

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA  
OSWALDO JOSÉ BUENO ALVES DA SILVA**

**TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E LITERATURA COMPARADA:  
OS RIOS PROFUNDOS, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, E  
VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS**

Juiz de Fora  
2017

**OSWALDO JOSÉ BUENO ALVES DA SILVA**

**TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA E LITERATURA COMPARADA:  
OS RIOS PROFUNDOS, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, E  
VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Nogueira Schmitt.

Juiz de Fora  
2017

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF – CES/JF**

S586

Silva, Oswaldo José Bueno Alves da,  
Transculturização narrativa e literatura comparada: Os rios profundos, de José Maria Arguedas e Vidas secas, de Graciliano Ramos / Oswaldo José Bueno Alves da Silva, orientadora Maria Aparecida Nogueira Schmitt.- Juiz de Fora : 2017

110 p.

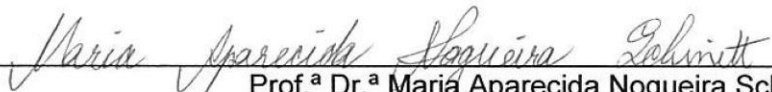
Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2017.

1.Os rios profundos. 2.Vidas secas. 3. Literatura comparada. 4. Transculturização narrativa. 5. Diversidade. I. Schmitt, Maria Aparecida Nogueira, orient. II. Título.

CDD: 809

SILVA, Oswaldo José Bueno Alves da.  
**Transculturação narrativa e literatura comparada: Os Rios Profundos**, de José María Arguedas, e **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura, realizada no 2º semestre de 2017.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Nogueira Schmitt  
Orientadora



Prof. Dr. William Valentine Redmond – CES/JF



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanda Arantes do Vale - UFJF

Examinado(a) em: 27, 11, 2017.

Dedico este trabalho àqueles que me  
incentivaram a fazer o Mestrado,  
especialmente à Cida e ao Tiago

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus, pelo dom da vida e pela perseverança diante dos obstáculos e desafios.

À minha família, especialmente à minha mãe, pelo incentivo e apoio incondicional.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Nogueira Schmitt, minha orientadora, por sua disponibilidade, competência e amabilidade.

A todos aqueles que contribuíram para o meu êxito no Mestrado, especialmente os profissionais do CES/JF, sempre prontos a esclarecer as dúvidas e resolver os problemas e as dificuldades com paciência e eficiência.

Aos colegas de curso, pela convivência animada e feliz pautada em princípios éticos de respeito mútuo e de companheirismo.

A literatura, como toda arte, é uma  
confissão de que a vida não basta.  
Fernando Pessoa

## RESUMO

SILVA, Oswaldo José Bueno Alves da. **Transculturación Narrativa e Literatura Comparada: Os Rios Profundos**, de José María Arguedas, e **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2017.

O estudo comparatista entre romances produzidos por escritores latino-americanos, como **Os Rios Profundos**, do peruano José María Arguedas, e **Vidas Secas**, do brasileiro Graciliano Ramos, constitui o alvo desta pesquisa. Baseando-se nos princípios e pressupostos de análise que fundamentam a teoria crítica da transculturación narrativa, proposta por Ángel Rama, o estudo leva em consideração os três níveis de análise transcultural: o da linguagem, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão. Este estudo tem por escopo verificar e analisar, nas respectivas obras, a ocorrência de operações transculturadoras. A inserção de elementos das culturas regionais em suas tramas, respeitando-se os princípios de originalidade e de representatividade sem o comprometimento da unidade artística, conforme proposta da nova narrativa latino-americana, pode ser observada nas duas obras. No nível da linguagem faz-se um levantamento das situações em que são utilizadas palavras e expressões do vocabulário representativo da cultura local, ou regional. No nível da cosmovisão são investigadas as operações realizadas nas narrativas em estudo para a inserção dos elementos e objetos que constituem o acervo de mitos, rituais e invocações das crenças dos povos representados. O nível da estruturação narrativa é analisado em ambos os romances como estratégia de leitura para avaliar o êxito autoral no empreendimento das operações transculturadoras, ao romper com a linearidade do relato para a desconstrução das concepções racionalizadoras dos modelos naturalistas do século XIX.

Palavras-chave: **Os Rios Profundos**. **Vidas Secas**. Literatura Comparada. Transculturación Narrativa. Diversidade.



## ABSTRACT

The comparative study between novels produced by Latin American writers, such as **Os Rios Profundos** by Peruvian's writer José María Arguedas, and **Vidas Secas** by Brazilian's writer Graciliano Ramos, is the goal of this research. Based on the principles and assumptions of analysis that is used as a groundwork for the critical theory of narrative transculturation, proposed by Ángel Rama, the study consider three levels of cross-cultural analysis: language, narrative structuring and worldview. The purpose of this study is to verify and analyze, in the respective works, the occurrence of transculturation operations. The insertion of elements of the regional cultures into their plots, respecting the principles of originality and representativeness without compromising the artistic unity, according to the new Latin American narrative, can be observed in both works. At the language level, a survey is made of the situations in which words and expressions of the representative vocabulary the local or regional culture are used. At the level of the worldview the operations carried out in the narratives under study are investigated for the insertion of the elements and objects that constitute the collection of myths, rituals and invocations of the represented peoples' beliefs. The level of narrative structuring is analyzed in both novels as a reading strategy to evaluate the author's success in the development of transcultural operations, breaking with the linearity of the report for the deconstruction of the rationalizing conceptions of the nineteenth-century naturalist models.

Keywords: **Os Rios Profundos**. **Vidas Secas**. Comparative literature. Narrative Transculturation. Diversity

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA.....</b>	<b>12</b>
<b>3 PROCESSOS TRANSCULTURAIS NA OBRA VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS .....</b>	<b>24</b>
3.1 O NIVEL DA LINGUAGEM.....	27
3.2 O NIVEL DA ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA .....	39
3.3 O NIVEL DA COSMOVISÃO.....	46
<b>4 PROCESSOS TRANSCULTURAIS EM OS RIOS PROFUNDOS, ROMANCE DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.....</b>	<b>60</b>
4.1 O NIVEL DA LINGUAGEM.....	60
4.2 O NIVEL DA ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA .....	88
4.3 O NIVEL DA COSMOVISÃO.....	98
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>106</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A questão da identidade latino-americana continua sendo um desafio à reflexão sobre a realidade que se configurou a partir de uma heterogeneidade conflitiva. Especificamente no campo da literatura essa realidade rica e diversa denominada América Latina continua a fornecer o material para obras literárias onde se busca a integração entre a construção estética e a abordagem crítica de temas extraídos da realidade de povos plurais. Em uma época em que os fatos e fenômenos apontam para a consolidação de uma economia e de uma sociedade global, as crises e os conflitos de identidade que movimentam a história latino-americana, desde a chegada dos conquistadores europeus, encontram-se acirrados e geram reações e atitudes extremistas, cujas consequências são o preconceito, a desconfiança, a intolerância, a segregação e o exílio. Durante o período colonial, esses conflitos se configuraram primordialmente em uma relação entre dominadores e dominados, identificados, respectivamente, como colonizadores e colonizados. Encerrado o período colonial, emergiram outros conflitos identitários até então reprimidos ou silenciados, em decorrência dos quais fala-se de Américas Latinas, dos vários Brasis, buscando evidenciar essa diversidade em suas desigualdades.

Este trabalho realiza uma leitura comparatista entre duas narrativas relevantes da literatura latino-americana, protagonizadas por personagens representativos da cultura regional, inseridos em contextos onde estão expostos ao drama da exclusão e aos seus efeitos perversos sobre a condição humana. Duas obras tão distantes quanto às suas origens geográficas e quanto aos cenários em que se desenvolvem suas respectivas tramas encontram-se muito próximas pela abordagem de um tema recorrente nas sociedades e nos meios acadêmicos da América Latina, ou seja, a recomposição e a valorização da cultura regional em situações decorrentes dos impactos da cultura moderna.

A análise de ambos os romances tem por objetivo verificar o trabalho realizado por seus autores para construir narrativas onde se movimentam personagens com características e elementos sobrevividos de culturas interioranas, ou de culturas autóctones, resguardando-se a observância de princípios como a originalidade e a unidade literária. Tal objetivo justifica a opção pela abordagem crítica da **Transculturação narrativa**, proposta pelo estudioso uruguaio, Ángel

Rama (1926-1983), que testemunha o forte impacto das transformações modernizadoras em diversas regiões da América Latina, ao submeter povos e culturas locais a perdas e renúncias em graus variados. Rama tinha como preocupação maior encontrar mecanismos e elementos que possibilitassem estabelecer e fortalecer a unidade na diversidade cultural do subcontinente. Pautando-se pela busca de uma identidade própria para a literatura latino-americana, desenvolveu seus estudos e pesquisas voltados para as obras de autores regionalistas. A teoria da transculturação narrativa propõe a análise crítica narrativa a partir dos três níveis que possibilitam ao autor a elaboração de uma obra onde estejam representadas a cultura local ou regional e a cultura moderna sem o comprometimento da unidade artística. Os três níveis do processo transcultural são a linguagem, a estruturação narrativa e a cosmovisão.

Em **Vidas Secas**, do brasileiro, Graciliano Ramos (1892-1953), e em **Os Rios Profundos**, do peruano, José María Arguedas (1911-1969), esses três níveis são investigados, identificados e analisados neste estudo, objetivando-se validar tais obras como representativas da nova narrativa latino-americana, cujos princípios apontam para a ruptura com os padrões e critérios estabelecidos pelos cânones europeus. A opção por essas duas obras como constituintes do *corpus* a ser pesquisado se deve, em primeiro lugar, a obras de escritores regionalistas, cujos enredos são construídos por operações transculturais que garantem a representação de elementos e manifestações de culturas regionais ou autóctones em suas narrativas. Outro fato importante são as características distintas dos países de origem das respectivas obras: o Brasil, colonizado pelos portugueses, é um país de dimensões continentais, sendo comumente referenciado como América portuguesa, embora apresente grande diversidade étnico-cultural; já o Peru destaca-se no conjunto da América hispânica por uma forte herança indígena em sua composição étnico-cultural. Um terceiro fato relevante advém da constatação de que, não obstante um suposto contraste que os títulos das obras sugerem, ou seja, a seca e a abundância das águas nos rios profundos, ambas as narrativas são construídas pela idiosincrasia dos respectivos autores, uma vez inseridos em espaços humanos representativos de povos, ou comunidades, submetidos ao silêncio imposto pelos sistemas civilizatórios.

Recorrendo aos conceitos e definições estabelecidos por intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, a pesquisa apresenta fundamentação teórica que

possibilita a investigação dos pressupostos da transculturação narrativa nas obras mencionadas, ao validar o objetivo proposto e a comprovação da hipótese.

Como respaldo teórico sobre a cultura e sua diversidade no processo histórico de construção e de evolução das identidades na América Latina recorre-se, na seção 2, a conceitos e propostas de intelectuais como o escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015), o antropólogo norte-americano Clifford Geertz (1926-2006) e o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (1932-2014). Estudos do uruguaio Ángel Rama sobre a cultura e a literatura na América Latina contribuem para aporte teórico a respeito da identidade em questão.

Discussões e proposições teóricas de intelectuais como o sociólogo brasileiro Antonio Candido (1918-2017), os filósofos franceses Michel Foucault (1926-1984), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Roland Barthes (1915-1980) e o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) constituem respaldo para a legitimação dos resultados da pesquisa cujo olhar crítico se volta para a construção narrativa e a elaboração dos personagens das obras em estudo.

Na seção 3, ao se considerar os níveis da transculturação narrativa, tornam-se relevantes as formulações elaboradas pelo linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) para a exploração dos diferentes registros linguísticos. Quanto à observância da cosmovisão como resgate da tradição oral, recorre-se às contribuições das intelectuais brasileiras Marilena Chauí e Maria Aparecida Nogueira Schmitt.

Em relação aos princípios e pressupostos da transculturação narrativa são considerados os estudos e pesquisas do crítico Ángel Rama, aos quais somam-se as produções acadêmicas das estudiosas brasileiras Roseli Barros Cunha e Livia Maria de Freitas Reis Teixeira.

## 2 TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA

A configuração cultural do continente latino-americano revela as marcas do processo de colonização implantado pelos europeus a partir do século XVI, empreendimento que se realizou com conquistas e dominações e, na sequência, com escravização e extermínio. A colonização foi, também, de forma concomitante, um processo que resultou em migração e miscigenação na América Latina, contribuindo, de forma decisiva, para a grande heterogeneidade étnico-cultural em seu território. Essa se traduz por uma inquestionável diversidade de formas de agir, de pensar e de sentir.

Na região andina da América do Sul, civilizações pré-colombianas floresceram e constituíram-se em extensos e poderosos impérios que dominaram amplas regiões até a chegada dos conquistadores europeus. O brilho do ouro e da prata, que subjaziam em seus territórios, resplandeceu no horizonte da ambição dos exploradores e mercantilistas dos impérios de ultramar. Milhões de indígenas sucumbiram às armas, às doenças e à escravização, impostas pelos colonizadores. Os espanhóis não atravessaram o desconhecido oceano impulsionados apenas por ambições territoriais e econômicas; eles traziam consigo, também, a missão civilizadora amparada na fé católica. Importante mencionar, a este respeito, a criação do sistema do Padroado, na visão de Inácio de Medeiros, quando assevera que:

Isto se deu com a permissão de Roma e aconteceu através do sistema do Padroado. Considerava-se o Estado “oficialmente católico”, com o dever de proteger a Igreja, dizendo estar ao seu serviço, cuidando da sua missão primeira que era conquistar os infiéis para Cristo e “salvar almas”. A Lei do Padroado [...] organizava as relações entre a Igreja e o Estado. Por ela, direitos e deveres de ambos os lados eram bem determinados. Desta forma, a organização e a administração da Igreja ficavam nas mãos do Estado, através da Casa de Contratação, a mesma que cuidava da economia e dos aspectos militares e administrativos na América (MEDEIROS, 2017. Não paginado, grifo do autor).

Em **Arquitetura e Colonização Hispano-Americana**, a pesquisadora Vanda Arantes do Vale apresenta contribuição relevante para o entendimento do processo de colonização na América pelas potências ibéricas:

O Padroado, conseguido junto a Roma por Portugal em 1453 e Espanha em 1454, que já obtivera o Tribunal da Inquisição, transformou o catolicismo em instrumento ideológico destes estados. [...] A Contra-Reforma identifica o ajuste de Roma aos novos tempos. O Concílio de Trento (1545-1563) traçou as linhas para a condução da Igreja

no mundo dos estados nacionais mercantilistas. [...] Precavendo-se contra o surgimento de novas heresias, foram normatizados o Index e o Tribunal da Inquisição.

O Novo Mundo formou uma Nova Europa. Após os descobrimentos, seguiram-se a conquista, exploração e colonização (VALE, 1994, p. 34-35).

O escritor uruguaio, Eduardo Galeano, em sua obra, **As Veias Abertas da América Latina**, faz um relato contundente da colonização ibérica na América:

[...] A façanha do descobrimento da América não poderia se explicar sem a tradição militar da guerra das cruzadas que imperava na Castela medieval, e a Igreja não se fez de rogada para atribuir caráter sagrado à conquista de terras incógnitas do outro lado do mar. O papa Alexandre VI, que era valenciano, converteu a rainha Isabel em dona e senhora do Novo Mundo. A expansão do reino de Castela ampliava o reino de Deus sobre a terra. [...] A América era um vasto império do Diabo, de redenção impossível ou duvidosa, mas a fanática missão contra a heresia dos nativos se confundia com a febre que, nas hostes da conquista, era causada pelo brilho dos tesouros do Novo Mundo (GALEANO, 2010, p. 30-31).

No rastro do empreendimento colonial conservaram-se as ruínas e os vestígios de monumentos, culturas, templos, cidades, estradas, técnicas de irrigação agrícola, desenvolvidos e utilizados por povos, como os incas, considerados os mais evoluídos e organizados entre aqueles que habitavam os altiplanos e vales andinos.

Hoje em dia, no Zócalo — a imensa praça desnuda no centro da capital do México —, a catedral católica se levanta sobre as ruínas do templo mais importante de Tenochtitlán, [...]. No Peru, Cuzco teve sorte parecida, mas os conquistadores não puderam derrubar completamente seus muros gigantescos e hoje ainda se pode ver, ao pé dos edifícios coloniais, o testemunho de pedra da colossal arquitetura incaica (GALEANO, 2010, p. 39).

Os territórios indígenas foram divididos pelos colonizadores espanhóis, em capitanias e vice-reinados que por sua vez, originaram, a partir de processos de independência, desencadeados ao longo do século XIX, os atuais países que compõem a América Andina hispânica. Os remanescentes indígenas conservaram-se em pequenas comunidades não integradas ou, de forma predominante, cederam à integração ao mundo do colonizador espanhol. Esse longo percurso histórico caracteriza uma extensa região, do continente sul-americano, ocupada por países como, por exemplo, o Peru, a Bolívia e o Equador, onde, hoje, a maioria da população é constituída por ameríndios e mestiços. Não obstante esse quadro demográfico, estudos realizados por intelectuais como os brasileiros, Celso Furtado, Manuel Correia de Andrade, Milton Santos e o uruguaio, Eduardo Galeano, revelam as marcas do passado colonial e do subdesenvolvimento nesses países, como a desigualdade sócio-econômica, a pauperização e a marginalização. A população

que constitui o segmento de pobres e miseráveis é composta de indígenas e de mestiços, enquanto que a elite sócio-econômica compõe-se, predominantemente, de descendentes de europeus e, em proporção bem menor, de mestiços.

No princípio de nosso século, os donos dos *pongos*, índios dedicados ao serviço doméstico, ainda os alugavam, oferecendo-os pelos jornais de La Paz. Até a revolução de 1952, que devolveu aos índios bolivianos o pisoteado direito à dignidade, os *pongos* dormiam ao lado do cachorro e comiam as sobras da comida dele, e se curvavam para dirigir a palavra a qualquer um de pele branca (GALEANO, 2010, p. 72, grifo do autor).

Essa pluralidade que forjou a demografia desses países resultou, ainda, em uma diversidade cultural, ao mesmo tempo rica, complexa e marcada por diferentes graus de resistência e integração. O desafio de superar tais desigualdades, por mecanismos que sejam democráticos, e baseados no respeito à identidade e autonomia dos povos que constituem essas sociedades, tem sido alvo de incontáveis esforços. Governantes, entidades, movimentos, organizações, grupos, e até iniciativas individuais, desenvolvem projetos em diversos campos e áreas do conhecimento, da ciência e da cultura, no empenho pela busca de soluções para o fim dessas desigualdades e dos problemas e conflitos delas resultantes.

Em sua elaboração teórica, o antropólogo norte-americano, Clifford Geertz, apresenta o conceito de cultura que toma como referente em seus estudos:

[...] um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 2015, p. 66).

Baseando-se no conceito apresentado acima, pode-se concluir que a cultura que se forjou no continente americano ainda antes e, principalmente, depois da chegada dos conquistadores europeus foi um empreendimento cuja diversidade, complexidade e riqueza se contrapõe às mazelas, à pobreza e aos processos de exclusão e de atraso que ainda hoje caracterizam boa parte dos povos americanos, especialmente os da América Latina. Mais importante é verificar, segundo o conceito de Geertz, o papel que a cultura tem para o ser humano, sua contribuição para o desenvolvimento do conhecimento e das atividades humanas, e constatar que esse papel não foi capaz de produzir os efeitos esperados.

Ao longo do século XX, estudos e pesquisas em diversas áreas buscaram elaborar teorias capazes de compreender, explicar e formular propostas para a



superação de problemas intrínsecos a um continente tão desigual em cujas sociedades verificam-se múltiplos e conflitantes objetivos e interesses.

Em sua obra, **Subdesenvolvimento e Geografia**, German Wettstein desenvolve reflexões acerca da contribuição dos estudos e pesquisas no campo da ciência geográfica para a superação dos problemas e contradições gerados pelo sistema político e sócio-econômico nos países da América Latina. Entre suas conclusões, ele destaca a necessidade de se expor, ao nível da consciência coletiva nas sociedades latino-americanas, esses problemas pois somente essa exposição é capaz de possibilitar a superação dos mesmos.

Desenvolvimento capitalista e o subdesenvolvimento são formas que se complementam.

No cotidiano, as classes dominadas do sistema não têm que enfrentar um distante imperialismo externo, mas a aliança da classe dominante interna com a internacional. A solução desse enfrentamento tem claras implicações geográficas e geopolíticas: ou aceitamos a imposição de um projeto capitalista de desenvolvimento dependente e recolonizador ou optamos por um projeto latino-americano de desenvolvimento autônomo (WETTSTEIN, 1997, p. 21).

O intelectual brasileiro, Helio Jaguaribe, por sua vez, apresenta relevante reflexão, em seus estudos, sobre os problemas e contradições da sociedade brasileira, na qual verifica a existência de um dualismo fundamental originado do processo de desenvolvimento contraditório que se implantou no Brasil desde o período colonial.

O dualismo básico da sociedade brasileira consiste, sucintamente, no fato de que, por razões que se prendem à formação histórica do país e derivam, sem prejuízo de outros fatores, da instituição servil, que perdurou até fins do século XIX, o Brasil contém, sob a unidade territorial, cultural e política de uma só nação, duas distintas sociedades. De um lado, existe uma sociedade moderna, que opera, em condições semelhantes às de um adiantado país europeu, uma economia industrial que já é a oitava do mundo ocidental. Essa sociedade, entretanto, inclui apenas uma parcela minoritária da população. Coexistindo com ela, no mesmo território e nas mesmas cidades, existe uma sociedade primitiva, que vive, nos campos, de uma pobre agricultura de subsistência e, nas cidades, de um miserável terciário marginal e que contém cerca de 60% da população total (JAGUARIBE, 1990, p. 9).

Acrescenta-se, a esse quadro, uma sistemática dependência de modelos externos que se estabeleceu nos mais diversos setores da economia e da sociedade latino-americana, produzindo um sentimento de inferioridade e de incapacidade de elaborar soluções próprias para as questões locais e regionais. A busca da superação desse sentimento e dessa dependência tem mobilizado muitos intelectuais e pesquisadores latino-americanos que, principalmente a partir do pós-

guerra, organizaram e realizaram estudos e eventos nesse intuito. Observe-se, a esse respeito, a afirmação do sociólogo e historiador brasileiro, Gilberto Freyre (1900-1987):

Estamos, no Ocidente, diante de um tipo de civilização que, ao ser caracterizado como um tipo de civilização de “homem sentado” se apresenta com os seguintes traços de interesse médico-sociológico: ser uma civilização excessivamente sedentária, pelo fato de obrigar muitos dos seus participantes, a trabalhos, devoções e recreações sedentárias, muitas delas com êsses participantes, sentados, em cadeiras de vários feitios, durante horas a fio; ser uma civilização, de origem se não exclusivamente, predominantemente, européia, ou anglo-americana, quanto ao que nela é tecnológico, inclusive o material utilizado no fabrico de cadeiras e poltronas estandardizadas, que é um material quente, adaptado a regiões frias e temperadas porém antiecológico para regiões tropicais, que, entretanto, o vêm colonialmente adotando, com inconvenientes de caráter higiênico ou sanitário (FREYRE, 1971, p. 102-103, grifo do autor);

Dando continuidade aos seus conceitos, Gilberto Freyre acrescenta:

[...] Valôres e técnicas de origem ocidental e de feitio europeu ou de cunho anglo-americano, trazidos por europeus, por processos de dominação e até de coerção, a populações e a áreas não-européias, são, vários dêles, valôres e técnicas de que o desenvolvimento não só tecnológico, em particular, como sociocultural, em geral – inclusive sanitário – dessas populações e dessas áreas, não pode prescindir. Sua validade vem sendo provada de modo concreto.

Isto, porém, não impede populações não-européias e civilizações orientais de procederem a revisões críticas de quanto as civilizações ocidentais lhes têm impôsto sob o aspecto constante de valôres e técnicas superiores; e, quase sempre, não só sem adaptação dêsses valôres e dessas técnicas a situações orientais e tropicais como em substituição maciça a valôres e técnicas não só próprios dessas situações como, em alguns casos, animados de vantagens de ordem ecológica que estaria na conveniência de populações situadas no Ocidente ou nos trópicos conservar ou aperfeiçoar, combinando-as com valores e técnicas de importação (FREYRE, 1971, p. 105).

Ao tratar da contribuição da sociologia para o estudo do desenvolvimento na América Latina, o intelectual francês, Alain Touraine, afirma:

O grande debate sobre a dependência, que dominou por quase meio século a vida intelectual e, em parte, a vida política do continente, realmente beneficiou, na opinião pública e até nas práticas políticas, aos defensores da concepção extrema da dependência, aquela que a vê como algo tão completo que não há maneira de lhe opor resistência, podendo-se tão somente denunciá-la ou organizar guerrilhas que, por si mesmas, não têm como reverter a dominação externa, [...]

[...] No caso da América Latina, é tão evidente a falta de correspondência entre um sistema econômico e social largamente determinado por forças externas e os atores políticos e sociais, que muitos intelectuais, na verdade, ficaram tentados a concluir pela impotência desses atores e pela submissão dos Estados nacionais às decisões tomadas sem referência aos atores concretos, nos centros da economia e das finanças internacionais (TOURAINÉ apud CASTRO, Ana Célia et al., 2005, p. 18-19).

Segundo Ángel Rama, a partir de um determinado período, a literatura latino-americana começa a apresentar-se como um campo da produção cultural que, refletindo as transformações abruptas que ocorriam na sociedade, busca sua legitimação e reconhecimento por meio de iniciativas de ruptura com modelos importados que, até então, forneciam os parâmetros inquestionáveis aos quais se subordinava a produção literária local. Observe-se a seguinte afirmativa do crítico uruguaio:

Embora tivesse nascido em 1810 para vida independente graças a ela, a América Latina não pediu a modernidade. De todo modo ela a teve, ao ser incorporada no último terço do século XIX à estrutura econômica dos impérios europeus, na sua qualidade de colaboradora submetida: [...] A complexidade do aparato administrativo e educativo havia permitido o progresso de uma classe média [...] Essa classe, nesse momento, era portadora de um forte sentimento nacional, coisa particularmente importante porque dela saíram quase todos os escritores, desejosos de mudança e de modernização de suas sociedades (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 141, 144).

O processo acelerado de urbanização que se verifica, a partir das primeiras décadas do século XX, em diversos países da América Latina, promove mudanças de forte conteúdo demográfico, econômico, social, político, ideológico, cultural. O despovoamento do meio rural e conseqüente migração para o meio urbano revela-se, como em outras épocas e em outros lugares, um fenômeno muito além da transferência de populações de um meio a outro. As mudanças mais significativas e de efeitos mais impactantes são aquelas que decorrem da constituição de uma nova sociedade urbano-industrial assentada na expansão de uma classe proletária que se instala em partes da periferia das cidades, constituindo-se na mão-de-obra que movimenta as máquinas em incontáveis instalações industriais, na constituição de uma classe média que fortalece cada vez mais a importância da universalização do ensino, na independência de um setor intelectual que trilha um processo de distanciamento firme e irreversível das esferas do poder político e econômico e de aproximação cada vez maior e mais emblemática com as camadas mais populares da sociedade. O corolário desse movimento foi, no campo cultural, a busca da imagem de uma América Latina enquanto realidade específica, única em sua diversidade. Se são inegáveis os avanços e conquistas que começaram a se esboçar ou a se concretizar a partir dessas mudanças, também o são os problemas e perdas que já se verificavam ou que surgiram em decorrência das mesmas.

No início do século XX, o nacionalismo ascendente em sociedades latino-americanas torna-se, progressivamente, em bandeira de gerações que começarão a promover as primeiras tentativas de pensar a literatura do subcontinente a partir do desenvolvimento de pesquisas e metodologias próprias, embora sem a intenção de rechaçar a contribuição estrangeira, mas aproveitando dela os elementos enriquecedores, incorporando a ela novos conhecimentos e fundamentos estabelecidos pela crítica e a intelectualidade latino-americana. Isso representou, não obstante os problemas e equívocos que se produziram, na aproximação da literatura latino-americana à realidade do subcontinente.

Quando, por volta de 1924, Pedro Henríquez Ureña propõe um balanço em seu *La influencia de la revolución en la vida intelectual de México*, registra dois grandes traços. Não são, no entanto, traços exclusivos do país, pois podemos reencontrá-los em todos os lugares da América desde o Centenário [...] Esses traços são: educação popular e nacionalismo [...] (RAMA, 2015, p. 115, grifo do autor).

Recorrendo aos estudos do intelectual brasileiro Afrânio Coutinho, pode-se comprovar esse momento do nacionalismo no Brasil:

Durante o século XIX, [...] o processo autonômico em curso traduziu-se na preocupação, [...], de buscar a nacionalidade da literatura brasileira, preocupação esta que se tornou uma verdadeira constante crítica. [...] Era a busca de resposta à pergunta da autodefinição nacional, da autoidentificação, isto é, do conjunto de características que fazem o brasileiro diferente dos outros povos. E essa busca e essa resposta interessavam sobretudo à literatura, também ela necessitando de prova de identidade.

Esse movimento não parou durante todo o século XIX, culminando, em 1902, com *Os sertões* de Euclides da Cunha, que foi a vitória do nacionalismo, [...] (COUTINHO, 2014, p. 85-86, grifo do autor).

No contexto do período que abarca as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a literatura latino-americana experimentou momentos de grandes transformações, registradas nas pesquisas realizadas por Ángel Rama.

Quando nas últimas décadas do século XIX os escritores hispano-americanos se viram forçados a atribuir algum nome à nova arte que praticavam, escolheram um termo que pela primeira vez não copiava as habituais designações das escolas literárias européias [...]: “modernismo”. Quando os poetas e pintores brasileiros se reuniram na São Paulo de 1922 para sua semana-manifesto, desconhecendo praticamente aquele antecedente do hemisfério de língua hispânica, voltaram a apelar para o mesmo termo. O conteúdo artístico de ambos os momentos da cultura latino-americana, separados um do outro por trinta anos, é por certo bem diferente: [...].

Para nós, hoje, o termo não faz senão traduzir duas etapas consecutivas e progressivas de um mesmo processo de aceleração histórica ao qual a América Latina não poderia se furtar, considerando sua situação e suas

forças no planeta e que, dirigido a partir das metrópoles ocidentais do momento, dinamizou e expandiu por todo o universo algo a que se chamou “modernidade” (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 140, grifo do autor).

O intelectual brasileiro, Alfredo Bosi, ao estudar o Modernismo no Brasil, identifica-o em diferentes momentos:

*Creio que se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 1922) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural.*

O grosso da literatura anterior à “Semana” foi, como é sabido, pouco inovador. [...]

Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo social de Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional.

Parece justo deslocar a posição desses escritores: do período realista, em que nasceram e se formaram, para o momento anterior ao Modernismo. *Este, visto apenas como estouro futurista e surrealista, nada lhes deve (nem sequer a Graça Aranha, a crer nos testemunhos dos homens da “Semana”); mas, considerado na sua totalidade, enquanto crítica ao Brasil arcaico, negação de todo academismo e ruptura com a República Velha, desenvolve a problemática daqueles, como o fará, ainda mais exemplarmente, a literatura dos anos de 30* (BOSI, 2015, p. 327, grifo do autor).

A tradição, um dos mais importantes elementos de singularização cultural de uma área ou de uma sociedade, adquiriu grande importância na corrente regionalista, onde as novas articulações literárias, que se verificam a partir dos anos 1930, aplicam-se como respostas aos processos de aculturação que resultam das migrações internas. Na medida em que a força modernizadora comandada dos centros urbanos e portuários se impõe, resta somente à cultura local o intercâmbio como possível via de sobrevivência.

Nesse contexto, o regionalismo ganhou força como manifestação do processo cultural capaz de recuperar a importância da investigação dos elementos constituintes das formas peculiares de vida regional, isto é, da expressividade regional. Considere-se a concepção de Rama a respeito do Regionalismo:

A América inteira viveu intensamente aquilo a que Gilberto Freyre chamaria a hora do regionalismo, a saber, a afirmação, contra os princípios nacionalistas e universalistas, dos sabores peculiares que tinham sido elaborados em zonas restritas de cada país, a investigação – por intermédio da literatura – dos tipos humanos que as nostalgias americanas haviam produzido como personalidades originais, com momentos excelentes nas letras do Brasil e do Chile. [...] Na América Latina o regionalismo veio para ficar, e ainda é possível percebê-lo nos jovens narradores. Isso pode ser comprovado se formos capazes de conceber o regionalismo como uma força criadora que se manifesta ao compasso do processo cultural que se constrói incessantemente na região e não como a fórmula estética restrita produzida nos anos de 1920 e de 1930, que naquele momento se deu de

acordo com os níveis culturais dos quais se dispunha, mas que não poderia se manter invariável quando o tecido cultural sobre o qual se assentava não era mais o mesmo. Se livrarmos o regionalismo de uma determinada formulação estética, recuperando a significação própria do termo, tal como fizeram os teóricos, voltaremos a encontrá-lo em obras plenamente realizadas da nova narrativa: *Los Ríos Profundos*, *El Llano em Llamas*, *Sagarana*. As operações criadoras que sustentam estas obras em particular não buscam anular a expressividade regional nem substituir a estrutura alcançada pelo sistema literário latino-americano, e sim regenerá-las no ritmo do tempo, considerando as novas exigências estéticas (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 137, grifo do autor).

Conforme se vê, Rama observou que os romancistas que aderiram ao movimento regionalista do século XX buscaram inserir, em suas obras, a fala regional, o termo popular, porém o fizeram com indisfarçável distanciamento entre aquela e a língua culta por eles utilizada, de tal maneira que esse recurso acabou por reforçar uma suposta hierarquia estabelecida por diferenças linguísticas entre autor e personagem, exigindo a necessidade de extensos apêndices e glossários explicativos para as palavras ou expressões usadas no texto. A ideia de atribuir na boca do personagem palavras ou expressões do dialeto ou da língua regional, objetivando estabelecer a sua identidade e resgatar um bem cultural resultou em grande equívoco. A concepção do personagem como expressão de sua fala, que acabou por encher os romances com palavras ou expressões típicas regionais ou populares, revelou sua ineficácia para a resolução do problema da sua composição, apresentando-o como um ser inverossímil. A ambiguidade linguística que caracterizou estas operações contribuiu para realçar ainda mais a estrutura social da época, acentadamente estratificada e rígida, da qual faziam parte os escritores, ocupando um nível superior na hierarquia da sociedade.

A partir dos anos 1940, o regionalismo foi buscar novas estruturas literárias nas propostas de escritores preocupados em resgatar as culturas regionais, entre os quais podem-se citar José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos e Manuel Scorza. O caminho mais eficiente se apresentou como a mediação entre essas e a modernidade. A estratégia não se apresentou uniforme e seus resultados atingiram graus variados.

Ángel Rama, crítico uruguaio, é considerado um pesquisador cujos estudos no campo da literatura objetivaram a formulação de uma teoria que, voltada para a análise de obras literárias produzidas no subcontinente, fosse capaz de possibilitar a superação da dependência de modelos importados, produzidos para responder a

necessidades e realidades bem diversas daquelas da América Latina. Rama afirma que:

Assim como nenhum sistema filosófico transformador do mundo nasceu na América Latina, do mesmo modo que nenhuma grande contribuição tecnológica, científica ou sociológica ainda foi gerada no continente, também ocorre que as grandes invenções narrativas – não como obras de alta qualidade, mas como sistemas, métodos, fórmulas – não surgiram de terras americanas. Essa comprovação não se destina a nos tirar energia, mas, ao contrário, a incentivar o esforço; [...] (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 82).

O pesquisador uruguaio reconhece a capacidade de escritores latino-americanos para produzir obras literárias de excelente qualidade, mas considera que o grande problema ainda não superado pela literatura produzida no subcontinente é a forte dependência ou recorrência ao cânone de países desenvolvidos. Ele considera, entretanto, que isso não deve ser motivo de submissão ou enfraquecimento, pelo contrário, deve constituir-se em motivo de empenho e de luta pela sua emancipação e superação, sobre o que afirma:

Não considero nada reprovável essa atitude de interesse crescente pelas invenções narrativas dos autores estrangeiros e, ao contrário, acho perigosa a censura de tipo estritamente nacionalista que pretende estabelecer um cerco em cada país para que a nutrição e formação dos escritores se faça de modo informal, em um sistema autárquico. Isso nunca ocorreu na história da cultura, e é afirmação comprovada por milhares de exemplos que toda grande criação literária se situa na encruzilhada de uma tradição nacional e de uma influência estrangeira. [...]

Porém, dissemos que há pontos fracos, e convém examiná-los. O romancista que busca seus mestres e os encontra nos grandes escritores, antigos ou sobretudo modernos dos países mais desenvolvidos, tropeça no elemento sedutor que mais o atrai neles: as técnicas literárias (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 83-84).

A teoria da transculturação narrativa, de Ángel Rama, propõe-se à investigação e à reflexão crítica em obras que compõem o *corpus* literário latino-americano, no contexto de sociedades submetidas a processos modernizadores contraditórios que acentuaram profundamente as desigualdades sociais e regionais. Rama tem em perspectiva enfatizar a literatura do subcontinente voltada para suas particularidades e, portanto, os princípios de originalidade e representatividade são fundamentais em sua análise.

Diante do exposto, conclui-se que Rama elaborou uma teoria literária voltada para a análise de obras nas quais se busca verificar a capacidade de seus autores em resgatar elementos da cultura local, valorizando-os em suas tessituras narrativas como elementos representativos de um constructo sócio-cultural onde os processos

modernizadores produziram impactos e transformações resultantes da exposição ao contato com a cultura externa dominante.

O intelectual uruguaio observa que, na realidade das sociedades latino-americanas, verificam-se os impactos gerados pelo contato entre forças modernizadoras externas e culturas tradicionais locais ou regionais. Para Rama, o impacto externo não deve ser considerado apenas pelo lado do efeito negativo que ele é capaz de desencadear em uma sociedade ou uma cultura, mas deve ser considerado, também, como um elemento ou fator positivo quando essa mesma sociedade ou cultura é capaz de se revigorar por meio de processos de adaptação e superação que implicam no abandono dos elementos mais improdutivos ou ineficazes e na reelaboração ou recriação daqueles mais bem preparados ao contato com as forças externas. Para o pesquisador uruguaio, esse processo transculturador que implica em perdas, alterações e reelaborações ou reconstruções atinge tanto a cultura tradicional ou interna quanto a externa, caracterizando-se por grande plasticidade cultural. Identifica-se como aquela resposta que melhor procura solucionar os problemas e impasses gerados a partir dos impactos dos processos modernizadores em sociedades ou culturas tradicionais.

Esse processo transculturador que Ángel Rama observa na sociedade e na cultura latino-americana em geral, e que se caracteriza pela plasticidade cultural, pode ser investigado, também, nas obras literárias de escritores do subcontinente. Constitui-se como elemento capaz de resgatar a sua originalidade e a sua representatividade enquanto narrativas que se desenvolvem em um contexto regional identificado por povos e culturas que buscam a valorização de elementos autóctones como a linguagem oral e a cosmovisão, sobrevividas da ancestralidade.

No processo de elaboração teórica Rama percorreu uma longa trajetória em busca dos fundamentos necessários para validar sua pesquisa. E, ao fazê-lo, não deixou de considerar de extrema importância a análise do ambiente ou do meio em que se insere o escritor latino-americano, assim como as influências e exigências dele sobrevividas. Os autores latino-americanos vivenciam uma realidade onde os problemas se configuram como desigualdades, carências, exclusões e conflitos. Esses problemas motivam debates e discussões em diversas áreas como a ciência, a política, a mídia, e outras. Na literatura latino-americana, também, são incontáveis as obras cujos enredos se desenvolvem em torno de algum desses problemas. Desse modo, Rama se preocupa em discutir os fatores e condições que se



interpõem ao pleno desenvolvimento do escritor na América Latina, considerando desde a sua condição social e profissional até os aspectos e elementos mais específicos que envolvem a produção literária, em particular o romance.

### 3 PROCESSOS TRANSCULTURAIS NA OBRA VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS

**Os Rios Profundos**, romance escrito pelo peruano, José María Arguedas, e **Vidas Secas**, obra do brasileiro, Graciliano Ramos, inscrevem-se na comarca latino-americana de obras literárias que se aproximam pelo desenvolvimento de narrativas cujo objeto envolve, e busca valorizar, elementos de culturas autóctones ou de culturas populares. Esses elementos, identificados pela língua, por costumes e tradições, por crenças e mitos e por outras manifestações de conteúdo material ou espiritual, são resgatados em seu papel histórico de testemunho vivo de um processo ocorrido ao longo de toda a extensão da América ao sul do rio Grande. Esse processo caracterizou-se pela conquista e colonização de povos e territórios, submetidos ao domínio dos europeus ibéricos. Em algumas regiões, como nos territórios hoje constituintes do México e do Peru, esse processo foi mais intenso, mais profundo e mais complexo.

Após a independência política dos territórios coloniais, ocorrida, na sua quase totalidade, ao longo do século XIX, começaram a se esboçar, em alguns países do subcontinente, pesquisas e obras literárias mais comprometidas com uma realidade ainda pouco desvendada, pouco estudada e rica em um universo constituído por um patrimônio natural e cultural difícil de ser mensurado e avaliado. Esse patrimônio, já sangrando pelas veias que os colonizadores europeus abriram à força e a golpes de espada, torna-se, no século XX, um epicentro de sismos que começam a causar abalos e rachaduras na aparentemente sólida estrutura do edifício em que estavam encastelados os conceitos da nacionalidade, da cultura e da modernidade. As reverberações produzidas nesse movimento se fazem sentir e pressionam os meios intelectuais e acadêmicos, onde diversos teóricos e pesquisadores desenvolvem ou se envolvem em correntes que buscam discutir e estabelecer novos parâmetros e critérios, nos estudos voltados para esses conceitos. Entre eles, podem-se citar os brasileiros, Monteiro Lobato e Gilberto Freyre, o peruano, José Carlos Mariátegui e o dominicano, Pedro Henríquez Ureña.

Recorrendo aos conceitos de *Nuestra América* e de síntese cultural harmônica, propostos e analisados pelo intelectual dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), e ao conceito de Transculturação, estabelecido pelo escritor e

antropólogo cubano, Fernando Ortiz (1881-1969), Rama atribui importância às diferentes culturas, rejeitando qualquer forma de mecanismo ou de recurso literário que venha a significar ou se constituir em um estranhamento ou uma subvalorização dos elementos da cultura autóctone perante os elementos da cultura modernizada.

A ocorrência de processos transculturais faz parte da realidade americana desde que os povos pré-colombianos aqui já haviam estruturado seus impérios. A chegada dos conquistadores e colonizadores europeus acelerou e intensificou esses processos. A introdução de atividades exigentes de numerosa mão-de-obra barata, para o trabalho, particularmente, nas lavouras de produtos tropicais e nas minas de ouro e prata, originou o tráfico negreiro de escravos africanos para a América. Os contatos e os processos de integração entre esses povos e entre suas culturas, foram muito diversos tanto em sua intensidade quanto em seus efeitos.

O fato inquestionável é que surgiram desses processos transculturais sociedades em que, principalmente a diversidade étnico-cultural é um traço preponderante. Esses processos, contudo, não se realizaram de forma tranquila, e seus efeitos se fazem sentir de diferentes formas e em variados graus. Podem-se encontrar exemplos onde os resultados apresentam relativo êxito, enquanto muitos outros casos são exemplos de sociedades fragmentadas, onde ainda se verificam fortes mecanismos de exclusão e de exploração. A esse respeito podem-se citar os estudos desenvolvidos pelo intelectual cubano, Fernando Ortiz (1881-1969), em sua obra ***Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar***, escrita em 1940; os estudos realizados pelo antropólogo brasileiro, Darcy Ribeiro (1922-1997), em sua obra ***As Américas e a Civilização***, publicada em 1969; a obra ***El proceso de aculturación*** (1957), do antropólogo mexicano, Gonzalo Aguirre Beltrán (1908-1996); e os estudos desenvolvidos pelo sociólogo brasileiro, Gilberto Freyre, principalmente em sua obra ***Casa Grande & Senzala*** (1933).

Podem-se verificar processos entre culturas onde uma delas opõe forte resistência à outra, ou o contrário, onde uma delas não oferece nenhuma resistência à outra. Em ambos os casos, os efeitos deverão levar ao desaparecimento da cultura dominada, seja pela sua destruição, seja pela sua absorção. Existe, porém, uma situação que se apresenta como intermediária, onde se verifica um processo de integração entre ambas as culturas, com perdas dos elementos menos resistentes ou menos adaptados, ou mais vulneráveis, de ambas as culturas. Ao mesmo tempo, há uma aquisição e uma incorporação de novos elementos entre elas. Disso

resultam novos arranjos que passam a representar novos desafios, exigindo novas respostas que originam, por sua vez, novos arranjos. Esses processos que caracterizam e que constituem essa situação intermediária dão conformidade ao que é identificado como a plasticidade cultural.

A intelectual brasileira, Livia de Freitas Reis, referindo-se à ***Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco***, destaca o seu papel como obra fundamental sobre a dinâmica da formação econômica, social e cultural de Cuba. Ela ressalta a importância atribuída, na obra, ao tabaco e à cana na história econômica deste país, bem como a utilização desses dois elementos para a construção de um jogo dialético que funciona como contraponto aos elementos fundadores da cultura cubana.

Ao longo dos capítulos, o autor constrói um jogo dialético entre o açúcar e o tabaco, principais produtos de Cuba, elementos primordiais no desenvolvimento da economia cubana, do passado colonial aos dias de hoje. Utilizando o contraponto musical como base de seu texto antropológico-literário, ele constrói uma melodia textual na qual os elementos fundadores da cultura cubana são colocados ponto contra ponto, nota contra nota e os produtos se transformam em entidades abstratas: o branco do açúcar e o marrom do fumo, o doce e o amargo, o alimento e o veneno, a carne e o espírito, o sol e a lua, o dia e a noite, a água e o fogo. O contraponto de elementos culturais, aliado à uma imaginação exuberante e a uma documentação científica vasta e precisa, resulta em uma obra sem igual (REIS apud FIGUEIREDO, Eurídice, 2012, p. 466).

Em ***Utopia Selvagem***, uma importante reflexão sobre os processos desencadeados pela colonização na América Latina, o autor expõe os efeitos de um processo transcultural intensificado pelo “encontro histórico do Anticristo cristão com o Cristo pagão” (RIBEIRO, 2014, p. 27).

As gentes estranhas que Colombo e a América viram viraram colombianos, americanos e bolivianos, além de abrasados e prateados e até equatorianos. Os que lá ficaram, encantados com as notícias que leram de nossa sã e gentil selvageria que se extinguiu, deram de compor conosco suas utopias novo-mundescas. No meio deste jogo de cabra-cega, tanto macaqueamos a eles, tanto eles se mimetizaram em nós, que o colono vindo do Oriente se julga, agora, senhor do Ocidente e quebra a bússula dos ventos e dos tempos (RIBEIRO, 2014, p. 27-28).

Rama propõe, em seu estudo, investigar nas obras de escritores do subcontinente as estratégias utilizadas para resolver os conflitos e ambiguidades que surgem como efeitos da exposição das culturas tradicionais ao impacto modernizador. Ao elaborar a sua teoria, o intelectual procura analisar os níveis de resposta que se interpõem a esse enfrentamento, e conclui que a plasticidade cultural se apresenta como a melhor e mais eficaz resposta ao impacto

modernizador, pois constitui-se em uma estratégia em que a cultura popular ou regional admite influências da cultura externa, evitando, assim, as situações extremas de rigidez e vulnerabilidade cultural, que poderiam provocar o seu desaparecimento, ou extinção.

[...], comprovamos o aparecimento de criadores literários que constroem as pontes indispensáveis para resgatar as culturas regionais. Manejam de um modo imprevisível e original as contribuições artísticas da modernidade. Mas, além disso, e o mais importante, é que revêem, à luz que ela projeta, os próprios conteúdos culturais regionais em busca de soluções artísticas que não sejam contraditórias com a herança que devem transmitir (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 213).

O primeiro momento de um processo de transculturação que se verifica tanto na relação entre grupos sociais quanto na literatura, depende, em alto grau, da capacidade seletiva para conservar os elementos sobreviventes. Concomitantemente, outras operações se realizam pela incorporação de novos elementos da cultura externa e a recomposição entre estes últimos e aqueles remanescentes da cultura tradicional.

### 3.1 O NÍVEL DA LINGUAGEM

Rama considera a língua como relevante fator que contribui para a elaboração literária, uma vez que, segundo o crítico, de forma mais imediata e perceptível realiza a aproximação e o trânsito entre diferentes comunidades.

Os avanços que se produziram na narrativa latino-americana no pós-guerra trouxeram novas propostas para a criação literária regional, e a mais significativa delas foi aquela realizada por escritores que buscaram ingressar na mesma linguagem de seus personagens, ao expressar, a partir deles, a fala espontânea e popular. Esses escritores empregam as palavras, ou expressões, da fala popular sem prejuízo à fluência da narrativa e à expressividade das personagens nas tramas desenvolvidas. As contribuições dialetais e linguísticas regionais são recuperadas e empregadas pelos escritores transculturadores respeitando-se o princípio da unificação linguística, de modo que o emprego de palavras ou expressões da cultura regional no texto literário prescinde do uso de glossários ou de vocabulários para a sua compreensão, pois o próprio contexto narrativo em que essas palavras, ou expressões, são empregadas garante a apreensão do seu significado.

No conto **Famigerado**, de João Guimarães Rosa, verifica-se uma construção narrativa que é um exemplo do êxito obtido por um escritor nas operações transculturadoras realizadas no nível da linguagem.

Disse de não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela – decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma; a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano. Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou: — “Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...” (ROSA, 1974, p. 28, grifo do autor)

Em **Grande Sertão: Veredas**, a narrativa revela o habilidoso trabalho realizado por seu autor, João Guimarães Rosa, ao escrever um romance em que se descortinam e se dissecam as paisagens, os fatos e acontecimentos, os tons fortes que impregnam a essência da vida e da morte nos mais recônditos rincões do sertão das gerais. É por meio de uma eficaz operação transculturadora que se alcança toda a sofisticação do rude linguajar regional, expressão irretocável de um povo surgido na encruzilhada onde tantas gentes se deram e se houveram. Logo no início do romance, o sertanejo se expõe, se põe, contrapõe:

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas...Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte (ROSA, 2015, p. 19, grifo do autor).

Outro exemplo de inegável êxito literário encontra-se na obra **Macunaíma**, do escritor brasileiro, Mário de Andrade (1893-1945):

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! que preguiça!...

e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamuns diz-que habitando a água-doce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo.

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar (ANDRADE, 2017, p. 13-14).

A construção narrativa nas obras dos transculturadores regionalistas identifica-se com a concepção que atribui à língua um papel determinante como uma estrutura de sentido, e não como o emprego de uma série de palavras isoladas que nada significam. A condição para que a realização dessa operação obtenha êxito é a capacidade do autor de se integrar na comunidade linguística que é referenciada em sua obra, e isso implica um domínio eficaz de seu sistema linguístico e de seus recursos idiomáticos. Somente essa estratégia é capaz de garantir ao escritor escapar ao risco de imitar uma língua popular ou um dialeto. Evita-se, assim, o perigo de se estabelecer oposição e hierarquia entre a língua do escritor e a língua dos personagens populares. Verifica-se, no plano literário, uma operação que realiza, com êxito, uma integração linguística entre autor e comunidade, seja esta do tipo rural ou de população autóctone, como as comunidades indígenas. A língua dos personagens populares torna-se a língua geral da narrativa, operação literária que se obtém a partir de um complexo mecanismo onde se verificam perdas e acréscimos linguísticos que resultam na construção de um texto com a mesma tonalidade em toda a sua extensão. O discurso apresenta unidade linguística e se constrói como uma estrutura intelectualizada onde um monólogo, ou o diálogo entre personagens, constitui um material que viabiliza o esforço em recuperar línguas e dialetos regionais.

O linguista Ferdinand de Saussure afirma que, no estudo das línguas, as diferenças espaciais configuram uma grande diversidade, e o termo idioma é bastante preciso para caracterizar uma língua como “algo que reflete os traços próprios de uma comunidade” (SAUSSURE apud BALLY; SECHEHAYE, 2012, p. 253). Os dialetos são considerados idiomas que apresentam pequeno ou reduzido grau de divergência entre si.

O Brasil é um país que, tendo em vista a sua dimensão físico-geográfica e a sua constituição histórico-cultural, apresenta grande diversidade de dialetos, e essa diversidade se manifesta tanto entre as grandes regiões que compõem o recorte territorial do país quanto no interior de cada uma dessas grandes regiões. Por conseguinte, pode-se verificar uma clara e inequívoca distinção, por exemplo, entre o dialeto nordestino e o sulista, assim como, no interior do território delimitado como Nordeste podem-se observar e registrar variações e diversidades linguísticas entre o litoral urbanizado e o sertão rural.

Retomando, aqui, as formulações teóricas de Rama, recorrer-se-á à elaboração realizada pelo crítico uruguaio para estabelecer o conceito de comarcas culturais. Ao analisar os processos de independência que se produziram no continente latino-americano, Rama conclui terem sido esses processos realizados sob o signo da divisão arbitrária que resultou no surgimento de territórios nacionais delimitados por fronteiras as quais ao mesmo tempo em que individualizavam formas políticas de governo nacional, estabeleciam, por outro lado, uma fictícia e inadequada configuração étnico-cultural no subcontinente. Estabeleceu-se, desse modo, uma não correspondência entre os limites políticos dos países e os limites das diversas áreas culturais que compõem e representam o mosaico da diversidade latino-americana.

[...] O problema nos remete à fragmentação política da América Latina por obra dos imperialismos, das oligarquias locais e das falsas estruturas administrativas da época colonial, com o que se criaram precárias e, muitas vezes, arbitrárias estruturas pseudonacionais (América Central serve de exemplo). Isso dificultou a natural expansão e desenvolvimento das regiões semelhantes, onde os elementos étnicos, a natureza, as formas espontâneas da sociabilidade, as tradições da cultura popular convergem para formas parecidas de criação literária: [...] assim, se poderia falar da comarca dos pampas, associando vastos territórios argentinos, o Uruguai e o Rio Grande do Sul, onde foi gerado o gaúcho, com sua característica cosmovisão e literatura; [...] Essas comarcas – não só naturais, como também culturais – são desfiguradas pela fragmentação política e, no entanto, devem se reconhecer nelas elementos por si só tão poderosos para as fazer sobreviver, conferindo-lhes unidade característica, neste



século e meio de vida independente, dividida, da América Latina (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 63-64).

Baseando-se nos elementos que estabelecem a identidade desses povos, e, ao mesmo tempo, a diferenciação entre eles, o pesquisador uruguaio recorre ao conceito de comarca cultural. Esse conceito constitui-se em uma ampliação do pensamento anteriormente concebido pelo dominicano, Henríquez Ureña. Nesse caso, a unidade linguística é o elemento de sua identidade e de sua delimitação. Sua extensão dependeria, portanto, da sua singularização em relação às áreas que lhe são contíguas. A imprecisão entre a divisão político-administrativa do continente latino-americano, em países, e a sua configuração étnico-cultural revelam-se nos casos de comarcas culturais que se estendem pelos territórios de dois ou mais países.

Diversamente, são vários os exemplos de países onde os seus limites político-territoriais encerram diferentes comarcas culturais. Especificamente, o crítico uruguaio cita o caso brasileiro, onde se observa uma semelhança e, portanto, uma identidade muito maior do Rio Grande do Sul com o Uruguai e o pampa argentino do que com o Nordeste do Brasil. Verifica-se, assim, a importância dada por Ángel Rama aos conceitos de identidade e representatividade, o que, por sua vez, constituiu-se em base para suas formulações que resultaram na teoria da transculturação narrativa.

No Brasil, Graciliano Ramos, ao escrever o romance **Vidas Secas**, desenvolveu uma narrativa cujo tema apresenta, de forma inequívoca, os traços e cores de uma realidade tipicamente regional do Nordeste brasileiro. Ao fazê-lo, realizou uma obra que revela todo o esforço empreendido no objetivo de torná-la original e representativa de tal modo a desnudar as estruturas e a dinâmica que explicam a persistência de um modelo excludente e injusto, como também a dar voz a um povo submetido secularmente à expropriação e ao desterro. Partindo dessa concepção, o autor buscou valorizar os elementos da cultura regional, o que se constata pelo trabalho empregado na construção de uma narrativa, assentada em uma estratégia, identificada pela funcionalidade e fluidez no registro do dialeto sertanejo.

**Vidas Secas**, publicado, pela primeira vez, em 1938, é um romance cuja narrativa se desenvolve em um cenário de grande desolação, marcado por um drama que é bem conhecido dos brasileiros, particularmente do sertanejo

nordestino. O clima semi-árido, caracterizado por secas periódicas, muitas vezes de longa duração, tem papel fundamental na vida regional devido à sua forte influência na caracterização e na dinâmica dos elementos tanto da natureza quanto da vida e da sociedade humana.

Em **Vidas Secas** desenvolve-se uma narrativa eficiente no resgate da dignidade de um povo historicamente submetido às mais degradantes condições de vida e na recuperação do valioso patrimônio material e cultural constituído por esse povo ao longo de séculos de migração, miscigenação, submissão, perseverança e superação. Nessa longa trajetória, configurou-se um singular espaço regional que, já inequivocamente distinguido por um meio natural inóspito e desafiador, tem-se apresentado como um recorte de um país marcado por contrastes e impactos causadores de processos ambíguos onde se verificam retrocessos e perdas mas, concomitantemente, conquistas e avanços.

A narrativa de **Vidas Secas** desenvolve-se numa perspectiva que valoriza mecanismos eficientes na abordagem de temas pertinentes à realidade regional. O casal de protagonistas vivencia condições e situações que estimulam a reflexão e discussão sobre política, ética, religião, enfim, sobre diversos campos da atuação humana.

Personagens genericamente denominados por caboclos ou matutos movimentam a narrativa de **Vidas Secas**. Surgiram, originariamente, da miscigenação entre brancos e índios ocorrida em diversos pontos do interior do Brasil a partir do empreendimento colonial. A constituição étnico-cultural do caboclo nordestino, habitante do sertão, tornou-se marcadamente individualizada por traços físicos e culturais que, embora distintamente reconhecíveis no conjunto da população brasileira, não esconde a herança mestiça reveladora de um processo de transculturação ocorrido a partir do contato entre o branco europeu e o indígena autóctone.

Graciliano Ramos é um nordestino cuja vivência o autoriza a escrever com segurança e credibilidade sobre a sua região. A narrativa de **Vidas Secas**, rica em detalhes e escrita na terceira pessoa, reproduz, de forma verossímil, o drama de um vaqueiro e de sua família, cuja impotência e resignação diante das ameaças da seca, revelam um quadro de miséria e submissão que desencadeia todo um processo de dor e insegurança mas, também, de perseverança e resolução. Nesse contexto, identifica-se na obra a intenção de dar voz a um povo que, historicamente,

tem sido excluído nos processos de tomada de decisões e na participação na distribuição da renda e das riquezas produzidas tanto na região quanto no país como um todo. As falas das personagens são exatas e reduzidas, tão secas quanto o solo em que os usuários delas transitam, retratando o parco vocabulário do sertanejo que, não tendo frequentado escola e sem ter tido acesso a qualquer meio que lhe possibilitasse crescimento e enriquecimento enquanto pessoa e cidadão se vê privado até dos direitos básicos da condição do ser humano.

O início do romance se dá com a migração de uma família de retirantes que, tangidos pelas ameaças da seca, percorrem como moribundos um caminho sem destino, traçado apenas pela obstinação da sobrevivência, sob o sol escaldante da caatinga nordestina. O grupo é composto pelo vaqueiro Fabiano, por sua esposa, sinha Vitória, e por seus dois filhos, identificados na trama como o menino mais velho e o menino mais novo. Fazem parte, ainda, do conjunto, a cachorra Baleia e o papagaio, este último de curta existência na narrativa por ter sido sacrificado por sinha Vitória em um momento de extrema necessidade de alimento. Chegando a uma propriedade abandonada, os retirantes ali se estabelecem durante uma longa temporada marcada pelo renascimento da vida e pela abundância trazida com o retorno das chuvas que trazem com elas de volta, o proprietário, que imporá aos retirantes condições e exigência para se estabelecerem em suas terras. A maior parte da narrativa se desenvolve durante a permanência de Fabiano e sua família nessa propriedade, constituindo-se a trama de episódios, ora pitorescos, ora dramáticos, mas sempre pontuados pelo lirismo de uma narrativa bem construída, sem exageros nem apelações ou sentimentalismos.

Ao escrever a narrativa de **Vidas Secas**, o autor, Graciliano Ramos, recorreu à linguagem como recurso de representatividade do drama do sertanejo numa obra em que a ficção é transpassada de realidade. Para tanto utilizou uma estratégia que garantiu, com êxito, a reelaboração do dialeto sertanejo em consonância com as estruturas da língua culta do escritor. Essa estratégia representou a inserção de palavras e expressões típicas da tradição popular, tanto na fala dos personagens quanto na fala do narrador, obtendo-se uma unidade linguística que garante a verossimilhança do enredo. Saussure considera a língua como um produto social, o que significa que ela é algo adquirido e convencional, e isso equivale a dizer que a faculdade de constituir uma língua, isto é, um sistema de signos distintos correspondentes a ideias distintas, é algo natural ao homem. É a

coletividade, então, que cria e fornece o instrumento que viabiliza a faculdade de articular palavras. A faculdade de associação e de coordenação desempenha o principal papel na organização da língua enquanto sistema. A compreensão desse papel se dá na abordagem do fato social, de modo que, entre os indivíduos unidos pela linguagem, reproduzem-se os mesmos signos unidos aos mesmos conceitos. Quando ouvimos uma língua desconhecida, percebemos bem os sons, mas o fato social nos escapa. Diz Saussure:

[...] Se pudéssemos abarcar a totalidade das imagens verbais armazenadas em todos os indivíduos, atingiríamos o liame social que constitui a língua. Trata-se de um tesouro depositado pela prática da fala por todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade (SAUSSURE apud BALLY; SECHEHAYE, 2012, p. 45).

Verifica-se, então, a importância que cumpre a estratégia utilizada pelo nordestino, Graciliano Ramos, de construir a fala de um narrador que reproduz palavras e expressões do regionalismo num processo de integração à mesma comunidade e, por conseguinte, à mesma realidade de que fazem parte os protagonistas.

O intelectual uruguaio Ángel Rama avalia que esse tipo de operação permite a integração do autor à comunidade linguística, reelaborando a fala regional de modo a construir uma língua literária dentro de uma finalidade artística.

[...] é o autor que se reintegra na própria comunidade lingüística, falando a partir dela, com uso desembaraçado de seus recursos idiomáticos. Como, no caso concreto dos transculturadores, essa comunidade é de tipo rural, confinando às vezes com as de tipo indígena, é a partir de seu sistema lingüístico que trabalha o escritor que não procura imitar de fora uma fala regional, mas sim elaborá-la de dentro com finalidades literárias (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 220).

Esse processo de reelaboração, que ele identifica como de neoculturação, atende, simultaneamente, à exigência do espírito racionalizador da modernidade e da preservação de uma visão regional de mundo e de uma cosmovisão sem destruição da identidade.

A análise da linguagem empregada pelo autor na construção da narrativa de **Vidas Secas** revela-o como um transculturador que se empenha em valorizar a linguagem regional a partir de uma operação bem articulada em que as palavras e expressões da cultura interior são inseridas no contexto das frases de uma forma esteticamente natural e consonante, obtendo-se como resultado um produto literário de trânsito cultural. Tal operação pode ser verificada e confirmada ao longo de toda

a narrativa, tanto na fala dos personagens quanto na fala do narrador. Esse mecanismo se apresenta ao leitor de uma forma eficaz pelo modo facilmente compreensível com que descreve ambientes e situações sem que haja a necessidade de uso de algum recurso esclarecedor. É possível constatar o esforço do romancista em utilizar uma linguagem que não faça do escritor um mero “operador de cultura”, e sim, um “produtor cultural”.

Rama estabelece a diferenciação entre esses dois conceitos a partir da comparação entre o que ele verifica ocorrer na sociedade e na literatura latino-americana. Rama observa que o modelo econômico implantado no subcontinente, mesmo após a independência política, opera com a tecnologia importada de outras sociedades mais avançadas, reforçando e eternizando uma dependência iniciada com a empresa colonial e difícil de ser rompida ou superada. Os recursos nacionais – as matérias-primas, a mão-de-obra, e outros meios – são empregados na produção local de riquezas obtidas em processos que utilizam tecnologia estrangeira dos países desenvolvidos. No campo da literatura, suas pesquisas voltam-se à análise de diversas obras que compõem o *corpus* literário latino-americano para verificar o modo como os autores buscam reagir diante das inovações que atingem a sociedade no subcontinente. Essa reação deve se dar, na perspectiva de Rama, pautada na liberdade de expressão que, por sua vez, constitui-se em estímulo para o repensar da tradição submetida ao impacto modernizante da influência externa. Ángel Rama verifica, em sua análise, um movimento renovador entre autores latino-americanos que buscam soluções narrativas que não sejam apenas adaptações ou ajustes de técnicas que foram criadas por sociedades distintas, na Europa e na América do Norte, e adequadas às suas necessidades.

O autor de **Vidas Secas** emprega como matéria-prima de sua arquitetura textual a inclusão da cultura regional sem abdicar da contribuição do universo letrado narrativo. O domínio desse exercício idiossincrático atribuí à obra de ficção a fidelidade vivencial visto que nela são abordados temas próprios da vida sertaneja. O ambiente em que se movimenta a narrativa é do sertão nordestino; os personagens e suas histórias concorrem para dar testemunho da cruel realidade em que atuam.

No capítulo **Mudança**, a narrativa dos primeiros parágrafos descreve alguns aspectos da paisagem do local por onde se deslocam os retirantes e também alguns aspectos dos estados físico e emocional dos mesmos. Nesta descrição, o narrador

se refere, pela primeira vez, a Fabiano, destacando o seu estado de cansaço físico e os pertences que carrega consigo. “[...] Fabiano sombrio, **cambaio**, o **aió** a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira presa no ombro” (RAMOS, 2010, p. 9, grifo nosso).

No fragmento acima, o narrador emprega a palavra **cambaio** para registrar o postural do nordestino, portador de comprometimento físico-motor, típico do estado fragilizado pela insuficiência nutricional. O vocábulo **cambaio**, segundo o léxico, tem significados tais como: de pernas tortas, de pernas fracas; trôpego. No mesmo fragmento encontra-se a palavra **aió**, que é uma bolsa de caça feita de fibras de caroá, planta bromeliácea muito comum no cairiri ou cariri, região localizada no Nordeste brasileiro. O **aió** é um artefato muito utilizado pelo sertanejo, inseparável dele em sua lida diária, faz parte de sua indumentária a ponto de ser um elemento típico diferenciador de sua tradição e de sua cultura.

Um pouco mais adiante, o narrador descreve o comportamento do papagaio que acompanhava os retirantes em seu desterro: “[...] O louro **aboiava**, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra” (RAMOS, 2010, p. 12, grifo nosso).

O verbo **aboiar** apresenta diversos significados. Observando-se o contexto da narrativa, pode-se inferir do seu significado o ato de guiar uma boiada com um canto que tem uma toada monótona e triste. Nas áreas brasileiras de criação tradicional de gado, como o sertão nordestino, o gado é reunido e conduzido por esse mecanismo, que funciona como uma referência para os animais.

Em um outro trecho da narrativa, os viventes famintos banqueteiavam-se com um **preá** que, caçado e feito presa pela cachorra Baleia, alimenta um momento de euforia entre os retirantes:

lam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um **preá**. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo (RAMOS, 2010, p. 14, grifo nosso).

O **preá** é um roedor de pequeno porte, rústico, resistente e capaz de viver em condições diversas e é altamente consumido pelos habitantes das caatingas nordestinas, especialmente durante as prolongadas secas que costumam castigar a região, sendo sua carne considerada nutritiva, digestiva e saborosa.

Muitas palavras e expressões pronunciadas pelo narrador e pelos personagens de **Vidas Secas** não são de uso cotidiano entre a população urbana que constitui a cultura letrada, particularmente a das grandes cidades modernas. Constituíram-se por origens e processos diversos e desempenham importante função na obra literária ao contribuir para mergulhar o leitor no universo regional. Esse mergulho é condição e efeito para uma leitura plena e produtiva porque coloca o leitor em contato com a cultura popular, não de uma posição em um plano superior, mas de uma posição singular no contexto da narrativa, de tal modo que vivencia os fatos e acontecimentos que envolvem os personagens como se estivesse no próprio cenário em que eles ocorrem. Resgata-se, desse modo, a plena função da linguagem, que vai além da comunicação e extrapola os limites do estrito sentido de uma frase ou parágrafo. Obtém-se, assim, uma narrativa eficiente em que os estímulos e mecanismos utilizados transmitem uma representatividade sincera ao leitor, que abraça e segue a família de protagonistas como se dela fizesse parte.

Os trechos da narrativa apresentados acima funcionam como exemplos eficientes em demonstrar a importância atribuída pelo crítico uruguaio, Ángel Rama, à utilização de uma língua que seja representativa e valorizadora da tradição regional, pois as palavras ou expressões que são identificadas como típicas de um povo desempenham um papel além do significado que dá sentido a uma frase ou a um período. Elas são capazes de estabelecer um matiz próprio e individualizado ao contexto em que se desenvolve a narrativa. O autor poderia ter se utilizado de outras palavras, no entanto, sua atitude proposital garante um mergulho na realidade do sertanejo nordestino. Assim, por exemplo, as palavras do regionalismo identificadas e referenciadas nos trechos acima contextualizam estados, fenômenos e situações que são próprios ou comuns nessa região do Brasil. Exemplos semelhantes encontram-se em vários outros trechos da narrativa. Preocupado com a educação de seus filhos, Fabiano encontrou-se inquieto e incomodado com a ociosidade e a crescente curiosidade dos meninos, remetendo-se à figura de seu Tomás da bolandeira:

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: — “Seu Tomás, **vossemecê** não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros” (RAMOS, 2010, p. 22, grifo nosso).

*Mercê* era um título nobiliárquico inicialmente usado em deferência aos reis portugueses. Posteriormente, sofreu sucessivas modificações à medida que passava por processos de contração em sua forma coloquial. No século XIX, as formas *vossemecê* e *vosmecê* já eram usadas de forma bastante generalizada. *Vossa mercê* transformou-se sucessivamente em *vossemecê*, *vosmecê*, *vancê* e *ocê*. Observa-se, neste exemplo, uma perspectiva de resistência da tradição à mudança, conforme verificara o intelectual Ángel Rama em suas formulações teóricas. A forma *ocê* tornou-se de uso generalizado entre a cultura letrada moderna. No interior do Nordeste, entretanto, a tradição sertaneja conservou a forma antecessora *vossemecê* como de uso corrente. Em uma curiosa subversão de papéis, aquela que havia sido, em uma determinada época, uma forma de uso generalizado, tornou-se uma forma de uso restrito, regional. Mais do que isso, havia sido a forma de uso corrente no tratamento entre nobres da corte portuguesa, e agora encontra-se pronunciada pela boca de um miserável vaqueiro da caatinga nordestina.

Podem-se citar, ainda, algumas outras passagens da narrativa que ilustram, de forma enriquecedora, a estratégia do autor de recorrer a palavras do vocabulário regional que garantem indiscutível representatividade à obra. Injustiçado com sua prisão feita à revelia e de modo arbitrário, e indignado com os maus-tratos a que o submeteram na prisão, Fabiano resmunga: “**Por mor de** uma peste daquela, maltratava-se um pai de família” (RAMOS, 2010, p. 32, grifo nosso).

**Por mor de** constitui-se em um registro popular para identificar a causa de algum fato ou acontecimento. Considerada uma expressão em desuso, conservou-se entre falantes de comunidades interioranas mais conservadoras e apegadas às tradições, portanto, mais resistentes às mudanças. Os habitantes dessas regiões, como se pode verificar no sertão nordestino, especialmente os de pouca ou nenhuma instrução, exercem, muitas vezes, de forma involuntária, o papel de bastiões resistentes na defesa de um patrimônio.

Dois situações protagonizadas por sinha Vitória garantem mais dois registros do êxito do autor em dar voz à comunidade sertaneja por meio da narrativa do romance **Vidas Secas**. Na primeira delas, a esposa do vaqueiro desfruta de um momento de descontração na cozinha:

Aproximou-se do canto onde o pote se erguia numa forquilha de três pontas, bebeu um caneco de água. Água salobra.  
— **Ixe!**



Isto lhe sugeriu duas imagens quase simultâneas, que se confundiram e neutralizaram: painéis e bebedouros (RAMOS, 2010, p. 42, grifo nosso).

A interjeição de exclamação **ixe** é muito comum entre os nordestinos, usada para manifestar diferentes reações: ironia, apuro, surpresa, espanto. Resultou de um processo de contrações que se deram a partir da expressão Virgem Maria, muito pronunciada pelos católicos. Observa-se, aqui, um interessante processo de reelaboração de uma expressão que, trazida pela cultura externa, originou uma interjeição que se constituiu em um dos mais emblemáticos termos de identificação da cultura nordestina.

Em um outro momento, o narrador exprime o pensamento e o desejo de sinha Vitória em ter uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Não quer passar a vida dormindo em varas.

[...] Só faltava uma cama. Era o que aperreava sinha Vitória. Como já não se **estazava** em serviços pesados, gastava um pedaço da noite parafusando. E o costume de **encafuar**-se ao escurecer não estava certo, que ninguém é galinha (RAMOS, 2010, p. 45, grifo nosso).

As palavras em destaque no fragmento acima são recorrências do autor a um vocabulário que, constituído como um rico e distinto patrimônio da cultura regional, situa o leitor no contexto da narrativa, fazendo-o sentir-se participante dos acontecimentos e, uma vez neles envolvido, vivenciar uma experiência de contato com uma cultura que, de outra forma, seria vista com preconceitos e critérios de valores.

### 3. 2 O NIVEL DA ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA

A estruturação narrativa é um dos três níveis de análise propostos por Ángel Rama que podem ser identificados nos escritores latino-americanos que desenvolvem narrativas em uma perspectiva baseada nos critérios de representatividade e de autonomia. A representatividade do romance produzido no subcontinente, segundo o crítico, deve ser alcançada por meio de recursos que busquem valorizar os elementos constituintes de sua identidade, em particular, os elementos configuradores de suas sociedades, como os processos históricos, sócio-econômicos, étnico-culturais, além de elementos e fenômenos constituintes de suas paisagens naturais. A autonomia, intimamente ligada ao critério da representatividade, pressupõe uma iniciativa do autor latino-americano pela busca

de estratégias que lhe permitam uma atitude de independência em relação ao cânone que vigora nos países desenvolvidos.

Em sua teoria da transculturação narrativa, Rama discute e identifica os mecanismos que viabilizam a aplicação da estruturação narrativa em uma obra onde se revela uma sociedade constituída por povos distintos e suas distintas representações étnico-culturais e sociais.

No nível da estruturação narrativa os autores transculturadores enfrentam os maiores desafios na resolução dos impasses originados da proposta modernizadora surgida no âmbito do movimento vanguardista a partir dos anos 1930. O novo romance regionalista impactado por essa proposta modernizadora busca utilizar em sua narrativa mecanismos capazes de oferecerem respostas eficientes às exigências de representatividade e de unidade literária nas obras em que se desenvolvem enredos que objetivam recuperar a cultura e a tradição autóctone ou interior.

O relativo êxito alcançado por transculturadores regionalistas como José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez no nível da estrutura narrativa decorre de uma estratégica utilização de recursos, alguns encontrados na literatura clássica, outros nas fontes orais da narração popular. Esses mecanismos conferem à estrutura narrativa uma operação que apresenta a característica singular de interrupção ou quebra da linearidade do discurso ou da fala do personagem. Essa operação resulta da preocupação autoral em valorizar os elementos da cultura autóctone ou popular e de dar voz aos personagens representativos dessa cultura em uma narrativa que se desenvolve na língua culta e que deve atender aos princípios e normas por ela estabelecidos. O escritor busca nas tradições populares as formas narrativas orais do discorrer e do relato que interpreta e representa os fatos e fenômenos da realidade do modo como são apreendidos pelas comunidades autóctones. O autor usa estratégias para realizar uma operação capaz de garantir, sem que se perca o referente da veracidade, ainda que em situações inusitadas, na racionalidade do leitor a unificação narrativa construída por elementos selecionados da cultura popular com elementos da cultura modernizadora. Tem-se, com isso, uma proposta dinâmica que busca conservar particularidades locais e tradicionais, mas que incorpora as novidades como objetos que desempenham o papel de fermento animador ou estimulador de respostas eficazes ao impacto transculturador

Antonio Candido, intelectual brasileiro, afirma que:

[...] [A estrutura literária] repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; [...] (CANDIDO, 2014, p. 177).

Candido valida a percepção do leitor quanto o grau de interferência do contexto nordestino na elaboração de **Vidas Secas**. Faz uma destacada diferenciação, contudo, entre a realidade e a elaboração da realidade pelo autor. Isso significa que ao escrever uma obra, o autor se utiliza de elementos e de referências que a realidade lhe oferece como contribuição às suas representações mentais. A realidade da narrativa, porém, não é igual à realidade em que vive o autor. Um autor nordestino, ao escrever uma obra cujo tema é um drama ambientado na caatinga certamente conhece bem as estruturas e as dinâmicas da região, no caso, o sertão nordestino. Elas estarão representadas em sua obra que buscará, desse modo, organizar e desenvolver uma escrita que não seja artificial, que tenha credibilidade e, para isso, ela precisa atender ao critério da representatividade. Surge a necessidade de conciliar, na narrativa, elementos da cultura regional e elementos da cultura urbanizada e moderna. São culturas que se distinguem por variações linguísticas, por hábitos e costumes, por elementos da crença e da fé, além de outros elementos étnico-culturais. Isso determina para o autor a busca de um caminho que possibilite a realização, com êxito, dessa operação, contribuindo para elevar o nível de importância dos elementos, dos objetos e dos valores da tradição popular, assegurando uma melhor compreensão e uma melhor contextualização da obra na realidade em que ela se insere.

Novamente, Antonio Candido nos dá a sua contribuição ao analisar o momento em que a literatura brasileira adquire consciência da sua realidade e consciência de sua autonomia:

[...] as tendências historicistas, marcadas de relativismo, que, vendo na literatura uma consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares (CANDIDO, 2014, p. 178).

O intelectual se refere a um momento específico da história da literatura brasileira que revela as mudanças ocorridas em virtude da influência de fatores relacionados ao meio e à época em que ela se insere, como também se pode verificar em outros campos da produção e da atividade humana. Não somente as

obras literárias como também as teorias e os estudos desenvolvidos para a sua análise revelam traços e características que as individualizam. Se a análise estética é fundamental para avaliar a integridade de uma obra, não se pode prescindir da análise de seu vínculo com o ambiente. A análise de uma obra induz à verificação dos fatores que atuam na sua organização interna, como o fator social, por exemplo. Modas, usos, atitudes de grupo ou de classe, são dimensões que caracterizam a estrutura de uma sociedade, e tanto o autor quanto o público e o crítico são influenciados por elas, isto é, recebem influências do momento e do meio, embora não sejam as únicas.

A estrutura narrativa que Rama propõe em sua teoria como um dos níveis de análise de uma obra literária, oferece ampla possibilidade aos autores regionalistas que desenvolvem em seus romances tramas que contenham ou revelem processos transculturadores.

O autor trabalha com uma reorganização do mundo e cria objetos, atos, acontecimentos, sentimentos, além de ser ele o responsável pela organização de todos os elementos literários que constituem a estrutura da obra. O escritor transculturador regionalista busca situar-se dentro da comunidade interior e, a partir daí, elabora a realidade sobre a qual se constitui a obra e se movimentam a trama e seus personagens.

Em **Vidas Secas**, o episódio em que o vaqueiro Fabiano se revolta com sua constante submissão à exploração ou humilhação, por parte daqueles que detêm algum tipo de poder, apresenta uma construção onde o protagonista demonstra toda a sua indignação contra o abuso de poder e as injustiças de que é vítima. A voz narrativa passa para o personagem que a emprega como forma de monólogo interior desarticulado nas ideias misturadas, e nele se encontra toda uma representação simbólica de dois mundos tão distintos, o mundo do vaqueiro embrutecido pela miséria contextual, um infeliz que não tinha onde cair morto, e o mundo dos homens versados em trapanças, que lhe diziam palavras difíceis e bonitas para encobrir desmandos, falcatruas...

[...]. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safados. Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto! Não viam que isso não estava certo? Que iam ganhar com semelhante procedimento? Hem? que iam ganhar?

— An!

[...] Interrompeu o monólogo, levou uma eternidade contando e recontando mentalmente o dinheiro. Amarrotou-o com força, empurrou-o no bolso raso

da calça, meteu na casa estreita o botão de osso. Porcaria (RAMOS, 2010, p. 98).

Observe-se, no fragmento acima, a voz narrativa onisciente e a fala de Fabiano. O narrador penetra no pensamento do personagem e o expõe ao leitor com fidelidade inclusive no registro linguístico próprio do sertanejo. A expressão “Safados” sai da boca de Fabiano, bem como a frase exclamativa e as frases interrogativas que vêm logo em seguida. Também a interjeição “An!” e, fechando o último trecho da citação, a expressão “Porcaria” são falas do vaqueiro.

A solução encontrada pelo autor de **Vidas Secas** para resolver a estrutura literária em um romance cuja tessitura encadeia elementos da cultura e da tradição regional com elementos da cultura moderna concretiza-se na medida em que, de forma semelhante como a que procede na construção da linguagem que viabiliza a narrativa, utiliza um recurso que se mostra eficaz na articulação desses elementos para produzir o fermento onde fatos e acontecimentos que movimentam a trama e envolvem os protagonistas sustentam-se perante o leitor com credibilidade e concorrem para o êxito do romance. Esse resultado se obtém com a contribuição de um narrador por intermédio do qual, não obstante ter cultura e conhecimento de um mundo distinto do mundo dos protagonistas, se consegue dar voz e vida aos personagens do romance. É na figura do narrador onde se realizam as operações de junção entre o plano do real e o plano da ficção, é a ele que, a partir de sua vivência e experiência no cenário da trama e acompanhando de perto a família de retirantes e os acontecimentos que os envolvem, se atribui o papel de expressar, de falar e de se manifestar por eles. O professor Anatol Rosenfeld expõe:

[...] Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente etc. [...] o leitor, junto com o narrador fictício, “presencia” os eventos (ROSENFELD apud CANDIDO, Antonio et al., 2011, p. 26).

Rosenfeld afirma que é no gênero narrativo que o narrador em geral aparenta diferenciar-se das personagens, possibilitando o surgimento de formas de discurso que podem se verificar sob uma dupla perspectiva, a da personagem e a do narrador fictício. Para ele, a diferença entre os enunciados de historiadores, como também outros tipos de enunciados reais, e a narrativa da ficção se faz pelo fato de que, nos primeiros existe uma correspondência real, espacial-temporal, entre o sujeito real e a realidade projetada nos enunciados, enquanto que, na narrativa

ficcional não existe o enunciador real, o narrador é fictício, e o leitor, junto com ele, participa dos eventos. Ainda segundo o professor Rosenfeld:

[...] O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra *de* pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados. E isso é verdade mesmo no caso de um romance histórico (ROSENFELD apud CANDIDO, Antonio et al., 2011, p. 26, grifo do autor).

Nos enunciados reais, nos escritos de um jornalista ou de um historiador, o enunciador refere-se a sujeitos reais, de modo que, sua apreensão se realiza externamente sobre os objetos, e estes não são personagens. Na narrativa de ficção, os objetos transformam-se em personagens, isto é, em sujeitos que pronunciam enunciados e protagonizam ações, e o narrador lhes conhece a intimidade.

A arquitetura romanesca em **Vidas Secas** apresenta-se eficiente em uma obra onde as personagens encontram-se excluídas do acesso às condições que garantem um mínimo de dignidade à vida humana, incluindo-se aí a alfabetização e a instrução, resultando em um vocabulário muito limitado e pouquíssimas falas que, além disso, são curtas e extremamente simples. Nesse contexto, o narrador adquire papel fundamental tanto por sua responsabilidade em descrever o desenvolvimento dos fatos e acontecimentos quanto por assumir, em diversos momentos, a voz das personagens. Em um romance em que a maior parte da narrativa tem a participação apenas do casal de protagonistas, o vaqueiro Fabiano e sua mulher sinha Vitória, é por meio do narrador que se ouvem as indagações, indignações, especulações e outras reações manifestadas principalmente pelo protagonista.

Interessante observar, ainda, que a estruturação narrativa em **Vidas Secas** recorre a estratégias que interrompem a linearidade do discurso, o que atribui dinâmica aos fatos.

Assim, no capítulo **Mudança**, a narrativa inicia-se com uma frase que descreve, primeiramente, um aspecto da paisagem. Logo em seguida, alterna-se com frases que referem-se ao estado dos retirantes. Esta alternância entre frases referentes aos aspectos da paisagem e outras referentes aos aspectos dos retirantes se sucede por alguns parágrafos, e encontram-se entremeadas por duas frases ditas pelo vaqueiro Fabiano e que contribuem para interromper ou evitar uma sequência da narrativa.

Observe-se o seguinte trecho da narrativa:

[...] O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.  
Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.  
— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai (RAMOS, 2010, p. 9).

A frase, dita pelo pai do menino mais velho, interrompe uma sequência descritiva na voz do narrador. De forma semelhante ao que se verifica no fragmento citado anteriormente, outra frase dita pelo pai do menino mais velho torna a interromper a sequência do relato:

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. [...] Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.  
A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.  
— Anda, excomungado (RAMOS, 2010, p. 10).

Mais adiante, ainda no capítulo **Mudança**, os retirantes já se encontram em uma fazenda sem vida, abandonada. O narrador descreve a cena em que os retirantes, famintos, se preparam para banquetear-se com um preá caçado por Baleia. O narrador descreve, também, o prenúncio de uma vida nova que se manifesta com o pressentimento de uma chuva vindoura. Assim, instala-se o contraste entre a realidade presente, marcada pela fome, pelo estado moribundo, de angústia e desolação da família, e a perspectiva de um tempo de abundância e prosperidade que a chuva proporcionaria. A contagem das estrelas no céu interrompe por três vezes distintas a sequência descritiva e se coloca de forma a indicar que é Fabiano quem as está contando.

No capítulo **Fabiano** a estruturação narrativa viabiliza uma construção literária onde aparece o narrador como a voz que materializa o pensamento do vaqueiro quando seu orgulho cresce ao constatar as dificuldades que superou e quando toma consciência da sua condição e do seu destino.

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.  
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.  
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:  
— Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades (RAMOS, 2010, p. 18-19).

No capítulo **Cadeia** encontra-se um parágrafo onde se descreve a tentativa de Fabiano encontrar uma solução para justificar-se com sinha Vitória por não ter comprado o que ela havia pedido. A estratégia envolve falas cuja tessitura funciona como Fabiano dialogando consigo mesmo.

[...] Encontrei um soldado amarelo.” Não, não encontrara ninguém. Atrapalhava-se de novo. Sentia desejo de referir-se ao soldado, um conhecido velho, amigo de infância. A mulher se incharia com a notícia. Talvez não se inchasse. Era atilada, notaria a pabulagem. [...] (RAMOS, 2010, p. 29, grifo do autor).

No trecho acima, o período descreve tentativas de Fabiano de encontrar uma desculpa para dar à mulher, sinha Vitória, mas logo desiste da empreitada diante da dificuldade de se fazer convincente ou mesmo de aceitar fazer uso de mentira para resolver a situação. Assim, as frases da citação onde fica claro que Fabiano não havia encontrado ninguém e que sua esposa, sinha Vitória, não era fácil de ser enganada podem ser atribuídas a Fabiano, como se estivesse dizendo-as para si mesmo, convencendo-se da sua ineficácia.

Mais adiante, no capítulo **Festa**, Fabiano encontra-se na cidade por ocasião da festa de Natal. Considerando-se inferior aos tipos da cidade e alimentando grande desconfiança, mantém uma expressão carrancuda e evita as conversas. A estruturação narrativa se realiza em uma elaboração onde aparecem na sua lembrança aqueles que identifica como causadores de prejuízo ou autores de zombaria resultando nas expressões que ele pronuncia com grande indignação.

[...] Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes. Sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinha Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de baeta o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisto.  
— Preguiçosos, ladrões, faladores, mofinos (RAMOS, 2010, p. 76).

### 3.3 O NÍVEL DA COSMOVISÃO

O terceiro nível proposto por Rama em sua teoria da transculturação narrativa é o da cosmovisão. Esse é considerado o nível onde se dão as mais promissoras e eficazes operações de resposta do autor ao desafio de resolver o impacto causado pelas forças modernizadoras em contato com as tradições da cultura autóctone. A cosmovisão é considerada o campo onde podem ser encontradas as estruturas mais diversas e de maior resistência às transformações, porém, é também o campo onde



a riqueza dos materiais e dos objetos contribuem para as soluções mais criativas e enriquecedoras do romance latino-americano em sua busca de uma narrativa representativa e original da cultura regional popular. O autor tem à sua frente a árdua tarefa de resgatar valores, crenças, visões e tradições das comunidades autóctones de modo que a sua inserção na obra não se constitua apenas em uma estratégia ou recurso revestido de exotismo ou de uma roupagem folclórica. Isso significa dizer que como nos níveis da língua e da estrutura literária, aqui, também, caberá ao autor resolver a tarefa de manter a unidade artística do romance.

O ponto de partida para o resgate e o emprego eficiente da cosmovisão popular em uma obra literária exige, primeiramente, uma atitude e uma postura do autor disponíveis para trabalhar com os valores e crenças da tradição oral de modo a valorizá-los como elementos ou arsenais que possam ser acionados para dar a resposta ou a explicação de fatos ou fenômenos que envolvem situações ou personagens da narrativa. Isso exigirá do autor a sua inserção na vida dessas comunidades com o objetivo de desenvolver um trabalho de investigação e pesquisa para identificar e apreender os mecanismos que são utilizados na elaboração de sua visão de mundo e na atribuição de valores e significados aos objetos e elementos que os constituem.

O pesquisador Clifford Geertz afirma:

[...] uma coisa é certa: a noção de que a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana não é uma novidade. [...], sabemos muito pouco sobre como é realizado esse milagre particular. Sabemos apenas que ele é realizado anualmente, semanalmente, diariamente e, para algumas pessoas, até a cada hora, [...] (GEERTZ, 2015, p. 67).

Na definição de religião que utiliza, Geertz (2015) a identifica como um conjunto de símbolos que produzem poderosas disposições e motivações nos homens. A disposição qualifica-se como probabilidade e a motivação como tendência ou inclinação persistente para uma atividade ou ocorrência. Uma pessoa religiosa apresenta a inclinação para praticar a sua fé, porém, a probabilidade desse ato, não significa que ele seja realizado a todo instante.

Nas palavras de Clifford Geertz:

[...] Parece que aquilo que somos menos capazes de tolerar é uma ameaça a nossos poderes de concepção, uma sugestão de que nossa capacidade de criar, apreender e utilizar símbolos pode falhar, [...]. O homem tem uma dependência tão grande em relação aos símbolos e sistemas simbólicos a ponto de serem eles decisivos para sua viabilidade como criatura, [...] (GEERTZ, 2015, p. 73).

A tradição popular edificou e consagrou, no decurso de um longo tempo, um rico e vasto santuário de mitos, crenças e rituais que, transmitidos como herança cultural, alcançaram um vigoroso e importante papel na ordem dos signos e dos significados que engendram a sabedoria popular para explicar os fatos e fenômenos que abarcam a natureza e a vida da comunidade.

O antropólogo, Clifford Geertz, destaca a importância da cultura nos processos de elaborações que os seres humanos realizam para o enfrentamento e a superação dos desafios que se colocam às suas atividades e à sua vida:

No que concerne aos padrões culturais, isto é, os sistemas ou complexos de símbolos, o traço genérico de primordial importância [...] é que eles representam fontes extrínsecas de informações. [...] eles estão fora dos limites do organismo do indivíduo [...]. Como o comportamento humano é tão frouxamente determinado por fontes de informações intrínsecas, as fontes extrínsecas passam a ser vitais (GEERTZ, 2015, p. 68-69).

O autor deverá desenvolver a capacidade de inserir-se nesse contexto de forma a elaborar, de dentro dele, as estruturas e os mecanismos que produziram a construção do mito e as elaborações e representações que o exercício cognoscitivo lhe atribuiu.

Ao contrário do discurso amparado no desenvolvimento do raciocínio lógico que impregnou o romance regional na primeira metade do século XX, os transculturadores regionalistas do pós-guerra irão construir sua narrativa baseando-se em uma nova concepção do mito que se desenvolveu a partir de estudos realizados em campos tão diversos quanto os da psicanálise, da antropologia e da religião. A concepção do mito revigorada a partir desses estudos havia percorrido os mais diferentes rincões da América Latina e atingido escritores diversos que o empregaram em suas obras como categoria de interpretação, porém, de uma forma vagamente disfarçada que não escondia a fundamentação teórica que o explicava.

Se o impacto da modernização, sob a bandeira do racionalismo intelectual desenvolvido em diversas áreas da ciência, tais como a da sociologia, resultou em uma intensa desaculturação que atingiu as estruturas arcaicas das comunidades autóctones interiores do subcontinente, no campo literário surgiu uma narrativa equivocada refletida na grande distância entre autor e personagem. Essa distância se constatava pelo fato de o autor situar-se num plano diferenciado do plano de vida da personagem e, com isso, suas vivências e suas representações mentais e intelectuais atribuíam-lhe um ponto de vista afastado e autoproclamado superior que

o colocava na condição de um espectador com capacidade para avaliar e julgar. Sendo assim, as representações que constituíam a cosmovisão da personagem não passavam de acréscimos narrativos identificados como ficção. O risco de produzir uma obra inverossímil era grande mas os caminhos percorridos para evitá-lo não foram capazes de recuperar a importância da tradição popular e do mito enquanto elementos e materiais constituintes do sentido da vida das comunidades regionais interiores.

No campo da literatura, são os escritores regionalistas transculturadores que conseguiram encontrar a resposta mais apropriada para o desafio que se colocava diante do desejo de produzir obras que atendessem às normas cultas estabelecidas para o romance, destacadamente a exigência da manutenção da unidade artística ou literária, sem abdicar do desejo de nelas desenvolver uma narrativa capaz de incluir a tradição e a cultura popular de forma representativa e original com o objetivo de dar voz às comunidades autóctones interiores silenciadas e oprimidas desde os tempos da colonização.

Mitos e crenças que compõem a tradição cultural em diversas regiões da América Latina passam a ser trabalhados por vários escritores como categorias de interpretação da realidade dos povos autóctones, num retorno às fontes locais da herança cultural. Esse retorno se dá na forma de um exame da invenção mítica que enriquece os sistemas narrativos populares. Schmitt (2013) apresenta exemplos de mitos e tradições inseridos na literatura da América Latina, entre os quais citam-se o deus *Inkarrí* e o monte *Qooropuna*, na obra de Manuel Scorza, **A tumba do relâmpago**; o *Apu K'arwarasu* (*Auki, Wamani, Qirka, Dios montaña*, protetor dos “runas”), o deus “cerro” na tradição andina, na obra **Os ríos profundos**, de José María Arguedas; ainda na obra de Arguedas, *layk'a* (bruxo), *varayok'* (alcaide), *dansak'* (membro da comunidade com poderes excepcionais), e a pedra (“el rumi”); na obra **Macunaíma**, de Mário de Andrade, o nome do supremo herói tribal *Makunaíma*, na lenda taulipangue, de onde se originou; a lenda da árvore universal e do dilúvio, e do gigante antropófago, *Piai'mã*, entre o povo indígena Arekuná e o povo indígena Taulipangue

O mito, como afirmou o intelectual uruguaio Ángel Rama, está presente em toda sociedade ou comunidade.

O conceito que a filósofa brasileira Marilena Chaui apresenta sobre o mito é bastante esclarecedor do pensamento do uruguaio Ángel Rama:

O *mythos* é uma fala, um relato ou uma narrativa cujo tema principal é a origem (origem do mundo, dos homens, das técnicas, dos deuses, das relações entre homens e deuses, etc.); não se define pelo objeto da narrativa ou do relato, mas pelo modo como narra ou pelo modo como profere a mensagem, de sorte que qualquer tema e qualquer ser podem ser objeto de mito: tornam-se míticos ao se transformarem em valores e símbolos sagrados.

O *mythos* tem como função resolver, num plano simbólico e imaginário, as antinomias, as tensões, os conflitos e as contradições da realidade social que não podem ser resolvidas ou solucionadas pela própria sociedade, criando, assim, uma segunda realidade que explica a origem do problema e o resolve de modo que a realidade possa continuar com o problema sem ser destruída por ele. [...]

O *mythos* revela uma estrutura inconsciente da sociedade, de tal modo que é possível distinguir a estrutura inconsciente universal e as mensagens particulares que cada sociedade inventa para resolver as tensões e os conflitos ou contradições inconscientes. O mito conta uma história dramática na qual a ordem do mundo (o reino vegetal, mineral, animal e humano) foi criada e constituída [...] (CHAUI, 2015, p. 331).

De acordo com o conceito de Marilena Chauí, o mito reveste-se de um elemento de identidade que é o seu caráter sagrado. Nesse caso, atribui-se ao mito um caráter profundamente respeitável, venerável e, portanto, inviolável, que não deve ser tocado ou infringido. Explica-se, assim, por que o nível da cosmovisão é considerado pelo crítico uruguaio, Ángel Rama, ao elaborar a sua teoria da transculturação narrativa, como aquele onde se verifica a maior resistência quando exposto às forças modernizadoras vindas do exterior. Além disso, pode-se depreender do conceito de mito estabelecido pela pesquisadora que é possível de ele se constituir em qualquer sociedade e em qualquer época, pois a sua estruturação se dá no plano do inconsciente e destina-se a resolver situações específicas de uma determinada comunidade ou sociedade. Verifica-se, assim, que, diferentemente do que ocorre no campo científico, a constituição e perenidade do mito não prescinde de comprovação teórica.

A intelectual brasileira Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira, referindo-se às operações realizadas pelos escritores transculturadores em suas obras, aponta a importância da cosmovisão no interior das narrativas:

[...] seu papel é de vital importância, pois, ela engendra os significados. Neste terreno os herdeiros do regionalismo lograram os melhores resultados, por ser a cosmovisão o espaço onde se consolidam os valores e as ideologias e ser reduto da resistência contra as influências homogenizadoras da modernização de origem estrangeira (REIS apud FIGUEIREDO, Eurídice, 2012, p. 475).

A pesquisadora Maria Aparecida Nogueira Schmitt, em seu estudo do mito, observa a importância dos signos como elementos que contribuem para a

valorização da linguagem como um reduto do escritor latino-americano que lhe possibilita a criação de uma roupagem nova em sua produção literária.

Os signos de uma cultura se expandem, tomam-se de porosidade, invadem o significado, fazem da linguagem o reduto do ser e é aí que o escritor latino-americano cria uma literatura com roupagem nova.

Os escritores neoindigenistas retomam o poder da palavra e com ela recorrem à magia de dar voz a silêncios (SCHMITT, 2013, p. 163).

Os signos de uma cultura constituem-se de elementos materiais e imateriais, garantem-lhe a existência e a resistência, e se entendemos cultura como algo que é apropriado, praticado e desfrutado por uma coletividade, então pode-se concluir que os seus signos são, da mesma forma, apropriados como representativos da coletividade. Essa apropriação coletiva cria um elo de identidade entre os que dela participam. Uma língua, uma crença, um monumento, um objeto pertencente ou referente aos membros de um grupo ou de uma comunidade cria entre eles uma sensação de pertencer, entender e compartilhar. No nível da cosmovisão, a narrativa transculturadora recupera a importância das crenças e dos ritos populares em construções que lhes possibilitam o decisivo papel de elementos de interpretação, de explicação e de justificação, como resultado do manejo natural e espontâneo da força do mito, do sobrenatural, dos signos sagrados. Essa nova roupagem da literatura latino-americana lhe possibilita novos olhares e revalorizações de elementos das culturas populares nos seus enredos.

Em **Utopias Transculturais na Heterogeneidade Latino-Americana**, Schmitt, investiga a importância do mito na tradição latino-americana e apresenta conclusões significativas sobre a sua antiguidade, a sua representação e o seu papel na vida e nos acontecimentos protagonizados por povos autóctones, como os incas, e na vida dos conquistadores espanhóis que os dominaram. A estudiosa afirma que os mitos são tão antigos quanto a história humana e registra a sua força na tradição dos povos pré-colombianos que povoaram e dominaram os territórios onde hoje estão o Peru, o Equador e a Bolívia, destacando o papel unificador dos elementos da tradição entre os povos nativos e a sua resistência sob a dominação colonizadora, a tal ponto que, ainda hoje, boa parte dos povos desses países têm no **quíchua** um idioma de uso cotidiano, bem como ainda mantêm crenças e costumes dos incas em seu dia a dia. Ela observa, ainda, a importância da tradição nativa como elemento enriquecedor da narrativa andina.

A história registrada da raça humana se inicia com os mitos. Onde quer que embarquemos no trem do tempo, seguramente estaremos *in medias res* uma vez que o mito, como expressão básica de nossas incompletudes, é contemporâneo e, como atividade simbólica, pode ser muito mais antigo.

[...]

Nos textos que nos chegam de tempos remotos, encontram-se embalsamados os episódios pretéritos. Nele os mitos de um povo podem ser entendidos antes como recurso de acesso à realidade que de artifício para refutá-la.

Decorre daí a comprovação da necessidade de se conhecer a atividade simbólica dos povos primitivos de uma cultura.

Não há dúvida de que entre os países da América Latina, o Peru é um dos que mais trazem inculcadas, em todos os aspectos do dia a dia, suas origens indígenas. Chega-se a afirmar que o Peru permanece inca.

[...]. Embora vencida e colonizada pelos espanhóis, a tradição inca conseguiu manter-se viva graças à ação transculturada de uma sociedade que se pautava numa religião que cumpria o duplo papel de se ligar entre si e de se religar aos deuses. [...]

Ao tomarmos para reflexão as obras dos dois escritores contemporâneos peruanos, José María Arguedas e Manuel Scorza, percebemos os episódios narrados pelos cronistas da época da Conquista, pulsando ao lado dos relatos da tradição oral. Deuses e mortais, vestidos de tempo presente, convivem numa Babel onde se transfundem o sagrado e o profano (SCHMITT, 2013, p. 177-178, grifo da autora).

É possível verificar nos seus estudos o papel que o mito assume como elemento explicativo ou de justificação de fatos e de acontecimentos da realidade do homem, apresentando-se como uma via de resolução de que se tem registro tanto entre culturas primitivas quanto em culturas ditas avançadas. É nesse sentido que o mito resolve nossas incompletudes, e atuou tanto do lado indígena quanto do lado do conquistador espanhol: os seres sobrenaturais que retornavam com suas armas de fogo e seus canhões alimentavam o imaginário dos nativos como exércitos dos deuses vingativos que, em última instância, causava-lhes um misto de estupefação e de arrefecimento das forças de resistência que inutilmente se empenhavam em lutar contra o desconhecido invencível; os espanhóis, por seu turno, fiéis à tradição cristã-católica, não se furtaram à invocação das forças divinas durante os embates e as operações desencadeadas no empreendimento da conquista dos povos e territórios desconhecidos: suas armas poderosas não eram capazes de silenciar ou de aplacar o medo e o pavor de ter de enfrentar forças e seres que em suas mentes vicejavam no terreno fértil do imaginário.

O antropólogo Clifford Geertz afirma:

[...] parece ser um fato que pelo menos alguns homens — provavelmente a grande maioria — são incapazes de deixar sem esclarecimento os problemas de análise não esclarecidos, ou simplesmente olhar com assombro ou apatia para aspectos estranhos da paisagem do mundo, sem tentar desenvolver algumas noções, por mais fantásticas, inconsistentes ou simplistas que sejam, sobre a maneira como tais aspectos podem

coadunar-se com seus experimentos mais comuns. Qualquer fracasso crônico do aparato explanatório, do complexo de padrões culturais recebidos (senso comum, ciência, especulação filosófica, mito) que se tem como mapeamento do mundo empírico para explicar as coisas que exigem uma explicação, tende a conduzir a uma inquietação profunda [...] (GEERTZ, 2015, p. 74).

Escritores contemporâneos neindigenistas, como os peruanos, José María Arguedas e Manuel Scorza, se utilizam dessa rica e movimentada história registrada nas crônicas dos espanhóis e nos relatos orais da tradição indígena para construir narrativas onde se encontram deuses e mortais em tramas complexas representativas da cultura regional. São narrativas que convidam os leitores ao exercício dinâmico de se entregarem à tarefa de decifrar os fatos e acontecimentos à luz de uma literatura que funciona como um espelho onde se reflete a grande diversidade de povos e de culturas constituintes de realidades tão distintas.

A estudiosa Roseli Barros Cunha (2007) afirma que, para o pesquisador uruguaio Ángel Rama, toda sociedade desenvolve seus sistemas interpretativos do mundo a partir da construção de histórias, crenças e doutrinas cuja leitura revela muito sobre as sociedades que os elaboraram:

O pensamento mítico não é uma particularidade exclusiva das sociedades arcaicas ou primitivas ou de culturas não ocidentais, podendo-se reconhecê-lo ainda nas sociedades mais avançadas, separado ou associado com formas do pensamento que chamamos científico, do qual se distingue, não por seus mecanismos ou formas abstratas, que são os mesmos, mas pelos distintos campos e materiais com que trabalha (RAMA, 1982a, apud CUNHA, 2007, p. 289, tradução nossa).

Rama, segundo a pesquisadora Roseli Barros Cunha (2007), considera que os mitos são assimiláveis aos textos literários nos quais o discurso interpretativo se baseia na coerência do trabalho intelectual que articula o sistema social e o pensar mítico e seus produtos.

Para o intelectual uruguaio a cosmovisão é o nível da transculturação narrativa onde se verificam os melhores resultados nas operações literárias realizadas pelos regionalistas plásticos, constituindo-se, ainda, no nível onde se encontram as estruturas mais bem preparadas e resistentes ao contato com a cultura moderna.

[...] um terceiro nível das operações transculturadoras, que é o ponto central representado pela cosmovisão, que por sua vez engendra os significados. As respostas desses herdeiros “plásticos” do regionalismo proporcionaram aqui os melhores resultados. É nesse ponto íntimo que se assentam os valores, se desenvolvem as ideologias, sendo, portanto, mais difícil de se render às mudanças da modernização homogeneizadora baseada em

padrões estrangeiros (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, p. 273, grifo do autor).

O escritor brasileiro Antonio Candido (2014, p. 53) contribui para validar o pensamento de Rama ao afirmar: "[...] No homem de hoje, perduram lado a lado o mágico e o lógico, fazendo ver que, ao menos sob este aspecto, as mentalidades de todos os homens têm a mesma base essencial". Verifica-se, a partir desses estudos, que a diferenciação entre as culturas se estabelece pelas respostas e reações que os grupos humanos elaboram diante dos fatos e fenômenos que se interpõem a eles e esses podem ser tanto de ordem natural quanto de ordem social. As respostas e reações dos grupos humanos contribuem, por sua vez, para a relativização das diferenças entre as culturas. Tem-se, portanto, um quadro de culturas diversas cujas estruturas e manifestações não podem ser referenciadas para o estabelecimento de critérios de superioridade ou inferioridade entre elas, mas são importantes para a compreensão dos mecanismos que desenvolvem para enfrentar ou superar as situações e os problemas que se lhes apresentam.

A questão que se coloca, aqui, é a questão do ponto de vista, que tanto contribuiu para produzir distorções, equívocos, preconceitos e outras atitudes que levaram à vitimização, escravização e dominação entre povos. E os seus efeitos e reflexos resvalaram para diversos campos, inclusive na literatura. As comunidades que atingiram o estágio de culturas urbano-industriais apresentam capacidade de racionalização e de observação sistemática que, tendo sido desenvolvida para um contexto específico, não pode ser usada para critérios de classificação, de hierarquização e de julgamento. As demais comunidades, como as comunidades indígenas e as comunidades rurais, também apresentam capacidade de racionalização e de observação sistemática, porém, diversa quanto à sua visão de mundo e às suas manifestações e traços particulares. Isto significa que tanto em uma sociedade primitiva quanto numa sociedade urbano-industrial podem-se verificar criações, comportamentos, soluções que variam conforme graus de elaboração mental para resolver necessidades específicas.

A cosmovisão viabiliza amplas possibilidades para a construção de ricas narrativas. Conforme nos ensina Walter Benjamin, o empreendimento de uma boa narrativa está no fato de que, ao desenvolvê-la, devem-se evitar explicações. O filósofo e ensaísta alemão constata uma crise da narrativa para a qual concorre,



como um fator decisivo, a informação. Ao estabelecer um contraponto entre as características e a essência de uma e de outra, ele afirma:

[...] O saber que vinha de longe — seja espacialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição — dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle. [...] enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação soe plausível. [...] somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. [...] Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. Nisso Leskov é magistral [...] O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação (BENJAMIN, 2012, p. 219).

Observe-se um exemplo ilustrativo que pode ser utilizado a partir de um episódio registrado no romance **Vidas Secas**. O vaqueiro Fabiano está no encalço de uma novilha doente por causa de infestação de bicheira. Leva consigo o produto a ser usado no tratamento da doença. Não encontrando o animal, procede a um gesto de fé e realiza um pequeno ritual no intuito de curá-lo. Mais adiante, a narrativa confirma a cura da novilha.

Fabiano curou no rasto a bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte. Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa. [...]  
[...] Felizmente a novilha estava curada com reza. Se morresse, não seria por culpa dele (RAMOS, 2010, p. 17, 21, grifo nosso).

A citação inicia-se com uma frase de efeito significativo. O verbo curar está empregado no passado e com sentido afirmativo. Além disso, o narrador relata um empreendimento realizado com êxito pelo vaqueiro longe do animal ao qual se destinava. A expressão “a oração era forte” atribui um poder inquestionável de cura para quem a faz com fé, isto é, com crença e confiança.

A construção desse episódio se realiza com êxito quando recorre à apresentação da cura de um animal pela fé na medida em que a forma bem articulada das frases se faz de modo convincente, estabelecendo uma condição para o sucesso do empreendimento do protagonista. A narrativa consegue, dessa forma, evitar que se tenha qualquer dúvida quanto à cura do animal pela reza e a fé de Fabiano.

No meio rural de qualquer país, no mundo de hoje, um criador de animais abastado, dispendo de uma confortável situação financeira, recorrerá, inevitavelmente, aos serviços profissionais de especialistas e de produtos específicos para tratar uma situação de doença em seu rebanho. Isto não impedirá, contudo, que o criador, sendo uma pessoa mística, recorra à intervenção de uma divindade ou entidade sagrada para obter a cura da moléstia. Diversas outras situações podem ser mencionadas para ilustrar a questão, uma vez que nos mais diferentes países, e nas mais diferentes sociedades, as pessoas recorrem a rituais e crenças para alcançar algum objetivo ou resolver alguma situação. Encontram-se esses exemplos tanto nas sociedades chamadas de civilizadas, como as da Europa ou da América do Norte, quanto nas sociedades que são identificadas como primitivas, encontradas, ainda hoje, no interior de países da África, da América Latina, da Ásia. É muito comum, por exemplo, atletas, profissionais de diversas áreas, candidatos de concursos manifestarem crenças e gestos rituais em situações que antecedem o enfrentamento de alguma disputa ou de algum problema, bem como em situações posteriores, principalmente quando se comemoram êxitos ou sucessos na empreitada.

Pode-se reencontrar a crença e os gestos dela indicativos em diversos outros momentos da narrativa, principalmente quando a ameaça de retorno da seca vai se intensificando e a sua concretização tornando-se cada vez mais iminente. As várias recorrências à ajuda e proteção divina demonstram a forte religiosidade do sertanejo e de sua esposa. Observa-se, entretanto, um rico trabalho no sentido de contrastar, na narrativa, os apelos dos retirantes e as provações e situações a que são submetidos. Sua fé não é alvo de contestação nem de revolta, pelo contrário, motiva a resignação e a conformação com um destino de cujo responsável não se consegue distinguir o perfil. As desgraças e os percalços que se impõem aos sertanejos reforçam sua fé, estabelecendo um vínculo redentor com as forças divinas. Assim como não se veem como castigados ou injustiçados, por Deus, também não veem o patrão que lhes esfolia com dívidas e juros como um protegido ou beneficiário das graças divinas. Não conseguem identificar, porém, as causas de tantas mazelas e sofrimentos a que são submetidos, e recorrem, no entanto, a Deus e a Nossa Senhora nos momentos de desespero e apreensão.

No episódio sobre a novilha do vaqueiro Fabiano, em *Vidas Secas*, verifica-se que o enredo e as personagens transmitem significados e valores que, somente em

narrativas bem construídas são capazes de garantir a sua verossimilhança. O escritor Antonio Candido afirma:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (CANDIDO apud CANDIDO, Antonio et al., 2011, p. 55, grifo do autor).

O crítico, ao fazer uma análise do que garante a verossimilhança em um romance, conclui que, para o leitor a inverossimilhança de um fato, ou acontecimento, ou pensamento em um romance, deve-se à sua impossibilidade de ocorrer na vida real. Ele afirma:

[...] Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida (CANDIDO apud CANDIDO, Antonio et al., 2011, p. 76).

Antonio Candido conclui, desse modo, que a inverossimilhança em um romance surge quando se constata uma incoerência inaceitável em desacordo com a estrutura da obra estabelecida pelo autor e, por isso, a sua credibilidade e o seu sucesso dependem da eficácia com que a narrativa é construída em sua estrutura interna. Quando esta é eficaz, até o inverossímil é aceito pelo leitor com naturalidade e sem desconfiança.

Em **Vidas Secas**, um romance cuja narrativa é fortemente marcada pelo elemento regional, a cosmovisão que identifica o homem sertanejo é extremamente enriquecedora na medida em que contribui para os significados, causalidades, explicações, elucidações dos fatos e acontecimentos que movimentam a trama e envolvem seus personagens. O autor recorre ao universo de elementos da tradição sertaneja, constituída, por sua vez, no transcorrer de um longo tempo em que se deram miscigenações entre culturas diversas e, concomitantemente, elaborações mentais, espirituais e comportamentais em busca da melhor forma de compreender os fatos e fenômenos da vida regional e da melhor resposta para enfrentá-los e superá-los.

A tradição sertaneja é habilmente trabalhada e valorizada na narrativa, contribuindo para a representatividade e originalidade da obra. O desafio inicial que se coloca é semelhante ao que se verifica no nível da linguagem e no da estrutura

literária: realizar uma obra em que a tessitura da narrativa consiga trabalhar com elementos da cultura tradicional e com elementos da cultura moderna sem comprometer a sua unidade artística. O ponto de partida é a capacidade de se construir uma visão de mundo de dentro da cultura regional, evitando-se o risco de obtê-la de uma posição exterior que, pretensamente, levaria a padrões de avaliação e de julgamento que poderiam provocar uma narrativa construída à base de equívocos e distorções.

O narrador apresenta os personagens com a respectiva visão de mundo e crenças de um modo ético e imparcial, objetivo e realista. As elaborações mentais que os sertanejos apresentam quando se referem, por exemplo, ao inferno, poderiam comprometer a credibilidade da narrativa, se não fossem contextualizadas de uma forma harmônica e perspicaz como se consegue no romance. A curiosidade do menino mais velho a respeito do inferno irá movimentar um longo trecho de narrativa:

Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. [...]

— Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

— A senhora viu?

Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

[...] A culpada era sinha Terta, que na véspera, depois de curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas. Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se (RAMOS, 2010, p. 55-58).

Quando o menino mais velho pressiona sinha Vitória querendo saber sobre o inferno, ela se esquiva e, de um modo até excessivamente despachado, tenta evitar o assunto e demover o garoto de sua curiosidade. Pronunciando, no máximo, uma ou duas palavras sobre o assunto, a resposta de sinha Vitória em nada satisfaz e só aumentou a impertinência do menino. A construção literária segue uma estratégia onde uma criança, presumivelmente um ser inocente, em sua condição de pobre ignorante, ainda com esparsas e precárias elaborações mentais a respeito de mundo, protagoniza o derradeiro episódio. Abre-se, desse modo, uma perspectiva para diferentes leituras sobre o mesmo. Tanto as atitudes e reações do menino quanto as de sinha Vitória contribuem para garantir um desfecho satisfatório sobre a

questão. O leitor esclarecido e culto, de fé católica, também nunca viu o inferno e nem pode provar que ele existe ou que não existe, se é ou se não é do modo como foi descrito pela sertaneja. A própria sinha Vitória comporta-se de um modo ambíguo, deixando um rastro de dúvida quanto à sua visão do inferno e, mesmo, de sua crença nele. O menino, por sua vez, protagoniza uma dúvida que é legítima, tanto quando representa alguém como ele, uma criança analfabeta, inculta e ignorante, como quando representa um adulto instruído e culto.

Pode-se afirmar, sem dúvida, que a tradição popular com a qual se identificam os personagens de **Vidas Secas** já apresenta as marcas de uma anterior aculturação, visto que, elementos da tradição católica aparecem entre aqueles constituintes das crenças dos sertanejos. É fato recorrente na história da colonização do Brasil e, por conseguinte, também na colonização do Nordeste brasileiro, o papel proeminente dos missionários, catequistas e evangelizadores que atuaram no processo de expansão da fé católica em nome da Santa Sé. Em toda a América Latina a colonização se utilizou da justificação da necessidade de expansão da fé cristã e conversão dos pagãos, enquanto que a fé católica viu na colonização o mecanismo eficiente para conseguir se impor e obter a conversão dos infiéis. O intelectual uruguaio Ángel Rama afirma a respeito dos conquistadores europeus:

Ao cruzarem o Atlântico, não somente passaram de um continente velho a um supostamente novo, mas atravessaram o muro do tempo e ingressaram no capitalismo expansivo e ecumênico, ainda carregado do missioneirismo medieval (RAMA, 2015, p. 21).

Outras influências, principalmente aquelas que foram introduzidas na América pelos colonizadores espanhóis, tiveram grande papel na configuração do quadro de manifestações ligadas às crenças e rituais que identificam povos e comunidades do subcontinente.

## 4 PROCESSOS TRANSCULTURAIS EM OS RIOS PROFUNDOS, ROMANCE DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

### 4.1 O NIVEL DA LINGUAGEM

O peruano, José María Arguedas e o uruguaio, Ángel Rama, destacam-se entre aqueles que se dedicaram, por diferentes caminhos, ao estudo, à análise, à compreensão e à proposição de discussões em busca do encaminhamento de soluções para os problemas derivados das questões étnicas, e culturais, na América Latina.

Arguedas, escritor e antropólogo, produziu um acervo teórico e literário do qual é emblemática a obra **Os Rios Profundos**. Nesta, o fio condutor da narrativa é a busca da superação de uma sociedade fragmentada, construída sobre os escombros de um processo histórico que opôs, de forma impiedosa, a força e o poder insuperáveis do colonizador espanhol, de um lado, e de outro, o ameríndio, legítimo herdeiro das terras que ocupava, mas incomparavelmente inferior em sua capacidade e arsenal militar para oferecer resistência ao conquistador europeu.

O intelectual peruano escreveu um romance onde expõe, de forma inequívoca, o drama pessoal de um menino, Ernesto, obrigado ao desterro pelas circunstâncias que remetem seu pai, um advogado sob ameaça, a um deslocamento constante. O menino se vê às voltas em um mundo onde os estranhamentos surgem a partir de conceitos, e preconceitos, enraizados, e cultivados, ao longo de gerações que se sucederam, no papel de guardiãs de culturas tão próximas, e tão díspares. Deixado, como aluno interno, em um colégio de padres, em uma pequena cidade do interior, Ernesto ressentia-se da ausência do pai. Sente-se oprimido pelo excessivo calor das terras quentes de Abancay e vivencia situações em que suas crenças e suas concepções são confrontados e colocados à prova, diante de verdades, ameaças e incertezas, que lhe apresentam seus interlocutores, sejam eles os seus colegas do internato, ou os padres que o dirigem e o administram.

O romance, cuja narrativa se faz em primeira pessoa, desenvolve-se acompanhando o drama do protagonista, Ernesto, que traz, em sua bagagem de poucos anos de vida, uma identidade com traços fortes da cultura indígena, e, também, com elementos da cultura letrada. O conflito se instala, em sua vida, a partir do momento em que começa a experimentar e a testemunhar demonstrações e manifestações de intolerância, de prepotência, de exclusão, e de exploração, que

se interpõem no seu dia-a-dia, seja diretamente à sua pessoa, seja indiretamente, a alguém do colégio ou da comunidade local. O menino vê emergir, dentro de si reações que dilaceram e fazem desmoronar o monumento que aparentemente sólido fora construído ao longo dos anos de sua infância em que esteve resguardado da exposição ao estranhamento, à rejeição e ao confronto.

O país de Arguedas é parte da comarca latino-americana, assim considerada pelo intelectual uruguaio, Ángel Rama, ao desenvolver suas pesquisas em busca de uma teoria literária que, resguardada por sua autonomia e autenticidade, fosse capaz de contribuir para uma análise legítima e enriquecedora, das obras produzidas no subcontinente.

O Peru é um país onde, ao contraste que se verifica entre suas paisagens naturais, adicionaram-se os contrastes que se verificam em uma sociedade forjada ao longo de um processo histórico, movimentado e cruel. Se a natureza peruana é sábia e pródiga, em sua capacidade de produzir harmonia entre elementos e paisagens tão diversos, a sociedade peruana sofre continuamente com as dores e os traumas, de uma fragmentação que produziram feridas que nunca cicatrizam.

Do Pacífico à Amazônia, as paisagens naturais do Peru se sucedem, como em camadas do litoral seco à umidade calorenta e sufocante da selva amazônica, intercaladas pelas elevadas altitudes dos planaltos e das montanhas da Cordilheira dos Andes. A prodigalidade da natureza reside, curiosamente, naquilo que, a princípio, sugere a ideia de barreira, ou impedimento. Se as elevadas altitudes andinas oferecem um obstáculo, quase intransponível, tanto à circulação humana quanto à circulação atmosférica, são justamente elas que, a partir das baixíssimas temperaturas, acumulam a neve que alimenta os caudais que vertem, montanha abaixo, tanto em direção ao oceano Pacífico quanto em direção à Amazônia. É graças a essa capacidade espontânea da natureza de realizar constructos autossustentáveis, que se pode compreender a possibilidade de vida e de fixação humana na faixa litorânea desértica, ou mesmo nos altiplanos andinos do Peru.

Já a sociedade peruana, em um contraponto à diversidade de paisagens naturais do país, apresenta-se como um mosaico de partes incongruentes e conflitantes, sobrepostas e desarmônicas, desiguais e excludentes. A nacionalidade que se forjou, a partir da independência política, apresenta-se constituída por elementos artificiais e frágeis. Tanto as fronteiras geográficas quanto o idioma oficial do país são imposições que resultaram de decisões voluntárias de um poder ou

classe hegemônica e que produziram rejeições e resistências, ainda hoje, não superadas.

É nesse país de tantos e tão fortes contrastes e contradições, que circula o antropólogo e escritor, José María Arguedas, e atua o personagem Ernesto, em **Os Rios Profundos**. Ambos por razões aparentemente distintas um na realidade, outro na ficção mergulham em um universo de elementos, e de manifestações que remetem a identidades tão diversas quanto distanciadas entre si. Arguedas, em suas pesquisas antropológicas, investiga os grupos étnicos autóctones que, resistindo às forças colonizadoras e modernizadoras, desenvolveram os mecanismos de sobrevivência que mostraram-se mesmo que relativamente, eficientes na sua preservação e na preservação de sua cultura. O autor peruano tem a consciência de que já não é mais possível encontrar povos e culturas inteiramente isolados e que não tenham sido submetidos a nenhum processo de aculturação. Galeano, apresenta um fato bastante ilustrativo e revelador:

Os turistas adoram fotografar os indígenas do altiplano vestidos com suas roupas típicas. Ignoram, por certo, que a atual vestimenta indígena foi imposta por Carlos III em fins do século XVIII. Os trajes femininos que os espanhóis obrigaram as índias a usar eram cópias dos vestidos regionais das lavradoras estremenhas, andaluzas e bascas, e outro tanto ocorre com o penteado das índias, repartido ao meio, imposto pelo vice-rei Toledo (GALEANO, 2010, p. 73).

São exatamente os mecanismos e efeitos desse processo que ele estabelece como objeto de seus estudos e de suas pesquisas. Descendo às mais profundas camadas do edifício étnico-cultural de seu país, adentra as comunidades mais interiores e tradicionais, em busca de elementos que confirmem suas hipóteses: a capacidade de sobrevivência da língua, das tradições, das crenças e dos costumes, e de outros elementos, da vida e da cultura de um povo que quando submetido inapelavelmente a um contato com a cultura exterior, se vê na impossibilidade de escapar à necessidade de uma reação a esse contato. Em **Os Rios Profundos**, Arguedas desenvolve uma narrativa que conduz o leitor ao contato com uma realidade que, percorrida pelo protagonista Ernesto, apresenta-se diversa e movimentada por conflitos, gerados a partir do confronto entre identidades que buscam se firmar por meio da valorização, e defesa, de seus elementos constituintes, gerando tensões e ameaças que se transformam em obstáculos ao entendimento, à confiança, e ao respeito mútuos. A narrativa apresenta um viés que revela a importância e a necessidade da busca pela conciliação, uma vez que,



somente ela é capaz de desarmar os espíritos e de arrefecer a iminência da desagregação social.

A questão da identidade interpõe-se, de modo proeminente, à frente do antropólogo, Arguedas, e do jovem estudante, Ernesto. De acordo com o pesquisador e professor Stuart Hall (1932–2014), as identidades culturais constituem-se por “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2015, p. 9). Observa-se, por esse conceito, a complexidade que lhe é inerente, especialmente quando relacionado a sociedades ou grupos submetidos a processos transculturadores, como tantos ocorridos nos mais diferentes rincões da América Latina.

Os estudiosos da transculturação seja aquela verificada enquanto fenômeno antropológico seja aquela apreendida enquanto processo literário admitem-na como decorrente da exposição ou do contato entre uma cultura exterior, modernizadora, e uma cultura interior, constituída e resguardada por elementos autóctones tradicionais. Essa exposição ou contato implica em perdas de elementos próprios e aquisição de elementos alheios, por parte de ambas as culturas, em um processo contínuo de transformações que impõem, para a cultura mais frágil e menos resistente um dilema terrível diante das opções para o enfrentamento das forças modernizadoras.

Numerosos relatos históricos expõem o caráter avassalador e exterminador com que os conquistadores europeus dominaram os povos e civilizações que encontraram nas terras do Novo Mundo. Não é possível falar de resistência, ao referir-se aos primeiros momentos que constituíram o episódio da descoberta e início da ocupação europeia da América. A superioridade dos europeus principalmente em armamentos corrobora os fatos. A língua espanhola e a religião católica foram impostas pelos colonizadores aos povos dominados. Pode-se comprovar entretanto que as estratégias de sobrevivência das culturas dominadas foram ao menos parcialmente eficazes. Comunidades dispersas pelo vasto território latino-americano mantêm e praticam, ainda hoje, tradições e costumes de suas culturas remanescentes que procuram valorizar e preservar. Tornam-se previsíveis, desse modo, as crises de identidade que tão comumente afloram no seio dessas comunidades.

O crítico cultural, Kobena Mercer (1990, apud STUART HALL, 2015, p. 10), observa que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”.

Assim como acontece em vários países latino-americanos, também no Peru a nacionalidade, instituída a partir da independência política, se sobrepôs à diversidade étnico-cultural existente no interior de seu território. A partir daí, a noção de pertencimento desperta insatisfações, buscas e reações que oscilam de um compreensível estranhamento a uma radical rejeição.

Os pesquisadores transculturadores procuram valorizar os processos de contatos e exposições entre culturas diferentes que se manifestam pela via da plasticidade cultural, pois consideram-na como a via eficaz que permite a uma cultura ou comunidade autóctone absorver elementos da cultura externa e, ao mesmo tempo, preservar elementos da sua tradição.

Tanto no país de Arguedas quanto no país criado na ficção onde atua Ernesto pode-se verificar uma crise de identidade que deriva da sobreposição da cultura nacional às manifestações culturais das comunidades autóctones. No caso de Ernesto, a busca de sua identidade aflora a partir das vivências e experiências a que é submetido, ao ser obrigado a uma contínua e extenuante diáspora que o põe em contato com realidades ao mesmo tempo complexas, diversas e desafiadoras.

Logo no início da narrativa, Ernesto encontra-se, em companhia de seu pai, na cidade peruana de Cusco, um centro urbano que pode ser considerado como um símbolo da trágica e movimentada história do Peru, e que, em decorrência disso, apresenta-se, também, como um símbolo da diversa e rica em contradições sociedade peruana. O narrador-protagonista apresenta-nos uma cidade transculturada, descrevendo formas arquitetônicas erguidas, ou construídas, em diferentes épocas, por diferentes civilizações que nela se sucederam e que a dominaram. Essas formas arquitetônicas moldam-se, e encaixam-se, constituindo uma unidade que não esconde as perdas impostas, a umas, por outras.

Ao leitor atento, e hábil perscrutador, a admiração e o êxtase, diante dessa arquitetura revelam sentimentos que, no caso do menino Ernesto, decorrem de um processo identitário em construção e que o envolve em situações onde se movimentam elementos que ora se aproximam, ora se afastam, ora se estranham, ora se integram. Em uma inequívoca manifestação identitária, vê as pedras do muro

incaico, que sustenta construções espanholas erguidas pelos colonizadores, movimentando-se, agitando-se, como formas vivas, vertendo sangue, como que originado de suas entranhas, a correr pelos sulcos que as separam.

[...] Corri para ver o muro.

Formava uma esquina. [...] Afastava-me alguns passos, contemplava-o e voltava a me aproximar. Toquei as pedras com as mãos; segui a linha ondulante, imprevisível, como a dos rios, em que se juntam os blocos de rocha. Na rua escura, no silêncio, o muro parecia vivo; sobre a palma de minhas mãos flamejava a juntura das pedras que eu tocara.

[...] Eram maiores, e mais estranhas do que eu imaginara, as pedras do muro inca; borbulhavam sob o primeiro andar caído, [...]. Lembrei-me, então, das canções quéchuas que repetem constantemente uma frase patética: *yawar mayu*, rio de sangue; [...]; *yawar wek'e*, lágrimas de sangue (ARGUEDAS, 2005, p. 11-12).

Ernesto se vê e vê a sociedade de seu país nessa imagem que sugere um todo onde as partes em movimento tentam se ajustar.

Stuart Hall (2015, p. 35) afirma que “a maioria das nações modernas consiste em culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural”. No caso peruano, a questão que se coloca é a de uma cultura, e a de uma identidade, nacionais, percebidas como não sendo realmente unificadas. Para Ernest Renan (RENAN, 1990 apud HALL, 2015, p. 34), três coisas constituem o princípio espiritual da unidade de uma nação: “a posse em comum de um rico legado de memórias...o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisa, a herança que se recebeu”. Por outro lado, Timothy Brennan (BRENNAN, 1990 apud HALL, 2015, p. 34) esclarece o significado da palavra nação, como um conceito que se refere, “tanto ao moderno Estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso — a natio — uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento”.

A nação vista por Ernesto em Cusco, ainda se ergue em construção pois, seus elementos constituintes ainda se encontram fragmentados, pulsam, ainda, sob o clima da desconfiança e do estranhamento, exasperam-se em disputas, e rivalidades.

O Peru, onde Arguedas nasceu, é um Estado-nação criado e proclamado pela elite dominante, descendente dos colonizadores espanhóis. Sua capital, a cidade de Lima, fundada pelo espanhol, Francisco Pizarro, como *Ciudad de Los Reyes*, no ano de 1535, tornou-se a capital e a cidade mais importante, do Vice-Reino do Peru. Localizada no litoral do oceano Pacífico, é o centro urbano de onde irradia a modernidade que se estende ao interior do país. Lima é a sede do governo e das

instituições republicanas do Peru e de uma das mais antigas instituições de ensino superior no Novo Mundo. É um centro urbano cosmopolita e está entre os mais populosos da América Latina. Em suas praças circulam pessoas, ou grupos de pessoas, com os trajes típicos das populações indígenas e ocupam-se, em geral, de atividades de subemprego, ou são pedintes; pertencem à camada mais empobrecida da sociedade. Formam, na paisagem urbana de Lima, um contraste que chama mais a atenção por sua situação de exclusão do que pelo inusitado de seus trajes. É uma dupla exclusão: essas pessoas fazem parte do contingente de populações migrantes, vindas do interior, onde as condições precárias, o desemprego e a falta de perspectivas alimentam um fluxo constante rumo aos grandes centros, especialmente a capital. Ernesto se vê diante de um exemplo dessa exclusão, ao visitar, em companhia de seu pai, a residência de seu tio, em Cusco.

O *pongo* esperava na porta. Tirou a *montera* e, assim descoberto, seguiu-nos até o terceiro pátio. Vinha sem fazer barulho, com os cabelos revoltos, arrepiados. Falei com ele em quéchua. Olhou-me com estranheza.  
 — Ele não sabe falar? — perguntei a meu pai.  
 — Não se atreve — disse-me. — Embora nos acompanhe até a cozinha (ARGUEDAS, 2005, p. 20, grifo do autor).

Experiências semelhantes são expostas na obra em outras diversas situações com que se depara ao longo de sua permanência no colégio interno, na cidade de Abancay. Experiências que provocam reações diversas de indignação, de revolta, de subversão, mas que, antes de tudo, dão continuidade ao fortalecimento de um sentimento interior, identificado com a consciência, cada vez mais inequívoca, dos traços que carrega na sua constituição étnico-cultural. Esse sentimento traz, consecutivamente, uma significativa transformação em suas posturas e atitudes diante de episódios que denotam preconceitos, discriminações e exclusões, manifestados por alguns de seus colegas do colégio, ou por pessoas com as quais trava, por algum motivo, conhecimento, ou contato, ou amizade. Desses episódios, ele participa, como protagonista, ou como testemunha, tal como ocorrido durante a rebelião das *chicheras*, ou quando se entrega ao deslumbre e ao prazer com o *zumbayllu*.

Eu tinha certeza de que encordoaria bem o *zumbayllu* e de que o lançaria direito. Estava impaciente e temeroso. Agarrei o pião e comecei a envolvê-lo com a corda. Ajustava o cordão na ponta, cingindo as voltas devagar e puxando forte. Segurei o pião entre os dedos, na mão esquerda; peguei o extremo da corda pelo arco formado pelo indicador e o anular, como vira o Candela fazer (ARGUEDAS, 2005, p. 92, 96, grifo do autor).

O *zumbayllu*, que Ernesto ganhou de presente, é um objeto que, para ele, mais do que um brinquedo e pura diversão, carrega uma tradição rica de significados e crenças que, para muitos, não passam de pura superstição. Tomando-o como um objeto excepcional, busca encontrar nele, e retirar dele, os poderes que utopicamente acredita capazes de aproximar as diferenças e estabelecer harmonia. Isso não acontecerá com facilidade, nem com tranquilidade, uma vez que, sendo um jovem com sua formação católica já tendo sido iniciada de longa data, vivencia, ele mesmo, dúvidas e incertezas, tanto ao recorrer, por algum motivo, aos poderes do *zumbayllu*, quanto ao se relacionar com os princípios da fé católica. Seus dilemas aumentam à medida que outros fatos se interpõem e ele experimenta até manifestações preconceituosas de colegas que atribuem, de modo pejorativo, o rótulo de bruxaria à sua relação com o *zumbayllu*.

A rebelião das *chicheras* é outro episódio que envolve Ernesto e que o leva a uma tomada de consciência, ainda mais contundente, a respeito de sua identidade, de seus valores, de sua condição de pertencimento.

— *Mánan! Kunankamallam suark'aku...!* — dizia.

(Não! Só até hoje eles roubaram o sal! Hoje vamos expulsar todos os ladrões de Abancay. Gritem, mulheres; gritem forte; que o mundo inteiro nos escute! Morte aos ladrões!)

As mulheres gritaram:

— *Kunanmi suakuna wañunk'aku!* (Morte aos ladrões!)

Quando voltaram a repetir o grito, entrei no coro (ARGUEDAS, 2005, p.125 grifo do autor).

É um episódio extremamente simbólico, rico em significados que remetem ao processo histórico vivenciado pelas populações autóctones do território onde, hoje, se encontra o Peru, após o início da colonização europeia; também é rico em significados que colocam a importância e a necessidade da reafirmação identitária para essas mesmas populações. O episódio revela uma situação de dominação, e de exploração, cujo controle se exerce, por aqueles que detêm o poder, não apenas o econômico, mas também o político, o militar, e até o poder do discurso do convencimento. Funciona, também, como argumento que reforça o fluxo, citado anteriormente, de migrantes que se dirigem às grandes cidades.

Ernesto acompanha, com entusiasmo e determinação, a marcha das *chicheras* rumo à salineira e, depois, até as choças onde moram os colonos índios. Tomado de um sentimento, no qual se misturam consternação e revolta, abre-se ao afloramento de uma identidade que revela a sua origem e a sua condição. E, junto

com ela, despertam questionamentos que colocam à prova muitas de suas crenças, de suas ideias, de suas concepções e de sua visão. O posicionamento de Ernesto diante dos fatos, sua torcida, e sua expectativa, pelo insucesso das autoridades, na perseguição à líder do movimento rebelde, Dona Felipa, o desejo de vê-la escapar às armadilhas, e estratégias, das forças policiais empenhadas em prendê-la, tudo isso se traduz como o reflexo, em um espelho, de situações que vão se sucedendo diante dele como um filme onde as cenas são ora protagonizadas por um personagem ora por um grupo de personagens. É o caso, por exemplo, do próprio pai de Ernesto: advogado perseguido e ameaçado, vive obrigado ao deslocamento e ao esconderijo. Dona Felipa, a líder das *chicheras*, desempenha um papel que, em um outro contexto, assemelha-se ao papel exercido pelo pai do jovem estudante.

As obras literárias surgem e circulam em meios cuja dinâmica, estrutura, elementos constituintes e elementos característicos não podem ser ignorados ou desconsiderados. Antonio Candido dá a sua contribuição inequívoca para explicar e esclarecer essa importância:

Hoje sabemos que a integridade da obra [...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2014, p. 13-14, grifo do autor).

Candido está, obviamente, se referindo ao processo interpretativo, portanto, à receptividade do leitor. Para este, o desconhecimento do processo histórico que se desenvolveu no território que hoje identifica a América Latina e de sua realidade sócio-econômica e cultural atual, bem como do processo histórico e da realidade peruana atual, podem comprometer a leitura de uma obra como **Os Rios Profundos**. Poder-se-ia, então, considerar Ernesto uma cópia de um ser vivo transplantado da realidade para a ficção. O crítico afirma que, em sentido absoluto, não há como isso ocorrer, e explica por que:

[...] Primeiro, porque é impossível, [...], captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (CANDIDO apud CANDIDO, Antonio et al., 2011, p. 65).

O intelectual enfatiza a impossibilidade da personagem como um ser transplantado da realidade para a ficção, pois a essência do romance é o seu caráter fictício, porém, pode-se perceber claramente em seu raciocínio que personagens com traços ou aspectos da realidade é um fato nas obras literárias.

[...] de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*;  
[...] a personagem é um *ser* fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance (CANDIDO apud CANDIDO, Antonio et al., 2011, p. 69, grifo do autor).

Em seus estudos e pesquisas acerca da literatura, Antonio Candido investiga questões muito pertinentes à obra literária. Uma de suas preocupações se constitui em verificar a influência do meio social sobre a obra de arte e, inversamente, a influência da obra de arte sobre o meio social. Referindo-se à arte, Candido (2014, p. 29) afirma que “dizer que ela exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo; [...]”. Pode-se, com muita propriedade, utilizar a obra, **Os Rios Profundos**, como exemplo dessa estreita relação. No romance de Arguedas, estão referidos e representados a geografia e a sociedade peruana: estão lá tanto a diversidade das paisagens naturais quanto a diversidade da paisagem étnico-cultural e social do país. E seria impossível não representar, também, com grande fidelidade, o modo como estão interrelacionados e como se influenciam mutuamente os elementos componentes dessas paisagens. As paisagens dos altos planaltos e montanhas do Peru se compõem de elementos climáticos, botânicos, faunísticos, hidrológicos, e outros, todos eles em um processo de influências mútuas. Devem-se acrescentar outros elementos, como aqueles relacionados à vida e à ação de grupos humanos que habitam tais paisagens e até elementos que mesmo distantes dessas paisagens atuam sobre elas de forma decisiva ou marcante.

Existe, obviamente, o tratamento específico que impregna a obra literária de um caráter *sui generis*; a visão, os sentimentos, as reações das pessoas que habitam o mundo real e aquelas das personagens que habitam a ficção em relação a essas paisagens podem ser muito diversificadas.

Analisando os efeitos ou influências que se relacionam à obra de arte, Antonio Candido observa que a arte tem um caráter social e apresenta os dois sentidos em que ele se concretiza:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do

mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais (CANDIDO, 2014, p. 30).

O intelectual brasileiro (2014, p. 31) defende, ainda, que “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, [...]” E argumenta:

[...] todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 2014, p. 31).

Reforçando sua análise, põe em evidência o papel da intuição na obra de arte, admitindo, entretanto, que esse papel não é exclusivo:

[...] o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Nesse sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva [...]  
Mas, justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. [...], é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência (CANDIDO, 2014, p. 31-32).

A ideia concreta de que as realidades radicadas no artista são expressas na arte, evidencia, de modo inequívoco, que não há a possibilidade de um autor reproduzir, literalmente, em sua obra, as realidades por ele vivenciadas. Isso significa que a sua representação na obra revela traços de alterações realizadas por acréscimos ou supressões de elementos que as tornam diferenciadas. E o fato de que a obra se destina a um público, que é o seu comunicando, revela-se como um elemento ativo que reforça a garantia dessa impossibilidade. Se a realidade que um autor inscreve em sua obra é cópia fiel da realidade vivenciada por ele, a ficção desaparece. Torna-se relato de experiência, de vida. Observa-se, aqui, algo parecido com os princípios que regem a construção da personagem da ficção

Concluindo, é interessante registrar os termos com que Antonio Candido se refere ao papel dos fatores sociais na literatura:

[...] a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. [...] ajudam a firmar a noção básica neste terreno, isto é: não se trata de afirmar ou negar uma dimensão evidente do fato literário (CANDIDO, 2014, p. 21-22);

Pelo exposto acima, não resta dúvida quanto ao fato de que há um papel na literatura, logo, na produção das obras literárias, que se atribui aos fatores sociais. Esses fatores são apresentados como uma dimensão evidente do fato literário, embora não se possa medir ou avaliar a intensidade de seu papel. Sendo a



afirmativa uma referência à dependência da literatura desse entrelaçamento de vários fatores sociais, conclui-se que o trabalho do autor é mais complexo do que se possa imaginar.

Ao tratar da função social de uma obra literária, Candido (2014, p. 55) identifica-a ao seu papel “no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade”. É lógico pensar que a obra literária já nasce referida a uma certa ordem, na sociedade, para a qual dará algum tipo de contribuição, pela sua manutenção ou pela sua mudança. A partir dessa constatação, importam outros fatos que concorrem para alguns esclarecimentos. O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre apresenta em sua obra, **Que é a Literatura?** uma reflexão bastante enriquecedora do debate sobre as principais questões que cercam a produção de uma obra literária. Ele busca formulações e ponderações para estabelecer, inicialmente, o conceito do ato de escrever; em seguida, procura encontrar as razões ou motivações do ato de escrever; e, após, preocupa-se em identificar o perfil daquele para quem se escreve.

[...] Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. [...], a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. [...]  
 [...] Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. [...] trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus. E, quando já se sabe, resta decidir como se escreverá (SARTRE, 2015, p. 28, 30-31).

O intelectual francês considera a escrita literária como uma ação que provoca desvendamento. Esse desvendamento revela ao leitor-indivíduo a sua condição, e esta é desvendada, ao mesmo tempo, para os demais leitores-indivíduos que, de modo comparável, também têm sua condição desvendada. Ter a sua condição desvendada significa que o leitor-indivíduo perdeu a sua inocência, isto é, passou a ter consciência dos fatos a ele revelados ou apresentados pela obra literária. Em outras palavras, não é mais possível a ele, leitor-indivíduo, declarar-se inocente, sua consciência o coloca, a partir desse momento, frente a uma opção por mudança, ou não. Essa ação revela o caráter provocador ou inquietante da obra literária e chega-se, então, a um ponto bastante importante do circuito da produção literária.

Poder-se-ia pensar que o autor, ao escrever uma obra, tem a consciência de estar dirigindo-a a um público, do qual espera uma reação, delimitada por

expectativas baseadas em fatores e condições que envolvem todo o processo. Essa impressão é falsa porque as expectativas de um autor que escreve uma obra literária não existem, ou, se existem, pertencem a essa pessoa que, fora da sua condição de autor, pode assumir outros papéis e, portanto, ter atitudes e posturas que não são as do autor. O próprio Sartre foi um intelectual, filósofo e autor literário. Existem diversos outros exemplos de autores que, identificados por condição semelhante, poderiam ser citados para ilustrar e esclarecer a questão. Essa ação, referida como uma decorrência do efeito de uma obra literária sobre o público que a ela tem acesso, é própria desse público leitor. É Sartre, mesmo, quem dá as chaves para a compreensão dessa dinâmica:

[...] o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e este só dura enquanto a leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel. Ora, o escritor não pode ler o que escreve, [...]. O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*. [...] para ele, o futuro é uma página em branco, enquanto o futuro do leitor são essas duzentas páginas sobrecarregadas de palavras que o separam do final. Assim, para onde quer que se volte, o escritor só encontra o *seu* saber, a *sua* vontade, os *seus* projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além de sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora de seu alcance, ele não o cria *para si* (SARTRE, 2015, p. 40-41, grifo do autor).

O autor, quando escreve uma obra literária, não a escreve para si mesmo, para lê-la. É o leitor que, quando lê, desperta, em si, sentimentos que vão acompanhando-o à medida que avança em seu empreendimento de leitura, e esse empreendimento, por sua vez, é acompanhado de uma expectativa de se chegar ao final, lá na frente, um futuro que se aproxima à medida que as páginas lidas avançam. E essas páginas, que, agora já lidas, ainda não haviam sido lidas, quando foram lidas, iam despertando o desejo de ler as seguintes, sucessivamente, criando sonhos, esperanças, decepções, alegrias, tristezas, enfim, sentimentos diversos que só podem ser experimentados pelos leitores, pois esses já dispõem de toda a escrita, do princípio ao fim, da obra literária.

Já com o autor, essa possibilidade não existe porque, enquanto escreve, da última palavra que acabou de escrever, em diante, não existe mais nada, apenas papel ou linhas em branco. O objeto ainda não existe, pois, conforme Sartre (2015, p. 41), “o ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz.” Pode-se concluir, dessa afirmativa, que a obra literária somente se transforma em um objeto pela participação ativa dos

leitores, o que faz a sua criação estar condicionada a um “esforço conjugado do autor com o leitor” (SARTRE, 2015, p. 41). E Sartre (2015, p. 42) arremata o seu raciocínio: “A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação: ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e a do objeto.” É o leitor, portanto, quem realiza essa síntese.

Uma pessoa pode ler uma obra inteira, com uma quantidade diversa de páginas, e essa obra nada dizer a ela. Se ela não der sentido às palavras e às frases, sua leitura terá sido um esforço em vão. Esse sentido surge com o leitor, e, desse modo, as palavras e as frases que ele lê são apenas o meio que ele utiliza para alcançá-lo. É no silêncio que o leitor encontra o objeto, o sentido, que as palavras e frases, escritas pelo autor, possibilitam a ele encontrar. O leitor, porém, não extrai, da leitura, apenas o objeto que o autor lhe convidou a desvendar. Esse objeto desvendado leva o leitor a desvendar o sentido de outras palavras e frases que não estão na obra. Diz Sartre:

[...] por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é a minha espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que o está interrogando é o meu ódio, [...] Mas, por outro lado, as palavras estão ali como armadilhas, para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições; ela as atribui a uma personagem imaginária que se incumbem de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões emprestadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte (SARTRE, 2015, p. 43).

A transcendência que nossa subjetividade direciona a uma personagem permite a ela vivenciar aquilo que nós vivenciamos quando lemos uma obra literária. Desse modo, uma aparente inversão de papéis desnuda uma falsa crença: os sentimentos e reações de uma personagem não surgem nela própria, como se sua personalidade e sua vida fossem completamente independentes; não são os sentimentos e reações da personagem que se transferem ao leitor e, sim, o contrário, são os sentimentos e reações desse último que dão vida a ela. Então, seríamos levados a acreditar na capacidade do autor de, no mínimo, interferir em nossos sentimentos e reações. Essa interferência, no entanto, revela-se difícil de ser avaliada porque existem diversos fatores que escapam a seu controle. Fatores psicológicos, culturais, sociais, e outros, podem contribuir para a imprevisibilidade dos sentimentos e reações dos leitores. A obra literária permite aos leitores exercitarem sua liberdade na leitura. Se fosse Raskolnikoff a transferir para o leitor

um ódio que ele, personagem, originou e desenvolveu contra o juiz, todos os leitores sentiriam o mesmo ódio contra o juiz. Como é o contrário que acontece, ou seja, como são os leitores que transferem seus sentimentos e reações para a personagem, dando-lhe vida, neste caso, pode ser que Raskolnikoff desperte sentimentos e reações tão diversos, como piedade, cinismo, até mesmo admiração, ou inveja, pelo juiz.

Poder-se-ia pensar, então, que o escritor, quando escreve, se dirige a qualquer público, ou, por outra, que ele não tem, em mente, nenhum público a ser atingido. Sartre (2015, p. 67) lembra que “ninguém é obrigado a escolher-se escritor” e que o escritor se torna “um homem que os outros homens consideram como escritor, isto é, que deve responder a certa demanda e se vê investido, de bom grado ou à força, de certa função social.”

É possível conjecturar a respeito de obra e público de um autor a partir de determinados traços ou elementos de sua identidade; um autor peruano, que tem forte identidade indígena: é provável que suas obras tenham forte conteúdo relacionado aos traços de sua identidade. Um escritor, ao escrever uma obra literária, não pensa em escrever a um público restrito ou delimitado. A obra, não obstante, poderá despertar a atenção, e o interesse, de um grupo de leitores identificados, de modo mais íntimo, com o seu conteúdo. Olhando por um outro prisma, diríamos que o autor escreveu uma obra direcionada a um determinado tipo de público. Esta é apenas uma aparente constatação porque, se assim o fosse, estaria sendo atribuído ao autor um poder que ele não possui. Além disso, o autor estaria exercendo, às avessas, um tipo de discriminação, e cerceando a sua própria liberdade de escrever.

O grande prazer que um escritor pode ter, ao escrever uma obra literária, deve advir de uma capacidade plenamente mobilizada e estruturada para conseguir seduzir e, mais do que isso, convencer e, se possível, extasiar, indistintivamente, leitores dos mais variados perfis. Isso não impede, entretanto, que o conteúdo de uma obra possa provocar ou forjar, em um determinado tipo de leitor, o afloramento de sentimentos e reações especificamente relacionados à sua condição identitária.

Em **Os Rios Profundos** o protagonista Ernesto vivencia percalços e tribulações muito fortes e desafiadores para um jovem de sua idade. É um vivenciamento que o introduz, de forma precipitada e abrupta, ao mundo dos adultos. E o mundo dos adultos com o qual ele entra em contato, e por onde circula,

é convulsionado, a todo instante, por conflitos identitários envolvendo personagens com traços étnico-culturais indígenas. Estaria cometendo um grande equívoco alguém que afirmasse que essa obra foi escrita para um público formado por indígenas peruanos. Até porque, esse público constitui-se de uma grande diversidade, em si. Para um melhor entendimento dessa questão, pode-se recorrer à contribuição de Michel Foucault. O filósofo francês, em sua obra, **O que é um autor?**, expõe, logo no início de seu raciocínio, uma constatação nitidamente emblemática e provocativa: “[...] a ausência é o lugar primeiro do discurso, [...]” (FOUCAULT, 2015, p. 31). Essa afirmativa produz um sentimento de estranheza, pois, todo discurso invoca, por sua própria natureza, a presença. É preciso, desse modo, esclarecer essa aparente contradição. Foucault refere-se, de forma categórica, “[...] à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra” (FOUCAULT, 2015, p. 33). Se a obra, inquestionavelmente, tem um autor, então a ausência que ele atribui ao autor se esclarece quando ele se refere à “personagem do autor” (FOUCAULT, 2015, p. 34). Conclui-se, então, que o autor de uma obra assume a condição de uma personagem.

Discernindo sobre o parentesco da escrita com a morte, Foucault apresenta a tese do significado da morte do herói jovem na narrativa ou epopeia dos Gregos, “[...] para que a sua vida, assim consagrada e glorificada pela morte, passasse à imortalidade; a narrativa salvava esta morte aceite” (FOUCAULT, 2015, p. 36). Com base no exposto, pode-se admitir, e compreender, a possibilidade de morte da personagem-autor, pois é a narrativa que lhe assegura a imortalidade. Foucault toma emprestado a Beckett uma formulação para enriquecer e validar o seu raciocínio: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (BECKETT, apud FOUCAULT, 2015, p. 34). Na verdade, não importa quem fala. Importa o que é dito, ou melhor, importa o sentido, para o leitor, do que é escrito. O que não pode ocorrer é o leitor assumir a condição de uma personagem porque, se assim acontecesse, haveria a possibilidade de essa personagem morrer antes mesmo de ler a obra e, se ela a lesse, haveria, ainda, a possibilidade de ela morrer antes que pudesse realizar alguma obra que resultasse como efeito ou decorrência de sua leitura. Já o autor da obra somente se concretiza, plenamente, nessa condição de autor da obra, quando põe nela o ponto final.

Roland Barthes, em sua obra, **O Rumor da Língua**, afirma: “[...] O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida

em que, [...], ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ (BARTHES, 2012, p. 58, grifo do autor). Barthes afirma que “a escritura é [...], o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). Esse branco-e-preto, isto é, a escritura, é, para Barthes, “a linguagem que fala, não o autor; escrever é [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: [...]” (2012, p. 59, aspas do autor). Mais adiante, ele afirma:

[...] o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2012, p. 61, grifo do autor).

Se no branco-e-preto da escritura toda identidade se perde, então o corpo que escreve já não é o do autor. Sendo assim, é um outro corpo, encarnado por uma personagem-autor que parece ser, apenas, o mediador, que contribui para o surgimento da linguagem. Se só a linguagem performa, pode-se concluir, por uma referência a um dos significados atribuídos pelo léxico ao termo performance, qual seja, “espetáculo no qual o artista fala e age por conta própria”, que não há um autor, nenhum eu, a quem ela pertence. E se o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, conforme diz Barthes, coloca-se, então, uma importante questão, por causa de algumas incongruências que essa situação, aparentemente inusitada, faz surgirem: se se diz que o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, isso indica que o texto é desse escritor, o que concorre para uma situação surreal.

A palavra surreal deriva da expressão surrealismo. Esta, por sua vez, identifica o movimento vanguardista surgido na França na década de 1920, ao qual se associam ideais de defesa da liberdade e do inconsciente e de crítica à lógica da sociedade capitalista, às normas e convenções, e ao racionalismo. Esse movimento valorizou a magia, o oculto, o mistério, tendo como importante referencial os estudos de psicanálise de Freud a respeito dos sonhos, dos desejos, do inconsciente.

[...] o Surrealismo, assim como o Expressionismo, buscou devolver ao homem moderno uma série de propriedades, como a magia, o oculto, o mistério, enfim, qualquer tipo de manifestação que não demonstrava como meta o pensamento especulativo e cartesiano (SANTOS, 2012, f. 37).

A concepção que Barthes formula para o escritor moderno abre-se para duas possibilidades: ou o escritor já nasce adulto, com as habilidades e competências

físicas, psicológicas, culturais, e outras, desenvolvidas, ou ele nasce em um determinado momento, como fica subentendido na expressão “nasce ao mesmo tempo que seu texto”. A melhor, ou talvez a única opção para identificar o momento em que ele nasce, é, neste caso, o momento em que o texto está concluído. Tem-se, desse modo, uma situação surreal em que o autor nasce após a sua obra estar concluída. A chave para o equacionamento e a resolução desse dilema encontra-se, assim, no reconhecimento, como já admitido e exposto por Barthes, que o autor é uma personagem.

Com base no que foi exposto, pode-se, então, aceitar como possível, e compreensível, a afirmação de que não há nenhum autor, nenhum eu, a quem a linguagem pertença. Quando se afirma que é a linguagem que fala, que somente ela performa, está-se querendo dizer que ela fala e age por conta própria; e se a linguagem fala, ela fala para alguém, e esse alguém só pode ser o leitor. Por outro lado, se o leitor ouve a fala da linguagem, está-se diante de dois atos, individuais, que constituem os extremos do circuito que se forma, pelo ato de falar e o de ouvir. Se o indivíduo que fala, nesse caso, a linguagem, tem autonomia para falar e agir por conta própria, também o indivíduo que ouve, nesse caso, o leitor, tem autonomia para, igualmente, ouvir e agir por conta própria. Uma questão, fundamental, se interpõe, nesse ponto, a esse raciocínio. Quando dois indivíduos participam de um circuito envolvendo os atos de falar e de ouvir, pode-se imaginar que esse circuito funciona por meio de um processo, de mão dupla, porque cada indivíduo que fala também pode, teoricamente, ouvir, e, inversamente, todo indivíduo que ouve também pode, teoricamente, falar. No caso em questão, apenas o leitor tem essa dupla capacidade. A linguagem, que fala a ele, tem apenas a capacidade de falar. Logo, é no leitor que essa fala adquire unidade e sentido. Pois, é nesse indivíduo, que ouve, que se articulam e se realizam todas as representações e as operações necessárias à constituição dos conceitos.

De acordo com Saussure, “os fatos de consciência, a que chamaremos conceitos, se acham associados às representações dos signos linguísticos ou imagens acústicas que servem para exprimi-los” (SAUSSURE apud BALLY; SECHEHAYE, 2012, p. 43). Para se entender essa associação, é necessário, primeiramente, dizer que, conforme Saussure, “a língua é um sistema de signos que exprimem ideias, e é comparável, por isso, à escrita, [...]” (2012, p. 47). Então, os signos representam-se por uma “unidade linguística [...] dupla que constitui a união

de dois termos” (SAUSSURE apud BALLY; SECHEHAYE, 2012, p. 106). Esses dois termos da unidade linguística são o conceito e a imagem acústica. Quando pronunciamos ou pensamos em uma palavra, realiza-se uma operação que está longe de ser simples. Se alguém pensa em uma palavra, produz uma imagem acústica a ela associada; essa associação entre a palavra e a imagem acústica é o que Saussure designa por signo linguístico.

Desse modo, quem é capaz de adquirir a posse, e de dar destino ao sentido, do que leu, é o leitor. E para fazê-lo, o leitor depende da condição que o caracteriza e o individualiza.

Um europeu, ao ler o romance, **Os Rios Profundos**, desenvolverá, certamente, reações diferenciadas daquelas que terá um leitor peruano, ou brasileiro, ou argentino. Antes de mais nada, porque os indivíduos são diferentes entre si, e, principalmente, porque os fatores sociais e culturais produzem grande influência sobre eles.

Em **Os Rios Profundos**, as duas culturas se manifestam na identidade e no cotidiano do protagonista, o jovem Ernesto, constituindo-se em elementos, ao mesmo tempo, ativos, e decisivos da construção e da movimentação da trama. Dos níveis transculturais propostos por Rama como suporte teórico de análise, quais sejam, a língua, a estrutura narrativa e a cosmovisão, em **Os Rios Profundos** podem-se encontrar momentos em que a plasticidade cultural atua nesses três níveis.

No romance de Arguedas habitam personagens originárias de mundos distintos que interpostos ao longo do processo histórico que resultou no Peru moderno, conservam-se em um latente estado de tensão. Essa tensão é alimentada por uma rotina que os coloca, o indígena e o espanhol, frente a frente, a se olhar, como se cada um funcionasse representando o papel de um espelho para o outro. Buscam respostas sobre si mesmos e sobre a sua responsabilidade nesse contexto sócio-econômico e cultural do qual são representativos.

A colonização que se implantou nos territórios que hoje constituem a América Latina abriu um fosso entre povos que se encontravam em diferentes estágios de civilização, com diferentes formas de organização sócio-econômica, e diferentes culturas. A análise desse processo de colonização, feita em uma perspectiva dialética, permite vislumbrar uma síntese que ainda não se concretizou, pelo menos de forma plena, na realidade de países como o Peru. É verdade que as convulsões



originadas da antítese que alimentou e reforçou dogmas estranhos às culturas autóctones amainaram, arrefeceram. Também é verdade que ainda há um longo e pedregoso caminho a percorrer. Percebe-se, entretanto, pelos exemplos verificados em obras literárias diversas, ser possível alcançar essa síntese. Essa é a crença de Ángel Rama para quem os mesmos elementos que no passado colonial causaram estranhamento, intolerância, condenações e morte, hoje, quando utilizados de modo habilidoso, em obras literárias, são capazes de promover a unificação e a ponte tão necessária entre esses mundos e culturas distintos.

No mundo de Ernesto, o padre Linares, administrador do colégio católico de Abancay, dirige o internato com severa disciplina e é visto como uma autoridade proeminente e de grande respeito pela comunidade local. Esse papel transborda em atitudes que carregam um ranço de defesa de interesses econômicos hegemônicos. Por outro lado, o padre diretor protagoniza situações que denunciam a fragilidade de sua autoridade, revelando-se, inclusive, por gestos contundentes de busca pela conciliação, pelo diálogo, pela compreensão, e até manifestações de carinho.

[...] sua voz era harmoniosa e suave, mas logo se exaltava. [...] E assim, exaltado, falando com violência, lembrava aos homens seus outros deveres. Elogiava os fazendeiros; dizia que eles eram o fundamento da pátria, os pilares que sustentavam sua riqueza. Mencionava a religiosidade dos senhores, o cuidado com que conservavam as capelas das fazendas e a obrigação que impunham aos índios de confessar-se, de comungar, de casar-se e de viver em paz, no trabalho humilde. Depois baixava novamente a voz e narrava alguma passagem do Calvário (ARGUEDAS, 2005, p. 60).

Em uma outra trajetória de vida, encontra-se a *chichera* Dona Felipa, mestiça que lidera um movimento de rebelião contra os interesses e a exploração de poderosos proprietários que submetem trabalhadores indígenas, e suas famílias, a condições de vida sub-humanas.

— *Padrecito* Linares, venha! — exclamou com um grito prolongado a *chichera*. — *Padrecito* Linares, tai o sal! — falava em castelhano. — Tai o sal! Tai o sal! Este sim ladrão! Este sim maldito!

A multidão se deteve, como se fosse preciso guardar um instante de silêncio para que as palavras da *chichera* chegassem a seu destino. A voz da mulher voltou a chamar:

— *Padrecito* Linares... (ARGUEDAS, 2005, p. 128, grifo do autor)!

Em Cuzco, e no colégio de Abancay, Ernesto experimenta o contato com outras pessoas e manifestações que o colocam diante de uma reedição, atualizada, do encontro de civilizações que se deu no passado, no mesmo território onde, hoje, se encontra o seu país. Diferentemente, porém, essas pessoas e manifestações, mesmo quando denotam sentimentos ou poderes ou caminhos aparentemente

contraditórios ou antagônicos, o fazem de modo a revelar, na obra, um tom subjacente conciliador e unificador. Isso acontece, por exemplo, quando Ernesto e seu pai encontram o Velho na cidade de Cuzco. As contas a acertar, o sentimento de vingança, de ódio, que o pai do jovem nutre contra o Velho contrapõe-se à atenção e até à uma certa ternura que este dispensa ao seu jovem sobrinho. Essa atenção e essa ternura, por sua vez, se contrapõem às atitudes e condições que ele dispensa ao **pongo** que lhe serve.

Outra experiência se dá quando Ernesto conhece e se admira com a catedral e o seu famoso sino, a **María Angola**. Quando o jovem pergunta a seu pai quem foi que construiu a catedral, ele responde que foi “o espanhol, com a pedra inca e as mãos dos índios” (ARGUEDAS, 2005, p. 16). A mesma operação pode ser constatada na descrição feita a Ernesto, por seu pai, sobre a origem do sino.

Rama defende que, em uma obra literária, o escritor que desenvolve operações transculturadoras no nível da linguagem deve optar por aquela resolução que seja mais apropriada e mais eficaz para atender às suas necessidades.

No nível linguístico, o escritor oscilará entre dois casos extremos — [...], na opção de uma determinada comunidade receptora, [...] —, que são representados em duas resoluções básicas: a acomodação nas línguas indígenas autóctones ou o manejo dos dialetos regionais do espanhol, português ou francês, ou a adoção de uma língua estritamente literária, [...] (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 219).

Em **Os Rios Profundos**, uma obra cuja narrativa se desenvolve com personagens representativos de dois mundos, o do indígena autóctone e o do peruano de origem espanhola, a operação transculturadora, no nível da língua, se revela bastante delicada e complexa. Isto, se explica pelo fato de que a operação envolve duas línguas muito diversas, de universos muito diferentes, que se exprimem em formas diferentes. De início, deve-se destacar que a língua indígena considerada constitui-se, apenas, em sua forma de comunicação oral, o que exige, em primeiro lugar, a criação de uma forma escrita dela correspondente. No caso da opção pela adoção de uma língua estritamente literária, não menos complexa é a utilização de palavras, de expressões e de frases da língua autóctone, em construções regidas por princípios e regras da gramática e da sintaxe da outra língua, aqui chamada de culta. Além disso, uma outra dificuldade se impõe: a necessidade de produzir um texto literário que apresente uma unificação linguística funcional, isto é, que garanta a sua compreensão sem a necessidade de buscar

explicações idiomáticas oficiais. Propõe-se, ainda, o uso limitado, no campo lexicográfico, “às palavras de uso corrente que designam objetos concretos ou aos neologismos amplamente aceitos” (RAMA apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 219). Observa-se, desse modo, uma operação que se assenta no princípio da plasticidade cultural, onde as duas culturas, em contato, sofrem perdas, seleções, assimilações, e cria-se um novo arranjo ou uma nova configuração linguística. Essa nova língua, surgida de um trabalho minucioso de composição busca resolver o problema, ao mesmo tempo, incômodo, e alvo, de severas críticas, de se escrever uma narrativa, de conteúdo regionalista, em um língua que se poderia caracterizar como alienígena por parte, pelo menos, das personagens originadas ou mestiças de populações indígenas.

No primeiro capítulo do romance, quando Ernesto contempla a estrutura admirável do muro incaico, mergulha em reflexões que lhe produzem lembranças de canções quéchuas:

Eram maiores, e mais estranhas do que eu imaginara, as pedras do muro inca; [...]. Lembrei-me, então, das canções quéchuas que repetem constantemente uma frase patética: *yawar mayu*, rio de sangue; *yawar unu*, água sangrenta; *puk-tik'*, *yawar k'ocha*, lago de sangue que ferve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangue. Não seria possível dizer *yawar rumi*, pedra de sangue, ou *puk'tik*, *yawar rumi*, pedra de sangue fervente? [...].  
— *Puk'tik*, *yawar rumi!* — exclamei diante do muro, em voz alta (ARGUEDAS, 2005, p. 12, grifo do autor).

Observa-se no fragmento acima uma interessante construção narrativa que trabalha com expressões do idioma quéchua, possibilitada por uma hábil operação transculturadora. Apresentando uma estrutura que não compromete a unidade linguística, consegue atingir, de modo satisfatório, os objetivos a que se propõe. O grande mérito dessa operação está na sua contextualização. Trata-se da primeira manifestação de Ernesto, que traz um perfil de sua identidade. Essa identidade, em processo de formação, já apresenta traços de duas culturas que, conforme se verá, ao longo do romance, serão decisivas para suas atitudes e suas reações diante dos fatos que vivenciará. Além disso, o trecho que conforma o fragmento acima remete à cultura indígena, nele referida, e a fatos, importantes, que marcaram seu destino.

Quando Ernesto vê o muro inca, e essa visão o leva a uma reflexão que o faz lembrar-se de uma canção quéchua em que as expressões, a ela pertencentes, referem-se a água sangrenta, a rio de sangue, a lágrimas de sangue, é inevitável a sua associação aos episódios que resultaram no massacre, das civilizações

indígenas, pelos conquistadores e colonizadores espanhóis. O fato de os espanhóis terem construído, sobre os escombros de construções indígenas, destruídas, forma uma imagem emblemática que produz em Ernesto as reações que o fragmento expõe. A lembrança da canção indígena, o significado das expressões que ele evoca, na própria língua quéchua, estão como a dizer: apesar do massacre, a cultura sobreviveu, está viva, e pulsa no clamor que a move em busca do reconhecimento, do respeito e da valorização de seu patrimônio e de sua riqueza.

Mais adiante, em um diálogo, Ernesto se dirige ao pongo, que trabalha para o Velho: “— *Tayta* — eu disse ao índio, em quéchua. — Você é de Cusco? — *Mánan* — respondeu ele. — Da fazenda” (ARGUEDAS, 2005, p. 21, grifo do autor).

Percebe-se, na construção acima, a utilização de termos quéchuas que, a não ser pelo fato do primeiro deles, **tayta**, referir-se a uma posição específica ocupada por um indígena em sua comunidade, quando contextualizados, dispensam qualquer atitude de esclarecimento de seu significado. Quando o jovem se dirige ao pongo por meio desse termo, demonstra conhecimento de uma tradição indígena, o que reforça a sua própria condição, de origem indígena. Por outro lado, ao responder à pergunta de Ernesto com o termo quéchua **Mánan**, e, em seguida, afirmar que é da fazenda, o pongo já sinaliza ao leitor o sentido negativo do mesmo. No dicionário quéchua, a palavra é transcrita como *Mana ñam*, traduzido para o espanhol como *ya no* (HOLGUIN, 1989, p. 227). Arguedas emprega o quéchua como base para o idioma inventado, próprio da ficção, mas cujo campo semântico corresponde ao da negatividade.

Ernesto se encontra em companhia de seu pai e do Velho, na praça de Armas, de Cusco. Diante da atitude do Velho, que havia se prostrado sobre os joelhos, e se persignado, Ernesto sente repulsa e admite, para si: “[...] Eu esperei que aparecesse um *huayronk’o* e lhe cuspiasse sangue na testa, porque esses insetos voadores são mensageiros do demônio ou da maldição dos santos. [...]” (ARGUEDAS, 2005, p. 27, grifo do autor).

Na construção narrativa que se expõe no fragmento acima observa-se curiosa e hábil operação transculturadora. Ernesto expressa seu sentimento de repulsa por um desejo de ver um inseto voador, ao qual se refere por uma denominação quéchua, atingir o Velho. Ao fazê-lo, revela uma crença resultante de um processo transculturante, que atribui ao inseto um papel que, dependendo das circunstâncias, pode estar a serviço do demônio ou dos santos. A construção narrativa, contudo,

indica que, a julgar por esse papel desempenhado pelo inseto, não resta dúvida quanto ao papel do Velho. Em uma representação dialética, ele é a síntese do confronto entre o bem e o mal, pois os santos, na tradição cristã-católica, não amaldiçoam. Se é possível que o Velho, por suas características e por suas atitudes, possa ser aquele a representar o conquistador espanhol que, justificando-se pela fé, dizimou e exterminou milhares de indígenas, então, os santos agora se vingam.

Durante a viagem de trem, Ernesto e seu pai observam as aves que dão voltas sobre a fortaleza de Sacsay-huaman. Ernesto ouve de seu pai:

- Estão sempre aí — disse-me. — Não está lembrado que *huaman* significa águia? *Sacsay huaman* quer dizer “Águia repleta”.
- Repleta? Devem se encher de ar.
- Não, filho. Não comem. São águias da fortaleza. Não precisam comer; brincam sobre ela. Não morrem. Vão chegar ao Juízo Final.
- O Velho vai se apresentar, nesse dia, pior do que já é, mais cinzento ainda.
- Não vai se apresentar. O Juízo Final não é para os demônios (ARGUEDAS, 2005, p. 31, grifo do autor).

Em meio às cordilheiras que cercam o Apurímac, diz Ernesto:

- O viajante entra na quebrada bruscamente. A voz do rio e as profundezas do abismo poeirento, o jogo da neve distante e as rochas, que brilham como espelhos, despertam em sua memória lembranças primitivas, os mais antigos sonhos.
- [...]. A voz do rio aumenta; não ensurdece, exalta. Cativa as crianças, infunde nelas pressentimentos de mundos desconhecidos. [...] A correnteza parece marchar a passo de cavalos, de grandes cavalos selvagens.
- *Apurímac mayu! Apurímac mayu!* — repetem as crianças de fala quéchua, com ternura e um pouco de espanto (ARGUEDAS, 2005, p. 32, grifo do autor).

Pode-se perceber como a narrativa se incumba de, naturalmente, explicar o significado das expressões grifadas. O apelo à viagem de trem, as paisagens que se vislumbram de suas janelas e que remetem a ideias e lembranças, abrem o espaço precioso para a operação transculturadora. Seria, entretanto, em vão, se o objetivo dessas operações se encerrasse em uma simples correspondência entre significados de palavras em línguas diferentes. A intenção é mais nobre mais complexa e mais enriquecedora.

O pai de Ernesto havia, pouco antes, se referido às pedras da fortaleza como pedras “que vão durar até o Juízo Final; [...]” (ARGUEDAS, 2005, p. 31). Quando ele pergunta, ao seu filho, se não está lembrado que **huaman** significa águia, dá-se o contraponto entre a duração das pedras da fortaleza e a duração das pedras da memória. Estas precisam do alimento que o seu uso cotidiano garante para a sua

conservação. A cultura forma essas pedras. Se não for conservada, se não for praticada, fenece, desaparece, morre, e não chega ao Juízo Final. A cultura indígena, vítima do massacre, vencida pelo espoliador, pelo opressor, precisa resistir, precisa sobreviver, e a transculturação lhe oferece essa possibilidade. Já o opressor, o Velho, não terá direito ao Juízo Final. Concretiza-se, dessa forma, uma operação que, partindo de uma construção gramatical, segundo os princípios da língua culta, realiza, com êxito, o emprego de expressões da língua autóctone nas frases, sem que haja prejuízo à unidade linguística. Ao referir-se ao significado da expressão Apurímac, a construção é feita de modo a conseguir, naturalmente, indicar que se trata de um rio. Quando se pronuncia a expressão quéchua, Apurímac mayu, o seu significado já está decifrado.

Essas construções, entretanto, revelam mais do que operações transculturadoras realizadas ao nível da língua. Elas permitem a articulação de operações semelhantes em outros níveis. A ideia de Juízo Final, a identificação do nome Apurímac pela expressão Deus que fala são operações que se justificam por conteúdos de significação fundamental na compreensão do contexto. O pai de Ernesto revela uma crença, simultânea no Juízo Final e nas águias que não precisam de comer e que não morrem. Isso decorre do fato de que, sendo um indivíduo, transculturado, aparenta crer em elementos da tradição indígena e da tradição católica. Ernesto, por seu turno, se refere, de modo incisivo, ao Apurímac mayu. Identica-o pelo significado de seu nome, o Deus que fala, e revela sua crença no poder das águas do rio, que despertam lembranças primitivas e infundem nas crianças, de fala quéchua, pressentimentos de mundos desconhecidos. Deus fala pelas águas do rio, de onde emergem, de suas profundezas, imagens, sons e movimentos que denunciam opressões, injustiças, explorações.

Ernesto, já no colégio interno de Abancay, tem a experiência do primeiro contato com o **zumbayllu**. A narrativa que descreve esse episódio inicia-se por uma longa explanação que o protagonista realiza, utilizando termos compostos com as terminações **yllu** e **illa**. No desenvolvimento da narrativa, vai se sucedendo uma série de nomeações e conceituações cuja estruturação é reveladora de processos transculturais significativos.

A terminação quéchua *yllu* é uma onomatopeia. *Yllu* representa, numa de suas formas, a música que produzem as pequenas asas em voo; música que surge do movimento de objetos leves. Essa palavra tem semelhança com outra mais vasta: *illa*. *Illa* designa certa espécie de luz e os monstros

que nasceram feridos pelos raios da lua. [...]; são *illas* os touros míticos que moram no fundo dos lagos solitários, das altas lagunas rodeadas de totora, povoadas de patos pretos. Todos os *illas* causam o bem ou o mal, mas sempre em grau máximo. tocar um *illa*, e morrer ou alcançar a ressurreição, é possível. [...]

Chama-se *tankayllu* o tabanídeo zumbidor e inofensivo que voa no campo libando flores. [...] os índios não consideram o *tankayllu* uma criatura de Deus como todos os insetos comuns; temem que seja um danado. Algum dia os missionários devem ter pregado contra ele e outros seres privilegiados. Nos povoados de Ayacucho houve um dançarino de tesouras que se tornou lendário. [...]; esse *danzak'* foi chamado de Tankayllu. [...] (ARGUEDAS, 2005, p. 88-89, grifo do autor).

Ernesto recorre a um termo da língua culta para esclarecer o significado da terminação *yllu*. Identifica-o como uma onomatopeia. Em relação à terminação *illa*, uma de suas designações é a de monstros que nasceram feridos pelos raios da lua. Essa designação é reveladora da crença originária da cultura autóctone. Ambas as terminações, *yllu* e *illa*, compõem nomes de seres e de objetos que, ao serem descritos pelo protagonista, propiciam construções que remetem à tradição, manifestada em festas, em canções, em danças, em crenças e rituais, e em música que se identificam nas comunidades andinas.

O sentido explicativo que permeia todo o trecho da narrativa permite realizar operações linguísticas que, utilizando vocábulos da língua quéchua, e a descrição de seus significados feita na língua culta, concretiza uma operação transculturadora que se torna mais rica com a valorização de outros elementos dessas culturas.

É possível identificar, no texto, transformações que o contato entre as culturas realizou, quando Ernesto se refere aos touros míticos que vivem no fundo dos lagos solitários e que, quando tocados, pode levar à morte ou à ressurreição, conceitos que expressam, na língua culta, uma oposição entre o bem e o mal, e que são bem conhecidos dos cristãos. Por outro lado, quando Ernesto se refere ao *tankayllu* como uma criatura que os índios não consideram de Deus, e acrescenta que isso pode ser em decorrência de alguma ação dos missionários, a exposição apresenta um interessante processo de transculturação, onde um inseto é visto pelos índios como uma criatura **danada**, característica que apresenta um sentido depreciativo ou negativo. Deus é uma entidade, inequivocamente, do ideário cristão, que se expandiu pelo mundo com o trabalho dos missionários. Esses têm atuado nos mais afastados rincões, da América Latina, desde que os primeiros deles vieram, com os colonizadores. É fácil de perceber um processo de integração entre elementos de

ambas as culturas e o seu resultado no surgimento de novas formas que sustentam a tradição indígena.

Fechando a construção desenvolvida para a explicação sobre o *tankayllu*, Ernesto rememora um episódio marcante associado à figura de um dançarino que, em certa época, apresentou-se em povoados onde, por suas exibições admiráveis, tornou-se lendário para os seus habitantes. Sabe-se que as lendas são narrações que surgem da imaginação popular, e alimentam a tradição popular. A lenda habita o imaginário de uma coletividade, sustentada por elementos associados a valores como perfeição, beleza, heroísmo, magia, e outros. A narrativa apresenta uma construção bastante interessante: observa-se um processo de transfiguração que se revela por meio da animalização que transforma o dançarino em um *tankayllu*. Esse processo, evidentemente, se origina da performance que o dançarino apresenta, de forma convincente, e que é descrito, entre outros aspectos, como de proezas infernais. Esta expressão dá a senha para a compreensão dos mecanismos de associação, realizados pelos habitantes das comunidades, que resultaram na conformação da lenda. O fato de realizar proezas inimagináveis e impraticáveis o fez comparável ao *tankayllu*, inseto que “os índios acreditam que [...] tem no corpo algo mais além de sua vida” (ARGUEDAS, 2005, p. 89).

O próprio Ernesto, descrevendo sua reação, no momento em que um colega, do colégio, apresentava o seu zumbayllu, faz um relato que evoca a sua crença na imagem animalizada do lendário dançarino. Diz ele:

Eu me lembrava do grande Tankayllu, o dançarino coberto de espelhos, bailando em grandes saltos no átrio da igreja. Lembrava-me também do verdadeiro *tankayllu*, o inseto voador que perseguíamos entre os arbustos floridos de abril e maio (ARGUEDAS, 2005, p. 92-93, grifo do autor).

Curiosa distinção aparece entre os dois *tankayllus* que habitam a memória de Ernesto. O *tankayllu* dançarino aparece escrito com a inicial maiúscula, e sem grifo. Já o verdadeiro *tankayllu* aparece com a inicial minúscula, porém, com grifo. É óbvio que existe uma intenção distintiva entre os dois *tankayllus*. A imagem que apresenta o dançarino bailando no átrio da igreja contrapõe os dois elementos, ele e Deus, em uma representação alegórica onde o Tankayllu se exhibe com toda a sua desenvoltura e com proezas admiráveis, em uma possível estratégia ou artimanha para convencer a Deus a adotá-lo, visto que ele poderia estar na condição de ter sido rejeitado pelo Criador, ou na condição de um excomungado, ou, mesmo, na condição de uma criatura que não seja de Deus; por outro lado, se as crianças



perseguiram o *tankayllu* por causa do mel, contido no aguilhão de seu corpo, os movimentos desse inseto despertavam, em Ernesto, o curioso desejo de entender a capacidade de, ao movimentar-se, ser capaz de mudar o vento ou de entender a capacidade de tão pequeno corpo garantir tanto alento. Ernesto não o vê como um malvado e afirma que ele é capaz de plantar no coração das crianças que tomam o seu mel uma semente contra sentimentos doentes, ou contaminados.

O primeiro contato entre Ernesto e Rondinel se estabelece por uma situação extremamente grave. No refeitório, sentados lado a lado, Rondinel dirige a Ernesto agressões verbais, que extravasam preconceito e intolerância. Confrontando-se, acertam um duelo. De noite, aterrorizado pela franca possibilidade de uma derrota, Ernesto tenta rogar salvação a Deus, mas não consegue. Apela, então, ao Apu K'arwarasu, o deus dos índios, de sua região nativa.

Então, enquanto tremia de vergonha, veio-me à memória, como um relâmpago, a imagem do *Apu K'arwarasu*. E falei com ele, como se encomendavam os estudantes de minha aldeia nativa, quando tinham de lutar ou competir em corridas e em provas de coragem.

— Só você, *Apu*, e o *Markask'a!* — disse-lhe. [...] Caralho! Sou de Lucanas, mineiro de Lucanas! *Nakak!*

Comecei a me animar, a levantar minha coragem, dirigindo-me à grande montanha, do mesmo modo que os índios de minha aldeia se encomendavam, antes de se lançar na praça contra os touros bravos, ajambrados de condores.

Os índios invocam o K'arwarasu apenas nos grandes perigos. Assim que pronunciam seu nome, o medo da morte desaparece (ARGUEDAS, 2005, p. 109-110, grifo do autor).

A condição de Ernesto induz à sua invocação pela ajuda das forças superiores. Toda a construção, desse episódio, realiza-se, no nível da língua, com uma operação transculturadora que, à semelhança, do verificado, em outras passagens, da narrativa, recupera, de modo eficiente, termos, e outros elementos, da cultura autóctone. Essa valorização traz, consigo, uma capacidade, sincera, de convencimento, alcançada na espontaneidade com que os termos dessa cultura são empregados. Assegura-se, desse modo, uma unidade linguística da narrativa, valorizando o contexto como elemento decisivo da conformação do sentido que se pretende alcançar. A obra literária identifica-se, assim, como representativa, de um universo, forjado por povos que, percorrendo diferentes trajetórias, encontraram-se, em um determinado momento, e foram submetidos a processos transculturadores. Estes, por sua vez, exigiram a capacidade, a perspicácia, e a intuição desses povos, para obter com êxito não apenas a sua sobrevivência, mas, também, a sua renovação.

A atitude de Ernesto revela um hiato, ou uma fragilidade, na sua intimidade com Deus, uma falta de intimidade, ou de fé, que o imobiliza, incapacitando-o, em seu empreendimento, de obter a proteção divina. Quando, porém, recorre ao Apu K'arwarasu, é tomado por uma atitude, impetuosa, movida a sentimentos, que afloram, amparados em lembranças, da coragem que acometia os índios, de sua aldeia, quando invocavam o Apu K'arwarasu. A fala de Ernesto com o Apu alimenta arroubos de sentimentos revigorados de força, e de violência, que se revelam em um planejamento premeditado de gestos e atitudes agressivos, acompanhados de uma virulência verbal, que resulta em vociferar palavrões. O emprego sucessivo dos termos porra, e caralho, em uma construção estratégica, estabelece o contexto, apropriado, que viabiliza o uso do termo, nakak, também um palavrão, porém, de origem quéchua. O recurso não é gratuito. Seu papel é o de reforçar o poder, das invocações, de elementos da cultura que, para Ernesto, apresentam-se-lhe muito mais confiantes e infalíveis, no caso da ajuda divina, e muito mais expressivos, quando pronuncia palavrões.

#### 4.2 O NÍVEL DA ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA

Em **Os Rios Profundos**, o início da narrativa apresenta alguém descrevendo aspectos de um outro alguém, como se já estivesse falando dele, surgindo uma sensação, no leitor-interlocutor, de já estar participando de uma conversa iniciada há algum tempo. A estratégia, inicialmente, soa estranha, porque a primeira frase pronunciada, tem, aparentemente, o sujeito oculto. Só aparentemente. A expressão que dá título ao capítulo revela, de início, de quem se está falando, ou seja, é o sujeito que falta à primeira frase: é o Velho. Mais adiante, se constatará que é o protagonista, Ernesto, quem está falando dele. No segundo parágrafo, Ernesto dá voz ao seu pai, cuja fala contém aspectos que ele considera suficientes para justificar o seu ódio pelo Velho.

Meu pai o odiava. Tinha trabalhado como escrevente nas fazendas do Velho: "Do alto dos cumes ele grita, com voz de condenado, para avisar seus índios de que está em toda parte. Armazena os frutos dos pomares, e deixa que apodreçam; acha que valem pouco para trazê-los para vender em Cusco ou para levá-los até Abancay, e que valem muito para entregá-los aos colonos. Ele irá para o inferno!", dizia dele meu pai (ARGUEDAS, 2005, p. 7, grifo do autor).

A estruturação desses dois primeiros parágrafos da obra atende à intenção de apresentar elementos que, de forma contundente, revelam significados

emblemáticos das situações e acontecimentos que movimentam a trama. Estão, ali, expostos, de uma forma visceral, os elementos antagônicos de uma sociedade que se constituiu e avançou movida a contradições nem sempre resolvidas, ou superadas. Essa sociedade foi forjada no princípio da nacionalidade, que fundou um país latino-americano, no caso, o Peru. Sobreposta a povos e culturas locais, essa nacionalidade jogou-os em um processo, que exige estratégias para conseguir sobreviver e garantir a manutenção de objetos e de símbolos, de uma identidade que é preciso preservar.

O Velho e o pai de Ernesto representam os elementos antagônicos que constituíram a sociedade peruana, o espanhol e o indígena. O ódio inicial que se estabeleceu entre eles não foi aplacado, não se dissipou, pelo menos da forma como seria desejável, mantendo-se latente. Um pouco mais adiante, na narrativa, Ernesto explicará, por meio do ódio, e de um desejo de vingança, que seu pai alimenta contra o Velho, o que chamou de estranho projeto de seu pai, logo esclarecido: a viagem a Cusco para encontrar o Velho, e o desejo de se vingar dele. Ainda hoje, existe, na sociedade peruana, não se diria, talvez, um ódio, mas, um conflito reprimido entre a parte da sociedade que representa o espanhol colonizador, e a outra parte, que representa o indígena, ou o autóctone, conquistado e submetido. Essas duas partes, que vêm de um longo processo, de transculturação, que se impôs entre elas, movimentam-se e se colocam frente a frente na interface desse processo, reivindicando direitos e heranças de que não se deseja abrir mão.

A fala do pai de Ernesto, que ele relembra, traz em seu conteúdo uma interessante ironia ao articular situações do passado e do presente. O Velho avarento, de hoje, substituiu o espanhol, perdulário, desperdiçador, de ontem. A atitude de ambos, porém, está implicada na espoliação e na miséria do indígena. O Velho ameaça seus índios com sua onipresença; o colonizador espanhol, que os índios acreditaram ser um deus vingativo que retornava, também se impôs de forma onipresente. O colonizador espanhol que condenava o indígena ao inferno por sua heresia foi substituído pelo Velho, que já está condenado, ao inferno, por suas atitudes impiedosas e desumanas impostas aos seus empregados índios.

Ao ser apresentado por seu pai ao Velho, Ernesto experimenta uma impressão incômoda e, depois, reparando no estado de seu paletó, rememora a amizade de um alfaiate em Huamanga.

— Seu tio, o dono das quatro fazendas — disse. Olhou-me, o Velho, como se tentasse me afundar no tapete. [...]. Eu fora amigo de um alfaiate, em Huamanga, e tínhamos rido às gargalhadas dos antigos paletós de alguns figurões avaros que mandavam cerzi-los. “Este espelho não serve”, exclamava o alfaiate, em quéchua. “Aqui só se vê a cara do diabo que monta guarda junto ao senhor para levá-lo aos infernos” (ARGUEDAS, 2005, p. 25, grifo do autor).

A profissão de alfaiate não foi, obviamente, uma invenção indígena, difundindo-se, porém, no continente americano, à medida que a colonização e a história avançaram. O alfaiate, amigo de Ernesto, simboliza uma espécie de vingança, de seu povo, contra o opressor espanhol, na medida em que trabalha no resgate de paletós consumidos pelo uso e pelo tempo, uma ironia que resgata o papel do autóctone, cuja imagem foi cristalizada como um ignorante depredador, quando, na verdade, é o colonizador espanhol o ambicioso destruidor. Por suas atitudes de opressão e exploração, esse elemento, simbolizado por figurões avaros, como o Velho, mostra a cara do diabo, a criatura do inferno, quando se olha no espelho. Condenação, diabo e inferno são representações da ideologia cristã, agora utilizadas por um alfaiate, e pelo pai de Ernesto, em referências a indivíduos, descendentes daqueles que as trouxeram para a América e que as difundiram, de forma impositiva, àqueles que já habitavam essas terras.

Percebe-se, assim, a possibilidade de uma solução de continuidade entre os conteúdos dos parágrafos que abrem a narrativa da obra e esse último que ilustra o episódio de apresentação entre o Velho e o seu sobrinho, Ernesto. Essa possibilidade se reforça, ainda mais, pelo relato que o protagonista faz da impressão que teve quando foi apresentado ao seu tio. Pode-se interpretá-la como uma alegoria representativa da opressão, ou da submissão, imposta pelo espanhol sobre o indígena.

Ernesto rememora as viagens que empreendeu em companhia de seu pai, um advogado, obrigado a uma diáspora, sem rumo, e sem destino fixo. Com elas, conheceu muitos lugares onde vivenciou diferentes experiências, circulou por diferentes paisagens, teve contato com diferentes comunidades e suas tradições. Recorrendo à estratégia, do monólogo discursivo, a estrutura narrativa possibilita, por meio da fala memorizadora do protagonista, a emergência de uma realidade, composta de diferentes paisagens.

Meu pai nunca encontrou lugar onde fixar residência; foi um advogado de províncias, instável e errante. Com ele conheci mais de duzentos povoados.

Temia os vales quentes e só passava por eles como viajante; ficava morando por algum tempo nos povoados de clima temperado: [...] Mas meu pai decidia partir de um povoado para outro quando as montanhas, os caminhos, os campos de jogo, o pouso dos pássaros, quando os detalhes do povoado começavam a fazer parte da memória (ARGUEDAS, 2005, p. 33-34).

Essa realidade, apresenta-se, bastante fragmentada, em comunidades, onde se identificam culturas que vêm sofrendo, de longa data, processos de modernização, transculturadores. Nelas se encontram tradições em diferentes estágios de preservação. A narrativa vai se guiando por um fio condutor, estabelecendo uma trajetória, que Ernesto percorre rumo a um interior, ainda muito distante, da moderna capital, de sua cultura cosmopolita e profundamente modernizada. Essa trajetória redescobre elementos das culturas autóctones, evidenciando e valorizando sua língua, suas crenças, sua fé, sua canção, sua dança. Possibilita visões e impressões que transbordam dos elementos de sua natureza. Ernesto descortina, por um exercício que alimenta o fluxo de sua memória um mundo onde se sucede uma constelação de povoados e vai realizando uma descrição pormenorizada dos mesmos como se estivesse diante de um mapa territorial de seu país, buscando uma unidade na diversidade. Essa operação se torna possível, apenas, pelo fato de que, a estratégia utilizada, pela narrativa, implica em constituir um relato espontâneo que traz em si a marca da credibilidade e da representatividade. Apelando a uma condição específica do protagonista Ernesto, dependente de seu pai, um quase-refugiado, que se vê obrigado a um deslocamento constante, por causa das ameaças que sofre, a longa descrição escapa da armadilha que poderia transformá-la em um relato inverossímil.

Estratégia semelhante é aplicada à narrativa no trecho em que o protagonista desenvolve uma explicação didática para o significado da expressão **Zumbayllu**.

Recorrendo à estruturação literária, a narrativa abre um parêntese para que se faça uma descrição rica em detalhes da sua elaboração conceitual. O empreendimento se realiza dentro de um objetivo maior e mais nobre: a construção explicativa do zumbayllu e mergulha em um universo de termos próprios da língua quéchua. A utilização desses vários termos, muitos dos quais denominam objetos e outros elementos importantes da cultura autóctone contribui para valorizar o papel dessa língua no cotidiano da narrativa. Eles evocam fatos e manifestações constituintes de uma realidade que Ernesto conhece e domina com grande conhecimento e sagacidade. Somente com essa construção explicativa é possível

compreender o significado e o sentido da forma do material, das cores e de todo o processo com que se faz esse objeto.

Aparentemente um brinquedo, simples e inofensivo, adquire personalidade, caráter, vida, e, sobretudo, poderes extraordinários, quando referido a uma origem mítica. Para o êxito dessa empreitada, Ernesto percorre um longo caminho de explicações, elucidações, distinções e comparações, quando procede ao esclarecimento das terminações *yllu*, e *illa*, constituintes de diversas palavras, como *tankayllu*, *pinkuyllu*, *illariy*, e *killa*. Essas palavras, por sua vez, referem-se a conceitos que designam formas e estruturas complexas, tanto pelas relações que lhes dão origem, quanto pelas relações que estabelecem a partir de sua existência.

Tome-se, como exemplo, a terminação *illa*. Ernesto demonstra que toda a conceituação relativa a essa terminação revela um duplo sentido inerente ao seu significado: *illa* é luz, mas pode ser também uma luz que fere; *illa* pode referir-se a uma deformação pelo excesso ou pela falta; ou pela introdução de um elemento estranho em um determinado corpo. O protagonista, partindo dessa concepção, demonstra que a cultura indígena identifica outro caráter duplo relacionado a essa terminação: a capacidade dos *illas* de causar o bem ou o mal. Indo mais adiante em sua exposição, ele se refere à proximidade entre as terminações *illa* e *yllu*. Toda essa conformação de sentidos, adquire extrema importância quando, no contexto da apresentação do *zumbayllu*, trazido por Antero, surgem demonstrações de expectativas e de atitudes diversas entre os alunos do colégio. Ernesto, particularmente, se verá em pleno êxtase diante do *zumbayllu*. Para ele, o objeto representa bem mais do que um simples motivo para brincadeira, e diversão. Carrega em seu corpo uma riqueza e um poder que lhe foi atribuído pela tradição indígena. E esse poder, conforme a associação entre o *illa* e o *yllu*, demonstrada por Ernesto, pode se direcionar para o bem, ou para o mal.

O *zumbayllu* foi motivo de grande agitação entre os colegas. Sua apresentação motivou, também, reações carregadas de intolerância e de preconceito, aproximando, pela amizade, o Markask'a e Ernesto. Alguns dias depois, em uma confissão inesperada Antero revela a Ernesto o seu amor por uma garota de Abancay, e pede-lhe ajuda para escrever uma carta à sua amada. Aceita a tarefa, Ernesto se viu em uma situação inusitada e passando a perscrutar o motivo de não ter nenhuma garota, fez associações entre alguns fatos que vivenciou e tentou estabelecer uma justificada relação entre a música que tinha ouvido na

fazenda de Abancay e a jovem que vira, um dia, no terraço de uma residência, no vale do Apurímac. Essa relação entre os dois fatos é bastante significativa, pois introduz um elemento de identidade que, de modo interessante, desperta-lhe reminiscências adormecidas. Ouvindo a valsa, ele imagina uma mulher branca, de cabelos loiros, tocando-a ao piano.

Das grades da grande fazenda [...] ouvi muitas vezes o som de uma valsa desconhecida num piano. [...]. Nunca consegui ver a pessoa que tocava o piano; pensei que devia ser uma mulher branca, de cabelos loiros, quem tocava essa música lenta (ARGUEDAS, 2005, p. 100).

Recorda-se da jovem branca do terraço, de cabelos castanhos, magra, de braços esguios, vestida de amarelo, e de expressão indiferente. Esse episódio, relatado por Ernesto, permite, à narrativa, desenvolver uma emblemática situação: apesar de viver, em um país, e em uma sociedade, onde as aproximações, e os processos integradores, entre culturas, vêm se dando há séculos, os estranhamentos continuam motivando, ou provocando, distanciamentos, e isolamentos.

A música que ouvi na residência de Patibamba tinha uma estranha semelhança com a cabeleira, as mãos e a atitude daquela menina. Que distância existia entre seu mundo e o meu? Será que a mesma que havia entre o terraço envidraçado em que a vi e o pó de alfafa e excremento onde passei a noite espicaçado pela dança dos insetos carnívoros (ARGUEDAS, 2005, p. 101)?

Ernesto acredita que tem capacidade, e condições, para vencer a distância entre o seu mundo e o daquela jovem, do terraço. Sente-se profundamente incomodado, e angustiado, porque constata que o verdadeiro motivo desse distanciamento deriva da sua condição étnico-cultural, um importante traço de sua identidade. Surgem, em seus pensamentos, reações de estranhamento, à primeira vista, incontrolláveis e incompreensíveis.

O resultado literário obtido nesse episódio revela-se como uma construção onde se atribui uma forte tonalidade aos sentimentos que emergem do íntimo de Ernesto. Quando está se preparando para começar a escrever a carta que lhe foi encomendada deixa-se levar pelo pensamento, e se convence de que pode vencer a distância entre o seu mundo e o mundo daquela jovem do terraço. A sequência narrativa que se estrutura para o desenvolvimento de todo esse episódio apresenta-se disposta, ao longo de três parágrafos que se interrompem por meio de um

recurso literário que garante ao protagonista o reconhecimento de sua própria identidade.

Eu sabia, apesar de tudo, que podia atravessar essa distância, como uma seta, como um carvão aceso que sobe. A carta [...] do Markask'a chegaria às portas desse mundo. "Agora você pode escolher suas melhores palavras", disse para mim mesmo. "Escrevê-las!" [...], exclamei (ARGUEDAS, 2005, p. 101).

Começa a escrever a carta de Antero. Usa das mais doces e amorosas palavras e expressões que pintam um quadro com uma paisagem lírica e com sentimentos insuspeitados. Tendo já redigido um razoável parágrafo é interrompido por um pensamento inesperado e instigante. Vê-se escrevendo uma carta, na língua culta aprendida, a uma jovem branca. Sente-se envergonhado, como se aquele empreendimento não pudesse ser realizado por ele.

Um orgulho novo me queimava. E, como quem entra num combate, comecei a escrever a carta do Markask'a:  
 "Você é a dona de minha alma, adorada menina. Você está no sol, na brisa, no arco-íris que brilha sob as pontes, em meus sonhos, nas páginas de meus livros [...], entre as amoreiras você brincava como uma borboleta..."  
 Mas um repentino descontentamento, uma espécie de aguda vergonha, fez-me interromper a redação da carta. [...]; com o rosto escondido parei para escutar esse novo sentimento. "Aonde você vai, aonde você vai? Por que não continua? O que o assusta, quem cortou seu voo?". Depois dessas perguntas, voltei a me escutar ardentemente (ARGUEDAS, 2005, p. 102).

Pensa em outras destinatárias a quem poderia escrever cartas e imagina-se escrevendo-as a outras meninas que, pelos traços descritos, seriam de comunidades com as quais ele se identifica. Angustia-se com a impossibilidade de fazê-lo por tratar-se de comunidades iletradas. Um sentimento de autoconfiança lhe restitui o ânimo, quando fala a si mesmo com palavras de incentivo.

"E se elas soubessem ler? Se eu pudesse escrever para elas?"  
 E elas eram Justina ou Jacinta, Malicacha ou Felisa; que não tinham madeixas nem franja, nem usavam tule sobre os olhos. E sim tranças negras, flores silvestres na fita do chapéu... [...]. Escrever! Escrever para elas era inútil, imprestável. "[...] E se fosse possível, se eu pudesse começar isso?" E escrevi:  
 "*Uyariy chay k'atik'niki siwar k'entita...*"  
 "Escute o beija-flor esmeralda que a segue, vai lhe falar de mim; [...] Uma ordem dos céus eu lhe trago; mandam-lhe ser minha doce amante (ARGUEDAS, 2005, p. 102-103, grifo do autor).

No episódio do motim das *chicheras*, encontra-se outro exemplo onde o nível transculturador, da estrutura narrativa, é aplicado com o objetivo de dar voz à fala popular. Encontra-se aí, também, uma demonstração contundente, de Ernesto, de



sua tomada de consciência e de atitude. Aflora, com violência, sua indignação reveladora de sua identidade indígena.

[...]. A mulher tinha o rosto largo, todo marcado pela varíola; [...]. Falava em quéchua. Os *c* suavíssimos do doce quéchua de Abancay só pareciam agora notas de contraste, especialmente escolhidas, para que fosse mais duro o golpe dos sons guturais que alcançavam todas as paredes da praça. — *Mánan! Kunankamallam suark'aku...!* — dizia.  
 (Não! Só até hoje eles roubaram o sal! Hoje vamos expulsar todos os ladrões de Abancay. Gritem, mulheres; gritem forte; que o mundo inteiro nos escute! Morte aos ladrões!)  
 As mulheres gritaram:  
 — *Kunanmi suakuna wañunk'aku!* (Morte aos ladrões!)  
 Quando voltaram a repetir o grito, entrei no coro.  
 O Markask'a me olhou, espantado.  
 — Escute, Ernesto, o que é que há? — disse-me. — Quem você odeia?  
 — Os salineiros ladrões, claro — respondeu-lhe uma das mulheres (ARGUEDAS, 2005, p. 124-125, grifo do autor).

Alguns elementos e fatos significativos podem ser invocados, nesse trecho da narrativa, como reveladores de uma operação literária transculturadora: a linguagem quéchua, a reação de Ernesto, e a do Markask'a, por exemplo.

Ernesto destaca um elemento diferenciador do quéchua falado em Abancay, a suavidade do *c*. Ele contrapõe essa suavidade à dureza dos sons que agora se ouvem na praça, procurando uma imagem com traços mais fortes para descrever a fúria e a revolta das *chicheras*. Ao fazê-lo, deixa subentendido que existe uma variação regional da língua quéchua. Mais importante, porém, é que ele faz essa distinção usando um recurso da língua culta, pois a consoante *c* não existe, obviamente, no vocabulário indígena. Somente uma operação transculturadora permite essa construção, assim como acontece, também, no caso das frases em língua quéchua. Objetivando destacar o sentimento de revolta das *chicheras*, a narrativa desenvolve uma estratégia de valorização da língua indígena. O próprio Ernesto relata que a *chichera* falava em quéchua. Além disso, em uma inversão que rompe com a tradição nas obras literárias, registra-se, primeiramente, a fala indígena; em seguida, coloca-se, entre parênteses, a tradução para a língua culta. Essa operação acaba por possibilitar um protagonismo à etnia e à cultura indígena em um romance representativo de povos transculturados. Ele tem seu registro, ainda, no motim liderado pelas *chicheras* e nos acontecimentos precipitados por ele.

O protagonismo das mestiças no motim de Abancay contém um sentido conotativo cujo conteúdo é o reverso que se impõe a uma situação de exploração à qual os indígenas foram submetidos ao longo dos séculos. Quando Ernesto faz coro

ao grito de revolta das *chicheras*, é o seu grito de revolta que aflora, personificado, de forma propositada. Ao fazê-lo, se faz percebido por seu amigo Markask'a. Percebendo o ódio expresso no grito de Ernesto, pergunta-lhe a quem ele é endereçado. Nesse momento, conforme a narrativa, uma *chichera* se apressa, e, com sua resposta categórica, rápida e espontânea, põe em evidência um importante traço da identidade de Ernesto, que ele próprio vivencia, há um longo tempo, como um conflito interior latente e não resolvido. Em muitas ocasiões ele viu esse conflito emergir, ganhar forma, incomodar, sem que fosse capaz de compreendê-lo e, principalmente, de resolvê-lo. Seu grito, agora, é uma reverberação da revolta que emerge do seu próprio íntimo, do grito que ressoa da sua identidade.

No capítulo sobre o motim, em determinado momento, a narrativa se desenvolve com a fala do protagonista que, junto com seu amigo Antero, vai ao encontro de Salvinia, menina por quem esse último se diz apaixonado. Ernesto encontra-se bastante confuso e atordoado pelos acontecimentos que vivenciara e, informado por Antero que Alcira, amiga de Salvinia, deseja conhecê-lo, precipita-se em um sentimento onde se mesclam indecisão e insegurança e se entrega a um pensamento que revela o mundo dividido pelo qual circula. A narrativa se interrompe e abre-se um parágrafo onde o narrador se entrega à lembrança de sua aldeia natal, destacando características de sua paisagem durante o inverno, recordando brincadeiras e sonhos de sua infância. Verifica-se, desse modo, uma estratégia que possibilita a ilustração dos conflitos interiores vivenciados pelo protagonista que, adolescente, demonstra firmeza de atitude quando se envolve em situações como as da marcha alimentada pela revolta das *chicheras*, e insegurança e aflição em questões como as de contorno sentimental. Pode-se verificar, ainda, o modelo que o protagonista tem a alimentar seus sonhos de criança, obtendo-se, mais uma vez, um aspecto que assinala os limites imprecisos dos mundos que frequentam sua mente e seus pensamentos. Observe-se o seguinte trecho da narrativa mencionada:

— Você janta quando voltar. Estão esperando você, irmãozinho! [...] Salvinia e Alcira! [...]

— Alcira é uma amiga de Salvinia. Quer vê-lo. [...]

Talvez num outro dia, numa outra tarde, uma notícia como essa me arrebatasse, e eu corresse ao encontro de quem me esperava. Que importava que fosse bonita ou feia? Era a primeira notícia, e eu tinha catorze anos. Aguardava por esse momento desde a infância.

Diante de minha aldeia natal existe um rio pequeno cujas margens ficam geladas no inverno. [...] As crianças da aldeia soltam pequenos barcos de papel e de totora na correnteza. [...] Eu esperava bem abaixo, [...] Muitas vezes eu pensava que a bordo de algum deles apareceria a menina ímpar,

a mais bela de todas! Seria loira! Os arcos de gelo iriam iluminá-la com aquela luz incrível, tão branca (ARGUEDAS, 2005, p. 141-142).

Mais adiante, no capítulo *Yawar Mayu*, Ernesto e seu colega Palacitos. acompanham a apresentação de uma banda militar, que tem entre seus componentes o índio Prudencio, conterrâneo de Palacitos. Palacitos está eufórico e emocionado e deixa a companhia de Ernesto para ir falar com Prudencio. Ernesto entrega-se a um longo devaneio em que se deleita com todo o encanto que costuma cercar o encontro de pessoas conterrâneas que se conhecem e que há muito não se veem. Imagina-se no lugar de Palacitos e, nesse ponto, a narrativa sofre um corte para que se abra um parágrafo onde o protagonista expõe, por meio de suas reflexões, a saudade de sua terra natal, das coisas e das pessoas que são os referentes de sua identidade, de sua origem indígena.

Deixei-o na beira do longo caminho de terra que chegava ao quartel. Os meninos do povoado e alguns mestiços ainda passavam, indo do quartel para o centro da cidade; outros subiam para os casarios [...], perdendo-se em alguns trechos entre o mato e as árvores.

“Vão conversar sozinhos sobre seu povoado, como eu faria se encontrasse entre os músicos um *comunero* de minha aldeia natal. [...]”, ia pensando eu, [...]. Prudencio vai lhe perguntar por todos os parentes, pelas moças casaduras, pelos moços, pelos velhos e avós, [...], algum famoso tocador de quena, de bandolim, de *quirquincho*; perguntará pelos mestres que os fabricam; pelos tecedores e tecedoras. Que moça fez o poncho ou o *chumpi* mais celebrado? [...] O clarinetista perguntaria também pelos animais famosos da aldeia; [...] e os cães, os galos; os cães, especialmente. Essa região, a oriunda de Palacitos, é de pumas e raposas; devia haver algum cão, valente e forte, que, por ter despedaçado raposas ou por ter recebido grandes ferimentos perseguindo os pumas, seria famoso e festejado no povoado. Depois, Palacitos cansaria o mestre perguntando-lhe sobre sua vida de soldado. Como chegou a aprender a tocar esse instrumento que só existe nas grandes cidades? [...] O que era um coronel? [...] E ele, Prudencio, sabia usar metralhadoras? [...] E era verdade que o disparo de um canhão podia [...] decapitar um milhão de homens enfileirados? Que o sangue desse milhão de homens podia [...] formar espuma como um rio? [...] E que um general ou um capitão eram tão preparados que podiam fazer um brinde com aguardente à margem de rios de sangue? E que um sargento nunca alcançava essa têmpera, ainda que nas guerras se enfurecessem mais que os coronéis e estripassem os cristãos com as facas que levavam nos desfiles na ponta das máuseres? [...] (ARGUEDAS, 2005, p. 223, 225, grifo do autor).

O trecho da narrativa reproduzido acima é uma construção onde se verifica o registro intencional que possibilita o trabalho com elementos de dois mundos ou de duas culturas, sendo uma delas a cultura interior, autóctone. O pensamento que o protagonista desenvolve leva à identificação de costumes e de tradições dessa cultura interior, de características regionais que se ligam a esses costumes, e apresenta uma contraposição que se assenta sobre as perguntas e curiosidades que

alimentariam um imaginado diálogo entre Palacitos e Prudencio. A estrutura narrativa desse episódio viabiliza uma operação transculturadora a partir dessas perguntas e curiosidades reveladas por Ernesto.

#### 4.3 O NIVEL DA COSMOVISÃO

A cosmovisão aparece na obra de Arguedas em ricas construções literárias representativas de culturas cujas tradições remontam às civilizações pré-colombianas.

Em **Os Rios Profundos** encontram-se diálogos e descrições ricas em elementos da tradição andina, que resultou de um longo processo de contato entre as tradições indígena autóctone e a cristã espanhola. Assim como o contato entre os dois povos originou uma mestiçagem significativa, o contato entre suas culturas originou um processo de transculturação que a narrativa do romance de Arguedas resgata na cosmovisão que movimenta o seu enredo. As manifestações de crenças ou de fé expressas por personagens do romance em diferentes episódios enriquecem a narrativa, valorizam elementos de distintas culturas e possibilitam resoluções de situações de uma forma autêntica e com credibilidade. O protagonista, Ernesto, é a síntese desse processo transculturador, pois suas representações simbólicas do sagrado valorizam elementos tanto da tradição indígena quanto da tradição católica.

No início do romance encontram-se situações construídas com elementos da cosmovisão que emergem dos diálogos entre o protagonista, Ernesto, e seu pai quando andam pelas ruas de Cusco, ou quando observam alguns de seus monumentos. Sendo uma cidade que foi construída pelos espanhóis sobre as ruínas do império inca, seu sítio urbano apresenta construções que causam admiração e precipitam sentimentos no jovem protagonista. Quando se encontram diante de um muro inca, Ernesto revela sua impressão:

- Papai — disse-lhe. — Cada pedra fala. Vamos esperar um pouquinho.
- Não vamos ouvir nada. Pois não é que elas falem. Você é que está confuso. Elas se mudam para sua mente e dali o inquietam.
- Cada pedra é diferente. Não estão cortadas. Estão se mexendo. Pegou-me pelo braço.
- Parece que estão se mexendo porque são desiguais, mais do que as pedras dos campos. É que os incas transformavam a pedra em barro. Já lhe disse isso muitas vezes.
- Papai, parece que estão andando, se revirando, e estão quietas (ARGUEDAS, 2005, p. 13-14).

Um pouco mais adiante, Ernesto e seu pai conversam sobre o Sacsayhuaman, a fortaleza, e a catedral.

— [...] As muralhas são perigosas. Dizem que devoram as crianças. Mas as pedras são como as do palácio do Inca Roca, ainda que cada uma delas seja mais alta que o topo do palácio.

— Cantam de noite, as pedras?

— É possível.

— Como as maiores dos rios ou dos precipícios. Os incas deviam ter a história de todas as pedras com “encanto”, deviam levá-las para construir a fortaleza. E estas com que levantaram a catedral?

— Foram cinzeladas pelos espanhóis. Veja o fio do canto da torre.

Mesmo na penumbra se avistava o fio; a cal que unia cada pedra lavrada o ressaltava.

— Batendo nelas com cinzéis tirariam seu “encanto”. Mas as cúpulas das torres devem guardar, quem sabe, o esplendor que dizem existir na glória. Veja, papai! Estão brilhando (ARGUEDAS, 2005, p. 16-17, grifo do autor).

Os trechos da narrativa reproduzidos acima trazem em seus diálogos elementos reveladores da rica e complexa cosmovisão do povo andino, originada de um processo de transculturação que se traduz nas crenças que caracterizam as situações e que emergem dos personagens que as vivenciam. Ernesto e seu pai têm formação religiosa na tradição católica. Manifestam, entretanto, a influência decisiva de elementos e fundamentos originados das crenças que caracterizam a tradição indígena diante de fatos e de situações que enfrentam ou vivenciam; no último parágrafo, a fala de Ernesto indica um fato importante que se revela na transculturação verificada entre os indígenas. Hábeis na criação e consolidação de uma tradição cultural que conseguiu resistir ao impacto avassalador da conquista e da colonização espanhola, transmitindo-se entre as sucessivas gerações até os dias de hoje, os indígenas não conseguiram oferecer ou manter uma resistência rígida e inflexível à influência estrangeira. Flexibilizando a resistência, conseguiram encontrar mecanismos mais eficientes que evitaram a completa destruição de seu patrimônio cultural, conseguindo um significativo e grande êxito em seu empreendimento, embora às custas de concessões. Assim se deu no campo do sagrado, podendo-se observar a incorporação de elementos da tradição católica pelos autóctones, daí ser fácil de compreender a referência que Ernesto faz à presença de indígenas nas pequenas igrejas dos povoados.

Conversando sobre a origem da María Angola, o sino da catedral de Cusco, Ernesto e seu pai revelam mais elementos de suas crenças em seu diálogo:

— O ouro que dona María Angola entregou para fundirem o sino, eram jóias? — perguntei-lhe.

- [...] O ouro, filho, parece soar para que a voz dos sinos suba até o céu e volte com o canto dos anjos para a terra!
- E os sinos feios dos povoados que não tinham ouro?
- São aldeias esquecidas. Deus deve ouvi-los, mas que anjo esses ruídos podem fazer descer? O homem também tem poder. Você não vai esquecer o que viu ontem à noite.
- Eu vi, papai, dom Pablo Maywa, ajoelhado diante da capela de seu povoado.
- Mas lembre, filho! Os sininhos desse povoado tinham ouro. Foi um povoado de mineiros (ARGUEDAS, 2005, p. 22).

E depois, quando o protagonista se encontra dentro da catedral, sua fala traz mais fatos reveladores:

[...] Havia pouca gente no templo. Índias com mantas coloridas sobre a cabeça, choravam. [...]  
 Ajoelhei-me junto dele, meu pai do outro lado.  
 Um bosque de velas ardia diante do Senhor. O Cristo aparecia atrás da fumaça, [...]  
 Eu sabia que quando o trono desse Crucificado surgia na porta da catedral todos os índios de Cusco lançavam um alarido que fazia a cidade estremecer, e cobriam, depois, o andor do Senhor e as ruas, e os caminhos, de flores de *ñujchu*, que é vermelha e frágil (ARGUEDAS, 2005, p. 28, grifo do autor).

A presença de índias dentro da catedral e a atitude dos índios diante do trono do Crucificado assinalam, mais uma vez, fatos reveladores da importante transculturação que atingiu povos que estão representados no universo da narrativa do romance peruano. Fato bastante significativo é a referência à flor de *ñujchu* que, conforme nota do tradutor, é sagrada para os incas.

No capítulo **As viagens** há um episódio da narrativa de grande significância pelo resultado que origina. Quando Ernesto relata a viagem de Cangallo para Huamanga, pelo pampa dos índios *morochucos*, refere-se à reza que o arrieiro empreendeu durante toda a travessia do pampa, e afirma não terem visto nenhuma tropa desses índios. A construção do relato do episódio se faz de tal forma que fica ao leitor a decisão sobre a interpretação do mesmo, não havendo nenhum indício ou fato capaz de contribuir para a rejeição à tese da interferência divina.

Episódio com características semelhantes encontra-se no capítulo seguinte, **A despedida**. A chegada de Ernesto e de seu pai a Abancay coincide com o momento em que a cidade está toda mobilizada por causa da cirurgia a que estava sendo submetido o padre diretor do colégio.

No dia em que chegamos os sinos repicavam. Eram quatro da tarde. Todas as mulheres e a maioria dos homens estavam ajoelhados nas ruas. Meu pai desceu do cavalo e perguntou a uma mulher qual o motivo dos repiques e da reza nas ruas. A mulher lhe disse que, naquele momento, estavam operando no Colégio o padre Linares, santo pregador de Abancay e diretor

do Colégio. Ele me mandou apear e ajoelhar a seu lado. Ficamos cerca de meia hora rezando na calçada. As pessoas não transitavam; os sinos dobavam como se chamassem para a missa. [...] Mas ninguém se levantou nem seguiu seu caminho até que os sinos silenciaram (ARGUEDAS, 2005, p. 46).

A construção narrativa se utiliza de um episódio tendo como fio condutor a operação do padre diretor do colégio da cidade. Desenvolve-se uma situação que, em primeiro lugar, funciona como um mecanismo que recupera uma tradição e expõe o papel do elemento religioso em uma comunidade interior. Além de contribuir para, novamente, evidenciar a influência da formação católica em Ernesto e em seu pai, tem-se um episódio onde a concorrência dos fatos permite, efetivamente, a associação entre a manifestação da fé e o sucesso do empreendimento por ela objetivado.

E no final do capítulo adiante, **A fazenda**, o protagonista descreve, em poucas linhas, alguns aspectos sobre o padre diretor. A descrição de Ernesto é emblemática por seus significados.

[...] As mulheres o adoravam; os jovens e os homens acreditavam que era um santo; e diante dos índios das fazendas chegava como uma aparição. Eu o confundia em meus sonhos; via-o como um peixe de cauda ondulante e ramosa, nadando entre as algas dos remansos, perseguindo os peixinhos que vivem protegidos pelas plantas aquáticas, à margem dos rios; mas outras vezes ele me parecia dom Pablo Maywa, o índio de quem mais gostei, abraçando-me contra seu peito à beira dos grandes milharais (ARGUEDAS, 2005, p. 61).

A descrição apresenta um conteúdo enriquecedor pois remete ao episódio da conquista e da colonização da América, quando o empreendimento dos europeus foi, em parte, facilitado pela visão que os indígenas autóctones tinham daqueles que chegavam de além-mar. Amparados em suas crenças e em seus mitos, os nativos atribuíam aos invasores o papel de divindades que retornavam para exigir sacrifício e devoção, abrindo espaço para a propagação da ação evangelizadora da Santa Sé sobre os infiéis. Embora de modo inconsciente, o discernimento de Ernesto conseguia distingui-lo de forma mais realista, levando-o a atitudes mais desconfiadas e de maior resistência às suas determinações e designações.

A amizade de Ernesto com Antero, o Markask'a, possibilita à narrativa a construção de episódios onde elementos da cosmovisão enriquecem o desenvolvimento do enredo e viabilizam a exploração de elementos das culturas regionais como fermento das operações transculturadoras.

Conversando com Ernesto sobre Salvinia, Antero comenta sobre a cor dos olhos de sua amada:

— [...] Mas eu estou pensando em outra semelhança. É mais exata. [...] É essa a cor, irmão! O amarelo do precipício com o verde da água tranquila naquele remanso do Pachachaca. Os patinhos do rio e um passarinho que fica ciscando nas margens têm as asas dessa cor. Os índios dizem que são criaturas do remanso grande. Se eu, algum dia, levar Salvinia a minha fazenda, eles vão dizer que seus olhos foram feitos dessa água; vão dizer que é filha do rio. Na certa, irmãozinho! Vão pensar que eu a estou levando por ordem do rio. E talvez seja isso mesmo. Talvez seja verdade! (ARGUEDAS, 2005, p. 144)

No capítulo **Quebrada funda**, Ernesto e o irmão Miguel encontram Antero, que lhes apresenta um *zumbayllu*, mais tarde ofertado a seu amigo como presente. Esse episódio se desenvolve em uma rica narrativa onde esse objeto aparece como elemento de significativas representações e de extraordinários poderes dentro da crença e da tradição regional.

Antero veio correndo e nos encontrou ao pé da escada.  
 — O *winku*, irmão! — gritou. — *Winku e layk'a*; como nunca se viu!  
 Mostrou um *zumbayllu* cinza escuro, com resplendores vermelhos.  
 — Irmão Miguel, é o melhor que eu já fiz na vida. Trabalhei nele quase a noite inteira. Posso fazê-lo dançar?  
 — Sobre as pedras, criatura?  
 — Um bruxo pode dançar na ponta de uma agulha. Veja o gume da ponta. Encordoou-o. A corda também era amarela e preta.  
 — Não dança! — disse o irmão. — Não dança, não!  
 Antero o lançou alto. O pião baixou girando. Pousou sobre uma das pedras redondas do chão, cantou agudamente; o zumbido foi se tornando mais intenso, penetrava no ouvido como um chamado que brotasse do próprio sangue do ouvinte.  
 “Não haverá escarmento! Não haverá escarmento! Dona Felipa viverá!”, exclamei, gritando para mim mesmo, enquanto o *zumbayllu* girava na terra.  
 — Diabo, garoto! O que você fez com ele! — exclamou o irmão. — Parece que o brinquedo me enfeitiçou.  
 Antero não riu; cravou os olhos no *zumbayllu*, agachando-se.  
 — Está voando sobre o rio — disse. Já vai alcançar, já vai alcançar a curva onde o Pachachaca torce a montanha!  
 O zumbido baixou de tom. Nós três nos agachamos. Começaram a separar-se as manchas do pequeno pião. Sua voz parecia a de um moscardo lento.  
 — Agora é um viúvo. Mas não morre! Vou Pará-lo com as mãos!  
 Apanhou-o. A esfera avermelhada deu algumas voltas nos dedos de Antero.  
 — Irmão, este *zumbayllu* não é para todo dia. É um “maldito” — disse. — É preciso cuidar dele! Ernesto vai fazê-lo dançar só para ele. Se os internos o virem, vão pegá-lo, triturá-lo com os pés, ou a pedradas. *Winku e layk'a*! (ARGUEDAS, 2005, p. 158-159, grifo do autor)

O episódio descrito na citação anterior apresenta grande riqueza de significados, pois aproxima visões diferentes de personagens cujas origens e vivências tiveram papel decisivo em suas crenças e valores. A princípio



inconciliáveis, estimulam o diálogo que viabiliza a superação de preconceitos e visões distorcidas, contribuindo para a valorização da crença popular.

## 5 CONCLUSÃO

Este trabalho analisou duas obras representativas da nova narrativa latino-americana, cujos enredos foram desenvolvidos em uma perspectiva onde se buscou, além de outros aspectos, a valorização dos elementos da cultura de povos regionais, como a cultura indígena na obra **Os Rios Profundos**, do escritor peruano, José María Arguedas, e a cultura sertaneja na obra **Vidas Secas**, do brasileiro, Graciliano Ramos.

Recorrendo aos princípios e critérios de análise estabelecidos pelo intelectual uruguaio, Ángel Rama, em sua teoria da **Transculturação narrativa**, identificaram-se, nas respectivas obras, estratégias eficazes que viabilizaram a utilização de elementos de culturas regionais, resgatando-os como constituintes de ricos e tradicionais patrimônios representativos de povos cujos destinos históricos se fizeram com perdas, submissões e exclusões.

Comprovou-se a eficácia dessas estratégias ao se analisarem as operações realizadas para registrar, no nível da linguagem, o emprego de palavras e expressões das culturas regionais de modo a despertar no leitor uma atitude de respeito e de valorização, baseada em pressupostos universais firmados nos conceitos de alteridade, identidade, e outros.

Identificou-se em **Os Rios Profundos** o êxito na utilização de uma língua inventada pelo autor para configurar a língua indígena em uma obra de ficção com a finalidade literária de acentuar os contrastes e as diferenças entre as culturas ou os povos constituintes da sociedade representada na obra e as questões originadas do encontro dessas diferentes culturas. Desse modo, registraram-se situações onde o idioma é utilizado como elemento de enriquecimento e de revelação da complexidade dos dilemas do protagonista que transita incessantemente entre os dois universos culturais que fazem parte de sua vida, o letrado e o dos marginalizados pelos sistemas de colonização.

Ao analisar o nível da linguagem em **Vidas Secas** constatou-se uma operação cujo mérito está na utilização do vocabulário sertanejo como elemento de caracterização e de identificação de um povo submetido a limitações impostas pela dinâmica da natureza e pelas estruturas sócio-econômicas. Concluiu-se que o emprego de palavras e expressões da cultura regional cumpriu de forma eficaz o

papel de valorizar a tradição de um povo cujo linguajar, não poucas vezes, é motivo de chacota e de segregação social pela urbanidade.

Observaram-se, também, em ambas as obras operações eficazes que viabilizaram, respectivamente, a utilização de elementos da cosmovisão indígena e da sertaneja ao resgatar a tradição da ancestralidade em suas crenças nos rituais e símbolos religiosos. Para esses povos diversos fatos e acontecimentos do cotidiano encontram a sua explicação em manifestações ou desígnios atribuídos às divindades e às entidades que constituem o rico e diversificado patrimônio cultural regional. Identificaram-se exemplos que valorizaram a tradição regional como recurso narrativo dotado de inquestionável credibilidade em seu decisivo papel no desfecho de situações e de tramas vivenciadas pelos personagens.

Foram investigadas e identificadas nas obras em análise operações transculturadoras no nível da estruturação narrativa na desconstrução da linearidade do relato como estratégia transgressora do instituído pela racionalidade que norteou as composições literárias naturalistas do século XIX.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELLOS, Sandra Guardini T. (Org.). **ÁNGEL RAMA – Literatura e cultura na américa latina**. Tradução Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (Org.). **FERDINAND DE SAUSSURE – Curso de linguística geral**. 28. ed. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda., 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2015.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

CUNHA, Roseli Barros. **Transculturação narrativa**: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 9. ed. Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Seleta para jovens**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1971.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. – [reimpr.] – Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOLGUIN, Diego Gonzalez. **Vocabulário de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca**. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Editorial de la Universidad, 1989.

JAGUARIBE, Helio. **Alternativas do Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.

MEDEIROS, Inácio de. **História da igreja na América Latina: a lei do padroado**. Disponível em: <http://www.a12.com/redacaoa12/historia-da-igreja/historia-da-igreja-na-america-latina> . Acesso em: 16 out. 2017.

RAMA, Ángel. **A Cidade das letras**. 1. ed. Tradução Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 114. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

REIS, Livia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: Editora UFJF/EdUFF, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **Utopia selvagem**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2014.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

\_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, Felipe Neiva dos. **O surrealismo em as metamorfoses de Murilo Mendes**. 2012. 37 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: [tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2057/1/438603.pdf](http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2057/1/438603.pdf) . Acesso em:16 out. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

SCHMITT, Maria Aparecida Nogueira. **Utopias transculturais na heterogeneidade latino-americana**. Montes Claros: Editora Unimontes, 2013.

TOURAINÉ, Alain. O Brasil em desenvolvimento. In: CASTRO, Ana Célia et al. (Org.). **Brasil em desenvolvimento: instituições, políticas e sociedade**. v. 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

VALE, Vanda Arantes do. **Arquitetura e colonização hispano-americana**. Petrópolis, v. 88, n. 3, p. 33-41, maio-junho. 1994.

WETTSTEIN, German. **Subdesenvolvimento e geografia**. 2. ed. Tradução Rosina D'Angina. São Paulo: Editora Contexto, 1997.