

ENTRE A VIDA E A LITERATURA: SOBRE OS PROCESSOS DE TRANSCULTURAÇÃO EM GUIMARÃES ROSA E JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

BETWEEN LIFE AND LITERATURE: ON THE PROCESSES OF TRANSCULTURATION IN GUIMARÃES ROSA AND JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Marcos Lemos Ferreira dos SANTOS*

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo comparar quatro contos latino-americanos – “As margens da alegria” e “Substância”, de Guimarães Rosa, publicados em *Primeiras histórias* (1961); “*Warma Kuyay*” e “*El ayla*”, de José María Arguedas –, a partir das análises que Antonio Candido e Ángel Rama fazem da narrativa regionalista nos diferentes sistemas literários que estudam: o brasileiro e o peruano. Após a apresentação dos conceitos de transculturação e de suprarregionalismo, interpretam-se os motivos da morte e do sacrifício em “As margens da alegria” e “*Warma Kuyay*”, e as situações de comunhão e apartamento, em “*El ayla*” e “*Substância*”, de modo a verificar as diferenças e semelhanças no tratamento dado a esses temas pelos autores. Em seguida, realiza-se uma reflexão sobre a determinação histórica do conceito de literatura, considerando os limites das leituras universalizantes empreendidas por Rama e Candido, e o caráter violento do processo de colonização a que essas nações foram submetidas. Nesse sentido, dialoga-se com a pesquisa desenvolvida por Marcos Natali sobre a obra do escritor peruano e a sua reflexão acerca das possibilidades de humanização pela literatura. Como resultado, verifica-se uma opção, em Arguedas, por práticas narrativas não europeias e pela valorização de uma ritualística quéchua em seu processo de criação.

Palavras-chave: Literatura comparada. Transculturação. Ficção regionalista. Guimarães Rosa. José María Arguedas.

Abstract: This essay aims to compare four Latin American short stories – “As margens da alegria” and “Substância”, by Guimarães Rosa, published in *Primeiras histórias* (1961); “*Warma Kuyay*” and “*El ayla*”, by José María Arguedas –, based on the analyzes that Antonio Candido and Ángel Rama make of the regionalist narrative in the different literary systems they study: Brazilian and Peruvian. After presenting the concepts of transculturation and supra-regionalism, the motifs for death and sacrifice are interpreted in “As margens da alegria” and “*Warma Kuyay*”, and the situations of communion and apartment, in “*El ayla*” and “*Substância*”, in order to verify the differences and similarities in the treatment given to these themes by the authors. Then, a reflection is made on the historical determination of the concept of literature, considering the limits of the universalizing readings undertaken by Rama and Candido, and the violent character of the colonization process to which these nations were submitted. In this sense, it dialogues with the research developed by Marcos Natali on the work of the Peruvian writer and his reflection on the possibilities of humanization through literature. As a result, there is an option, in Arguedas, for non-European narrative practices and for the valorization of a Quechua ritual in its creation process.

Keywords: Comparative literature. Transculturation. Regionalist fiction. Guimarães Rosa. José María Arguedas.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorando no Programa de Literatura Brasileira na mesma universidade. ORCID-Id: 0000-0001-8719-7157. E-mail: lemosliteratura@gmail.com

À guisa de introdução: a ficção regionalista na perspectiva de Antônio Cândido e Ángel Rama

Uma das questões prementes da crítica literária dos países que foram colonizados é a da dialética entre localismo e universalismo, ao ponto deste problema sustentar os aportes de importantes intelectuais latino-americanos, particularmente de Ángel Rama e Antonio Candido. Um ponto de intersecção entre o pensamento dos dois encontra-se na leitura que fazem de escritores regionalistas, como o brasileiro Guimarães Rosa e o peruano José María Arguedas, ambos alçados à condição de construírem obras nas quais essa dialética se resolveria em prol de uma harmonização entre os dois polos. No objeto resultante coexistiriam o local e o universal, o que garantiria certa função humanizadora da obra, passível de ser traduzida e entendida em qualquer cultura sob a rubrica *literatura*.

Para o crítico brasileiro, a ficção regionalista corresponderia a um “caso privilegiado” no estudo da função do fato literário em “sociedades em formação”, como as do Brasil, uma vez que, por meio da “representação de uma dada realidade social”, ter-se-ia maior entendimento em relação a essa mesma realidade (CANDIDO, 1999, p. 86). Do ponto de vista da obra resultante, o Regionalismo colocaria em contato, nos seus objetos de criação, duas forças tensivas em sentidos contrários: uma temática, calcada em “aspectos exóticos e pitorescos” de uma suposta camada “rústica” da sociedade, e que, portanto, solicitaria uma “linguagem inculta cheia de peculiaridades locais”; outra convencional, sustentada por uma “norma literária” baseada no “postulado da inteligibilidade”, o qual, por sua vez, exigiria uma “linguagem culta e mesmo acadêmica” (CANDIDO, 1999, p. 87).

Em relação ao trabalho resultante desse esquema de forças tensivas, Candido compara as obras de dois escritores regionalistas – Coelho Neto e Simão Lopes Neto – quanto aos efeitos de afastamento ou aproximação entre narrador e matéria narrada. Se no primeiro reivindica-se uma posição privilegiada ao narrador, que mantém cristalinamente a norma culta de sua linguagem enquanto seus personagens se comunicam com distorções fonéticas e sintáticas de uma artificial norma inculta, o segundo assegura uma “identificação máxima” com o universo representado, colocando o enfoque em um narrador também “rústico”, que conta sua estória a partir do interior do universo representado (CANDIDO, 1999, p. 88).

No sistema literário brasileiro, o grau máximo em termos de solução satisfatória para esse quadro tensivo seria, de acordo com Candido, a ficção de Guimarães Rosa, que teria alcançado um patamar suprarregional ou “superregional”, para utilizar as suas próprias palavras (CANDIDO, 1999, p. 86). Por meio da invenção, o criador de *Grande sertão: veredas* transforma uma experiência documentária – o contato com o dado local, o sertanejo, sua terra

– na expressão de “grandes lugares-comuns” de toda a humanidade (a dor, o júbilo, o amor, o ódio), de modo a mostrar “que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 1971, p. 122).

Apreciação análoga faz Ángel Rama da obra de Rosa. Comparando-o a Juan Rulfo, o crítico uruguaio arrola-o entre os escritores em cujas obras se percebe um processo de *transculturación*, que, segundo ele, intensificou-se na América Latina a partir da década de 1920 em diferentes ordens da vida em sociedade (RAMA, 1982, p. 34). Como explica, no ensaio “Literatura y cultura”, o conceito de transculturación foi proposto por Fernando Ortiz, em 1940, como substituto à ideia de *aculturación*. Para esse antropólogo cubano, trata-se de uma concepção indispensável para compreender não só a história de Cuba, como de toda a América Latina e, mais acertadamente que o termo a que serve de resposta, acentua o caráter destrutivo do processo de colonização, uma vez que denota, além da “criação de novos fenômenos culturais” (RAMA, 1982, p. 39), a perda de elementos de uma cultura anterior: a colonizada.

No campo artístico, a transculturación consiste em um processo pelo qual se faz uso das contribuições da modernidade e do vanguardismo para revisar, à luz delas, os conteúdos da cultura local. O resultado é um produto híbrido que, ao mesmo tempo, preserva o patrimônio cultural autóctone e lega a este uma posição universalizante que a forma moderna lhe assegura (RAMA, 1982, p. 35). No âmbito literário, ainda seguindo a argumentação de Rama, a transculturación ocorre em três instâncias: língua, estrutura literária e cosmovisão (RAMA, 1982, p. 45).

Em relação ao primeiro, verifica-se uma postura que é concomitantemente “reduo defensivo” e “prova de independência”. Assim como faz Candido, Rama periodiza o Regionalismo em dois momentos principais, cada um deles estruturado por uma escolha de foco narrativo. Primeiramente a partir de 1910, no ocaso do modernismo hispano-americano, os escritores utilizam dois registros linguísticos, “alternando a língua culta do modernismo com o registro dialetal dos personagens” (RAMA, 1982, p. 53), visando a um efeito de sentido supostamente realista. Trata-se de uma escolha estilística – e nesse ponto o pensamento de Rama aproxima-se do de Candido – que reflete uma estrutura social na qual o escritor ocupa lugar superior, distanciando-se da matéria narrada. Por sua vez, outro grupo posiciona-se de modo transculturador em relação ao uso do idioma: como no caso de Simões Lopes Neto, encurta-se a distância entre as normas linguísticas do narrador e dos personagens. Agora, a voz que conta a estória se aproxima do universo criado, mistura-se a ele. É o que fica patente em uma declaração de Arguedas sobre o seu trabalho com a linguagem:

Cuando yo leí ese relato [“Água”], em eso castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que habia desfrazado el mundo tanto casi las personas contra quienes ententava escribir y a quienes pretendia rectificar [...]. Uno seis o sete mieses después escribí en una forma completamente distinta, mesclando un poco de la sintaxis quechua dentro del castelhano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua (ARGUEDAS, 1969, p. 36-37).

Em Guimarães Rosa, a linguagem também é artifício: amálgama de falares regionais, arcaísmos e línguas estrangeiras. Trata-se, portanto, não de uma norma entendida como “cultura”, mas sim, para usar uma expressão de Paulo Rónai, de uma “língua elaborada” (RÓNAI, 2001, p. 30). Polar faz uma constatação semelhante em relação a Arguedas: “[...] el realismo lingüístico de Arguedas no és la copia de una norma efectivamente hablada, sino la creación de um nuevo lenguaje; es decir estrictamente, es la creación de una lengua artificial, ficticia” (POLAR, 1976, p. 64).

Essas “perturbações linguísticas”, em ambos os casos, resultam numa homologia entre “matéria narrada” e “narrador”. Em vez deste posicionar-se fora do universo representado, coloca-se em seu interior, tomando parte da experiência relatada. Efeito semelhante acontece com o leitor, para o qual se descortina uma espécie de novo mundo, construído tanto espacial quanto linguisticamente. Suas fronteiras são dadas pelas margens do livro, que costeiam elementos estranhos e ao mesmo tempo conhecidos.

Quanto à segunda instância – a estrutura literária –, técnicas modernas de composição ficcional, como o fluxo de consciência e a fragmentação, mesclam-se a formas populares provenientes da oralidade (RAMA, 1982, p. 52). Ora, tanto Arguedas como Rosa salientam que a matéria-prima de suas narrativas se encontram, sobretudo, na oralidade: “El antiquísimo Pueblo de habla quéchua y aymará y aún las tribos amazónicas, han dejado testimonio, em una de las literaturas más belas y estremecedoras de todos los tiempos (...)”, responde Arguedas, em uma entrevista (ARGUEDAS; DORFMAN, 1976, p. 27). Analogamente, Rosa confessa:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço, recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e as lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Desse modo, a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é alma de seus homens (LORENZ, 1991, p. 69).

Essas formas narrativas híbridas contribuem, por fim, para valorizar uma cosmovisão distinta do positivismo e do cientificismo em voga na segunda metade do século XIX, que serviu de base para as narrativas realistas e naturalistas. O próprio Rama reconhece que, mesmo na Europa, as vanguardas já valorizavam certo irracionalismo por meio da utilização de técnicas que os artistas dessas “metrópoles culturais” consideravam primitivas (RAMA, 1982, p. 58).

A diferença, no caso da transculturação, é que a leitura dessas formas autóctones passou a realizar-se por intelectuais mergulhados em suas próprias culturas, e não a partir de um ponto de vista estrangeiro. Rosa, por exemplo, criou um neologismo para especificar o seu trabalho com as narrativas populares: *estória* em contraposição à *história*. A *estória* associa-se ao *mythos*, à palavra que, apesar de não ter sua verdade assegurada pelo viés positivista do fluxo histórico, guarda em si o embrião de uma verdade outra, que transcende o devir. Corresponde, por exemplo, aos ensinamentos contidos nos “causos” costurados ao enredo principal de *Grande sertão: veredas*, como o de Maria Mutema, uma espécie de busca pela explicação das origens do mal. Assim também são os *huyanos* que acompanham as andanças do menino Ernesto, em *Los ríos profundos*. Em ambos os romances, esses “fios de discurso” fazem as vezes de verdadeiros afluentes que alimentam o tronco narrativo central. Riobaldo e Ernesto não deixam de ser “heróis problemáticos” de romances; contudo, seus caminhos ainda são repletos de vaga-lumes: os ensinamentos que se deixam revelar nas *estórias* que os formaram.

Essas operações transculturadoras sobre a cosmovisão, além de alçarem o mito a uma posição geradora de conhecimento, também se esforçam para compreender os mecanismos mentais que geram esse tipo de pensamento. De acordo com Rama, é o que Arguedas produz em suas narrativas, quando trabalha indistintamente sobre os elementos tradicionais indígenas e as técnicas modernizadoras ocidentais, “em um exercício de pensar mítico” (RAMA, 1982, p. 64).

Entendido o significado desse processo de transculturação, e as instâncias em que atua, o objetivo deste ensaio é o de compreender como ele se manifesta em dois autores de sistemas literários distintos: o brasileiro Guimarães Rosa e o peruano José María Arguedas. Por meio do entendimento das diferenças entre eles, passa-se, então, para uma reflexão sobre o conceito e a função da literatura, considerando as ideias de universalidade a ele atribuídas por Antonio Candido e Ángel Rama, pedra de toque da leitura que esses críticos fazem da ficção regionalista.

As margens da alegria, entre o bem e o mal

O conto que abre o livro *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, intitula-se “As margens da alegria” e inicia-se com uma viagem: a de um Menino que passaria “dias no lugar onde se construía a grande cidade” (p. 49).¹ Os acontecimentos da primeira seção transcorrem

¹ Todas as citações dessa obra foram retiradas da seguinte edição: ROSA, G. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. A partir desse momento, serão citados, entre parênteses, apenas os números das páginas.

no interior de um avião “da Companhia, especial, de quatro lugares” (p. 49), e o Menino encontra-se acompanhado por dois adultos: seu Tio e sua Tia. Dentro do veículo, a criança é tratada com esmero, recebendo “balas, chicletes, à escolha” (p. 49), além de sentir-se protegida (“Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forma de afago, de proteção”, p. 49), em um caminho que a conduziria “ao não sabido, ao mais”, o que lhe causava um “crescer e um desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco” (p. 49).

Antes da chegada, o garoto parece viver em uma espécie de “espaço mágico”, onde suas vontades são satisfeitas antes mesmo que ele as tenha: “as satisfações antes da consciência das necessidades” (p. 50).² Após a chegada ao destino, tem início o processo de descoberta e apreensão da realidade, o que se dá primeiramente por meio da visão (“O menino via, vislumbrava”, p. 51) e da audição (“Só sons. Um e outros pássaros – com cantos compridos”, p. 51). A grande descoberta, no entanto, sobrevém no “centro do terreiro”, com a aparição do peru, que se revela ao garoto em imagem e som:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda e se estufou, fazendo roda: o raspar das asas no chão – brusco, rijo – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul claro, raro de céu e sanhaços; e ele completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziu com glu-glo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam para o passeio (p. 51).

O Menino tem nesse momento, diante de si, a manifestação do Belo, que se revela “para receber sua admiração”. O peru se oferece ao garoto: é a tentação que se mostra ao mesmo tempo com traços bons (“qualquer coisa de calor, poder e flor”) e maus (a “ríspida grandeza tonitruante”, a “colorida empáfia”). O Belo, personificado no peru, é a porta para a descoberta do bem e do mal, e a sua revelação será a mordida na maçã que levará a criança ao conhecimento dessas duas margens.

Após essa manifestação da ave, a apreensão do espaço continua a realizar-se. Contudo, ela acontece agora por intermédio da palavra: ao repetir “o nome de cada coisa”, o garoto traz

² Tal lugar assemelha-se ao Paraíso bíblico, em um tempo anterior ao pecado original, quando Adão e Eva não precisavam esforçar-se para conseguir alimentos ou satisfazer seus desejos: tudo a eles se oferecia. A Queda acontece mediante uma imprecação de Deus, que condena o homem a uma vida de constante luta e fadiga após este tê-lo desobedecido e comido o fruto da árvore da vida: “[...] maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida [...]. Com o suor de teu rosto, comerás teu pão, até que retornes ao solo, pois dele foste tirado” (Gn 3,17-18). Todas as citações bíblicas foram retiradas da seguinte edição: *A BÍBLIA DE JERUSALEM*. São Paulo: Paulinas, 1985.

para si o que lhe é exterior. O processo intensifica o poder mítico da linguagem, de suma importância nas narrativas criacionais, como no Gênesis e na Teogonia, em que um deus constrói, com o Verbo, todo um mundo.³ E é com esse poder de uma linguagem primordial que o Menino, ao pronunciar os nomes dos objetos que desvenda, confere concretude à substância linguística (o som), interiorizando como “palavra-coisa” o “que se pronuncia”. Nesse momento, não há desconexão entre significado e significante: é a força nomeadora e original de uma língua adâmica que age sobre a realidade. Os nomes emanam das coisas e estão intrinsecamente a elas enfeixados.

Mais tarde, o Menino resolve rever o peru, o ente responsável por todo o seu processo de descoberta. Ele retorna ao local, porém encontra lá apenas os restos do animal, sacrificado para ser oferecido como banquete. A Beleza converte-se, nesse momento, em “miligrama de morte” (p. 53) que consternará a consciência da criança: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” (p. 52).

Se antes as “palavras-coisa” revelavam-se em presença, a morte aqui o faz como “ausência presente”, utilizando um oxímoro de Landesberg (1994, p. 47). E é por meio dessa ausência que o Menino tomará conhecimento da finitude das coisas, o que, por sua vez, acarreta o reconhecimento da própria finitude. Como lembra Eduardo Lourenço, a descoberta da morte, por parte da criança, corresponde ao momento em que ela começa a abandonar o mundo mítico da infância (1984, p. 26-27). No conto, essa passagem é marcada por uma mudança de tom: a narrativa assume um aspecto mais melancólico, uma vez que o garoto passa a enxergar também as adversidades: “Sua fadiga, de impedida comoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço: e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha” (p. 53). O mundo, que antes se dava em espetáculo, aparece agora como espaço de hostilidades. É o pagamento por ter experimentado o fruto da árvore proibida: o conhecimento.

Essa descoberta do Belo e, a partir dela, o contato com o conhecimento reservam a ambiguidade de trazer em si aspectos eufóricos e disfóricos. Um deles é o de “querer saber mais” ou “compreender melhor” determinado fenômeno, e por isso o Menino resolve visitar novamente o terreiro onde vislumbrara a ave pela primeira e derradeira vez. Lá, ele tenta reorganizar seu “pensamentozinho”, que se encontra ainda na “fase hieroglífica” (p. 54), e novamente vê uma ave. Não era, porém, a mesma, mas sim outra, mais jovem, ainda desprovida

3 Na mitologia grega, por exemplo, essa força era tamanha a ponto de materializar um deus apenas com a menção ao seu nome, como ocorre em uma passagem do *Hino homérico a Afrodite*, em que a deidade ameaça Anquises de perder a virilidade caso pronuncie o seu nome (LAFER; HIRATA, p. 147).

da beleza e da elegância da anterior: “tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugulhar grufu, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro” (p. 54). O contentamento de perceber uma continuidade, apesar da finitude representada pela morte do primeiro peru, consola a criança. Algo mais, no entanto, precipita-lhe uma confusão de sentimentos, um misto de entusiasmo e dor:

Mas o peru se adiantava até à beira da mata. Ali – adivinhava – o quê? Mal dava para ver, no escurecendo. E era a cabeça degolada do outro, atirada ao monturo. O menino se doía e se entusiasmava.

Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo atraído. Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais: o mundo (p. 55).

Ao tomar conhecimento da existência de uma finitude (o peru sacrificado) e, logo depois, da possibilidade de uma continuidade (o novo peru), completa-se a Queda do Paraíso. O Menino está, a partir desse momento, devidamente inserido no fluxo histórico, no qual estruturas temporais distintas nem sempre convivem harmoniosamente (o peru mais novo age violentamente em relação à cabeça do morto, agora convertido em ruína). Em meio às trevas dessa tomada de consciência ainda há, contudo, alguma luz: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo do mato, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (p. 55).

Se, no início da narrativa, os objetos eram apresentados ao garoto aureados de alegria, a tomada de consciência suscitada pela descoberta da morte amplia a visão de mundo da criança. E a satisfação, antes um sempre, converte-se no instante de uma pequenina luz verde, “num outra vez em quando”. São as margens da alegria, não tão bem delimitadas em bem e mal, mas sim cambiantes, podendo até mesmo obscurecer o que antes era beleza.

Por intermédio do motivo do sacrifício, o Menino do conto passa por uma espécie de “rito de passagem” que o começa a preparar para o mundo dos adultos. A um processo similar submete-se o protagonista da narrativa que encerra *Água*, primeiro livro de Arguedas, no qual a inserção em outro universo acontece mediante violência.

Violência e sacrifício

O conto “*Warma Kuyay*” já principia com uma situação problemática: Ernesto é um garoto mestiço (seu pai é um advogado branco) e reside em uma fazenda (do qual seu tio é sócio), onde convive com índios que lá trabalham. Logo nas primeiras linhas, o leitor toma

conhecimento de sua paixão por Justina, que o ignora por gostar de um índio chamado Kutu, conhecido por ser um bom “lanceador de vaquillas”:

– Justinay, te pareces a las torcazas de Sausiyok!
– Dejame, niño, anda donde tus señoritas! (p. 87)⁴

Por ter sido criado entre índios e mestiços, o protagonista introduz, em sua fala, elementos que o aproximam do universo quéchua: o sufixo -y colocado no final do vocábulo “Justina” – “Justinay” – é um morfema do idioma indígena empregado para expressar carinho ao interlocutor. Além disso, a imagem com a qual se compara a amada – “torcazas de Sausiyok” – é um lugar-comum nas canções quéchuas. As incorporações desses elementos da cultura de Justina, no entanto, não são suficientes para que sua corte à garota tenha sucesso. Ernesto, então, torna-se motivo de chacota para os índios e outros mestiços que acompanham a cena:

Celedonia, Pedrucha, Manuela, Anitacha... soltaron la risa, gritaron a carcajadas.
– Sonso niño!
Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme y reíam. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre (p. 87).

Percebe-se, então, que Ernesto se encontra em um impasse: é um mestiço inserido na cultura de seu pai, mas que deseja fazer parte do círculo indígena. Suas ações demonstram essa dualidade: ele incorpora elementos do idioma quéchua à sua fala e deseja amar uma indígena; concomitantemente, assume comportamentos que o afastam do mundo de Justina: “[...] subi a la pared más alta y miré desde allí la cabeza del ‘Chawalla’ [...]; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro” (p. 88). Essa ambivalência, como nota Polar, serve de empecilho à incorporação de Ernesto ao meio indígena, do qual fora excluído ao ter seu amor rechaçado (1976, p. 52). Em cena posterior, o garoto contempla de longe esse círculo do qual fora excluído:

Los abolos se habían parado en círculo y Justina cantaba al medio [...].
– Ese puntito negro que está al medio es Justina. Y yo la quiero, mi corazón tiembla cuando ella se ríe, llora cuando sus ojos miran al Kutu. Por qué, pues, me muerdo por ese puntito negro? (p. 88).

“Ernesto sabe de las cosas que ama porque las escucha, pero él está siempre lejos”, afirma Rodriguez (1976, p. 88) em uma análise na qual também aponta esse sentimento de exclusão em Ernesto, que, na cena anteriormente citada, é simbolizado pela figura do círculo. Os olhos

⁴ Todas as citações de contos de Arguedas foram retiradas da seguinte edição: ARGUEDAS, J. M. *Amor mundo y todos los cuentos de José María Arguedas*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.

do garoto miram sobretudo uma posição: o “puntito negro” em seu centro, o qual, além de representar a amada Justina, também corresponde ao seu lugar de desejo, mas do qual fora expulso por sua condição de *misti*.⁵

Uma ação violenta, no entanto, mudará tudo e romperá o círculo do qual Ernesto fora rechaçado. Quem prediz o acontecimento é a “voz da natureza”:⁶ “Una paca-paca empezó a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del pájaro daba miedo” (p. 88). A “voz del pájaro maldecido”, na narrativa, antecede ao momento em que Kutu revela a Ernesto o estupro de Justina por dom Froylan, sócio do tio do protagonista. Tomado pela raiva, o menino incita o índio a vingar-se do fazendeiro, porém Kutu responde não poder fazê-lo, por causa de sua condição de empregado na fazenda. Para arrefecer sua raiva, o jovem vaqueiro maltrata os animais da estância:

[Kutu] se vengaba en el cuerpo de los animales de don Froylán. Al principio yo le acompañaba. Em las noches entrábamos, ocultándonos, al corral; escogíamos los becerros más finos, los más delicados; Kutu se escupía en las manos, enpuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los tirillitos. Uno, dos tres... cien zurriagazos (p. 92).

No trecho, percebe-se outra ambiguidade: nem Kutu nem Ernesto comportam-se de acordo com seus respectivos papéis de índio e branco. Enquanto este, para pertencer ao mundo indígena, até adota elementos linguísticos quéchuas, aquele age contra os preceitos de respeito à natureza de sua cultura, ao maltratar um ser inocente. Mais tarde, Ernesto, ao contrário de Kutu, acaba por compadecer-se dos animais e, como um indígena, humilha-se diante da vaca “Zarinacha”: “Ninacha! Perdóname! Perdóname, mamaya!” (p. 92). A partir desse momento, acontece um ponto de inflexão na vida do menino: “y una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz en esa quebrada madre alumbro mi vida” (p. 92). Ele consegue a expulsão de Kutu da fazenda e passa a viver harmoniosamente com os demais índios: “y como amaba a los animales, las fiestas indias, las casechas, las siembras, con musica y jawari, viví alegre en esa quebrada verde y llena de calor amoroso del sol” (p. 93-94).

5 Denominação dada às pessoas que pertencem às classes dominantes.

6 Para Walter Benjamin, uma das características dos narradores antigos é a de que o mundo não se manifesta somente pela voz humana, mas também por intermédio de “estratos inferiores da escala das criaturas” (1983, p. 73), como é o caso da paca-paca nesse conto de Arguedas, que serve de antecipação a um funesto incidente. Essas “forças da natureza” também comparecem em outras narrativas de Arguedas, uma vez que, para a experiência quéchua, as criaturas não são estratificadas, mas sim vistas em um mesmo e único nível. Por isso, em “El ayla”, o sacerdote indígena transmite a um “picaflor” as “quejas y los encargos de los comuneros” (p. 192) e o coro dos jovens que dançam de mãos dadas no ritual não se sobrepõe ao canto dos grilos, e sim constitui com ele um único som. À guisa de comparação, é ao avistar uma revoada de pássaros que Augusto Matraga, no conto que encerra *Sagarana*, percebe já ter chegado a hora de abandonar seus protetores: mãe Quitéria e pai Serapião. Também em Rosa, essas forças da natureza não funcionam apenas como pano de fundo para os acontecimentos; ao contrário, possuem função estrutural no desenrolar da ação.

No entanto, a inserção de Ernesto nesse círculo ao qual desejava pertencer se deu mediante um ato de violência. Justina, antes o pontinho negro no centro desse círculo, fora dali arrancada, para que o garoto pudesse tomar-lhe a posição e participar do mundo que lhe era antes vedado. O final de “Warma Kuyay”, todavia, não indica o caminho de uma integração do protagonista a esse universo, e sim outro: após a inserção no círculo indígena, o personagem é dele retirado: “Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traer-me a este bulício, donde gentes que no quiero, que no comprendo” (p. 94). Nesse trecho, há uma grande força na escolha do verbo “arrancar”. Ernesto, a partir de sua convivência com a cultura indígena, já estabelecera nela sólidas raízes. O ato de o desentranharem de lá configura-se, portanto, como uma nova violência, semelhante à sucedida com Justina, igualmente “arrancada” do círculo indígena pela atitude criminosa de dom Froylán.

O último e isolado parágrafo do conto desloca a ação para o presente do narrador, que é marcado por um profundo estado de melancolia:

El Kutu en un extremo y yo en otro. El quizá habrá olvidado; está en su elemento; en un pueblecito tranquilo, aunque maula será el mejor novillero, el mejor amansador de potrancas, y las respetarán los comuneros. Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candantes y extraños (p. 94).

Substâncias inconciliáveis

O melancólico desfecho de “Warma Kuway” remete a uma situação da biografia de Arguedas: desde a infância, o autor acostumara-se a viver com os índios, trabalhando nos campos e divertindo-se em festas ao som de canções quéchuas. Sua relação com as “estórias” desse povo indígena provém justamente dessa experiência, como explica o próprio autor quando lhe perguntam as principais fontes de sua criação literária:

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

No entanto, Arguedas, assim como o garoto do conto, tivera de voltar, a partir de seus quatorze anos, a conviver com os brancos: “Después de los catorce fui rescatado nuevamente para la sociedad de los blancos” (ARGUEDAS, 1976, p. 21), ato que lhe causou um choque semelhante ao do Ernesto. Passara parte da infância entre os indígenas e, a partir de então, via-se obrigado a viver entre aqueles que os haviam dominado mediante violência colonizadora. Essa experiência resulta em uma espécie de clivagem manifestada, em sua obra, tanto nas

formas herdadas da cultura do colonizador – o idioma e os gêneros narrativos – quanto na psicologia dos personagens que habitam o seu universo. No primeiro caso, a inserção de elementos do léxico e da sintaxe quéchua desestabilizam a norma do idioma imposto, causando estranhamento; no segundo, encontramos personagens de “alma cindida”, que não conseguem reconhecer-se nem como brancos nem como índios.

Outro exemplo do trauma que essa cisão representa se encontra em um conto intitulado “El ayla”. O *ayla* corresponde a uma festa anual quéchua em que pares solteiros cantam, dançam e, em seguida, fazem sexo em meio à natureza dos “cerros”, locais considerados sagrados. Para os brancos da narrativa, o ato é uma verdadeira “cochinada”, o “bacanal de cada año” (p. 193). Para os quéchuas, uma cerimônia em que eles “siembran”. O jovem protagonista da narrativa, Santiago, é um índio que fora deslocado do meio quéchua ainda muito pequeno e que, durante a festa relatada na narrativa, tenta reconhecer-se novamente como índio. O fato de ele ter sido criado entre brancos serve de veto à sua participação na cerimônia e, por isso, o rapaz apenas segue o grupo como mero espectador:

Los casados bailaron en círculo junto a cuatro arpas. Los solteros, siempre en cadena, dieron varias vueltas a la plaza, en línea ondulante, como una serpiente muy larga. Los mecheros que alumbraban a los arpistas y a los vendedores de aguardiente y chicha alcanzaban a dar cierto aliento de luz a la plaza oscura. Santiago subió a la torre para observar. El ayla se movía como un solo cuerpo. Luego de la última vuelta formaron una especie de mandíbula en un extremo de la plaza; avanzaron, cantando todos, no sólo las mujeres, hacia el sitio en que tocaban las arpas y bailaban los casados. Santiago bajó de la torre (p. 194).

O olhar de Santiago à cadeia é o de quem está do lado de fora. Ele sobe à torre e, a partir de uma posição objetiva, contempla o *ayla*. Em seguida, desce, mas não para integrar-se aos participantes, e sim para continuar acompanhando o ritual apenas com os olhos. No caminho, conversa com um jovem índio que não participa da cerimônia porque sua parceira ainda não chegara do serviço. Ao perguntar ao “comunero” se nela os indígenas costumam fazer “cochinadas”, recebe como resposta: “Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche. Bonito” (p. 194). Novamente se reforça a distância entre o pensamento de Santiago e o do círculo indígena, uma vez que ele observa o *ayla* sob a perspectiva de um branco.

A parceira do jovem índio chega nesse momento e ambos partem em direção à cadeia, que se aproximava da mata. Santiago continua a segui-los e, no meio do caminho, como faria um quéchua, confessa sua agitação interior a uma árvore: “Estoy agitado, intranquilo, pues; no estoy cansado, flor de ankukichka” (p. 196), o que revela uma atitude ambivalente, pois ele não

participa do ritual e a sua visão de mundo em relação a ele é a de um homem branco; no entanto, assume comportamentos do meio do qual se exclui e é excluído.

Após presenciar, às escondidas, o ato sexual dos pares, Santiago tenta mais uma vez, sem sucesso, integrar-se:

—¡Soy Santiago, Santiaguito!
 —¡Animal raro, desconocido, alegre! —exclamó en quechua el mozo que guiaba el ayla—. ¡Chau, adiós! —pronunció en castellano las últimas palabras. Y reinició la danza.
 —Pendejo, carajo —dijo, muy claramente, otro de los jóvenes que iba encabezando la fila.
 Dejaron solo al muchacho, como una piedra caída del cielo. Las jóvenes empezaron a cantar y la cadena se dirigió a otro campo. El muchacho oyó un vocerío como de pumas y ovejas que hablaban, lejos, mezclando el tono, enredándolo, haciendo mover el suelo. Sintió calor en esa gran altura, a solas. “Me estoy helando con ese hablar que me llega”, dijo, confundíéndose (p. 197-198).

Em seguida, sentindo-se culpado, resolve confessar-se a um padre, que o repreende duramente: “No te despedazaron porque creyeron que eras un animal del maldito cerro Arayá” (p. 198). Porém, ao final do conto, após rezar e sair da igreja, assume novamente uma postura indígena, despedindo-se da montanha: “Se despidió de la montaña en la plaza” (p. 198). Percebe-se ainda existir, no jovem Santiago, uma substância indígena; contudo, as convenções do mundo em que se educara o impedem de integrar-se ao universo quéchua.

Essa possibilidade de integração em um universo distinto, e que não é possível para Santiago, acontece em um conto de Rosa também presente em *Primeiras histórias*: “Substância”. Nele, o protagonista, um fazendeiro chamado Sionésio, apaixona-se por uma de suas empregadas, Maria Exita, moça de extrema beleza que ganha a vida quebrando polvilho na laje. No entanto, sua história familiar – a mãe desaparecera de casa, um irmão fora preso, o outro encontrava-se foragido e o pai morrera de lepra – representa um obstáculo para a concretização do amor, mantendo todos os possíveis pretendentes dela afastados: “Temiam a herança da lepra, do pai, ou da falta de juízo da mãe, de levados fogos. Temiam alguns dos assassinos, os irmãos, que inesperado de a toda hora sobrevir” (p. 209).

O perigo de comunhão com a donzela é metaforizado, na narrativa, pelo esplendor do polvilho. Este, de uma brancura pura e bela, porém com uma refulgência cujo contemplar era como “encarar o próprio sol” (p. 210). Ela, também de uma preciosa e traiçoeira formosura – substância ambígua, como a do polvilho:

Nem aguentar de mirar, no momento, sua preciosa formosura, traiçoeira. Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes (p. 211).

Como em “As margens da alegria”, a beleza de Maria Exita se revela como uma faca de dois gumes, equilibrando-se na tênue linha que separa ventura e desventura, mas que, com a extasiante força centrípeta de um torvelinho, convida quem a contempla à aventura de possuí-la. Sionésio, por sua vez, é o dono da fazenda, a “pessoa manipulante” (p. 207), cujos olhos fortes aprisionam o que é seu. Há também em seu sentimento laivos de ambiguidade. Apesar de todos os riscos, o amor entre ambos se concretiza:

Sionésio e Maria Exita – a meia-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, o em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõamente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros (p. 213).

O branco alvor do polvilho – ao mesmo tempo santo e demoníaco – recobre a cena, mesclando-se à beleza de Maria Exita e ao sentimento de Sionésio. Coração e razão se unem em uma única palavra: “pensamor”. E a comunhão, apesar das adversidades, concretiza-se. Sionésio e Maria Exita compõem-se da mesma ambivalente substância humana, da qual o polvilho é símbolo.

Para Ernesto e Santiago, no entanto, uma comunhão como essa não seria possível: o primeiro não voltaria a dar sua mão à Justina, apartada violentamente de seu universo; o segundo não participaria de um ritual indígena em que há uma supremacia da expressão sexual coletiva sobre a individual (BASELLI, 2003, p. 16). Os universos dos personagens de Arguedas encontram-se tão violentamente apartados pela violência colonizadora que qualquer perspectiva de integração se mostra impossível. Neuroticamente, o narrador parece construir sempre um mesmo tipo e a cisão aparece como ponto de intersecção entre todos eles.

Ao contrário, os narradores de *Primeiras estórias* correspondem a *personas* diversas, nas quais o narrador se metamorfoseia ao adotar diferentes perspectivas para cada um dos contos, o que acarreta uma rica variação, em nível linguístico, entre um e outro, como percebe Rónai (2001, p. 25-27). Mas é importante lembrar que momentos desarmônicos também dão o tom em outras narrativas de Guimarães Rosa: a alma de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, é a de um homem cindido: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser!” (ROSA, 1978, p. 166). Para citar um exemplo de *Primeiras estórias*, há o caso do protagonista de “A terceira margem do rio”, cujo medo faz que não atenda ao chamado do pai, negando a si próprio a transcendência a uma “terceira margem”, ou seja, uma possibilidade de superação da vida e da morte, um existir para além do fluxo histórico. Mesmo toda a beleza do desfecho de “Substância” não elimina a adversidade: a união entre Sionésio e Maria Exita é

ainda marcada por forças tensivas associadas ao sentimento de posse do dono da fazenda e à perigosa beleza da moça.

Esses momentos, além de aproximarem Rosa e Arguedas, lançam algumas possibilidades interpretativas sobre esses encontros de existências tão distintas, como o que ocorre na relação colonizador-colonizado e nos objetos artísticos provenientes desses choques.

Além da vida, aquém da literatura

Marcos Natali, em sua leitura da obra de Arguedas, não apresenta uma visão tão otimista das soluções transculturais apontadas por Rama. Primeiramente, o crítico argumenta que o próprio conceito de literatura (assim como o de História) é espacial e temporalmente determinado. As histórias literárias dos países que foram vítimas de um violento processo de colonização – como os da América Latina e África – não consideram a “especificidade e a estranheza da prática literária” em sua imposição às culturas não europeias; ao invés, enfatizam uma capacidade fagocitária dessa prática na incorporação de formas que lhe seriam estranhas (NATALI, 2005, p. 117-118).

Nesse sentido, basta lembrar como, na teoria do próprio Antonio Candido, a literatura brasileira é compreendida por meio de uma metáfora biológica, orgânica: ela é um dos galhos da literatura em expressão portuguesa, que, por sua vez, nasce de uma raiz latina (CANDIDO, 2017, p. 16). Natali pontua que a própria ideia de universalidade presente no pensamento de Candido e, por extensão, também no de Rama, evidencia uma potência aglutinadora que mata a diferença – o dado local – para que esta possa coexistir em um plano que lhe é distinto, quando não contrário, com o universal. O preço dessa inclusão forçada “em sistemas que imaginam comportar a multiplicidade da existência humana” é a supressão dessas práticas discursivas dos contextos em que elas exercem uma função outra, seja de crença, seja de costume (NATALI, 2006, p. 34-36).

Obviamente, as intenções de Candido e Rama, quando trabalham em chave universalizante, são democráticas e inclusivas; contudo, é preciso também sopesar esses empreendimentos críticos, considerando, em negativo, os resultados desses processos transculturadores. Natali, no artigo “Além da literatura”, reforça o caráter destrutivo dessas “inclusões liberais”, lembrando uma colocação bastante aguda de Michael Ryan, em *Marxism and Deconstrucion*: a de que o museu e a biblioteca, como locais de preservação de “objetos culturais” – estátuas de outras civilizações, textos sagrados, por exemplo – representam também a morte desses objetos, uma vez que estes se encontram apartados de suas situações discursivas

originárias (NATALI, 2006, p. 37). Do mesmo modo, a classificação em gêneros literários, como o conto ou o poema, em uma perspectiva transculturadora, abarca e dá legibilidade a formas populares, como os “causos sertanejos” ou os *huyanos* quéchuas, agora com sua circulação garantida sob o rótulo modernizante de “literatura” (NATALI, 2005, p. 119).

Particularmente em Arguedas, o crítico brasileiro percebe, ao longo da obra do escritor, um movimento que indica uma paulatina “assimilação da modernidade pela cultura local”, e não o contrário, como pautado pelo processo de transculturação (NATALI, 2005, p. 123). Para Natali, há no autor de *Los ríos profundos* uma tendência a aproximar-se, após a publicação desse romance, de práticas discursivas não europeias, a exercitar sua escrita em quéchua, colocando em situação de crise o próprio conceito de literatura (NATALI, 2005, p. 120). Essa nova postura culmina em sua obra derradeira: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, projeto inacabado e publicado postumamente em 1971, que Natali, por conta de sua fragmentação e pluralidade discursiva, compara a um manuscrito de uma civilização morta que nega a si próprio o *status* de objeto literário. Isso denota que a obra arguediana segue um caminho em que busca negar a possibilidade de que ocorra uma harmonia, ou conciliação, em um encontro de culturas que ocorre de modo desigual (NATALI, 2005, p. 124). O resultado dele é sempre a negação da cosmovisão em que se cria, a melancolia, a morte, a violência, como se percebe por meio dos personagens de seus contos.

No fim de sua vida, essa sensação é patente na carta que escreve à esposa, antes de cometer suicídio:

¡Perdóname! Desde 1943 me han visto muchos médicos peruanos, y desde el 62, Lola, de Santiago. Y antes también padecí mucho con los insomnios y decaimientos. Pero ahora, en estos meses últimos, tú lo sabes, ya casi no puedo leer; no me es posible escribir sino a saltos, con temor. No puedo dictar clases porque me fatigo. No puedo subir a la Sierra porque me causa trastornos. Y sabes que luchar y contribuir es para mí la vida (ARGUEDAS, 1976, p. 451).

Arguedas suicidou-se em 2 de dezembro de 1969, por considerar-se, como se lê em sua despedida, impossibilitado de lutar. Por causa da doença, já não podia escrever e lecionar e, colocado num mesmo plano de importância, subir à Serra. As três ações – escrever, lecionar, subir à Serra – completam-se sob uma perspectiva ética e estética: a escrita, para ele, só é possível a partir de suas práticas nos lugares dos quais retira a matéria para a sua obra, a qual tende cada vez mais a esse *locus*. Natali compara a “narrativa” de morte de Arguedas a um conto do autor: “La agonía de Rasu-Ñiti”: há toda uma preparação ritualística perceptível em suas cartas e diários, nos quais praticamente anuncia a própria passagem, chegando até a fazer pedidos sobre como deveria ser seu funeral (NATALI, 2005, p. 121). A literatura, aqui, é

transformada em experiência quéchua que o escritor põe em prática em relação à sua própria vida.

Analogamente, em Guimarães Rosa, existe uma entrega total do autor ao fazer literário. E também o criador de *Tutameia* anunciou a própria morte, de forma semelhante a Arguedas, como se tivesse sua própria vida consumida pela ficção.⁷ Mas existe aqui uma diferença em relação ao escritor peruano: o sentido da transformação se inverte e aponta em uma direção que vai da vida para a literatura. Ambos, obviamente, preservando suas belezas, suas visões de mundo e seus ideais artísticos.

Infelizmente os resultados dos encontros desiguais patrocinados pelo processo de colonização são irreversíveis. As obras de Guimarães Rosa e José María Arguedas são produtos desses confrontos culturais. São indiscutivelmente belos e paradoxalmente apenas possíveis devido a essas situações de violência. Guardam em si a assustadora beleza do polvilho e a melancolia dos personagens arguedianos que transitam pelas serras peruanas.

Referências

ARGUEDAS, J. M. **Amor mundo y todos los cuentos de José María Arguedas**. Lima: Francisco Moncloa, 1967.

ARGUEDAS, J. M. **Los ríos profundos**. Bristol: Bristol Classical, 1997.

ARGUEDAS, J. M. **Primer encuentro de narradores peruanos**. Lima: Casa de la Cultura del Peru, 1969.

ARGUEDAS, J. M.; DORFMAN, A. Conversando con Arguedas. In: LARCO, J. (org,). **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

BASELLI, A. V. Eros in *Terra incógnita*. Arquetipo y antiarquetipo desde Amor mundo. **Ajos & Zafiros**, n. 5, nov. 2003.

BENJAMIN, W. O narrador. Tradução de Modesto Carone. In: **Os pensadores**. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de intervenção**. Seleção apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 16^a. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, A. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1971.

⁷ Sobre este tema, leia-se: MARINHO, M. O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa: enigma ou enredo? *Cultura Crítica*, 7, p. 50-54.

- LANDESBERG, P.-J. **Ensaio sobre a experiência da morte**. Lisboa: Hiena, 1994.
- LOURENÇO, E. A Europa e a morte. In: **Ocasionais I**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.
- LAFER, M. M. de C. N.; HIRATA, F. Y. **Engenhos da sedução: estudos sobre o hino homérico a Afrodite**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- Marinho, M. O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa: enigma ou enredo? **Cultura Crítica**, 7, p. 50-54, 2008. Disponível em: <https://www.apropucsp.org.br/revista-cultura-critica>. Acesso em: 04 nov. 2022.
- NATALI, M. P. Além da literatura. **Literatura e sociedade**, n. 9, p. 30-43, 2006.
- NATALI, M. P. José María Arguedas, aquém da literatura. **Estudos avançados**, n. 19 (55), p. 117-128, 2005.
- POLAR, A. C. El sentido de la narrativa de Arguedas. In: LARCO, J. (org.). **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- RAMA, A. Literatura y cultura. In: **Transculturación narrativa en América Latina**. 2ª. ed. Montevidéo: Ediciones El Andariego, 1982.
- RÓNAI, P. Os vastos espaços. In: ROSA, G. **Primeiras estórias**. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, G. **Grande sertão: veredas**. 12ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ROSA, G. **Primeiras estórias**. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Recebido em: 12/09/2022.

Aceito para publicação em: 21/02/2023.