

Do narrador transculturado

Anne de Souza Ventura¹

Resumo: Este artigo pretende refletir a respeito do narrador na literatura latino-americana através de duas obras compreendidas por Angel Rama como sendo transregionalistas: *Grande Sertão: Veredas* e *Cien años de soledad*. Para tal, faz um percurso analítico que passa pelos ensaios de Walter Benjamin, Silviano Santiago, além de outros olhares dos Estudos Culturais e da teoria da transculturação narrativa.

Palavras-chave: Transculturação narrativa. Literatura latino-americana. Identidade cultural.

São inúmeros os estudos literários que se apóiam na obra crítico-filosófica de Walter Benjamin, especificamente em seu ensaio a respeito da narrativa. No entanto é preciso cautela ao se transplantar um raciocínio que se forma dentro da tradição crítica europeia, pensando, portanto, uma obra europeia, para estudos de narrativas literárias de natureza diversa, ou pelo menos constituídas de uma outra hibridez.

Em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”², Benjamin toma a obra de um escritor pouco conhecido até então, Leskov, para pensar as narrativas tradicional e moderna, refletindo as transformações sofridas pelo conceito de narrador com o advento da Modernidade.

Benjamin anuncia, logo de início, a ameaça de extinção daquilo a que chama de verdadeiro narrador, o da tradição, e diz que é preciso um distanciamento deste para melhor pensá-lo. Afirma, acerca de Leskov – narrador –, que seus traços surgem “como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável.”³ São os traços da narrativa tradicional, que está ligada à arte de narrar experiência de dentro dela. Desta maneira, os verdadeiros narradores, segundo Benjamin, seriam aqueles ligados ao rito oral.

113

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

² BENJAMIM, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

³ *Ibid.*, p.197.

É possível pensar a decadência moderna da experiência contida na tradição oral dentro de dois pólos que se interligam. Primeiramente, a própria ascensão da escrita como dominante das artes burguesas, que se inicia desde o Renascimento até seu amadurecimento nos séculos XVIII e XIX. É inegável a força do letramento, assim como sua vinculação com a configuração social moderna. Desta forma, o discurso da Modernidade é o responsável pela ameaça do desaparecimento dos narradores orais. No entanto, a questão não é tão simples assim. Como, então, Leskov, narrador pertencente à modernidade, consegue manter dentro da escrita o que Benjamin chamou de narrativa tradicional?

Chegamos, assim, ao segundo pólo de discussão, o da relação entre experiência e narrativa. Segundo o crítico: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”⁴. Ou seja, há a possibilidade de um narrador se manter dentro dos pressupostos da narrativa oral enquanto narrativa escrita. Rochedo, distância, ângulo, rosto.

Leskov, biograficamente, se encaixa em um espaço híbrido, entre modernidade e tradição. Além de pertencente à Igreja Ortodoxa grega e de seu interesse por religião, teve a oportunidade de viajar por toda a Rússia, a serviço de uma firma inglesa, fazendo contato com o “funcionamento das seitas rurais”. A viagem, como se sabe, está presente na formação de repertório de experiências do narrador tradicional, tal como, por outras vias, na narrativa de Leskov. Esse seria o primeiro tipo arcaico, segundo Benjamin. O segundo seria o narrador que domina a tradição, experiente pela própria vivência, o que nos definiria a noção de sabedoria e a dimensão utilitária. Ocorre que esses dois papéis precisam estar interconectados. O narrador, enquanto detentor de sabedoria, narra para intercambiar experiências. O sentido prático deste rito está no aconselhamento que não se trata, exatamente, de responder a uma pergunta.

⁴ *Ibid.*, p.198.

Trata-se do “lado épico da verdade”, que está em extinção. Nas obras de Leskov, o conselheiro se faz, não raro, presente, o que configura a existência de experiência.

Para Benjamin, o desaparecimento desta sabedoria não se trata apenas de uma característica moderna, já que pode ser percebido gradualmente no que chama “evolução secular das forças produtivas”. Ora, em verdade, a evolução mencionada abre o espaço para a constituição de uma sociedade desprovida de experiência tradicional, a que se arrisca aprisionar dentro de um discurso temporal. Ainda assim, o que mais me chama a atenção é o não engessamento da forma como se encara o tempo social na teoria benjaminiana, fazendo que seja possível a permeabilidade entre o tradicional e o moderno.

Benjamin analisa o romance enquanto antagonista do que considera como narrativa tradicional, e afirma: “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue especialmente da narrativa”⁵.

Três exemplos de prosa são utilizados para se referir ao oposto tradicional. Os dois primeiros são os que mais me despertam a atenção, pois são sub-gêneros do conto, resgatados da cultura popular, muitas vezes por intelectuais cosmopolitas. O conto de fada, por exemplo, analisado e estruturado por Wladimir Propp em seu famoso estudo *Morfologia do conto*⁶, trata-se de uma narrativa popular européia, campesina, que migra para a escrita inicialmente como registro. O recolhimento dessas histórias populares ocorre desde Perrault (séc. XVII) até Andersen e os Grimm (séc. XIX), só para citar os “autores” mais conhecidos. Para comprovar a preexistência destas histórias como narrativas orais, basta conferir as versões pouco variadas de um autor para outro. O mesmo pode ocorrer em relação às lendas, resgatadas pela escrita por similar afã de se estudar cultura popular, ou tradicional, como se refere Benjamin – desejo que se deu da “paixão crítica” observada no decorrer intelectual destes séculos na Europa.

Ocorre que tais narrativas têm raízes quase medievais, mas

⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁶ PROPP, Vladimir. *Morfologia del cuento*.

são divulgadas graças ao perfeito encaixe com uma necessidade moderna de educação das crianças. Como analisa Philippe Ariès, em *A história social da criança e da família*⁷, o surgimento da idéia de infância na modernidade cria a carência de novos códigos “infantis”, desde vestuário até arte. Isto porque a criança moderna é reservada ao futuro, é promessa social, sendo retirada do mundo que até então freqüentava para ser posta em um espaço que, além de mantê-la segura, simulará um outro mundo substituto: a escola.

Assim, as narrativas tradicionais caem como uma luva no que virá a ser chamado de “literatura infanto-juvenil”, responsável não apenas pelo papel de arte, mas de lição social para os jovens burgueses. Até hoje, os contos de fada são utilizados, tanto em projetos pedagógicos, como em tratamentos psicanalíticos, devido ao seu caráter social de ensinamento. Segundo Bruno Bettelheim, por exemplo, a leitura dos contos de fada por crianças pode, inclusive, substituir a experiência do rito, o que evita situações quiçá traumáticas. Talvez nisto possamos compreender uma semelhança com o que Benjamin chamou de sabedoria. Ao mesmo tempo, pensar como se manifesta a relação falseada da experiência, ou verdade épica, nesta prosa que está com um pé na tradição e outro na modernidade: “Poucos narradores tiveram uma afinidade tão profunda pelo espírito do conto de fadas como Leskov”⁸. Benjamin acentua a importância do espírito mítico aparente na obra de seu autor escolhido (ou encomendado, como bem se sabe) para ser o exemplo do narrador sobrevivente. Desta forma, a narrativa de Leskov possui características muito próximas às lendas, contos de fadas, sagas etc., provenientes de narrativas orais.

Na contramão da oralidade, segundo Benjamin, temos o romance, que possui sua raiz no indivíduo isolado. Este já não pode intercambiar experiência, pois nada possui de exemplar para narrar, “não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Seria o narrador interdito, narrando o incomensurável, que aquece o leitor da vida de tédio da qual precisa se livrar. Assim vê

⁷ ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*.

⁸ BENJAMIN, 1993, p.216.

Benjamin: “o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”⁹.

Por último, o filósofo ainda analisa o aparecimento dos contos curtos e de sua ligação com a sociedade de informação. Benjamin delega à informação cumplicidade com o romance no processo de extinção da narrativa. A narrativa que se pauta na informação não pode ser apreendida, pois já vem explicada, ao contrário do conteúdo mítico que carrega a voz do narrador tradicional. Narrar, segundo ele, é, em grande parte, evitar explicações.

Trata, Benjamin, de narradores em tempos distintos? Segundo Silviano Santiago, sim. O crítico brasileiro retoma o ensaio, aqui em questão, para escrever sobre, também, um escritor pouco conhecido, Edilberto Coutinho, em seu próprio ensaio “O narrador pós-moderno”¹⁰, publicado pela primeira vez em 1986. Neste trabalho, Santiago retoma a discussão benjaminiana acerca da narrativa tradicional, com a diferença nada sutil de afirmar o seu oposto como “pós-moderno”. Em sua leitura de Benjamin, divide os narradores em três grupos: os tradicionais, os romancistas e os pós-modernos, sem claras explicações sobre o discurso temporal que aí prevalece.

Outro questionamento que levanto a respeito das bases fundamentais do pensamento de Santiago neste ensaio é sobre a forçosa sincronia contextual que parece ter com Benjamin, que, lembremos, escreve seu ensaio para o periódico *Orient und Okzident*, em 1936. O filósofo o faz “sob encomenda”, como nos lembra Susan Buck-Morss: “precisamente quando o nome de Leskov foi envolvido num conflito entre artistas comunistas linha-dura e a liderança soviética”¹¹. Na contramão do pessimismo de Benjamin em relação à ruptura com o tradicionalismo narrativo, explicável e contextualizado, Santiago assume, então, uma posição favorável à literatura de informação anunciada pelo filósofo. Segundo o crítico, Edilberto Coutinho pode ser caracterizado como o narrador pós-moderno porque narra o que vê, não o que vive, ainda

⁹ *Ibid.*, p.214.

¹⁰ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”.

¹¹ Buck-Morss, Susan.

Contexto - ano XV - n. 14 - 2007

que sobreviva a idéia de uma outra sabedoria.

É antes, pois, a consciência de que os limites entre ficção e realidade são discursivos que separam o narrador tradicional do pós-moderno, assim nomeado por Santiago, mas construído anteriormente no ensaio de Benjamin. Já o narrador do romance fica, como diria o crítico brasileiro, no meio do campo entre clássico e pós-moderno. Seria moderno? Assim poderíamos supor pela lógica da cronologia exposta, já que se encontra entre algo anterior e posterior à modernidade. Este seria o segundo estágio de Benjamin, quando o narrador sofre com o fato de “não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor”. Ou, ainda, “se quer impessoal e objetivo diante da coisa narrada, mas que, no fundo, se confessa como Flaubert o fez de maneira paradigmática: ‘Madame Bovary, c’est moi.’”¹²

Compreendidas as primeiras intenções, deixarei Leskov e Coutinho um pouco fora de cena a fim de cabecear os limites que, para mim, parecem pouco explorados no ensaio de Benjamin (quando este é utilizado para se pensar a literatura latino-americana). Proponho uma leitura mais adequada para que seja possível trabalhar, através das idéias do narrador expostas pelo filósofo, com a obra literária latino-americana. Penso, então, influenciada por uma atitude antropofágica, em um aproveitamento contaminado da teoria benjaminiana – inicialmente via teoria da transculturação. Para tal, creio ser necessária uma breve reflexão a respeito da modernidade na América Latina.

Com a finalidade de pensar a identidade cultural na pós-modernidade, o conhecido antropólogo dos Estudos Culturais, Stuart Hall, define três conceitos distintos de identidade que se substituem cronologicamente: sujeito do iluminismo; sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Segundo ele, o primeiro destes sujeitos possui uma concepção de si muito individualista; acredita na centralidade interior e na capacidade da razão, daí a ser definido enquanto sujeito do iluminismo. Nestes preceitos de identificação, o sujeito é estável e unificado. O segundo, reflete a modernização do mundo, que o coloca em relação com o *outro*. Este, de acordo com Hall, é formulado através de uma signifi-

¹²SANTIAGO, 1989, p.46.

cação interativa entre o *eu* individualista do sujeito anterior e a sociedade. Como afirma: “O sujeito ainda tem seu núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”.¹³ Trata-se de uma identidade que costura o *eu* à estrutura Social, de um sujeito que ainda reconhece sua individualidade, mas também sabe que só é possível identificar-se na relação com a sociedade.

Já o sujeito pós-moderno, seria aquele que perde a unidade iluminista que ainda resistia na Modernidade, dando conta de construir o alicerce que o mantinha estável. Fragmenta-se e, na mesma medida, já não encontra um *outro* para identificar-se, como ocorria com o sujeito sociológico. Nas palavras do estudioso: “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”.¹⁴ Este sujeito é instável e busca identificação em uma “celebração móvel”, assumindo diferentes identidades que já não precisam mais prestar contas a um *eu* interior e anterior. Pensando no conceito de identidade cultural, é possível analisar tal fato como resultado direto da transformação ou multiplicação do sistema de representação cultural que rege este sujeito. Toda identidade passa a valer temporariamente, já que o espaço da identificação é móvel.

Apesar de bastante simplificada, esta organização teórica feita por Hall em torno dos três processos de identificação é bastante conveniente para se pensar as questões temporais que estou analisando em relação à figura do narrador.

Se o sujeito iluminista é este que constrói sua identidade em uma base estável e unificada de identificação, não é de se estranhar que suas trocas culturais sejam, em grande parte, unilaterais e homogeneizadoras.

É a Modernidade, portanto, que gera uma ruptura que faz possível uma constante busca de identidade através da relação entre *eu* e o *outro*. Este é o sujeito sociológico, que, resga-

¹³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p.11.

¹⁴ *Ibid*, p.12.

¹⁵ FREUD, Sigmund. *Mal-estar na civilização*.

tando um estudo feito por Freud¹⁵, está fortemente vinculado às estruturas sociais, respondendo por um lado ao *eu* interior, ao *outro* e ao *eu* em relação ao *outro*. Forço um pouco a aproximação entre Psicanálise e Antropologia, pois, de minha leitura do texto de Freud, pude perceber que esta relação cultural é o que dá corpo ao que ele chama de “mal-estar”, ou seja, a perda de liberdade que o sujeito moderno sofre em troca da segurança que sua relação com o resto da sociedade lhe garante. Assim é o sujeito moderno de acordo com Freud, seguro por um lado, reprimido por outro. O que bem se encaixa na reflexão feita por Hall: “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público”.¹⁶ Mas como compreender nascimento e morte do sujeito moderno?

Para Hall, o sujeito humano é uma forma discursiva que irá responder de forma aglutinadora aos discursos do pensamento vigente e aos processos que moldam culturalmente cada época. Em relação à transformação do sujeito iluminista para o sujeito moderno, é necessária a compreensão de que os limites entre as duas formas de se identificar respondem a lentos e complexos processos. Anthony Giddens¹⁷ afirma que o moderno representa, ainda que não completamente, o desaparecimento das ordens sociais tradicionais. O que substitui a tradição é um outro estilo de organização social que emerge na Europa, segundo Giddens a partir do século XVII, e que se dissemina mundialmente. Para Bauman¹⁸, aquilo a que chamamos modernidade é concomitante ao que ele chama de solidificação das estruturas sociais. O sólido, como nos lembra Bauman, é previsível e administrável. Ocorre que, segundo o sociólogo polonês, esses sólidos iniciam um lento derretimento, hoje constatado pelo que chama de “modernidade líquida”; em outras palavras, a “pós-modernidade”. Esse derretimento representa a progressiva libertação da economia, política, ética e cultura, enfim, todas as rígidas construções de sentido do sujeito moderno se diluem, o que provoca neste um colapso de identidade.

¹⁶ HALL, 2001, p.11.

¹⁷ GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*.

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*.

Daí o surgimento do terceiro sujeito descrito por Hall, o pós-moderno. Este é a representação do questionamento identitário, a “[...] continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais”.¹⁹ Deste modo, confrontos culturais, mobilidade do sujeito, instabilidade identitária, todas essas idéias dos estudos a respeito da pós-modernidade fazem com que muitas vezes os escritores do “transregionalismo” sejam identificados como pós-modernos.

Se defendo, por exemplo, que *Cien años de soledad* e *Grande Sertão: Veredas* podem ser compreendidas através da ampla significação da palavra travessia, devo, então, aproximá-las da definição de tempo pós-moderno? A primeira questão a ser pensada é a diferenciação de tempo entre o território latino-americano e o europeu. Como disse Giddens, a modernidade se alastra, mas seria uma atitude ingênua pensar que isso ocorre de maneira homogênea em todo o mundo ocidental.

Neste momento, retomo os princípios de transculturação descritos por Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*, para melhor análise da questão do tempo cultural. Ao que me parece, é necessária a defesa de uma compreensão de tempo híbrido no território latino-americano.

Ponderemos mestiçagem não como um fenômeno da pós-modernidade, mas como um processo bastante anterior, que, particularmente na América Latina, assume grande importância cultural. Principalmente porque o sujeito latino-americano é múltiplo e vive em uma realidade de profunda desigualdade social, o que fará com que as recepções da modernidade neste continente sejam, além de tardias, diversas em relação a cada comunidade.

As similaridades entre a transculturação da travessia cultural e a multiplicidade pós-moderna se estancam na idéia de troca cultural, mas produzem diferentes sujeitos. Daí *Grande Sertão: Veredas* e *Cien años de soledad* encenarem, de certa maneira, uma síntese enquanto *recriação* do mundo ocidental, no sentido amplo que essa palavra abarca, um cenário no qual podemos perceber nuances concomitantes dos três sujeitos analisados por Hall.

Creio forçoso o estudo do “transregionalismo” como anteci-

¹⁹ HALL, 2001, p.84.

pação da modernidade, mas compreendo que a pós-modernidade tem muito que aprender com as idéias de trocas e busca de identidade exploradas por esses autores.

A forma como se constrói, por exemplo, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, relato de Riobaldo a um estranho, um homem de notas, ávido por retirar do sertanejo cada informação sobre sua cultura, dá as cartas para que seja possível a elaboração discursiva da obra.

Sou um sertanejo, nessas altas idéias eu navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. (GSV, p.7)

Ao leitor da obra cabe o espaço do interlocutor de Riobaldo, que traça as regras do jogo da enunciação. É preciso confiar em Riobaldo, ainda que a todo o momento ele confirme a instabilidade do terreno narrativo. A partir do pressuposto de que tudo o que lemos é relato oral, o que há para ser dito perde o compromisso linear com o que de fato possa ter acontecido. Nas palavras do jagunço:

O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fê que não é. (GSV, p.151)

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (GSV, p.159)

O leitor é, portanto, transformado em personagem e tem algumas informações sobre si que condizem com o espírito da leitura enquanto decifração. Quem conduz a travessia é o narrador, mas ele não vai só. Riobaldo pede desse interlocutor uma

ancoragem para que possa acontecer a narrativa, como se a mistura do mundo apenas ganhasse contorno ao ser contada: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio?” (GSV, p.13). E para quê narra? Porque ler, ou ouvir, Riobaldo? O que, além da tematização do amor entre Riobaldo e Diadorim, justifica a narrativa de Rosa?

Nonada: para conhecer. Ou, dando voz ao narrador, “decifrar as coisas que são importantes”, “matéria vertente”. No entanto, não é Riobaldo que trará respostas, mas abrirá caminhos e instigará a reflexão sobre o mundo misturado: “Conto ao senhor é o que não sei se sei, que pode ser que o senhor saiba” (GSV, p.199).

É inegável a inquietação de Riobaldo em busca de sentido. O narrador, diversas vezes, revela ao interlocutor suas desconfianças e o incômodo com a complexidade do sertão. Mas, como “Quem desconfia, fica sábio” (GSV, p.117), coloca-lhe ao seu lado nesta ação que principia através das palavras: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (GSV, p.154).

Partindo desta idéia, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* já deixa explícito, desde o início da obra, que tudo o que será “contado” já está passando pela reelaboração da memória, ou melhor, só “é” a partir dela. Em diversos momentos, pode-se encontrar indícios de que aquilo que se conta não é mais aquilo que de fato aconteceu em relação à própria realidade ficcional, tanto em níveis cronológicos, quando no que se refere à própria potência narrativa de criação. Assim, o espaço e o impulso transculturador encontram um terreno fértil na narrativa rosiana.

Resgato, novamente, a frase epígrafe da autobiografia de García Márquez: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla”²⁰. A memória é uma “outra” experiência, fato que deve ser minuciosamente observado ao tratarmos dos dois romances escolhidos para objeto de estudo desta reflexão. “Me alembro, meu é” (GSV, 269).

Desta forma, *Cien años de soledad* pode nos oferecer um paralelo muito interessante à obra de Rosa, já que as narrativas

²⁰ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Vivir para contarla*.

em questão têm seu “entroncamento” no resgate da tradição do conto popular, ainda que busquem renovação. Como nos lembra Monegal:

Não é por acaso que as fontes anedóticas de ambos os livros residem numa experiência que tem suas raízes no mundo, ainda folclórico, do interior da América Latina. Se Guimarães Rosa ouve a matéria prima de seu romance dos lábios dos lentos mineiros nos dias e noites de sua prática de médico rural no Estado de Minas Gerais, García Márquez ouve dos lábios de sua avó, antes dos oito anos, estas histórias fabulosas que constituirão, anos mais tarde, a matéria incandescente de seus contos e romances.²¹

Assim, podemos repensar a proposta do narrador de Walter Benjamin compreendendo-a através da modificação do próprio gênero narrativo em questão, o romance. Num primeiro momento, o narrador romancista pode ser visto como moderno, já que não é mais o narrador tradicional, nem é, por outro lado, o narrador jornalista.

No entanto, não é possível aprisionar Rosa, García Márquez ou qualquer outro escritor que se aproxime da proposta da transculturação, em um discurso temporal que iria de encontro à proposta aqui em debate, uma vez que modernidade e pós-modernidade, compreendidas como processos de tempo culturais, não ocorrem de forma tão simples no território latino-americano (ao menos no que tange ao período tratado).

Pelo mesmo raciocínio, como alerta Coutinho, é necessário ter zelo para com a teoria produzida no eixo euro-norte-americano ao aplicá-la com desmedida na pesquisa do objeto latino-americano. Isto não significa que se deva abrir mão de tal contribuição, mas, antes, transculturá-la, como proposto por Ortiz, contaminando-a com a alteridade de nossa cultura e – por que não? – de nossa teoria.

Assim, Riobaldo, a exemplo, não seria o narrador pós-moderno, como tentaram interpretar alguns teóricos norte-americanos, que pasmavam diante da profusão cultural de *Grande Sertão: Veredas*. Tampouco moderno – como seria uma alternativa via gênero.

²¹ MONEGAL, Emir Rodríguez. *América Latina em sua literatura*, p.140.

Tanto esta obra como *Cien años de soledad* completam parte do caminho do narrador tradicional proposto por Benjamin, alimentando-se da narrativa oral e possuindo o caráter mítico, tão prezado pelo filósofo. Mas a verdade é que não param por aí, já que ambas as narrativas são frutos de encontros culturais manifestos via transculturação de temática, forma e linguagem.

Ambos os livros se amparam no jogo de busca de sentido pela decifração da narrativa. Em Rosa, a busca de Riobaldo se torna a do leitor, uma vez que assume a forma de relato e delimita uma enunciação plena de costuras, desconstruindo a linearidade do conhecimento enquanto compreensão de mundo.

García Márquez, apesar de adotar diferente posicionamento estético, não abre mão, ao menos em uma leitura mais superficial, do narrador-escritor. No entanto, essa travessia em busca do sentido também se torna propriedade do leitor, quando esse percebe que toda a narrativa é um duplo dos pergaminhos de Melquíades, que, por sua vez, torna-se a própria obra.

Tanto em *Cien años de soledad* como em *Grande Sertão: Veredas* o narrador não serve como exemplo tradicional, do qual o leitor tirará qualquer modelo de experiência. Pelo contrário, Riobaldo desgoverna a lógica e reafirma como única certeza algo que não se fecha: a existência do homem via travessia. Em *Cien años de soledad*, também o signo permanece aberto, “desde siempre y para siempre”.

Por outro lado, também não é viável enxergar nas duas obras o narrador moderno de Benjamin, uma vez que potencializam temáticas tradicionais através da popularização. Em outras palavras, recontam histórias ouvidas pelos próprios escritores, além de as mesclarem a releituras de diversos discursos da tradição ocidental.

Essa travessia entre o tradicional e o moderno, o popular e o letrado, pode ser analisada nas duas obras, tanto pela análise estrutural do romance enquanto gênero quanto em passagens nas quais se torna tema. Vale lembrar da similaridade entre a busca da comprovação da existência do transcendental. Este tema que atravessa toda a obra de Rosa e permanece aberto – Riobaldo procura dentro de si e no outro uma resposta. Em *Cien años de soledad*, em dois momentos particulares. *A priori*,

quando através da ciência José Arcádio Buendía tenta obsessivamente comprovar a existência de Deus. Mais adiante, quando ocorre o episódio da amnésia através da epidemia de insônia em Macondo. Dentre tantas coisas que escrevem para que delas não se esqueçam – ou para que sejam – um grande cartaz é posto na rua central: Deus existe!

Por isso, é importante propor uma alternativa aos discursos de Tradição, Modernidade e Pós-modernidade, aplicados aos narradores destas duas obras, uma vez que compreendo que o território da “proposta” América Latina configura-se em um tempo híbrido, filho legitimamente mestiço. Assim, os narradores tradicional, moderno e pós-moderno podem ceder lugar a uma voz que, ao mesmo tempo, os complete e os enriqueça; a voz do “narrador transculturado”.

Tal narrador preocupa-se justamente com os espaços do entre-lugar. Daí a coincidência das rupturas e voltas, apresentadas de maneiras distintas, mas presentes na poética dos dois escritores em questão.

126

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo faz questão de explicitar não apenas a incerteza do relato, como também desconstrução dos limites que constroem o tempo da narrativa : Lembro, deslembro. (GSV, p.18); Ah, eu estou vivo, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remei vida solta. Sertão: estes seus vazios. (GSV, p.22)

Mais uma vez me recorro de um anseio “científico” de José Arcádio Buendía: inventar “la máquina de la memoria”. O incômodo de José Arcádio com a complexidade do tempo e da memória prenuncia a circularidade que toma toda a narrativa. Similar é a angústia que sente Riobaldo em algumas passagens: “Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (GSV, p. 159).

Em *Cien años de soledad*, não apenas a repetição dos nomes, mas também inúmeras tematizações constroem um tempo que “dá voltas sobre si”, utilizando uma expressão do próprio narrador.

Assim como a questão lingüística para a obra de Rosa, a circularidade do tempo em *Cien años de soledad* talvez seja o tema mais querido de seus estudiosos. Não faltam exemplos na nar-

rativa de tal confusão temporal, desde referências a retornos complexos, identitários, até reles manias bastante significativas que tomam alguns membros da família, como a de Amaranta arrancando botões para depois tornar a costurá-los, na espera pela notícia da morte de Rebeca: “Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentaría.” (CAS, 311).

O destino frustra sua expectativa, quando a faz conhecer, com vários anos de antecedência, seu próprio fim. A morte lhe aparece e pede para que teça sua própria mortalha, em lugar da de Rebeca. Durante esta nova espera, Amaranta se perde temporalmente dentro da memória, enquanto tenta tardar o término de sua tarefa. Como último favor ao mundo, propõe levar cartas aos mortos. Apenas imersa nessa temporalidade fantástica, passa a compreender o círculo vicioso dos peixinhos dourados que fazia e refazia o Coronel Aureliano Buendía. Este também havia sido atormentado violentamente pela circularidade do tempo solitário, bem explícito no pesadelo que o acompanha durante a vida.

127

Compreendendo o entendimento do tempo como um discurso também cultural, percebo que as fragmentações anteriormente levantadas não poderiam ser encaradas como pós-modernas. São, antes, rupturas e costuras móveis já tão estudadas no que tange ao processo de modernização do território latino-americano. Convivências entre distintos tempos e discursos reafirmam a idéia de travessia, o que resulta em magnífica potência de criação e também toca em uma delicada questão social da América Latina: o isolamento.

Referências

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PROPP, Vladimir. *Morfologia del cuento*. Trad. Maria Loudez Ortiz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

128 MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

MONEGAL, Emir Rodriguez. "Tradição e Renovação". In: *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.