, *El Gran Vidrio*, de 2007, são três as autobiografias contidas em um mesmo volume diluindo qualquer utilidade técnica do discurso em sua proliferação.²¹⁰

Ademais, não podemos deixar de acrescentar a este jogo da escritura a quantidade de trabalhos acadêmicos que insistem em identificar momentos biográficos nas obras dos escritores, a busca dos rastros do pai nas linhas literárias.

González Echevarría acrescenta uma trama a mais no jogo da escritura ao propor que toda literatura é “homicida” também do leitor.

*Nuestra propia anagnórisis como lectores se reserva hasta la última página, cuando la novela concluye y cerramos el libro para dejar de existir como lectores, para ser, por decirlo así, asesinados en ese papel.*²¹¹

A relação da escrita e do jogo retorna à origem da escrita, ao seu pai identificado por Sócrates. O deus Theuth que no diálogo platônico é o pai da escrita é também o pai do jogo e da morte.

Esse parricídio, que abre o jogo da diferença e da escritura, é uma decisão terrível. Mesmo para um Estrangeiro anônimo. É preciso forças sobre-humanas. É preciso correr o risco da loucura ou de passar por louco na sociedade sábia e sensata dos filhos agradecidos.²¹²

Correr o risco da loucura, viver com este fantasma sempre a rondar, uma vez que a escrita se apresenta como *phármakon* é possível considerar que a loucura é um dos “efeitos colaterais” desta medicina. Na literatura brasileira muitos são os personagens loucos. A loucura é o preço que paga Pedro Páramo por suas atrocidades: a loucura de Suzana San Juan. É do que foge desesperadamente o Riobaldo de *Grande sertão: veredas* e também o que leva o personagem-autor de “A terceira margem” a relatar sua

²¹⁰ Marcos Piason Natali, “Grafoterapia”, XI Congresso Internacional da Abralic, 13 a 17 de Julho de 2008, USP, São Paulo.

²¹¹ González Echevarría, op.cit., p.57.

²¹² Derrida, op. cit., p 118.

culpa.

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo hoje entrega-se a si mesmo, apagando o limite a partir do qual acreditou-se poder regular a circulação dos signos, arrastando com ele todos os significados seguros, reduzindo todas as áreas de segurança, todos os abrigos de quem não podia jogar, tudo o que vigiava o campo da linguagem.²¹³

Na interpretação das obras, a escritura permite reler e reinventar o passado. Quem poderá conhecer a “verdade”? Quem poderá conhecer o sentido das obras que nos precedem? Quem terá ouvido a palavra do deus-pai-sol?

Buscar a verdade absoluta é tarefa fadada ao insucesso. Fixar um sentido único para as palavras seria abolir a possibilidade do diálogo. E segundo Edson Rosa da Silva, “Privilegiar a palavra do Pai seria negar o poder de significação da escritura. A releitura da palavra escrita redescobre o mundo e reatualiza a cosmogonia.”²¹⁴

Repitamos. A desapareição do bem-pai-capital-sol é, pois, a condição do discurso, desta vez compreendido como momento e não como princípio da escritura em geral. A desapareição da verdade como presença, o se furtar da origem presente da presença é a condição de toda (manifestação de) verdade. (...) é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade da verdade.²¹⁵

Para os textos escritos na América Latina, este “bem-pai-capital-sol” pode também ser lido como o discurso dos colonizadores que “precisa” ser silenciado – como os patriarcas das histórias latino-americanas – para que seus filhos tenham voz. Ademais, a desapareição deste “pai” no discurso literário aparece como forma de reflexão sobre o próprio objeto literário.

Para Derrida, a literatura estaria sempre tentando se inscrever como gênero e nesta tentativa de se definir ela se abre para o acontecimento, isto é, para a manifestação de sua (im)possibilidade.²¹⁶ Ousamos dizer que, a (im)possibilidade do discurso literário inscrito no próprio projeto literário pode ser a metáfora que inspira as imagens de

²¹³ Derrida, 1967.

²¹⁴ Silva, op. cit., p 07.

²¹⁵ Derrida, op. cit., p 121.

²¹⁶ Marcos Siscar, op. cit. p 175.

moribundos, loucos e fantasmas nas literaturas latino-americanas. Para Derrida, todo texto deve ser lido considerando, também, seus silêncios:

Isto se aplica à própria intencionalidade da escritura que é sempre suplementada por algo mais, algo menos ou coisa diferente do que se *quer dizer*. (...) Na medida em que o sentido de um texto não coincide com sua literalidade ou intencionalidade, toda leitura de texto pode ser considerada produção de sentido.²¹⁷

Desta forma, toda obra traz em si a contradição de seu projeto, todo texto literário traz inscrita a (im)possibilidade literária. Neste sentido, a imagem da morte e do fantasma nos textos literários – como a morte de todos em *Pedro Páramo* – pode ser lida sob esta chave da impossibilidade da literatura.

Conforme Derrida, o grande desafio do discurso literário é experimentar uma lenta e constante “transformação em coisa”; o projeto do discurso literário é constituir o texto para além dos limites de representação, realizar-se não como texto de (ou sobre a) coisa, mas como texto-coisa.²¹⁸ Desta forma, a desaturização do objeto literário, provocada pela teoria de Derrida, incita a um repensar a respeito das categorias criadas pela teoria literária e pede um questionamento a respeito dos status, regras e normas desta disciplina.

Pensando sobre a busca da literatura, Maurice Blanchot se questiona:

Quem afirma a literatura em si não afirma nada. Quem a busca só busca o que lhe furta; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, ainda pior, além da literatura. Por isso, afinal, o que cada livro persegue como se fosse a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir é a não-literatura.²¹⁹

Esvaziar a teoria literária a tal ponto, como o faz Blanchot, deve possibilitar uma crítica necessária sobre a cultura moderna e, principalmente, sobre os critérios de eleição para o que é ou não enquadrado nesta categoria “literatura”.

²¹⁷ Idem, ibidem, p. 173.

²¹⁸ Idem, ibidem, p. 175.

²¹⁹ Maurice Blanchot, “O desaparecimento da literatura” In: *O livro por vir*. Rio de Janeiro, Relógio d’Água Editores, 1984, p.205.

Para onde vai a literatura? Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que existe uma resposta, ela é fácil: a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é seu desaparecimento.²²⁰

Ler literatura posteriormente a esta afirmação é se colocar no lugar de Aureliano Babilonia, de *Cien años de soledad*, decifrando os manuscritos de Melquíades e vislumbrando o fim de Macondo e a morte do último descendente dos Buendía.

²²⁰ Idem, ibidem, p. 211.

Conclusão

Concluir já é em si uma tarefa complicada, fazê-lo após se adentrar um pouco mais nas teorias desenvolvidas por Jacques Derrida nos leva ao conflito de, sabendo não haver um fim, ter que colocar um ponto final. Sendo assim, esta conclusão não pode ser entendida como resultado de uma análise que pretendia apresentar respostas, mas sim como um momento no qual se faz conveniente olhar para trás e, refazendo o caminho, preencher as lacunas deixadas e, se possível, ainda fazer algumas perguntas. Além disto, gostaríamos que este trabalho fosse “ouvido” também nos momentos em que se cala e entendido em suas contradições que, conforme lembra Derrida, estão sempre presentes nos materiais escritos.

A leitura que Derrida faz da obra de Platão, apresentada no último capítulo desta dissertação, pode aclarar alguns pontos a respeito dos escritos da transculturação. No entanto, gostaríamos ainda de incluir um ponto importante levantado por Derrida em sua análise da obra de Jean-Jacques Rousseau, analisada no trabalho de Marcos Siscar²²¹, que permitiria uma melhor conclusão para esta investigação.

Rousseau defendeu, em vários escritos, a pureza da fala contra a escrita, e no entanto, esta defesa é feita em um texto escrito. A ambigüidade deste comportamento e as implicações disto para a crítica a sua obra apontam uma luz diferente a respeito da análise das obras de Guimarães Rosa e Juan Rulfo. Com a escrita, a voz traz consigo o estigma da ausência e, com isto, da ilegalidade. A voz é pura porque presente; a escrita seria, portanto, o suplemento da voz e suspeita de inautenticidade. Marcos Siscar, analisando a teoria de Derrida, afirma que, pela análise da obra escrita de Rousseau desdizendo a escrita, Derrida conclui que “o suplemento torna-se o elemento

²²¹ Marcos Siscar, “A desconstrução de Jacques Derrida”, In: BONNICI, Thomas e TOLIN, Lúcia Osana (orgs.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduen, 2003.

a partir do qual se operam as aporias, os conflitos insolúveis do pensamento.”²²² Desta forma, a escrita esconde e revela as desordens interiores próprias dos sujeitos. A ambigüidade do sujeito é espelhada em um signo por si só ambíguo.

O texto não seria capaz de revelar algo pré-estabelecido por seu autor, pois a escrita não seria capaz desta transparência. Desta forma, a busca em um texto deve focar também o não-dito. O que, no limite do sentido, abarcaria a impossibilidade do dizer.

É por meio das cumplicidades e dissonâncias entre o sistema do pensamento e a realização da escritura de determinado autor que temos a revelação de uma textualidade mais ampla, que se afirma e se nega ao mesmo tempo. O ponto cego, o não-visto, é aquilo que abre e limita a visibilidade (o sentido) de um texto.²²³

As obras literárias seriam, então, cheias destes pontos cegos que escondem o que não se pode dizer. Desta forma, se um texto não pode ser tomado apenas em sua literalidade, as leituras empreendidas sobre ele são produções de sentido. A este movimento, Derrida daria mais tarde o nome de duplo gesto (*double bind*) no qual um texto traz em seu âmago a própria (im)possibilidade do sentido ou da experiência.

Na busca de uma teoria que partisse da impossibilidade e da ambigüidade foi decisiva para esta dissertação. Isto porque percebíamos a necessidade de suscitar novas perguntas a respeito destes textos e das teorias que o interpretavam. Percebíamos que estes textos jogavam com esta “impossibilidade” de sentido como faz o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Obras que param no questionamento, pois se negam ao entusiasmo das “soluções” modernas. Textos que procuram não dar alternativas para um “sucesso” da incorporação de nações periféricas na economia mundial, ao contrário, textos que procuram descortinar os problemas desta modernização “salvadora”, como o faz o romance de Juan Rulfo.

Ademais, intencionávamos somar a esta discussão o lugar paradoxal que assume a própria escrita literária na América Latina. O objeto livro, como bem apresentou

²²² Idem, ibidem, p. 172.

²²³ Idem, ibidem, p. 173.

Cornejo Polar, se apresenta como antitético para a cultura da América Latina uma vez que estará para sempre marcado como o objeto do conquistador; como se fosse uma das armas da dominação.

Marcos Piason Natali, em um ensaio no qual pensa sobre a literatura no discurso crítico da América Latina, observa que a postura de Ángel Rama coloca a transculturação, ou seja, o movimento da incorporação da cultura local pela cultura global, como única solução para a preservação das culturas que seriam “previsivelmente destruídas no confronto”. A celebração de Rama é pela incorporação da cultura oral pela literatura:

Como se o fato de tudo isso estar sendo feito em um gênero como o romance fosse irrelevante, (...) como se o contar literário em si já não fosse indicativo de uma certa forma de estar no mundo.²²⁴

A crítica de Rama é uma celebração do literário e para o literário e não para as culturas “salvas”, uma vez que esta “salvação” exige que a cultura se adéque à norma literária onde o lugar para o mito, para a crença e para o sobrenatural só existe enquanto categorias da ficção.

Desta forma, podemos chamar “literatura” não apenas poemas, romances ou dramas, mas também práticas discursivas religiosas. (...) Todos, afinal, não são história. Para ler estes discursos como literatura é necessário justamente a suspensão da *crença*.²²⁵

E suspender a crença é transformar estes discursos em outra coisa que não eles mesmos. Deixando de ser textos espirituais tornam-se outra coisa, tornam-se “literatura” e só poderão somar-se a seus iguais, ou seja, a outros textos “literários” e, assim sendo, só poderão “salvar” a própria literatura uma vez que deixaram de ser o que são.

Derrida questiona a atitude de Lévi-Strauss, que concebe a escrita apenas em seu sentido estrito, ou seja, com um sistema de notação linear e fonético, e desconsidera os pontilhados e desenhos feitos pelos nativos em cabaças e objetos que mal são incluídos

²²⁴ Marcos Piason Natali, “Além da literatura”, *Literatura e Sociedade*, n. 9, 2006. p 39.

²²⁵ Idem, *ibidem*, p. 36.

nos cadernos do etnólogo, negando a estas “escrituras” legitimidade como inscrições de arquivos culturais. Esta postura de Lévi-Strauss – e, dentro de outro contexto, a de Ángel Rama, que acreditava ser necessária a “conversão” de textos orais em narrativas escritas para serem “salvas” – vislumbra a escrita fonética como o fim último da cultura, não sendo “possível” haver cultura com outra formulação.

Esta discussão iniciada por Derrida a respeito do lugar do signo lingüístico para Lévi-Strauss nos faz refletir e, de certa forma, voltar a pensar sobre o lugar desta cultura escrita, ou ainda, o lugar do livro na cultura contemporânea. Talvez o aparecimento do ciberespaço e a proliferação de informações de todas as espécies neste meio eletrônico acabaram por, de certa forma, intensificar a premissa de verdade do objeto livro. É muito comum identificar discursos em alunos ou professores afirmando determinada coisa e completando: “é verdade, está em tal livro”. O fato de determinada informação estar impressa em um livro acaba por gerar a apreensão desta informação como verdadeira, quase sem questionamento, por boa parte da sociedade.

Curioso ainda é perceber um discurso muito parecido ao de Sócrates defendendo a fala viva contra a escritura em educadores mais conservadores defendendo o livro contra a internet e o ciberespaço.

O conjunto de técnicas que constituem a WWW e sua base tecnológica nos computadores interligados da internet parecem prometer a nova arte da memória, na qual o conhecimento pensando como invenção tecnológica substitui o conhecimento como recordação, e na qual o arquivo figura como um efeito das conexões possibilitadas pelo trabalho tecnológico da memória ao invés de um dado (e cuidadosamente policiado) estoque de informações.²²⁶

Ademais, muito já se falou sobre a ameaça ao “saber verdadeiro” – a morte do livro, o fim da literatura – que a internet propiciaria com seu *phármakon* venenoso, também ameaçador da memória. A re-atualização deste discurso sobre os perigos da

²²⁶ Silvia Drumond Monteiro e Ana Esmeralda Carelli. Ciberespaço, memória e esquecimento. In: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT1--104.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2009.

escrita (que agora são transportados para o ciberespaço) reafirma a importância de discutir o tema da escrita e de marcar o seu lugar de poder social e político. Ler e escrever são atos políticos e demarcam posições dentro das camadas sociais. “*Los españoles enseñaran a los indios a leer y escribir con el propósito de integrarlos con mayor efectividad a su organización política.*”²²⁷

Assim sendo, fazer literatura já demarca um lugar político-social muitas vezes esquecido pela crítica e o objetivo principal das reflexões desta dissertação foi tentar elucidar esta posição. Este trabalho procurou discutir, por meio das obras, o lugar da reflexão crítica, no entanto, reconhecemos que, de forma geral, as obras ficaram mais na promessa do que na realização.

Apesar de não ser a proposta deste trabalho, reconhecemos que outras perguntas surgiram desta pesquisa e poderiam ser mais bem trabalhadas em investigações futuras: a relação entre obras contemporâneas e o legado da transculturação. Como os escritores da atualidade se posicionam frente à leitura crítica transculturadora? Como se coloca a escrita atual frente às reflexões da impossibilidade de representação do outro? Qual é a posição de escritores após afirmações como as de Derrida e Blanchot que revelam a (im)possibilidade literatura?

Parodiando João Guimarães Rosa: este trabalho pode valer “pelo muito que nele não deveu caber”.

²²⁷ González Echevarría, op. cit., p 104.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) *Ángel Rama*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDRADE, Fábio de Souza. “Leilão divino, tribunal jagunço, duelo de bravos: rito, lei, ordem e costume em Guimarães Rosa”. In: *Literatura e Sociedade*. n 6. São Paulo: DTLCC/USP, 2001-2002, p. 150.
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madri: Colección Archivos, 1992.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG: 2003.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumo da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 61
- BELLATÍN, Mário. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras Escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.197-221.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. “O desaparecimento da literatura” In: *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Rio de Janeiro: Relógio d’Água, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- CARVALHO, José Jorge de. "O olhar etnográfico e a voz subalterna". In: *Horizonte antropológico*. vol.7 no.15. Porto Alegre. Julho, 2001.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: Literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario J. Valdés. Tradução de Ilka de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: _____. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. P. 202 – 234. Coleção Fortuna crítica; v. 6.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 2005.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDEZ, Ana Maria. "O processo da escrita na psicose" In: *Psychê*, ano VI, n. 9. São Paulo, 2002, p 115-124.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y Archivo – una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

LATOURE, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fé(i)tiches*. Bauru: EDUSC, 2002.

MACHADO, Irene. "Dialogismo e Oralidade". In: *O Romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "Fala e escrita: uma visão não dicotômica". In: *Revista do GELNE*. Vol. 3, n 1. 2001. p 1-7.

MARQUES, Oswaldino. "O repertório verbal". In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna crítica; v. 6.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Barcelona: Mondadori, 1999.

_____. "Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982". In: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>> Acesso em: 23/12/2008.

MARTINS, Nilce Sant'Ana. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MELO NETO, João Cabral. "Antiode - Contra a poesia dita profunda". In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MONTEIRO, Silvia Drumond e CARELLI, Ana Esmeralda. "Ciberespaço, memória e esquecimento." In: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT1--104.pdf>> Acesso em 10/01/2009.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Limar Reis/ Glauce R. Gonçalves. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

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

_____. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

_____. "Grafoterapia". In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações, Convergências: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008. In:

<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/MARCOS_NATALI.pdf> Acesso: 10/04/2009.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz – o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PLATÃO. “Fedro”. Tradução de Maria Araújo. In: *Obras completas*. Madri, Aguilar, 1974.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 2004.

_____. *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*. Montevideo. Uruguai: Fundación Ángel Rama; Universidad Veracruzana, 1982.

RAMOS, Julio. *Latinoamericanizaciones*. Belo Horizonte, V Congresso de Hispanitas, 03/09/2008. Palestra.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Correspondências com seu tradutor Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

RULFO, Juan. *Toda la obra*. Madri: Colección Archivos, 1992.

SAN MARTÍN, Daniel. “San Juan Luvina”. In: <<http://www.ficciones.com.ar/Critica/rulfo.htm>>. Acesso em 17/02/2008.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCARPELLI, Marli Fantini. “Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana” In: CHAVES & MACÊDO. *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e ciência editora, 2003. p. 51-65.

SERRA, Carlos. “Notas para a origem da antropologia”. In: <<http://oficinadesociologia.blogspot.com/2006/05/notas-para-origem-da-antropologia.html>> Acesso em 10/08/2008.

SILVA, Edson Rosa. “O Fedro de Platão na leitura de Jacques Derrida” *Revista de Estudos de Literatura* – Belo Horizonte, v.2, p. 63-74, outubro 94.

SISCAR, Marcos. “A desconstrução de Jacques Derrida”. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L.O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005, pp.171-180.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

SPIVAK, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. In: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, janeiro- dezembro 2003.

TERRON FILHO, Emílio Carlo H. *O sertão Maior que o Mundo*. Dissertação (mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2002.

VARGAS LLOSA, Mário. “Diálogo con Vargas Llosa por Ricardo A. Setti en 1988”. In: <<http://www.geocities.com/boomlatino/vbindex.html>> Acesso em: 15/01/2009.

_____. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Anexo 1

Antiode – Contra a poesia dita profunda.

João Cabral de Melo Neto

A

Poesia te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer.

gerando cogumelos
(raros, fragéis, cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
ão de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas.

B

Depois, eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(Pelas vossas iguais

circunstâncias? Vossas
gentis substâncias? Vossas
doces carnações? Pelos
virtuosos vergéis

de vossas evocações?
Pelo pudor do verso
- pudor de flor -
por seu tão delicado

pudor de flor,
que só se abre
quando a esquece o
sono do jardineiro?)

Depois eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda). Depois
eu descobriria
as duas pontas da flor:

as duas
bocas da imagem
da flor: a boca
que come o defunto

e a boca que orna
o defunto com outro
defunto, com flores,
- cristais de vômito.

C

Como não invocar o
vício da poesia: o
corpo que entorpece
ao ar de versos?

(Ao ar de águas
mortas, injetando
na carne do dia
a infecção da noite).

Fome de vida? Fome
de morte, frequência

da morte, como de
algum cinema.

O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha,
por isso, a flor.

Venha, mais fácil e
portátil na memória,
o poema, flor no
colête da lembrança.

Como não invocar,
sobretudo, o exercício
do poema, sua prática,
sua lânguida horti-cultura?

Pois estações
há, do poema, como
da flor, ou como
no amor dos cães;

e mil mornos
enxertos, mil maneiras
de excitar negros
êxtases, e a morna

espera de que se
apodreça em poema,
prévia exalação
de alma defunta.

D

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude - em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.

E

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,

contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teológicas.