

Transformações do romance na América Latina e no Caribe

Eurídice Figueiredo
Universidade Federal Fluminense

Tanto las teorizaciones indigenistas peruanas, como las negristas que se conocieron en la zona antillana coetáneamente (...) como el Primer Congreso Regionalista de Recife, indican el desarrollo de fuerzas autónomas capaces de oponerse a la dominación homogeneizadora de las ciudades dinámicas o de sus calores extranjeros.

Ángel Rama

Antonio Candido, em seu artigo “Literatura e subdesenvolvimento”, afirma que as literaturas das Américas têm um “vínculo placentário” com as literaturas européias, como galhos de uma mesma árvore, já que não criaram novas “formas literárias”, assim como não foram escritas em novas línguas. O máximo que se pode contabilizar é que foram conseguidos “resultados por vezes originais no plano da realização expressiva”, o que não elimina a dependência. Tal fato, segundo ele, nunca foi realmente contestado pelos diferentes nativismos, porque parece a todos uma decorrência natural do processo de formação

do continente americano na medida em que pertencemos ao mesmo “universo cultural”¹ da Europa.

Sem pretender aprofundar todos os desdobramentos de tal afirmação, este texto propõe uma leitura sobre os processos de transformação do romance na América Latina e no Caribe a partir de vários conceitos: entre-lugar², super-regionalismo³, transculturação narrativa⁴, heterogeneidade⁵ e criouliização⁶.

Silviano Santiago concebe o lugar em que se situa o escritor latino-americano como um espaço intervalar, um entre-lugar, que o coloca entre a Europa e a América: de um lado, uma visão européia que exotiza a América e, de outro lado, a exuberância do país que é por ele vivenciada. Deste confronto corrosivo surge “um produto impuro, mas este é afirmativo, positivo da nacionalidade”.⁷ Na transplantação do gênero narrativo para a América as transformações começam a se fazer notar desde o século XIX mas surgem com maior ímpeto no século XX, sobretudo a partir dos movimentos das vanguardas. Para mapear o trânsito dos conceitos e sua aplicabilidade a diferentes narrativas, vou tomar como exemplos paradigmáticos três países, de três línguas diferentes: o Brasil, o Peru e o Haiti.

No início do século, pode-se perceber a simultaneidade de dois indigenismos (no Haiti e no Peru) com outras formas de regionalismos (como o do nordeste brasileiro), os quais buscam inspiração em elementos das culturas populares. O conceito de indigenismo que aparece com as vanguardas, tanto no Peru, com José Carlos Mariátegui, quanto no Haiti, com o precursor Jean Price-Mars, tendo como um de seus expoentes o escritor Jacques Roumain, busca incorporar à literatura as tradições populares. O indigenismo é um projeto nacional que visa a articular o político e o cultural, separados por um vazio, já que as práticas culturais da maioria da população estavam rasuradas por um século de alienação (*bovarysme*), em que as elites tinham os olhos voltados para as antigas metrópoles.

*A revolta indigenista tem suas raízes nesta forma de perversão: a exclusão sistemática da cultura popular dos locais formais do Estado e da totalidade das instituições da sociedade civil no Haiti, desde 1804 até a tragédia da ocupação americana. (...) O crioulo, nossas danças, nossos cantos, os contos, as práticas culinárias (também) e diversos outros costumes foram muito tempo afastados do espaço político em proveito de um outro local de cultura.*⁸

¹ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, p. 343-362. 1979. p. 353.

² SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura no trópico*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

³ CANDIDO, op. cit.

⁴ RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1987.

⁵ POLAR, Antonio Cornejo. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Ed. Horizonte, 1994.

⁶ GLISSANT, 1991.

⁷ SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-115. p. 110.

⁸ BUTEAU, Pierre. Une problématique de l'identité. *Conjonction*. Port-au-Prince (Haiti), n. 198, avril-mai-juin, 1993, p. 11-35, p. 13.

O indigenismo peruano é um movimento similar pois também ali havia uma alienação das elites crioulas, na aristocrática Lima, sede do vice-reinado na época colonial: os índios, menosprezados e isolados na serra, encontravam-se alijados do espaço público e sua cultura era negada. José Carlos Mariátegui toma consciência da situação na Europa, onde permanece de 1919 a 1923. Ele afirma ter partido para o estrangeiro “à procura do segredo de nós mesmos, e não do segredo dos outros”⁹, para concluir que é “pelos caminhos universais, ecumênicos, que (...) vamos nos aproximando, cada vez mais, de nós mesmos”¹⁰.

⁹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*. Trad. Salvador Obiol de Freitas, Caetano Lagastra, São Paulo: Alfa-Ômega, 1975, p. 253.

¹⁰ MARIÁTEGUI, op. cit., p. 257.

Como se pode depreender do confronto destes dois indigenismos, trata-se de uma revalorização e uma reapropriação pela literatura das culturas populares do negro (no Caribe) e do índio (no Peru), em dois locais de heterogeneidade máxima. De maneira implícita ou explícita, pode-se vislumbrar dois tipos de visão utópica concernente à origem: no Peru, Mariátegui constrói uma certa utopia no tempo, no passado, com uma busca identitária baseada na autoctonia, portanto, nas tradições incaicas, enquanto o indigenismo haitiano e os vários negrismos/negritude procuram uma identificação utópica com um espaço, a África, a terra mater.

O escritor de classe média, pertencente às elites letradas, que adere ao indigenismo nos anos 20 e 30, quer resgatar valores culturais dos índios falantes de quéchua (Peru) e dos negros falantes do crioulo e praticantes do vodu (Haiti), apesar de pertencer ao mundo ocidental por sua cultura. Neste entre-lugar em que se situa, o escritor vai se inserir no sistema literário ocidental, com seus modelos de romance, mas buscando dar conta de um mundo heterogêneo, que não pode ser expresso só pelos meios convencionais do romance europeu. Deste conflito nascem formas narrativas bastante inovadoras, fruto de alguns movimentos vanguardistas.

Na narrativa que se faz no Haiti ou no Peru, nota-se esta adoção da ótica do oprimido, até porque a influência do marxismo é determinante nesta geração. Cornejo Polar percebe com grande acuidade que o escritor precisa fazer um esforço consciente de linguagem por causa do hiato existente entre ele, oriundo da camada culta, e o povo sobre o qual escreve. Como aponta Ángel Rama, o autor dos anos 1930 “se reintegra na própria comunidade lingüística, falando a partir dela, com uso desembaraçado de seus recursos idiomáticos”¹¹, ou seja, não cria uma dicotomia entre a linguagem do narrador e a linguagem dos personagens, salpicada de irregularidades, crioulistos, formas dialetais. Entretanto isto não se dá de forma tão rápida e simples em toda a América Latina, pois muitos dos romances regionalistas

¹¹ RAMA, Angel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana apud AGUIAR, F. VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Rachel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto, São Paulo: EDUSP, 2001, p. 220. p. 220.

canônicos produzidos nas décadas de 1920 e 1930 ainda têm soluções bastante primárias para marcar a fala dos personagens, que foge à norma lingüística. Bastaria citar *Doña Bárbara* de Romulo Gallegos (1929), *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926), *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924) e *Écue-yamba-ó* de Alejo Carpentier (1933).

José Carlos Mariátegui alertava para a necessidade de se criar um aparato teórico para analisar a literatura latino-americana, que não constituía um sistema de literatura nacional tal como era praticado na Europa, sobretudo em regiões como o Peru, cujo dualismo quéchua-espanhol marcava a sociedade, tornando-a heterogênea. O conceito de heterogeneidade é desenvolvido posteriormente por Antonio Cornejo Polar, que lê alguns textos da literatura peruana através desta categoria de análise, e em especial a obra de José Maria Arguedas. Uma forma de tematizar o heterogêneo é, segundo Cornejo Polar, através do personagem migrante, em geral índio ou mestiço, na literatura andina. No caso do migrante, há um descolamento entre ele e a cidade em que chega; ele não adere totalmente ao novo espaço, já que a memória do outro lugar (outros hábitos, outros elos) está sempre presente. Neste sentido, o sujeito migrante situa-se no espaço do dialogismo, ocupando sempre um lugar aberto e polivalente. A figura que o caracteriza será a da metonímia pois cada elemento evoca um outro todo, um outro lugar; sua condição migrante funciona como locus enunciativo, gerando um uso diferenciado da linguagem pois cada espaço está associado a uma língua diferente.

Cornejo Polar assinala que esta heterogeneidade não é específica da literatura andina, apontando, como Rama na citação em epígrafe, para a existência de uma matriz cultural de que surgem “sistemas literários como a gauchesca, o indigenismo, o negrismo, o romance do nordeste brasileiro, o realismo mágico, o testemunho”.¹²

Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain (1944) é um romance que se passa na zona rural, com a terra ressecada e a comunidade dividida por conflitos de família; a cidade está distante, como local de venda dos poucos recursos e sobretudo como local perigoso. Manuel, o personagem migrante, encontra-se em seu caminho de volta ao Haiti, depois de ter passado 15 anos nos canaviais de Cuba. Sua experiência passada emerge através da memória: solitário, estrangeiro, o desejo de volta ao lar o impulsiona, mesmo correndo o risco de chegar e ficar decepcionado diante da cruel realidade — o que já era ruim está ainda pior por causa da seca. Manuel, com novas idéias aprendidas em sua experiência de exílio e vida sindical, vai conscientizar os seus companheiros e, como um novo Messias, será imolado, lutando

¹² POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa; literatura e cultura latino americanas*. Org. Mario Valdez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 146.

para unir os camponeses. Esta vivência em outro lugar, em outra língua, também se enuncia na linguagem do romance através da inclusão de termos em espanhol, que dão conta da familiaridade que ele tem com a língua falada durante 15 anos (*compadre, huelga, qué pasa*) e também do preconceito contra os haitianos: *Haitiano de mierda, Matar a un Haitiano o a un perro é a mesma coisa*. Manuel enfrenta, como todos os oprimidos do mundo, a autoridade policial, que representa o governo; enfrenta também a passividade, o fatalismo e as divisões internas dos camponeses.

O romance de Jacques Roumain tem algumas características de grande parte dos romances indigenistas e regionalistas, que procuram mostrar de forma crítica a situação social dos pobres. Para isto, a paisagem tem uma funcionalidade: não se trata nem de uma moldura romântica, nem de uma relação positivista unívoca entre espaço físico e tipo social, à maneira dos naturalistas. Tanto o espaço físico quanto o social são marcados pela heterogeneidade, vistos pela ótica privilegiada do personagem, um sujeito consciente e crítico, marginal porque não totalmente integrado ao sistema. Não se trata de um romance regional (não há uma região com características próprias) mas de um romance rural e social, com forte apelo utópico, sem ser tão programático quanto os romances de Jorge Amado da primeira fase. Ao integrar o vodu, há uma superação do realismo, sem entretanto chegar ao realismo maravilhoso, que surgirá um pouco mais tarde.

Este romance de fundação vai colocar as balizas da literatura haitiana, suscitando todo o debate sobre a irrupção do crioulo ou do francês crioualizado no texto literário, debate que prossegue até os dias de hoje, tanto no Haiti quanto nas Pequenas Antilhas (Martinica e Guadalupe). No entanto, o uso do crioulo no romance é episódico: pequenas expressões que surgem, muitas delas com notas explicativas de pé-de-página já que se supõe que o leitor (francês) não as compreenda. O francês crioualizado aparece de forma paródica, imitando o camponês que tenta falar *français-français* para impressionar a namorada, tornando-se risível. O narrador incorpora alguns elementos, evitando assim o hiato entre a linguagem do narrador e a linguagem dos personagens. Assumindo a voz do personagem em discurso indireto livre, o narrador de Roumain permite a emergência de um francês contaminado pelo crioulo: *elle appelle le bon Dieu. Mais c'est inutile, parce qu'il y a si tellement beaucoup de pauvres créatures qui hèlent le bon Dieu de tout leur courage que ça fait un grand bruit ennuyant*¹³. Pode-se perceber aí a hipérbole do falar popular (*si tellement beaucoup*), como aponta Bakhtine na análise do realismo grotesco de Rabelais. Pode-se também notar o deslizamento semântico

¹³ ROUMAIN, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. Paris: Les Editeurs Réunis, 1946. p. 13.

no uso do verbo *héler*. Estes procedimentos serão desenvolvidos por outros escritores do Caribe francófono, criando-se uma nova linguagem, porosa à contribuição do universo crioulo.

O desejo de inscrever o elemento popular na literatura também se dá através da inserção do vodu, considerado até então uma superstição, uma magia primitiva, e que é alçado à condição de religião pelos indigenistas. O autor insere os cantos afro-haitianos na descrição da cerimônia de vodu, da qual participa toda a comunidade. Associando a lógica racional ocidental, com ênfase no pensamento marxista, o autor admite a lógica religiosa do vodu, criando um personagem híbrido, que tem consciência da luta de classes mas que não despreza a religião de seus ancestrais.

Do ponto de vista racial, Haiti e Brasil têm situações diferentes porém análogas. No Haiti, depois da revolução pela independência empreendida por negros (1804), e de um curto período de tempo em que eles ficaram à frente do governo, os mulatos, que representam a elite econômica, assumem o poder político. A alienação cultural, representada pelo culto à França, persiste ao longo do século XIX até o momento das vanguardas. O Brasil, com suas elites pseudo-brancas ou quase-brancas, sofre da mesma francofilia que o restante da América Latina e do Caribe. A vanguarda dos anos 1920 também significou uma ruptura estética, com a apropriação de uma linguagem mais simples e mais popular, assim como uma reavaliação crítica, muitas vezes paródica, da nacionalidade, já desenhada pelos românticos. O mentor deste movimento, Oswald de Andrade, criador do Manifesto Antropófago (1928), também redescobre sua brasilidade em Paris, como afirma Paulo Prado: Oswald de Andrade, “numa viagem a Paris, do alto da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu deslumbrado a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia”.¹⁴

À Semana de Arte Moderna (1922), realizada em São Paulo, detonador do modernismo brasileiro, com suas revistas, manifestos e obras canônicas, se segue como oposição mas também como complemento, o Congresso Regionalista de Recife (1926), em torno de Gilberto Freyre. Embora a redação e a publicação do Manifesto Regionalista sejam tardias, as principais idéias aí presentes foram apresentadas neste congresso, conforme se pode constatar pelas notícias publicadas na imprensa da época. Gilberto Freyre, que acabava de chegar dos Estados Unidos, onde fora fazer seu doutorado, apesar de reivindicar as tradições nordestinas, está afinado com as novas idéias das ciências sociais, e igualmente com as rupturas estéticas das vanguardas. José Lins do Rego é o romancista regionalista mais próximo de Freyre e o mais prolífico também, tendo escrito, além do ciclo canavieiro, um ciclo do sertão.

¹⁴ PRADO, Paulo apud COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. vol. 1, tomo 1, p. 461.

Graciliano Ramos escreveu um único romance regionalista, *Vidas secas* (1938), mas, para a leitura que este texto propõe, é o mais pertinente devido ao tratamento dado à linguagem e à questão do sujeito migrante. O personagem deste romance, Fabiano, é o sertanejo nordestino expulso pela seca, que está constantemente inferiorizado, seja no campo, explorado pelo patrão, seja na cidade, humilhado pelo soldado amarelo. Constrangido em suas roupas “de cidade”, temendo ser enganado por todos, Fabiano tem dois movimentos: se bebe uma pinga, liberta-se e acaba arrumando encrenca; se não bebe, fica acabrunhado pela opressão. Apesar de se comparar aos animais, de se considerar um deles, Fabiano tem sua humanidade realçada pela consciência que tem de suas carências (não sabe falar, não sabe escrever nem fazer contas). Tem respeito e admiração por seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia falar bonito. O grande feito de Graciliano Ramos foi ter dado voz, ainda que de forma indireta, a um personagem que não sabe falar. Seus pensamentos são filtrados pelo narrador, que assume o papel de Fabiano e dos outros membros da família, inclusive da cachorra Baleia. Graciliano não faz concessões a uma língua desleixada pretensamente popular; ao contrário, é um clássico na exigência de uma linguagem concisa, tem um português depurado e dá conta do mundo sertanejo sobretudo através do uso de um léxico popular, que, lido no sul do país, é referencializado como linguagem nordestina, como por exemplo: “Por mor de uma peste daquela, maltratava-se um pai de família”¹⁵; “Quem não ficaria azuretado com semelhante despropósito?”¹⁶; “E Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos e da cachorra Baleia”¹⁷; “Este capeta anda leso”¹⁸; “Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino esperava”¹⁹; “Torcia-se para satisfazer uma precisão”²⁰.

¹⁵ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 30.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 33.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 34.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 50.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 82.

No entanto, esta linguagem nordestina não parece se descolar da linguagem culta do narrador; ao contrário, o narrador, adotando a ótica do retirante, entrando nele para falar com/por ele, tem toda sua linguagem impregnada pelo mundo sertanejo. Não se trata mais de uma dicotomia entre narrador culto e personagem inculto, falando linguagens diferentes, nem da adoção um pouco ingênua da fala popular usada por naturalistas do século XIX, como Oliveira Paiva, autor de *Dona Guidinha do Poço* (1891), que não obstante usa procedimentos engenhosos para assimilar a linguagem popular na trama da voz narrativa. Graciliano se destaca no panorama brasileiro, com uma linguagem conscientemente modulada pelo contexto nordestino, fugindo ao estilo mais simples dos contadores de histórias como José Lins do Rego e Jorge Amado.

Ao criar um romance em quadros, nos quais muitas vezes se adota a perspectiva de um personagem (Fabiano, o menino mais velho, o menino mais novo, Baleia) o narrador se funde, amalgamado-se a

seus personagens. Como já foi destacado pela crítica, devido a esta estruturação do foco narrativo, o romance de Graciliano se aproxima da narrativa norte-americana dos anos 1920. Há diferenças notáveis, entretanto: Faulkner em *Enquanto agonizo*, por exemplo, dá a palavra a cada um dos personagens, abolindo totalmente o narrador onisciente, procedimento que será recorrente na literatura a partir de Faulkner. Graciliano não faz exatamente isso porque a voz narrativa se funde na voz dos personagens, o que demonstra que se está longe do narrador onisciente tradicional. A arquitetura cíclica de *Vidas secas* encontra correspondência na temática do ciclo da seca e das chuvas, como demonstra o crítico americano Frederick G. Williams: cada capítulo espelha um outro: o I é correlato ao XIII, o II ao XII, o III ao XI e assim por diante, sendo que o centro (cap. VII) é ocupado pelas chuvas²¹.

O par raça/classe, tal como ele aparece neste romance, é significativo da situação social do Brasil. Fabiano é descrito como sendo ruivo, de olhos azuis mas paradoxalmente diz que é um “cabra”, ou seja, um mulato, que só faz receber ordens dos “brancos”. Pode-se constatar assim que a categoria de raça/cor não é definidora da pertença social: é branco quem é rico e tem poder, todos os demais são “cabras”. Numa sociedade heterogênea como a brasileira, cuja história é sobredeterminada pela escravidão, o patrão é branco, mesmo se, em termos puramente genéticos, se tratar de um mestiço. O personagem Amleto de *Viva o povo brasileiro* (1984) de João Ubaldo Ribeiro é um bom exemplo do chamado processo de embranquecimento da sociedade brasileira: mulato, filho de mãe negra (que ele esconde de sua genealogia), à medida que se enriquece vai-se tornando branco, até ser visto, por seus descendentes, que consultam documentos escritos e fotografias, como um verdadeiro inglês.

A questão da linguagem no caso brasileiro é diferente da situação nas Antilhas Francesas e no Peru, países onde existe o fenômeno da diglossia, ou seja, a coexistência de duas línguas, uma ágrafa, outra escrita, com estatutos distintos: a escrita, ocidental, é considerada superior, enquanto a outra tem um estatuto subalterno, embora seja a língua da intimidade, da família, portanto das emoções mais vivas. No Brasil, como em outros países hispano-americanos, há formas populares e dialetais, que fogem ao padrão culto da língua, que foram aproveitados por certos escritores regionalistas de uma maneira por vezes um pouco simplista.

O indigenismo vai evoluir para uma tomada de consciência da nacionalidade, reatando, no Peru, com tradições incaicas dos tempos coloniais e no Haiti com as tradições africanas ou de origem africana. No Brasil, o “caráter nacional” da literatura já se encontrava mais bem definido, desde os românticos indianistas do século XIX; no momento

²¹ WILLIAMS, F. G. apud Almeida, J. M. G. de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981, p. 248.

das vanguardas (modernismo brasileiro), retoma-se o diálogo crítico com esses ideais “nacionais”, seja através de seus representantes mais urbanos e cosmopolitas, como Oswald de Andrade, em São Paulo, seja através do regionalismo nordestino, concebido por Gilberto Freyre.

Interessa agora detectar as características que apontam transformações do romance regionalista dos anos 1930 (ainda que o romance de Roumain seja já da década seguinte) para outras formas narrativas subsequentes. Não há uma ruptura como houve no momento das vanguardas; há, antes, uma lenta evolução, com o surgimento, segundo Antonio Candido, de “uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”²². Para designar esta nova forma de narrativa, que descarta o sentimentalismo, se nutre de elementos não-realistas e de técnicas antinaturalistas, “como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse”²³, ele prefere falar de super-regionalismo, colocando como exemplos maiores Guimarães Rosa e Juan Rulfo.

Os dois escritores citados são os exemplos maiores da narrativa transcultural na análise de Ángel Rama, cujo estudo se concentra, entretanto, na obra de José Maria Arguedas. Rama constata que, ao contrário dos regionalistas, os transculturadores registram “a perda do uso das linguagens dialetais, rurais ou urbanas, e, claro, das línguas indígenas, e mesmo no campo lexicográfico abandonam muitos termos com os quais os ‘crioulistas’ salpicavam seus escritos, limitando-se às palavras de uso corrente que designam objetos concretos ou aos neologismos amplamente aceitos. Compensam isso com uma ampliação significativa do campo semântico regional e da ordem sintática”²⁴. Assim estes escritores moldam uma linguagem especial, artificial até certo ponto, em que se usa o sistema da língua para transgredi-la, com formas sintáticas peculiares, em alguns casos pela imbricação de duas línguas (o quéchua e o espanhol, no caso de Arguedas).

No caso brasileiro, Rama considera tanto Graciliano quanto Guimarães Rosa como transculturadores, apesar de serem de gerações literárias diferentes: aquele publica seu primeiro romance, *Caetés*, em 1933, enquanto que este só publica seu primeiro livro (de contos), *Sagarana*, em 1946. Realmente ambos têm uma linguagem que assume a dicção regional, com a diferença que Graciliano se aproxima do ideal clássico da concisão ao passo que Guimarães tem um estilo barroquizante. Além disso, pode-se dizer que a linguagem de Guimarães é mais artificial, fruto de sua criação e, neste sentido, original e único.

²² CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: Moreno, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, p. 343-362, 1979. p. 361.

²³ CANDIDO, op. cit. p. 361.

²⁴ RAMA apud AGUIAR, F. VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Rachel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto, São Paulo: EDUSP, 2001. p. 219.

Os personagens de Guimarães são os cangaceiros, os vaqueiros, as beatas, os loucos, os que fazem pacto com o diabo, em suma, elementos populares dos sertões das Gerais, todos mais ou menos à margem da sociedade urbana e capitalista, embora haja também os fazendeiros, cujos princípios éticos não se distinguem muito dos dos peões e jagunços e cuja linguagem também é similar. A cidade (mais uma vila que uma cidade) está referida, inclusive às vezes a própria cidade grande (São Paulo), mas esta só aparece como um espaço de fora do palco da narrativa. As viagens pelos sertões são permeadas de lendas, mitos, histórias fantásticas. O barroco da narrativa se caracteriza por esse amálgama de elementos heteróclitos, saídos de diferentes culturas, de diferentes tradições.

José Maria Arguedas, em suas várias narrativas, todas mais ou menos autobiográficas, coloca-se também como um viajante, um migrante, que vê o mundo dos *pueblos* por que passa sempre a partir da margem. Como abordar uma vila sem conhecer ninguém, sem referências na geografia local? Em *Los rios profundos* (publicado em 1958), pode-se detectar uma necessidade do narrador-criança de inventariar todo o espaço físico, nomeando as árvores, descrevendo os rios, perscrutando as montanhas, em busca de uma comunhão com a paisagem. O pai, para fazer o reconhecimento do terreno ao chegar numa vila, procura os músicos locais, ou seja, para identificar um *pueblo* é preciso conhecer as canções que os habitantes cantam. “*A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto*”²⁵. Adotando a cosmovisão das comunidades indígenas, conhecendo tanto o castelhano quanto o quéchua, Arguedas reelabora uma linguagem especial a partir da incorporação de cantos e contos indígenas. Rama encontra três dicções na narrativa de Arguedas, que se harmonizam de modo gradativo: 1. A narração realista do narrador; 2. O recitativo dos diálogos dos índios, numa língua artificial forjada com o espanhol, usada tanto nos diálogos como na própria narração; 3. A canção, citada na narrativa, e que representaria o ponto mais alto desta tonalidade, arrematando o conjunto e dando-lhe um aspecto de “ópera fabulosa”²⁶.

Ángel Rama considera que Arguedas se apropria muito bem dos cantos mas não dos contos populares, creditando este fracasso à dificuldade em misturar dois gêneros tão diferentes, já que a narrativa ocidental resiste a essa incorporação, embora Rama reconheça que não haja “incompatibilidade essencial”²⁷. É justamente esta a proposta dos romancistas antilhanos francófonos, que não só citam os contos

²⁵ ARGUEDAS, J. M. *Los rios profundos*. In: ARGUEDAS, J. M. *Un mundo de monstruos y de fuego*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 87.

²⁶ RAMA, op. cit., p. 216.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 217.

folclóricos da mesma maneira que Arguedas cita os cantos indígenas, mas também tentam adotar uma rítmica da linguagem oral própria dos contadores de histórias. Edouard Glissant chama de criouliização este processo de transformação da linguagem na narrativa antilhana, que se nutre dos contos crioulos e que adota a economia da língua crioula no interior da língua francesa. “É preciso abrir caminho através da língua em direção de uma linguagem que não reside talvez na lógica interna dessa língua. A poética forçada nasce da consciência dessa oposição entre uma língua de que se serve e uma linguagem da qual se precisa”²⁸.

²⁸ GLISSANT, E. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981, p. 237.

Se no romance de Roumain ainda se inicia este processo de criouliização, os romances do próprio Glissant e de outros antilhanos, como Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, fazem uma transmutação formidável do romance ocidental ao mesmo tempo que transgridem a língua francesa, através de procedimentos que se poderiam chamar de crioulismos, tais como: uso de neologismos (criados pelos meios tradicionais de sufixação ou prefixação ou, no caso de nomes compostos, pela justaposição de dois substantivos existentes); emprego de arcaísmos que subsistiam no crioulo; deslizamentos semânticos (com o emprego de uma palavra francesa com o sentido que ela tem em crioulo). A criouliização, entretanto, não se restringe a essas transgressões:

*Para mim a criouliização não é o crioulismo; é, por exemplo, engendrar uma linguagem que teça as poéticas, talvez opostas, da língua crioula e da língua francesa. O que eu chamo de poética? O contador de histórias crioulo se serve de procedimentos que não pertencem ao espírito da língua francesa, que lhe são mesmo opostos: os procedimentos da repetição, reduplicação, insistência, circularidade. As práticas da listagem (...) que esboço em muitos de meus textos, essas listas que tentam esgotar o real não numa fórmula mas numa acumulação, a acumulação precisamente como procedimento retórico, tudo isso me parece muito mais importante do ponto de vista da definição de uma linguagem nova, mas muito menos visível. (...) A acumulação de parênteses, por exemplo, ou de incisivos, que é uma técnica, não intervém de maneira decisiva no discurso francês.*²⁹

²⁹ GLISSANT, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996, p. 121.

Edouard Glissant considera que esta é a forma de se fugir do que ele chama o “universalismo desenraizado”, ou seja, aquele Universal imposto pelo Ocidente, que não corresponde às necessidades dos povos colonizados. Para atingir a universalidade é preciso (d)escrever o seu mundo específico, pois “só há universalidade quando,

do recinto particular, a voz profunda grita”³⁰. Nestes termos ele propõe a superação da velha dicotomia entre universalismo (modernidade) e regionalismo (arcaísmo) pois na América não há como não ser moderno. Sem cair numa forma de cosmopolitismo alienado e alienante, mas incorporando todas as contribuições estéticas e filosóficas modernas, o escritor latino-americano e caribenho pode falar de sua região, sem usar fórmulas envelhecidas que dão uma visão exótica e folclórica. Silviano Santiago está muito próximo da reflexão de Glissant ao sugerir uma diferenciação entre a universalidade como “um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo”, e um outro tipo de universalidade, “um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados”.³¹ Assim, o que se pode depreender deste percurso é a coincidência de algumas análises destes críticos, que chegaram às mesmas conclusões sem conhecer o trabalho uns dos outros.

O romance evoluiu na América Latina e no Caribe, atingindo níveis bastante consideráveis de transformação em relação ao cânone ocidental. O que vale ressaltar é que as diferentes literaturas nacionais foram-se consolidando, criando um sistema, uma tradição nacional, como Cândido já apontava na *Formação da literatura brasileira*. Já estamos longe da “influência” das literaturas européias sobre as periféricas. A literatura hispano-americana do *boom* atingiu muito mais o mercado internacional que a literatura brasileira, mas é certo que também ela foi lida e absorvida por muitos escritores que estão produzindo hoje, mormente na África de língua portuguesa. Como assinala Cândido, uma maneira de superar a dependência é a “causalidade interna”³², ou seja, os escritores brasileiros dos anos 1950 são leitores de seus predecessores nacionais e não só dos estrangeiros. Pode-se estender esta consideração aos dois outros universos lingüísticos: tanto os hispano-americanos quanto os caribenhos francófonos são leitores dos autores de sua área, continuadores de seus predecessores, num movimento de “causalidade interna”. Os conceitos de super-regionalismo (Candido), transculturação narrativa (Rama) e criouliização (Glissant) dão conta de processos semelhantes, que buscam expressar as transformações que se operam no romance ocidental transplantado na América Latina e no Caribe, ao se apropriar de elementos populares de cultura, sobretudo ao transgredir as línguas ocidentais pelo contato com línguas indígenas ou crioulos.

³⁰ GLISSANT, E. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990, p. 88.

³¹ SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-115. p. 23.

³² CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: Moreno, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva 1979, p. 343-362. p. 354.