

- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. In: **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 120, p.124-36, abril-junho 1991.
- LE GOFF, Jacques. A história nova. In: NOVAIS, Fernando A. e SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). **Nova História em Perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. **Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. **Memorial do Convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Levantado do Chão**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.

_____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995. (Coleção Ponta; v.4)

LOS RIOS PROFUNDOS E SAGARANA ENTRE LÍNGUAS E CANTOS

Cristiane Melo NOBRE⁷⁰

Roseli Barros CUNHA⁷¹

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Realizar uma relação dialógica entre as obras *Los rios profundos* (1958), de José Arguedas, e *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, configura o objetivo desse trabalho. Para tal feito foram selecionadas as línguas e os cantos como meio de representação cultural, presente nas duas obras supracitadas. Destarte, o presente artigo caracteriza-se como pesquisa de natureza

⁷⁰ Aluna do Curso de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará – UFC.

⁷¹ Professora-doutora, titular da disciplina Tópicos de Narrativa.

bibliográfica, de cunho analítico-comparativo. Apoia-se, principalmente no pensamento de Rama (1982), Picchio (1997), Vicentini (2007), Hortiz (2011). Metodologicamente, o estudo desenvolveu-se por meio da análise do discurso literário, onde se observou dois principais aspectos: as línguas atuam como uma das principais desencadeadores do processo de transculturação narrativa; os cantos são vistos como unidade mítico-culturais. Assim, há de se considerar que como transculturadores, Arguedas e Rosa, escritores da América Latina, a partir das obras em destaque, conseguiram retratar bem a realidade de “dois mundos”: Sertão de Minas Gerais e Serra do Peru.

Palavras-chave: *Los ríos profundos*. *Sagarana*. Oralidade. *Quechua*. Canto.

Introdução

No presente artigo é feita uma análise de *Los ríos Profundos*, de José María Arguedas, e *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, que intenta mostrar como essas duas obras podem manter um diálogo aproximado, no que diz respeito à criação narrativa de seus escritores. Para uma melhor compreensão, o trabalho foi dividido em dois tópicos, como pode ser verificado a seguir.

No primeiro tópico deste trabalho, nomeado GUIMARÃES ROSA E ARGUEDAS ENTRE GRAFIAS E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS, é realizado um estudo sobre a utilização da oralidade, como uma das matérias-primas desses dois escritores, com destaque na fala do sertanejo, *Sagarana*, e no idioma *quechua*, *Los ríos profundos*.

No segundo tópico, denominado OS CANTOS NAS CULTURAS INDÍGENA E SERTANEJA, é feito, em um primeiro momento, uma amostragem dos *huaynos* e sua importância na cultura andina e em segunda instância, a cantiga na vida do sertanejo.

O método utilizado neste trabalho é a pesquisa teórico-bibliográfica e para subsidiá-la são consultados diversos autores, entre eles: Rama (1982), Picchio (1997), Vicentini (2007), Hortiz (2011).

Com esse estudo, espera-se contribuir para um maior conhecimento e compreensão das obras de João Guimarães Rosa e José María Arguedas, tanto no que diz respeito à habilidade linguística e produção literária, quanto à transculturação narrativa.

1 Guimarães Rosa e Arguedas entre grafias e representações culturais

1.1 A transculturação nas escritas roseanas e arguedianas

Guimarães Rosa e José María Arguedas, apesar de fazerem parte de países distintos, embora pertencentes à América Latina, mantêm um diálogo aproximado tanto no que diz respeito às produções narrativas, isso tomando como pressuposto o caráter regionalista, a transculturação narrativa⁷², o “método” (colhimento de estórias em meio ao povo) e a tradução cultural⁷³ como pelo fato de estarem situados entre “duas águas”, nos dizeres de Ángel Rama, crítico uruguaio que criou o conceito de transculturação narrativa.

Rosa e Arguedas situam-se neste âmbito por atuarem como escritores transculturadores. A esta nomenclatura são direcionados diversos vieses, que precisaram ser reconfigurados para a construção narrativa, conforme será acompanhado no decorrer do trabalho. Para tal feito, ganha destaque particular a região (ênfase maior dada à natureza), que passa a ser vista como definidora do espaço para os acontecimentos, englobando o caráter mítico e envolvendo o sertanejo de Minas Gerais (Guimarães Rosa) e o mestiço da serra do Peru (José Maria Arguedas), fazendo um arranjo lírico-poético na narrativa a partir da “matéria cultural” advinda tanto do espaço analisado, como dos personagens-tipo apresentados.

Para corroborarem com esse trabalho, os dois escritores supracitados, além de transculturadores, precisaram ser tradutores. E neste quesito, ambos foram agraciados, embora de maneira distinta. Rosa por conhecer diversos idiomas e ser profundo conhecedor da língua materna e Arguedas por ter crescido entre duas línguas, o *quechua* e o espanhol. Contudo, é importante que se ressalte, que neste sentido os dois escritores se aproximaram pela diferença. Enquanto que o primeiro atua como tradutor da própria língua, mesclando elementos advindos da oralidade para a erudição por intervenções sintáticas e semânticas, o segundo realiza a tradução de uma língua (*quechua*) para outra (espanhol).

Os escritores supracitados através do aparato cultural, deram às obras em apreço, *Sagarana* e *Los ríos profundos*, toda uma desenvoltura poética, mítica, além de sonoridade mágica vinda a partir

⁷²Conceito cunhado por Ángel Rama no livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), a partir de outro, transculturación, do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969). Segundo Cunha (2007, p.168), “Rama particulariza o conceito de Ortiz, não apenas por dirigir seu uso ao campo literário, mas por empregá-lo para o específico movimento da cultura que tenta ou preserva os elementos mais tradicionais ou regionais da cultura- digamos da interna”.

⁷³Termo utilizado com aparato semântico baseado no texto *Traducción Cultural en la narrativa de José María Arguedas: Hervores en la encruzilhada de lenguas y culturas* (2002), de Dora Sales Salvador.

do diálogo realizado em ambas às obras do canto com a evocação da natureza. Conforme se acompanhará em tópicos posteriores.

1.2 Da oralidade à tradução Roseana

Guimarães Rosa, em *Sagarana*, ao tematizar as “coisas do sertão” recria e traduz o sertão das Minas Gerais e adjacências, seu povo, sua cultura. Em face dessa realidade opta por focar as pessoas simples do cotidiano, geralmente entregues ao labor com a terra, o gado ou mesmo questões sociais, fazendo aqui recorrência aos jagunços. Na perspectiva de Candido (1972), a preferência de Guimarães Rosa por aspectos sertanistas transcende ao critério regional, em face da condensação do material observado naquilo que é mais genuíno, essencial: “a terra”. “O beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco”. (CHIAPPINI, 1995, p.5)

A condensação de Rosa em torno do referido elemento mostra-se mais forte do que qualquer outra em nossa literatura, como se a essência da obra passasse a significar a volta triunfal do regionalismo do Centro, como se este feito, passasse a iluminar o caminho iniciado por seus antecessores modernistas. Devido a esse aspecto, sua obra ficou conhecida como ficção instrumental, que se volta para uma sondagem da própria linguagem e das estruturas narrativas. O caráter de efeito, tendo como elemento básico, uma peça de ficção, ocorre geralmente devido a língua e a forma como o autor a utiliza.

Acerca do papel dos arranjos da linguagem na composição do estilo, Coutinho (2008, p. 62) afirma:

O arranjo eficiente das palavras-estilo é um a mais dentre os recursos utilizados pelo artista para estruturar a sua obra. As palavras, as imagens, as ideias, os personagens, o cenário, tudo vive em função da estória e seu êxito. De modo que a manipulação da língua consonante aos diversos processos retóricos e estilísticos, é meio fundamental na ficção [...].

A importância do trabalho artístico a partir da língua pode ser percebida também pelo que acrescenta Martins (2000), para quem a função essencial da língua é a representação mental da realidade. Tendo esta, por sua vez, seu sistema linguístico alterado pelos falantes com o intuito de exprimir emoções e de influir sobre as pessoas, sendo justamente esse uso da língua que ultrapassa o plano intelectual. Ora, conhecedor profundo das potencialidades da língua e da linguagem, Rosa

revela-se também hábil artesão ao manipulá-las para alcançar efeitos dantes ainda inexplorados e conformá-las com o ambiente sociocultural e geofísico de suas narrativas.

Conforme Picchio (1997, p.606),

O hábitat das histórias de Guimarães Rosa é o “sertão” de Minas: fabuloso planalto do Brasil Profundo, deserto-brejo-floresta dos Campos Gerais, pasto e pedreira reverdecida por repentinas palmeiras gigantes (o leque do buriti de Afonso Arinos, árvore sagrada dos Gerais), percurso no emaranhado de suas veredas e dos beatos e bandidos, povoados de bandos e homens transitórios e paradigmáticos, únicos e intercambiáveis. E são esses homens que se contando, propondo a sua história individual como *exemplum*, criam os contos; o qual nasce, então quase sempre nas formas da oralidade.

Com sua maneira particular de escrever, Guimarães Rosa procurou utilizar e retratar elementos dos quais ele estava próximo e que fizeram parte do seu convívio, embora por tempo restrito, o que de certa forma “facilitou” a produção literária desenvolvida pelo autor. A tradução cultural da linguagem utilizada na obra apresenta-se através da mesclagem de tipismos mineiros, eruditismos e arcaísmos, o que traz como consequência para a literatura regionalista brasileira uma estrutura renovadora/inovadora, a qual se representa através da especificidade e conhecimento aguçado do ser humano.

1.3 Arguedas: Do *quechua* ao espanhol popular

O *quechua*, língua incaica, é um dos expoentes narrativos mais importantes de José María Arguedas, em *Los ríos profundos*, nas palavras de Rama “libro mayor dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea” (1982, p.229). O escritor peruano, através da obra supracitada, procura retratar e promover a divulgação da cultura cultivada a partir do Neoindigenismo⁷⁴. Para realizar tal feito, a língua *quechua*, tem grande relevância, aparecendo na obra como aquele idioma capaz de exprimir os sentimentos mais íntimos do espírito indígena.

Contudo, Arguedas, vê-se diante de uma realidade em que precisaria traduzir esses sentimentos também para a cultura ocidentalizada, e um dos meios para que isso fosse possível seria

⁷⁴O Neoindigenismo, que nos dizeres de Vigil (1998, p. 46), “[...] se situa dentro de la nueva narrativa, cultivando una de suas vertentes principales, la del realismo mágico, que nosotros preferiríamos denominar *Realismo maravilloso* (El calificativo maravilloso incluye, de modo amplio y flexible, la magia, el mito, el milagro o hecho sobrenatural y una transfiguración portentosa de todo).

utilizar o outro idioma que fazia parte do país onde se passava a trama, Peru. Logo, a solução foi trabalhar com a tradução para o espanhol.

Neste viés, a língua primeira supracitada, passa a ganhar um tratamento diferenciado, a partir de uma tradução cultural, Arguedas, engenhosamente ao incluir trechos em *quechua*, insere o significado em espanhol, trabalhando assim, com o que modernamente poderíamos chamar de “tradução simultânea”(grifo meu). Como pode ser verificado no seguinte trecho:

Kutimuk', kaptiyña Cuandoseaelviajero que vuelve a ti
pallkankiramanki te bifurcarás, te extenderás en ramas.
Kikiy, challwaykuspay Entoncesyomismo, a lospececillos,
uywakunallaypak'. loscriaré, loscuidaré.
Yakufaltapinpas Y si les faltara el agua que túles das,
ak'ofaltapinpassi les faltara arena
ñokachauwakusak'iyoloscriaré
warmawek'eywanpas, con mis lágrimas puras,
ñawiruruywanpas. con lasniñas de mis ojos.
(ARGUEDAS, 1978, p.236)

Esse procedimento de acordo com Hortiz (2011, p. 153), configura “la heterogeneidad cultural queda gratificada en la opción a favor del empleo del español escrito frente a la imposibilidad social de actualizar literariamente la oralidade quechua”.

Outro exemplo de heterogeneidade cultural e linguística, que aqui também merece relevância é o fato de o autor em destaque, no romance em apreço, colocar um menino como protagonista, que embora descendente de espanhóis, fala espanhol e *quechua* e considera o *quechua* como primeira língua. Apesar de haver controvérsias acerca do assunto, Vargas Llosa *apud* Cornejo Polar (2008, p.124), afirma que em *Los ríos profundos* “la materia que da origen ao libro es la memoria del autor, lo que importa una constante operación de rescate del pasado”.

Contudo, o discurso deste trabalho se pautará na análise narrativa, apesar de traços de memória também serem recorrentes. Na trama referida, para ressaltar e promover a divulgação do *quechua*, o autor se utiliza, em muitas passagens, da personagem Ernesto, um menino de 14 anos, que ao perder a mãe muito cedo precisa viver com o pai. Não dispondo muito da companhia deste, passa parte de seu tempo sendo cuidado pelas índias que trabalhavam na casa. Isso que fez com que, de certa forma, o menino tivesse carinho, afeição, por aquele povo e, por que não dizer, sentir-se como um deles, uma vez que era dali que tinham vindo os cuidados, o carinho que não tivera.

No capítulo I, *El Viejo*, Ernesto, o protagonista, faz uma lembrança desse fato, quando precisa, juntamente com seu pai, dormir na cozinha da casa do velho (tio de seu pai) que lhes hospedara por aquela noite: “Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los “concertados” (ARGUEDAS, 1978, p.48).

E é desse “dulcíssimo falar”, nos dizeres de Ernesto, que Arguedas constrói grande parte da “magia” presente em *Los ríos profundos*. Apesar de o autor em destaque, em seu ensaio *Ollantay*, de 1952, afirmar que não é possível traduzir com total equivalência e intensidade a doce ternura que o texto em *quechua* transmite.

2 OS cantos nas culturas indígena e sertaneja

2.1 Os *huaynos* na cultura indígena andina

O canto sempre foi uma das formas de manifestação dos sentimentos humanos, quer seja em sociedades antigas ou contemporâneas, possui seu lugar reservado, pois se manifesta como maneira de demonstrar as escalas em tempo real, ou como lembrança, o estado em que se encontra o espírito humano. Espírito este, que em certas situações, entende que o soar da palavra não basta, é preciso entoar a voz, é preciso dar a esta *animus*, ajudá-la a ganhar emoção, poder e liberdade para atingir outros indivíduos e levá-los uma mensagem. Em certos casos funciona como apelativo para que outros se sintam convidados a participar.

Na cultura indígena andina, o canto recebe uma dimensão mítica através da invocação de entidades, diálogo com a natureza, anúncio da morte, entre outros. Na perspectiva de Fillipo (2008, p.124), sua ancoragem se dá na própria natureza andina, se apresentando como “[...] o vento que faz cantar o milho, o próprio canto dos pássaros, a força da correnteza dos rios serranos, o zumbir de insetos, além de outros sons cotidianos e urbanos como o repicar dos sinos de uma igreja e até mesmo o tiro militar”.

Em *Los ríos profundos*, a recorrência ao canto⁷⁵ é bem marcante, além de ser aspecto cultural, uma evocação da natureza, também atua como recurso linguístico, cumprindo nos dizeres de Rama, uma pauta musical. Como pode ser verificado a seguir:

Quando Arguedassiembra de cancionessu novela, no está incorporando simplementebellos poemas folclóricos, aunquees consciente de que «la letra de lascancionesquechuas aprendidas en mi niñerantanbellas como lamejorpoesía erudita que estudié y asimiléenloslibros, maravillado». Está incorporando palabras cantadas, una simbiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por latarea que cumplela pauta musical. (RAMA, 1982, p. 247)

Neste sentido, convém ressaltar a presença *hayno* na obra citada, muitas vezes utilizada para interligar “dois mundos”, duas culturas, uma forma de interpretar o universo andino através da lírica. “El canto surge en el marco de una puesta en escena que implica, además de la actuación de los personajes (cantantes / oyentes), la ocupación de un espacio y la inserción en el tiempo (astronómico, social, histórico)” Martin Lienhard (2005, p. 488). E quanto a essa atuação, entram em cena as *chicheras*, personagens que por diversas vezes, na trama, estavam a cantar o *hayno*:

EllasabíansólohuaynosdelApurímac y delPachachaca, de latierratibia donde crecenlacaña de azúcar y losárbolesfrutales. Cuandocantabanconsusvocesdelgaditas, otropai-sajepresentíamos; elruido de lashojas grandes, elbrillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, lalluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que ardenlas flores delpisonay, llenas de hormigas rojas y de insectosvoraces:

¡Ay siwark’enti! ¡Ay picaflor,
amañawaytatok’okachaychu, ya no horades tanto la flor,
siwark’enti.alas de esmeralda.
Ama jhinakaychuNo seas cruel
mayupatamanurayamuspa, baja a laorilladelrío,
k’oriraphra, alas de esmeralda
kaypukamayupiwak’ask’aytay miramellorando junto al agua roja
k’awaykamuway. miramellorando.
K’awaykamuwayBaja y mírame,
siwark’enti, k’oriraphra, picaflordorado,
llakisk’ ayta, toda mi tristeza,
purunwaytakirisk’aykita, flor del campo herida,
mayupatawaytaflor de losríos
sak’esk’aykita. Que abandonaste.
(ARGUEDAS, 1978, p.93)

⁷⁵Lascancionesseñejes de translación para facilitar el pasaje de um campo cultural com suas formas artísticas estabelecidas a outro, más sugerido que presentizadoen que ellas carecem de virtualidade (RAMA, 1987, p. 215).

Quanto ao ambiente, os *huaynos* geralmente eram cantados nas *chicherías*, pelas *chicheras*, conforme supracitado e pelos alunos do colégio de Abancay. Inclusive, eram comuns as competições com o canto. Um bom exemplo, para o fato seria, nas palavras de Ernesto, a ocasião em que se reuniram, com um bom público, três ou quatro alunos para tocar e tocaram mais de cinquenta *huaynos*. Ernesto gostava muito desse tipo de canção, pois lhe trazia boas lembranças “Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz” (ARGUEDAS, 1978, p.94). É importante ressaltar, que se de um lado se tinha as *chicheras* e alunos, geralmente os descendentes de mestiços que cantavam, do outro havia a figura do *pongo*⁷⁶, que não canta, é um indígena descaracterizado.

Como pode se verificar, no decorrer desse tópico, retomando aqui a natureza bilíngue da obra arguediana, sua atuação, como escritor transculturador, também se configurou como uma ponte capaz de interligar “dois mundos”, onde de lado tem-se a manifestação da cultura andina através do canto em *quechua* e do outro o trazer “às claras”, a tradução desta mesma cultura, em espanhol, para a cultura branca. Confirmando assim o que defende T.S Eliot “um povo que perdeu sua cultura pode preservar bastante da estrutura, do idioma, da entonação, e do ritmo de sua língua original para que sua fala tenha características nas encontradas em qualquer outro lugar de adoção” (2008, p.78).

Como se através desse procedimento, a escrita arguediana adquirisse o poder da não morte, driblasse o esquecimento de um passado cultural, que sem esse procedimento seria levado pelas águas do Pachachaca e se perderia em seu curso.

2.2 As cantigas populares no sertão “roseano”

As cantigas populares fazem parte da cultura do sertanejo e o acompanham desde a infância, são uma espécie de refúgio para o povo sofrido, que ante as intempéries da vida, são convidados a saborear o canto e, através dele, renovar suas esperanças.

⁷⁶O Pongo não canta, apresenta-se no romance como índio descaracterizado, perdeu a “cultura indígena” (vende a força de serviço). Não é bem visto nem pelo patrão e nem pelos outros índios que pretendem manter a liberdade. Na trama, chega a causar espanto em Ernesto, ao procurá-lo para conversar em *quechua* Le hablénquechua. Me miróextrañado.— ¿No sabe hablar? —le pregunté a mi padre. —No se atreve—me dijo. (ARGUEDAS, 1978, p. 56)

No livro *Sagarana*, o sertanejo de Guimarães Rosa faz sempre recorrência às cantigas. Assim como o *huayno* retratado por Arguedas, estas ganham destaque particular na obra por mostrarem os mitos, tristeza, alegrias e crenças do sertanejo.

Uma observação da natureza acompanhada de uma interpretação advinda da sapiência matuta, já era motivo para cantar: “De repente, o sabiá! Veio molhar o pio no poço, que é um bom ressoador. E quer passar a sua tristeza para a gente. [...] ô bicho enjoado! Vai chamar chuva noutra parte! E cantou, alto, para abafar os lamentos do outro”:

Ouvi um sabiá cantando
na beira do ribeirão...
Ô pássaro que canta triste!
Não me traz consolação... (ROSA, 2001, p.232)

Nesta passagem, Bento, um dos personagens, entoou um canto em contraposição ao do sabiá e conseguiu ser ainda mais melancolizante, o pássaro foi embora. A natureza, na ausência deste, se manifesta e “agora o córrego é que parece triste [...] deve ter uma lavadeira lavando roupa e chorando, lá longe, lá longe, lá para trás dos morros frios, onde há outras roças, outra gente, outro sabiá” (ROSA, 2001, p.233).

A partir da citação supracitada, pode-se verificar que a natureza na narrativa roseana ganha destaque particular, o que compreende em tese o regionalismo estético de base cultural. Rosa, neste sentido, mediante o concurso de novos paradigmas estéticos e culturais atua como tradutor etransculturador⁷⁷.

A cultura regional, compreendida como um conjunto de manifestações de um dado grupo, das quais linguísticas e artísticas, possui a função de mediar as experiências singulares dos indivíduos, como adianta Gonçalves (2009, p. 27): “Essa mediação é efectivada[*sic*] quando se descrevem experiências, circunstâncias, costumes, tradições, valores, mostrando sempre uma forte ligação ao lugar, à região”.

Assim sendo, o regionalismo implica a manifestação de especificidades, que envolvem o espaço, visualizado numa perspectiva multidimensional, como bem explicita Vicentini (2007, p.2):

⁷⁷o transculturador é, segundo Rama *apud* Fantini (2003, p. 59) , “o mediador de duas urbes culturais desconectadas: o interior -regional e o externo universal”.

região, em literatura, tem sido região nos seus aspectos físico, geográfico, antropológico, psicológico etc., subsumidos na história relatada (a temporalidade), seja ela predominantemente política, econômica, social e cultural, porque só a manifestação de todas essas facetas ao mesmo tempo é capaz de engendrar uma história no sentido narrativo do termo, isto é, uma totalidade de mundo representada.

Neste sentido, região e sertanejo encontram-se imbricados, um completando-se no outro, como se cada trouxesse consigo a marca da construção identitária e histórica de um povo em meio a lendas, crenças, animais e mato, gerando dessa forma, conforme a autora supracitada, a totalidade representada, mundo e indivíduos que compartilham um mesmo espaço. E nessa “união”, o canto era uma das melhores formas de mantê-los em sintonia, “partilhar sentimentos”, de elevar aos ares as janelas do coração e da natureza, “cantar, só, não fazia mal não era pecado. As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas na estrada do sertão”. (ROSA, 2001, p. 401)

As estradas em *Sagarana* configuram a travessia, o caminhar de um povo, o acompanhar de todo um percurso, são testemunhas oculares da vida sertaneja. Neste sentido, estas ajudam na configuração das narrativas roseanas, compondo a construção do cenário, que é lugar, decoração, pintura, paisagem, flora e fauna; bem como “[...] cena, lugar onde acontece as ações praticada pela rede dos personagens, lugar de onde se fala, componente concreto da percepção do tempo abstrato (VICENTINI 2007, p.4)

Nas cenas, os cantos embalam os acontecimentos, elevam os personagens, extrai destes a visão de mundo, criam pontes entre o imaginário e o real, mostram a alma, revelam a dor, o medo outrora escondido, ou até mesmo uma lembrança ou recorrência numa angústia maior:

[...] chegou a hora da tristeza; com grunhidos de porcos, ouvidos através das fendas das paredes, e os rufos das galinhas procurando poleiros nos galhos, e a negra lá fora lavando as panelas e a cantar:

As árvores do Mato Bento

Deitam no chão pra dormir... (ROSA, 2001, p. 377-378)

Fato ocorrido com a personagem Augusto Matraga (conto “A hora e vez de Augusto Matraga”), *Sagarana*, quando cai no barranco e o canto aparece na descrição da cena supracitada. Logo, conclui-se que o canto aqui, como fora descrito, em recorrências anteriores também participa das ações e emoções dos personagens, utilizando a participação da natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das duas obras em foco, infere-se que *Los ríos profundos* e *Sagarana*, além de consideradas grandiosas produções, atuam, através de suas narrativas, como preservadoras de patrimônios culturais da América latina, principalmente para os países Peru e Brasil.

Neste sentido, em concordância com o supracitado, chega-se à conclusão que ambas as obras conseguiram se elevar, neste quesito, entre as melhores produções literárias do século XX, principalmente no que se refere à transculturação narrativa e à tradução cultural, principais temáticas discutidas neste artigo.

Referências:

ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos**. 1ª edición, Biblioteca Aycucho, Caracas, 1978.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a Formação do Homem**. Ciência e Cultura, v.24, p.803-809, 1972.

CHIAPPINI, Ligia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo literário**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153 – 159. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>> Acesso em: 28 de dezembro de 2011.

CORNEJO-POLAR, Antonio. “La obra de José María Arguedas: elementos para una interpretación” In: **La novela peruana**. Lima: Centro de Estudios Literarios Cornejo Polar/ Latinoamericana Editores, 2008, pp.111-134.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

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

ELIOT, T.S. **Notas para uma definição de cultura**. Prefácio de Nelson Ascher; [Tradução: Geraldo Gerson de Souza]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2003.

FILIPPO, Tereza Cristina. **Um diálogo entre Balún Canán e Los ríos Profundos**. Disponível em <<www.dominiopublico.com.br>> Acesso em 06/07/2013.

GONÇALVES, Bela Cândida de Azevedo Pereira. **Regionalismo/Universalismo em Bento da Cruz**. Disponível em: <<<http://repositório-aberto.up.pt/bitstream/10216/20353/2/000087658.pdf>>> Acesso em 11/09/2011.

LIENHARD, Martin. **Ata poética 26** (1-2) Primavera – outono 2005. Disponível em <<www.iifl.unam.mx/html-dcsacta-poetica/26-1-2/485pdf>> Acesso em 15/07/2013.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística**. 3ª ed. São Paulo. T.A. Queiroz, 2000

MORALES-ORTIZ, Gracia. **José María Arguedas: el reto de la dualidad cultural**. Madri: Editorial Renacimiento, 2011.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana, 1920-1980**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

_____ **Truncación narrativa en la America Latina**. México. Siglo XXI, 1987

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALVADOR, Dora Sales. **Traducción cultural en la narrativa de JMA: hervores en la encruzilhada de lenguas e culturas**. in Actas del I Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes/II Congreso Nacional de Traductores, Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Universidad Ricardo Palmas, pp. 1-12.

VIGIL, Ricardo González. **Introducción: vida e obra de José Maria Arguedas: consideraciones Generales**. Ediciones Cátedra, S.A, 1998.

MACHADO DE ASSIS CONTISTA: “TO BE OR NOT TO BE”

Vandemberg Simão SARAIVA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Apesar de conhecido principalmente por seus grandes romances, Machado de Assis é um dos mais fecundos e talentosos contistas brasileiros. O objetivo deste artigo é de comentar a importância da citação no conto machadiano como resultado de leitura e desapropriação do texto lido. Se o texto é um labirinto de alusões, a citação, em Machado, marca um encontro, convida para a leitura, mas uma leitura diferente do texto anterior. O escrever de Machado sublinha o trecho destacado e dissolve as fronteiras entre o texto antigo e o texto novo. Para conferirmos o trabalho machadiano com a citação e a referência, analisamos o conto “*To be or not to be*”, destacando o modo como o escritor carioca cita Shakespeare em sua escrita e reelabora o discurso shakespeariano. Em seu conto, Machado “dessacraliza” o texto primeiro, canônico, e transforma a tragédia de Shakespeare em narrativa cômica.