

FAULKNER, GUIMARÃES ROSA E RULFO ENTRE MODERNISMOS E LOCALISMOS

Paulo Moreira

paulo.moreira@yale.edu

Procuro expor aqui algumas questões centrais do meu livro *Modernismo Localista* (a sair pela editora UFMG ainda este ano). Creio que tanto o Modernismo como o que chamo de Localismo tem grande importância para a compreensão do significado da obra de William Faulkner, João Guimarães Rosa e Juan Rulfo no contexto da literatura nas Américas na primeira metade do século XX e suas possíveis implicações para nosso tempo presente. Abordando aqui a questão do localismo e do modernismo na obra dos três, fica faltando um terceiro eixo do meu livro, que é uma discussão sobre procedimentos de leitura de ficção curta, abrindo novas possibilidades de leitura ao atentar para questões como o jogo entre fragmentação e coesão nas coleções de contos e sua ligação estreita com a estética modernista.

Além da centralidade da centralidade da contística e da estética modernista, outro ponto aproxima Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo: sua relação com o local; nesse caso, com regiões rurais e subdesenvolvidas nas Américas. Os três autores compartilham a cartografia de uma cultura profunda, sofrem e desfrutam de um agudo sentido de lugar, uma relação afetiva intensa com suas regiões de origem que é decisiva em sua criação ficcional pelo diálogo criativo com a cultura, a história e as tradições literárias associadas a essas regiões. Note-se que os três foram

atraídos a centros urbanos: João Guimarães Rosa e Juan Rulfo viveram, respectivamente, no Rio de Janeiro e na Cidade do México grande parte de suas vidas, e Faulkner passou longos períodos exilado em Los Angeles, trabalhando, como dizia um dos irmãos Warner, como “*their Hollywood slave*”.¹ Ainda assim, os três se mantiveram de várias maneiras próximos da terra natal e, comprometidos com seu labor criativo, seguiram extraíndo a partir da experiência pessoal, de memórias de infância, de histórias familiares herdadas, de relatos ouvidos por outros e de livros de história e de ficção a maior parte de seu material literário desses mundos.

Sugiro que chamemos *localismo* a esse compromisso literário de uma vida com regiões específicas do Mississippi por parte de Faulkner, de Jalisco por parte de Rulfo e de Minas Gerais por parte de Guimarães Rosa. No caso, um compromisso com regiões inequivocamente rurais e subdesenvolvidas localizadas nas margens de subregiões marginais dentro de regiões marginais na expansão capitalista nas Américas. Nesse caso particular de localismo rural, o regionalismo era uma tradição literária estabelecida a qual os três escritores respondiam com independência criativa e crítica, enquanto dialogavam com outras tradições, nacionais, internacionais e lingüísticas. Todos esses diálogos criativos devem ser compreendidos como processos guiados por um forte sentido de independência intelectual e estética por parte de autores que não tomavam empréstimos, mas tornavam completamente seu o que tomavam de outras fontes.

Esses diálogos criativos com a tradição local não se limitaram ao literário. Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo tinham um profundo interesse pela antropologia e a história local, e um amplo conhecimento resultado da dedicação de uma vida à leitura, por exemplo, das crônicas coloniais e todo o tipo de relato histórico e mesmo à pesquisa em arquivos como o do Instituto Geográfico Histórico. Havia também uma rica base de tradições orais populares que Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo conheciam profunda e intimamente. A partir do conhecimento profundo de fontes primárias ou secundárias e linguagens eruditas e orais, Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo buscaram relatos, motivos, frases, temas e detalhes com que infundem de energia vital seus mundos literários e deixam sua marca no inglês, português e espanhol, respectivamente.

¹ A frase é atribuída a Jack Warner, executivo que “tinha sua sensação de poder aumentada ao contratar escritores americanos famosos, mas infelizmente tinha um orgulho perverso em pagar-lhes o mínimo possível” [in particular, gained a sense of power by hiring famous American authors. Unfortunately, he took a perverse pride in paying them as little as possible.] (Williamson, 1993, p. 266).

Essa abertura para fontes regionais literárias e historiográficas ou antropológicas, de origens erudita ou vernácula, acontece dentro das possibilidades abertas pelo diálogo mantido pelos três autores com as duas primeiras ondas de estética narrativa modernista a partir dos anos oitenta do século XIX até os anos vinte do século passado – um assunto terminologicamente complexo, ao qual retornarei um pouco mais adiante. Esse encontro com o que, por agora, chamarei de *estética da narrativa moderna* permite que as relações sociais e econômicas – assim como os contextos históricos dessas comunidades – apareçam com uma força poderosa e nova na ficção de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo.

Antes de discutir esse diálogo com a *estética da narrativa moderna*, há que se chamar a atenção para o fato de que a tradição regionalista – não apenas nas Américas – emerge da modernização, industrialização e urbanização, constituindo-se paradoxalmente como um fenômeno eminentemente moderno e urbano. Ligia Chiappini defende o uso do termo *regionalismo*, chamando a atenção para o paradoxo de que, quando uma obra de ficção demonstra alto grau de qualidade literária e toma o ambiente, os temas e os personagens rurais, há uma tendência a se dizer que essa obra não é realmente regionalista ou que, de alguma maneira, transcende/transmuta/supera o regionalismo. Chiappini sustenta que “[...] se o local e o provincial não são vistos como pura matéria, mas como modo de formar, como perspectiva sobre o mundo, então a dicotomia entre local e universal é falsa” (CHIAPPINI, 1995, p. 9). Prossegue Chiappini,

Em vez de explicar a obra regionalista bem realizada negando a sua relação com o regionalismo para afirmar imediatamente a sua universalidade, seria preciso enfrentar, pela análise trabalhosa de cada caso, a questão de como se dá a superação dos limites da tendência, de dentro dela mesma, pela potencialização de suas possibilidades artísticas e éticas, isto é, como se resolve em cada caso [...] criar uma linguagem que suprisse a assimetria radical entre o escritor e leitor cidadão em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural apresentado (CHIAPPINI, 1995, p. 3).

Na medida em que os três escritores centram seu olhar moldado pela *estética da narrativa moderna* no que Sherwood Anderson chamava, no caso de Faulkner, de “*that little patch up there in Mississippi where you started from*”,² essa assimetria radical entre leitor urbano e personagens e temas rurais de que fala Chiappini recebe um tratamento inovador.

² “aquele pequeno trecho lá em cima no Mississippi onde você começou”

Os três escrevem com consciência plena da dialética do espaço que deu nome ao famoso livro de Raymond Williams, *The Country and the City*, através da qual os leitores urbanos se separam de maneira paternalista e condescendente do que consideram “*authentic products of their regions*”.³ Se Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo tivessem seguido os procedimentos de muitos de seus predecessores regionalistas, suas regiões teriam sido mais uma vez entendidas – ou melhor inventadas – como mundos de ficção que são objeto da imaginação nostálgica de cidadãos de um mundo urbano e desenvolvido (e incluo aqui aos que habitam esses enclaves na América Latina) como culturas arcaicas perenemente à beira da desapareição. São os preconceitos de leitores acostumados a essa dialética do espaço que levam a equívocos como o de um certo crítico que descreve o mundo de Faulkner como uma “comunidade culturalmente atrasada, rural e isolada, distante geográfica, econômica e mesmo moralmente, da sociedade complexa dos leitores sofisticados e predominantemente urbanos” (KREISWIRTH, 1983, p.106).⁴ Muitos leitores contemporâneos – e aqui incluo críticos – insistiram em ler a obra de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo nesses termos quando os três, cada qual a sua maneira, trataram de alterar radicalmente essa dialética espacial e o fizeram de maneira consistente em toda sua obra, na medida em que respondiam de maneira criativa e original à *estética da narrativa moderna*.

Ainda que esteja de acordo com a sugestão de Chiappini de ir além dos prejuízos que minha orientadora de doutorado Candace Waid atribui aos “*Urban Provincials*” (os provincianos da urbe)⁵ decidi adotar o termo localismo, não como proteção contra o sentido pejorativo que costuma estar implícito em *regionalismo*, mas porque localismo me permite integrar à minha reflexão a ficção centrada em um olhar atento e amoroso a ambientes urbanos e inclusive metropolitanos. Podemos afirmar assim que a mútua fertilização entre localismo e modernismo está presente, por exemplo, também na Dublin de Joyce, no Harlem de Langston Hughes, na Geórgia do magnífico poeta Jean Toomer, na

³ Williams revela uma longa genealogia para o motivo da vida rural em vias de desaparecimento como fonte de valores nobres idealizados, que remonta à literatura clássica. Numa curiosa revisão poética, Williams nos mostra que a vida no campo inglês se apresenta como algo que morre pelo menos desde a Idade Média.

⁴ No original, “isolated, rural, and culturally backward community, distanced geographically, economically, and even morally, from the complex society of the author’s sophisticated and predominantly urban readership”.

⁵ O termo aparece no manuscrito ainda não publicado de *The Maternal Muse, Signifying: William Faulkner’s Parables of Art*.

Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade, na Andaluzia de Lorca ou na Buenos Aires de Borges, para limitar-me apenas a uns poucos exemplos.

Desde este ponto de vista localista fazemos um ajuste de perspectiva que vai desde o amplo panorama que inclui os três países (Estados Unidos, Brasil e México), até os estados de Mississippi, Minas Gerais e Jalisco e mais ainda ao interior, para regiões marginalizadas dentro desses estados: o norte do Mississippi, o *Sertão Mineiro* em torno da bacia do São Francisco no Norte de Minas Gerais e o sul de Jalisco.

É fato evidente e incontestável que quase toda a ficção produzida por Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo se localiza nessas regiões e extrai delas mundos ficcionais aos quais eles retornariam constantemente, mundos aos quais o gênio criativo desses autores daria um sentido profundo para leitores não apenas dos Estados Unidos, Brasil e México, mas de qualquer parte do mundo. Menos evidente é o fato de que esses três locais – tão distantes entre si na extensão continental das Américas – compartilham aspectos importantes como regiões rurais marginalizadas. Além da forte tradição oral de suas culturas, elas compartilham um passado colonial doloroso que deixou cicatrizes socioeconômicas e traços culturais visíveis numa longa trajetória de conflitos. Varridas, com frequência de forma violenta, por ondas sucessivas de modernização capitalista e subjugadas em relação de dependência com os centros econômicos e políticos, nacionais e internacionais, essas regiões formaram comunidades econômica e moralmente complexas. São regiões, portanto, longamente imersas em relações capitalistas: ocupadas como empresas coloniais e governadas sobretudo por mercados de propriedade privada e de exploração de recursos naturais e humanos com fins de lucro por parte daqueles que se estabeleceram como seus senhores por meio de uma tristemente conhecida dinâmica colonial de aquisição e posse através da violência.

Em tempos que buscam sempre enfatizar o caráter da ficção como entretenimento e negar-lhe qualquer relevância como forma de conhecimento do mundo, a obra de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo serve como testemunho eloqüente de que, sem abrir mão do princípio do prazer, a literatura têm potencialidades muito além da simples diversão. Esses três projetos consistem na criação de um mundo literário na qual a liberdade criativa da ficção – mais além da precisa acumulação de complexos detalhes históricos tomados da tradição e da realidade – servem para uma melhor compreensão da realidade em toda sua complexidade. A questão fundamental aqui não é a presença em si mesma desses lugares na obra, mas o modo excepcional com que esses três autores criam a partir da realidade peculiar de suas regiões.

Com toda a intensidade de seu compromisso e sua atenção ao local, as obras de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo respondem criticamente ao regionalismo de cariz nacionalista e romântico que buscava a afirmação da identidade nacional ou regional através da elevação e integração culturais, reorganizando os termos da dialética entre urbano e rural ao não se separarem estritamente – nem separarem a seus leitores – de uma realidade definida de forma unívoca. Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo não julgam para o leitor, nem insistem numa hierarquia de valores culturais que está na base do modo realista de representação e não procuram exibir originalidade cultural ou lingüística apenas para afirmar a identidade local em contraste com o nacional ou o estrangeiro. E assim nos fazem travar contato com uma forma de conhecimento que têm seu próprio mérito além das Ciências Sociais ou da História.

Tem-se dito que a incorporação historiográfica de Faulkner em seu mundo ficcional é tal, e tem tal grau de precisão, que “(...) muitos historiadores (...) vêem em Faulkner uma autoridade confiável sobre o Sul, um escritor ficcional que tinha algo importante a oferecer sobre a região e o sentido do seu passado”⁶ Certos críticos (o já citado Kreiswirth) têm relacionado essa precisão do grande gesto antropológico de *Yoknapatawpha* com o ambicioso empreendimento literário de Balzac⁷ a criação de uma vasta rede de relatos interconectados que, em conjunto, retratam integralmente um lugar e um tempo, englobando a cultura e recapitulando, com precisão e atenção aos detalhes, o conhecimento acumulado por toda uma sociedade. De maneira análoga, o crítico Willi Bölle entende *Grande Sertão: Veredas* como uma resposta de Guimarães Rosa ao vasto gesto antropológico de Euclides da Cunha em seu *Os Sertões*.⁸ Outros, como a historiadora Heloísa Starling, compararam o mundo ficcional de Guimarães Rosa com um gigantesco mapa alegórico

⁶ No original, “[...] many historians [...] have seen in Faulkner a credible authority on the South, a writer of fiction who had something important to offer about the region and the meaning of its past” (Don H. Doyle, “Faulkner’s History: Sources and Interpretation”, em Donald M. Kartiganer and Ann J. Abadie (eds.), *Faulkner in Cultural Context: Faulkner and Yoknapatawpha*, 1995, University Press of Mississippi, Jackson, 1997, p. 3). O livro onde aparece esse artigo oferece paralelos entre dados históricos na ficção de Faulkner e a investigação histórica.

⁷ Para um estudo da influência de Balzac na concepção de Yoknapawtapha, ver o livro de Kreiswirth, *The Making of a Novelist*, pp. 100-127.

⁸ Bölle segue a perspectiva de Roberto González Echevarría em *Mito y archivo*, que enfatiza a relação produtiva que a narrativa latino americana estabelece com textos históricos e científicos apontando a importância de Euclides da Cunha e Domingo Sarmiento.

que possui “[...] tanto os fundamentos arcaicos e teóricos de uma nova forma específica de organização do convívio humano, a atividade política, quanto os diferentes modos de descrever o país nas possibilidades e limites dessa atividade” (STARLING, 1999, p.16)⁹ Finalmente, a capacidade incisiva de Rulfo de interpretar história e realidade em toda sua complexidade foi descrita, por sua vez, em termos semelhantes por Carlos Monsiváis: “En nuestra cultura nacional, Juan Rulfo ha sido un intérprete absolutamente confiable (por lo mismo que no pretende erigirse en sistema) de la lógica íntima, de los modos de ser, el sentido idiomático, la poesía secreta y pública de los pueblos y las comunidades campesinas [...]”¹⁰

Se a estética narrativa moderna possibilitou essa agudeza de interpretação, a atenção amorosa ao local ajudou Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo a evitar armadilhas que vitimaram muitos de seus contemporâneos. Essas eram armadilhas que afetaram profundamente a recepção inicial de suas obras, recepção essa que tem papel importante na medida em que muitos leitores posteriores meramente a repetem ou amplificam. Que armadilhas são essas?

Primeiro, uma falsa oposição entre o particular e o geral na arte, complicada por uma idéia ainda mais equivocada de universalidade que, como disse Susan Sontag em famoso ensaio introdutório sobre Machado de Assis, serve não mais que para uma apreciação, ao final autoelogiosa, de artistas e intelectuais localizados nos centros econômicos e culturais do mundo ocidental e para o abastecimento de um complexo de inferioridade entre artistas e intelectuais do terceiro mundo em seus enclaves periféricos. Dentro dessa perspectiva, para ser universal havia que ser urbano e se referir a uma existência reconhecível pelas classes médias urbanas e as elites mundiais.

No caso de Guimarães Rosa era palpável a ansiedade que provocava em alguns críticos o fato de que aquele que muitos reconheciam como o melhor autor brasileiro do momento insistia em localizar sua ficção no campo. A solução foi propor que o local em Guimarães Rosa era sumamente superficial, uma capa delgada que ocultava a análise das chamadas grandes questões humanas. Por outro lado, na recepção inicial de Faulkner havia grande irritação com a complexidade narrativa

⁹ Heloísa Starling, *Lembranças do Brasil: Teoria, Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas*, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro-Universidade Cândido Mendes-Editora Revan, Rio de Janeiro, 1999, p. 16.

¹⁰ Carlos Monsiváis, “Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente”. Notas sobre la obra de Juan Rulfo”, *La Cultura en México*, 963, 13 de agosto de 1980, p. V.

ligada a temas rurais como atesta a famosa resenha da *New Yorker* sobre *Absalom, Absalom* e mesmo o desconcerto inicial com o seu Nobel – patente na primeira nota sobre o assunto no *New York Times*. No caso de Rulfo, a irritação de alguns pela fragmentação de *Pedro Páramo* e a tentativa de outros de rotular o romance de Rulfo como exemplo tardio de *Novela de la Revolución* – foram documentados por Jorge Zepeda em seu rigoroso *La recepción inicial de Juan Rulfo*.

Em conjunção com essa falsa oposição entre o particular e o geral se propunha freqüentemente outro falso antagonismo entre a elaboração estética e a contundência política na arte. A medida em que essa visão redutora da relação entre estética e política na arte se exacerbava com a chegada da Guerra Fria às Américas, acreditava-se, por um lado, que os que optavam pela complexidade estética eram por isso defensores alienados da arte pela arte enquanto, por outro lado, os que optavam pela contundência crítica diminuían suas obras com questões circunstanciais, ou seja não “universais” – e voltamos então à visão equivocada do particular em oposição ao geral. Assim, por um lado, acusavam Faulkner de conservadorismo ou alienação e, por outro lado, de “anti-americanismo” ao expor de maneira contundente as brutais relações raciais opressivas nos Estados Unidos. Assim, pressupunham que a obra de Guimarães Rosa era eminentemente reacionária e elitista e que a obra de Rulfo era uma manifestação tardia da era nacional-regionalista da literatura mexicana que abria caminho para o cosmopolitismo do *Boom* latino americano.

Essas armadilhas continuam até certo ponto armadas e acompanhar em sua obra o percurso pelo qual os três autores escaparam destas pode ser útil aos que pretendem levar essas discussões adiante em pleno século XXI. Local e particular conformam a expressão estética de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo numa deliberada busca de uma linguagem pessoal, com uma particular preocupação por novas formas de representação lingüística e literária que buscava responder aos questionamentos dos paradigmas lingüísticos e literários do realismo do século XIX, seja este rural ou urbano. Essa busca vai além das referências à história, à natureza, à geografia e à cultura que constituem traços culturais, influenciando no mais profundo da estrutura narrativa e da linguagem. Os mundos literários criados por Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo se baseiam em linguagens próprias, que adquirem vida nos padrões lingüísticos, ritmos, frases e locuções locais, reestruturados mediante o labor literário dos três autores. Esses mundos literários são também respostas críticas e criativas a projetos totalizadores como o de Balzac ou o de Euclides da Cunha com a adição do que se chamou, em outro contexto,

de “*anthropological turn*.”¹¹ Tal giro antropológico se caracteriza aqui pelo encontro desse regional particular com as preocupações modernas com as potencialidades e limites da linguagem, com a representação não vista como cópia mas como interpretação da realidade e pela possibilidade de coexistência de múltiplas interpretações em diálogo com o leitor em lugar de asserções unívocas, e pela crítica a uma literatura que buscava traduzir culturalmente os habitantes e regiões marginalizadas para afinal colonizá-las culturalmente, num gesto paralelo à exploração que às vezes pareciam criticar.

O resultado desse encontro foi uma forma literária fértil, que se pode relacionar com o que Ítalo Calvino chamou provocativamente de “uma enciclopédia aberta.” Cito a Calvino:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, nascido etimologicamente da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo contendo-a em um círculo. Hoje não se pode pensar numa totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla (CALVINO, 1988, p. 131)¹²

Nesse projeto de totalidade conjectural estão plenamente integrados os contos dos três autores, contos que sugerem conexões entre si precisamente pela permanência do mesmo local. Uma diferença fundamental entre a literatura produzida por Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo e as obras de autores anteriores a eles que conscientemente assumiam um ponto de vista regional documentado no conhecimento antropológico e etnográfico é que eles aprendem com a estética narrativa modernista a enfatizar a abertura de sentido mais que o fechamento. É por isso que esses três mundo ficcionais são “*infinite, not locked in by any ‘answer’ or solution*”, como argumenta o caribenho Edouard Glissant quando discute a obra de Faulkner.¹³ O fato de que não buscavam guiar

¹¹ “Giro antropológico”. Jed Esty propõe o termo en un estudio limitado a la narrativa moderna inglesa en “Late Modernism and the Anthropological Turn”, en *A Shrinking Island*, Princeton University Press, New Jersey, 2003, pp. 1-23.

¹² No original, “Quella che prende forma nei grandi romanzi del xx secolo è l’idea d’una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa si esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un círculo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima” (*Lezione americane*, 127).

¹³ “[...] infinito, no encerrado por ninguna respuesta o solución” (Edouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, trad. de Barbara Lewis y Thomas C. Spear, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1999, p. 22).

seus leitores a uma resposta ou solução definitiva para a realidade que buscavam interpretar não reduz mas, ao contrário, amplifica a capacidade crítica e o gume político da obra dos três autores.

Em tempos de celebração – muitas vezes puramente superficial – da pluralidade e de uma suposta coexistência feliz de estéticas e ideologias divergentes pode ser difícil reconhecer a audácia dessas opções de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. A visão amplamente dominante então (e que ainda influi subrepticamente hoje apesar de todo o discurso pluralista) era que a história é um caminho uniforme, inevitável e acumulativo que vai desde a magia até a ciência, desde a tradição até a razão e desde o mundo rural, dominado pelo arcaico, até o mundo urbano, localização privilegiada da modernidade. Essa visão de mundo dependia (e depende) da justaposição de tempos (arcaico e moderno) com espaços (o campo e a cidade), seja idealizando ou difamando o mundo rural como pré-capitalista, eminentemente “atrasado”.

O mundo rural representado e interpretado na ficção de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo oferecia um duplo desafio político a essa visão: aos nostálgicos defensores do passado rural (como os *Southern Agrarians* no sul estadunidense ou os regionalistas conservadores no Brasil), que viam no campo o último lugar de resistência de uma vida mais humana e autêntica do passado contra o avanço do capitalismo; e aos progressistas metropolitanos (como aqueles que, vivessem onde vivessem, eram identificados como “*New York Intellectuals*” nos Estados Unidos ou os apologistas da *Revolução Mexicana* como mito de modernização nacional-democrática triunfante no México), que viam no mundo rural apenas um espaço de resistência alienada frente a um futuro plenamente urbano e industrial. Em 1998, Augusto Monterroso descreveu com precisão o ambiente hostil que Juan Rulfo encarava ao publicar suas principais obras no México:

Entonces se planteaba también la dicotomía campo-ciudad como el ámbito o los ámbitos posibles de la narrativa mexicana, y en algunos sectores había como la necesidad de escoger tajantemente la ciudad en oposición a los problemas del campo, demasiado usados ya: la ciudad o nada. Rulfo resistió heroicamente esa demanda absurda y, para bien, se dedicó a escribir lo suyo (MONTERROSO, 1998, p. 1).

Os reacionários não esperavam que a literatura expusesse tensões e contradições da vida rural e que complicasse a idéia do campo em desaparecimento como um último bastião da luta por ideais nobres. Os progressistas acreditavam que os valores universais da modernidade só podiam expressar-se através de uma literatura cosmopolita

necessariamente centrada na metrópole, e que os temas rurais estavam portanto esgotados, reduzidos à denúncia contra a injustiça social ou a defesa de valores provincianos e arcaicos que atrasavam a marcha inevitável ao progresso, fosse ele revolucionário ou reformista. Os temas rurais eram vistos assim, de qualquer maneira, como uma forma atrasada de expressão literária condenada à desapareição pelas rodas implacáveis da história.

Voltemos a *The Country and the City* de Raymond Williams para descrever o ponto cego que, ironicamente, unia as duas pontas do espectro ideológico: o caráter eminentemente capitalista do campo. Cito Williams:

O capitalismo como modo de produção é o processo básico de quase tudo que conhecemos como a história do campo e da cidade. Há séculos os seus ímpetus econômicos abstratos, as suas prioridades fundamentais nas relações sociais e os seus critérios de crescimento e de lucro ou prejuízo têm alterado nosso campo e criado nossos tipos de cidade. Em suas formas finais de imperialismo o capitalismo criou todo nosso mundo¹⁴

Sucessivas ondas de modernidade capitalista deram forma, em última instância, a essas áreas rurais ocupadas por empresas coloniais, de modo que essas regiões para onde confluem culturas e povos diferentes são, portanto, inerentemente modernas em suas relações econômicas e sociais internas e em seus inúmeros pontos de contato bem estabelecidos com o mundo além de seus limites. As experimentações da narrativa modernista no século xx ocupam aqui um papel primordial porque permitem a Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo contemplar essas formas de modernidade marginal e refletir agudamente sobre elas.

Retomo agora a questão da estética narrativa moderna. Em meu trabalho, transitando entre três tradições lingüísticas e literárias distintas em vários aspectos importantes, termos como *estética narrativa moderna* ou *narrativa modernista no século xx* exigem um trabalho de tradução entre o inglês, o português e o espanhol, posto que cada um dos três idiomas emprega o termo *modernism/modernismo/modernismo* com diferentes conotações relativas a sua própria história e cultura. Ao invés de deter-me aqui nos traços distintivos do termo em cada língua

¹⁴ No original, “Capitalism, as a mode of production, is the basic process of most of what we know as the history of country and city. Its abstracted economic drives, its fundamental priorities in social relations, its criteria of growth and of profit and loss, have over several centuries altered our country and created our kinds of city. In its final forms of imperialism it has created our world” (*The Country and the City*, 302).

– assunto nada novo para quem trabalha com literatura comparada — sugiro atenção às continuidades entre *modernism*, *modernismo* e modernismo, para que as áreas comuns nos sugiram novas perspectivas críticas. Obviamente, não se trata de explicar um termo a partir de outro, nem muito menos de buscar o termo mais ajustado ou mais correto entre os três, mas sim de tratar de revelar o que se oculta no contraste entre eles.

O *Modernismo* brasileiro se associa principalmente com os movimentos de vanguarda que surgiram por toda a Europa e América: Dadaísmo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Ultraísmo, Imaginismo, Estridentismo no México e outros¹⁵ O ano 1922, tão importante para o *Modernismo* brasileiro – ano do centenário da independência e da *Semana de Arte Moderna* em São Paulo – é fundamental também para os estudiosos do chamado “*high-modernism*”¹⁶ Anglo-Saxão o ano de *Ulysses*, depois do qual, segundo Virginia Wolf, “*nothing would remain the same*”.¹⁷ Mas a vinculação particular do *Modernismo* a um movimento específico de vanguarda é muito menos importante para *modernism* em inglês. Esse *high-modernism* é portanto diferente do *Modernismo* brasileiro na medida em que distingue claramente entre *modernism* como movimento e as vanguardas que fazem parte desse movimento mas não o esgotam.¹⁸ A distância entre os dois termos fica mais visível ainda

¹⁵ Jorge Schwartz faz um importante esforço comparativo no contexto latino americano em *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. A visão predominante do *Modernismo* brasileiro está resumida em *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (303-382). O esboço de uma discussão da vanguarda brasileira sob perspectiva comparativa aparece em *Vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica* de K. David Jackson e *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos* organizado por Jorge Schwartz. Em Portugal o termo se refere a um grupo de vanguarda apoiado no talento imenso de Fernando Pessoa que chega ao ápice em 1915 com a revista *Orpheu*. Arnaldo Saraiva traz uma primeira visão comparativa dos modernismos brasileiro e português, desde uma perspectiva lusitana, levantando contatos entre brasileiros e portugueses no período em *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e a sua história*.

¹⁶ O termo é traduzido como “alta modernidade” em *Modernização dos Sentidos* de Gumbrecht, um termo que me parece menos preciso que “alto modernismo” pelo menos no caso deste artigo, já que me refiro aqui ao segundo período do modernismo que é marcado por inúmeros grupos de vanguarda em vários países diferentes.

¹⁷ Michael North hace un detallado recorrido del año del *Ulises* en *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern* (Oxford University Press, New York-Oxford, 1999).

¹⁸ A confusão entre o movimento de vanguarda específico e o movimento literário além das vanguardas tem seus prejuízos, como já discutimos brevemente na introdução. Perdendo sua desde sempre precária coesão como movimento de vanguarda a partir de fins da década de vinte, modernistas como Manuel Bandeira, Mário, Oswald e Carlos

quando percebemos que o adjetivo *high* denuncia ao leitor brasileiro a existência em inglês de um *modernism* da segunda metade do século XIX, de que fazem parte, por exemplo, o naturalismo na prosa e no teatro e o simbolismo na poesia. Essa inflexão parece portanto aproximar o termo em inglês do seu equivalente espanhol, que denomina um movimento internacional, particularmente forte na América Latina, inspirado pelo simbolismo, parnasianismo e decadentismo franceses e tendo como destaque a figura do poeta Rubén Darío (1867-1916), “proclamando (...) una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción” (*Prosas profanas*, p. 13).¹⁹ Esse *modernismo* começa no fim do século XIX – portanto dentro do escopo do *Modernism* de língua inglesa – e mantém-se influente no universo da língua espanhola até princípios da década de vinte do século seguinte, daí a tendência da crítica em língua espanhola de empregar termos como *la novela moderna* ou *la nueva narrativa* para referir-se à narrativa do século XX que dialoga criticamente com os pressupostos do naturalismo ou do realismo sob a égide do experimentalismo das vanguardas e de autores como William James, Joseph Conrad, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf, Franz Kafka, Ítalo Zvevo, entre outros²⁰

No caso do português, os limites do termo *modernista* se revelam quando pensamos no modernismo em Portugal (bem anterior ao 1922) e no autor fundamental para a narrativa moderna brasileira: Joaquim Maria Machado de Assis, que ocupa para alguns críticos essa espécie de limbo conceitual do “pré-modernismo”.²¹ O termo em espanhol que acomoda a obra de José Martí, Ruben Darío e o termo em inglês, que acomoda

Drummond de Andrade mantém contatos frutíferos as gerações mais jovens, prolongando assim sua influência a ponto do termo caracterizar, de forma algo imprecisa, a maior parte da literatura brasileira até os anos sessenta.

¹⁹ Esse é um trecho do famoso prólogo que causou sensação no mundo das letras hispânicas e transformou Darío em uma celebridade internacional. Para uma visão geral “clássica” do modernismo hispano-americano em seus próprios termos, o livro de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (Fondo de Cultura Económica, México, 1954) é uma boa opção e para uma visão geral da pesquisa atual sobre o assunto uma boa opção é “The *Modernista* Age” (1-23) em *A companion to Spanish American modernismo* de Aníbal González.

²⁰ Mariana Frenk discute brevemente a obra de Rulfo nesses termos em “La novela contemporánea en México”, *Letras Potosinas*, XVII, 132-133, abril-septiembre de 1959, pp. 8-12.

²¹ Não se trata, portanto, de puro anacronismo a citação de Raquel Cozer do Estado de São Paulo do crítico João Cezar de Castro Rocha que afirmaria que “nosso primeiro antropólogo não foi Oswald de Andrade, e sim Machado de Assis”. Ver <http://blogs.estadao.com.br/a-biblioteca-de-raquel/2011/08/>.

Mallarmé e Ibsen, acomodariam Cruz e Souza e Machado de Assis em seu período maduro. Por outro lado, o termo em espanhol insiste numa ruptura entre o *modernismo* com o período chamado também de forma algo imprecisa de época das *vanguardias*, gesto que tende a ignorar as continuidades entre, por exemplo, Machado de Assis e Borges e mesmo a relação ambígua do último – e de autores como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos – com relação às vanguardas.

O termo em inglês em seu sentido mais amplo nos é útil na medida em que ressalta justamente as continuidades entre a literatura produzida desde finais do século XIX até os anos sessenta.²² Desde esta perspectiva, Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo são todos modernistas tardios, atuando depois das vanguardas dos anos vinte e do “acontecimento” *Ulysses*, que são exacerbações do modernismo anterior, de fins do XIX. São tardios, portanto, Faulkner em seu melhor momento nos anos trinta e quarenta (ironicamente, anos de relativa obscuridade); Guimarães Rosa já escrevendo desde os anos 30 embora só se publique nos 40 e Rulfo ainda um pouco mais tarde mas tendo seu auge nos anos 50 concomitantemente com Guimarães Rosa, justo no momento em que por fim Faulkner é resgatado de um quase anonimato graças ao *Portable Faulkner* de Malcolm Cowley e logo depois ao prêmio Nobel.

O termo em inglês, no entanto, merece uma importante objeção: o *modernism* só pode ser-nos válido a partir de uma abordagem que livre definitivamente esse termo dos estritos limites da cultura em língua inglesa (uma cultura, infelizmente, cada vez mais encerrada em si mesma)²³ através uma abertura consistente à literatura em outras línguas e especialmente àquela produzida em todas as Américas. Em introdução a um livro que trata os estudos do Modernismo desde uma perspectiva supostamente mais ampla, Malcolm Bradbury e James McFarland argumentam que:

Muito da discussão sobre o modernismo literário tem se mantido em âmbito resolutamente nacional ou regionalizado. Muito da discussão em inglês sobre o Modernismo, por exemplo, tem se mantido obstinadamente presa ao eixo

²² Para uma breve discussão sobre as divergências com respeito aos marcos históricos nos estudos literários do *Modernism*, com uma defesa do período de 1890 a 1930, ver artigo de Malcolm Bradbury e James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism” (*Modernism: 1890-1930*, 19-55).

²³ Para um panorama dessa situação de isolamento cultural exacerbado ver ensaio de Alberto Manguel, “Publishing Today.” Exemplo: “Less than 0.1% of everything published in English is a translation, and that includes Japanese computer manuals” (1).

Londres-Paris-Nova Iorque, uma ênfase que limita a interpretação, simplifica a leitura e ignora a escala e interpenetração de um corpo de obras artísticas unicamente internacional e poliglota.²⁴

Apesar desta advertência, a grande maioria da crítica em inglês – inclusive o livro organizado por Bradbury e McFarland – segue utilizando o termo *Modernism* para articular debates que raramente vão além da Inglaterra do primeiro quarto do século xx e dos círculos estreitos que se formaram em torno das duplas Henry James e Joseph Conrad ou James Joyce e Virginia Woolf. É um paradoxo que os mesmos círculos críticos que ressaltam o internacionalismo do *modernism* como um dogma tenham limitado tanto seu âmbito de pesquisa pela dificuldade de superar as barreiras lingüísticas entronizadas nos arranjos tradicionais de departamentos acadêmicos divididos em línguas.

Esse campo de estudos do modernismo – tanto no mundo Anglo-Saxão como no de língua portuguesa ou mesmo espanhola – muda fundamentalmente a partir do deslocamento do centro de atenção crítica para suas expressões nas Américas. Ao analisar comparativamente o compromisso moderno com o local no caso de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo, pode-se questionar as presunções hegemônicas de que o modernismo é produto e expressão da grande metrópole do primeiro ou do terceiro mundo e uma tendência bastante homogênea em sua postura cosmopolita e internacionalista que ignorava (ou até mesmo combatia) todas as formas de localismo. Tais presunções caem por terra quando percebemos a estética modernista e o localismo rural se fertilizarem mutuamente na extraordinária qualidade das obras de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. Generalizar o modernismo como inimigo do localismo é o mesmo que prescrever a priori uma posição política ao movimento, como foi feito em certos círculos brasileiros, apesar de encontramos entre os modernistas escritores de todas principais filiações políticas da primeira metade do século xx: desde o fascismo de Ezra Pound ao socialismo de Bertolt Brecht, desde o conservadorismo elitista de T. S. Eliot até o combate libertário de André Breton, passando por iconoclastas de todos os tipos.

²⁴ No original em inglês, “much of the discussion of literary Modernism has stayed resolutely national or regionalized. Much English-language discussion of Modernism has, for instance, steadfastly held to the London-Paris-New York axis, an emphasis that has narrowed interpretation, simplified reading, and ignored the scale and interpenetration of a uniquely international and polyglot body of arts” (“The Name and Nature of Modernism”, p. 13).

Mais que a enumeração de uma série de procedimentos estéticos ou posturas políticas específicas, a compreensão justa da estética modernista exige um entendimento da cultura, inclusive da dinâmica das novas tecnologias, como o espírito de uma época: uma impressão intelectual e cultural que afetou de várias maneiras quase tudo o que se escreveu no período, especialmente depois da Primeira Guerra Mundial. A estética moderna, em suas formas e temas, mostra a crença generalizada – e pouco importa aqui se justificada ou não – de que se passava então por uma crise única na história, marcada pelo sentimento de viver uma época diferente de todas as outras, um sentido bastante parecido com a *devotio moderna* do século XIV,²⁵ Como afirma Terry Eagleton, era como se “[...] as velhas doutrinas do século XIX – o humanismo romântico, o individualismo liberal, os sonhos de progresso social – foram todos incapazes de sobreviver ao *Somme*”.²⁶ Essa percepção de uma crise sem precedentes é então compreensivelmente caracterizada no aspecto estético pelo que Frank Kermode descrevia como “*a kind of formal desperation*” (KERMODE, 1990, p. 48), um desvio constante, às vezes extremo e quase sempre deliberado, das normas dominantes, e uma preocupação constante com as limitações da representação artística em general – compreendida mais como interpretação criativa do que como retrato fiel – e da representação lingüística em particular. Essa busca pelo desvio deriva na relação conflituosa entre os artistas e a idéia de um público geral, ligada à sensação de perda do “leitor comum”, que levou autores e outros artistas a quererem questionar e desafiar ao público ao invés de oferecer-lhe respostas ou um sentido definido, sem importar-se com – ou buscando conscientemente – o estabelecimento de um mal estar ou estranhamento entre criador e público.

²⁵ O termo aparece em livro *Modern Essays* (Fontana Press, Glasgow, 1990), onde Frank Kermode esboça um olhar distanciado em direção ao *modernism* fruto de um distanciamento histórico, hoje bem mais claro (ver, especialmente, p. 65). Inspirada pelo devoto Geert Grote (1340-1384) a *devotio moderna* (nova devoção) foi um movimento de renovação espiritual dentro da Igreja Católica que enfatizava a vida em comunidades auto-suficientes (geralmente seus membros ganhavam a vida como copistas ou tecelãs) voltadas para a vida em Cristo, a leitura da Bíblia, o desenvolvimento das virtudes morais e da interioridade. Alguns vêem o movimento como antecipação das questões levantadas pela reforma ainda que a obediência à Igreja e ao Papa fosse estritamente observada dentro dessas comunidades. Para uma introdução ao assunto, ver introdução (7-61) de *Devotio Moderna – Basic Writings* de John Van Egen.

²⁶ “(...) *the old 19th century doctrines – Romantic humanism, liberal individualism, dreams of social progress – had all failed to survive the Somme*” (“T.S. Eliot”, em *Figures of Dissent*, Verso, London-New York, 2005, p. 79).

A vanguarda (talvez o modernismo em sua feição mais radical e exasperada) deplorava abertamente a imitação superficial, e a narrativa moderna não pode ser compreendida como uma série de procedimentos formais a serem copiados por aqueles que desejavam estar em dia com as modas literárias. Essa estética narrativa modernista gerava, sobretudo, uma nova maneira de ver as coisas que deu visibilidade a qualidades locais que eram antes ignoradas e um novo modo de representação que permitia novas formas de interpretação dessas qualidades.

Passando por momentos de maior ou menor proeminência entre a Primeira Guerra Mundial e os anos sessenta, Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo escreveram suas obras sob o impacto dessa sensibilidade estética além dos contextos culturais e históricos de seus âmbitos literários específicos. Em suas ousadas experimentações narrativas, assim como em seu profundo compromisso com o local, William Faulkner, João Guimarães Rosa e Juan Rulfo compartilharam essa estética modernista e esse localismo de forma profunda e decisiva, na medida exata de seus talentos extraordinários.

AINDA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TERMOS MODERNO E MODERNISMO

Para compreender no termo *modernismo* melhor a sua quase inerente imprecisão semântica e historiográfica, aparente tanto em inglês e português como em espanhol, há que se reconhecer uma natureza heterogênea que oscila entre o juízo de valor prescritivo e a descrição de um período histórico específico. O termo aparece já com tons polêmicos e pejorativos na pena mordaz de Jonathan Swift quando da *Querelle des anciens et des modernes* no fim do século XVII, denotando uma idolatria irresponsável pelo presente sem o devido respeito pela tradição.²⁷ Esse sentido pejorativo é mantido nas polêmicas dentro da Igreja Católica na virada do século XIX para XX, mas já se reveste de ambiguidade nas correntes estéticas de *fin-de-siecle*, que oscilam entre modernolatria e a modernofobia, o entusiasmo e o horror ao mundo moderno da industrialização capitalista e democratização do regime

²⁷ Deve causar decepção entre os defensores ardorosos da modernidade vanguardista como força subversiva essa origem do termo, já que o debate em questão travava-se entre facções que defendiam a superioridade dos clássicos contra aqueles que ousavam defender o neoclassicismo francês da época como melhor pelo seu caráter mais racional, mais refinado e cristão.

liberal.²⁸ Do sentido pejorativo ou ambíguo desses primeiros usos passa-se ao louvor entusiasmado das vanguardas nas duas primeiras décadas do século XX. Esse louvor ao modernismo, de forte carácter prescritivo a partir das palavras de ordem dos manifestos vanguardistas e de livros como o *ABC of Reading* de Ezra Pound, ainda persiste, mesmo à medida em que o termo se consolida como historiográfico nos estudos literários no século XX.

Para entender essa ambigüidade, é necessário retroceder a um termo indelevelmente relacionado ao modernismo: o moderno, uma noção em si mesma ambígua também por eminentemente contingente de consonância ou compromisso com o tempo atual ou recente. Matei Calinescu fala em uma estrutura semântica tríplice de termos usados para caracterizar um período:

Eles sempre implicam um julgamento de valor, seja positivo ou negativo (...); eles se referem com maior ou menor especificidade a um segmento particular da história, dependendo em grande medida do contexto e das preocupações de quem o usa; eles também descrevem um “*tipo*”, que pode ter sido mais freqüente num certo período histórico, mas que pode ser ilustrado com exemplos de outros períodos também.²⁹

Oscilando entre o juízo de valor e a referência histórica e, mais além, como tipologia que permite, por exemplo, a algumas vanguardas a elaboração de uma tradição experimental, o termo tem sido usado desde o seu aparecimento no fim da Idade Média, sempre em contraste com aquilo que é antigo, mas sofrendo mutações sucessivas de acordo com a visão particular das definições e das relações entre passado, presente e futuro desde então. Os exemplos são muitos mas me atenho a apenas três. O moderno se refere simplesmente à atualidade em termos como *Modern Studies*. Nos estudos religiosos ele aparece tanto com sentido positivo no movimento de renovação ainda dentro da Igreja Católica no fim do século XIV em Utrecht (atual Holanda) como *devotio moderna* como com sentido negativo na tentativa, abortada pelo Papa Pio X,

²⁸. Em *All That is Solid Melts Into Air*, estudo clássico de Marshall Berman, fala-se em pastoral e contra-pastoral para qualificar essas duas posições, que se encontram na centralidade absoluta dada à modernidade industrial.

²⁹. No original, “They always imply a *value* judgement, positive or negative (...); they refer with more or less specificity to a particular segment of *history*, depending very much on the context and the concerns of the user; they also describe a ‘*type*,’ which may have been more frequent in a certain historical period, but can have been illustrated in other periods as well.” (87)

de reconciliar teologia com ciência e filosofia na virada do século XIX para o XX pela aplicação de métodos críticos e históricos no estudo da Bíblia com ênfase humanista e pela influência de William James e Henri Bergson.³⁰ Já no trabalho crítico dos concretistas brasileiros busca-se definir o moderno como um critério a-histórico, traçando uma longa linhagem desde, por exemplo, os trovadores provençais no século XII até as vanguardas do pós-guerra.

Seja como noção fluida de presente, definição historiográfica específica ou tipo recorrente, para entender melhor o moderno (e, por conseguinte, o modernismo) há que se refletir sobre um termo que poderíamos chamar de intermédio, entre os conceitos de moderno e modernismo: a modernidade. Nesse caso entramos num complicado debate historiográfico em torno da definição do processo da modernidade como algo que começa com o Renascimento italiano (chamado assim de *Early Modern*); com a invenção da imprensa; com as explorações marítimas dos europeus além do Mediterrâneo; com a Reforma e Contra-Reforma religiosas; com as revoluções inglesa ou francesa e norte-americana; ou ainda com a revolução industrial e as sublevações socialistas de 1848. Cada um desses olhares diferentes sobre a modernidade parece enfatizar aspectos diferentes de um fenômeno afinal multidimensional, definindo a modernidade como eminentemente econômica, política, epistemológica ou estética e subjugando todos os outros aspectos àquele considerado central. Nesse ponto a idéia de ondas sucessivas de modernidade desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht em *Modernização dos Sentidos* me parece sumamente interessante ao contemplar ao mesmo tempo as continuidades entre esses períodos e aspectos da modernidade (que menos se sucedem do que se sobrepõem uns aos outros) e levar em consideração a alteridade do passado que deveria nos interessar justamente por aquilo que pode nos causar de estranhamento mais do que por aquilo que nos suscita identificação.

Podemos agora voltar ao modernismo com um olhar renovado. O modernismo é marcado pela sensibilidade aguda do observador/artista dos limites do ponto de vista unitário e neutro, duvidando da superioridade cultural e social desse ponto de vista, da capacidade e mesmo da conveniência desse ponto de vista assumir o papel de

³⁰ A condenação desse movimento como uma heresia por parte da Igreja Católica em 1907 é, ironicamente, o que confere unidade a uma série de iniciativas isoladas e é uma marca do uso de *modernismo* como termo pejorativo, significando a idolatria irresponsável do que é moderno sem o devido respeito pelas tradições, como veremos adiante.

interpretar de forma integral a realidade que o circunda. Daí um olhar crítico irônico com relação a si mesmo que é também marcado pelo que Stephen Spender chamou de “consciência plena do sofrimento, sensibilidade e percepção do passado” (*The Struggle of the Modern*, 72).³¹ Justamente por causa dessas características, o modernismo possibilita a compreensão da modernidade como fenômeno múltiplo e variado em termos históricos e geográficos, presente inclusive nas margens do mundo capitalista de forma tão aguda e complexa como nos centros. Ao romper com as regras estabelecidas da representação literária e lingüística, o modernismo também rompia com as regras estabelecidas de interpretação cultural, abrindo novos campos de investigação e novos olhares que permitiam ver conflitos da modernidade ali onde antes então reinava apenas a alteridade arcaica.

Esse modernismo, definido como uma sensibilidade particular de um período e relacionado com a modernidade em sentido amplo, não serve apenas para compreender melhor a obra de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. O estudo que propus em meu livro sobre a conjunção produtiva entre localismo e modernismo nos contos dos três serve para desafiar três pressupostos repetidos *ad nauseum* quando se fala sobre o modernismo no século XX. O primeiro pressuposto afirma que o cosmopolitanismo estético do modernismo era necessariamente hostil a qualquer forma de atração pelo local; o segundo mantém que as experimentações na narrativa modernista são resultado e expressão naturais da experiência urbana nas grandes metrópoles do que o historiador Eric Hobsbawm chamou de “Era dos Extremos”, articulando questões que estavam essencialmente fora de lugar quando situadas nas margens do capitalismo ocidental; o último pressuposto explica o modernismo tardio além da Europa ocidental como fruto de desejo de estar a par com as inovações européias.

O modernismo localista de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo pode ser entendido como faceta do que Hans Ulrich Gumbrecht chama de “modernismo da periferia”³²: prática literária que “pode ser tão inovadora, experimental e, às vezes, tão chocante quanto nas sociedades do centro cultural – mas (...) nunca rompe com a função de representação” (*Modernização dos Sentidos*, 20), constituindo-se assim em uma resposta menos claustrofóbica aos desafios da modernidade que o rompimento radical com a representação defendida, por exemplo, por Ortega y Gasset

³¹ No original, “... realized consciousness of suffering, sensibility and awareness of the past.”

³² A periferia do mundo ocidental, no caso da tese proposta por Gumbrecht, é formada pela Itália, pela península ibérica e pelas Américas.

em “La deshumanización del arte” e problematizando mas não tentando romper a relação com o mundo e com a experiência. Essa relação com o mundo e a experiência se conforma, na obra dos três autores em questão, precisamente no que chamei de localismo.

Além desse relacionamento produtivo com as questões da representação e da relação entre mundo, experiência e literatura, esse modernismo localista traria em seu bojo ainda a revisão de um projeto anterior, que poderíamos chamar de um primeiro modernismo das Américas no final do século XIX e começo do século XX. Nesse projeto estava presente algo que Roberto González Echevarría definiu como um desejo “inscribir, convertir en escritura, la cultura o subcultura oral en cuestión, valiéndose de los instrumentos filológicos de la antropología” (*Mito y Archivo*, p. 219). Mas que negá-lo, o modernismo localista busca radicalizar esse processo, valendo-se de novos instrumentos de uma antropologia empenhada na questão da compreensão da alteridade. Esse é um projeto de aprofundamento muito semelhante ao que Jed Esty, pensando curiosamente num contexto restritamente anglo-saxão, chama de “modernismo tardio,” posterior ao já citado *High-Modernism*. Esty fala de um projeto que propõe “um legado cultural herdado como agente necessário para a mediação entre totalidade e particularidade, entre unidade e fragmentação, ou entre o coletivo e o individual”.³³ No caso de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo esse “legado cultural herdado” trazia a marca de um ambiente rural conformado pela modernidade desde a colonização e em constante processo conflituoso de mudança.

Portanto, William Faulkner, João Guimarães Rosa e Juan Rulfo não são pioneiros, mas tampouco são epígonos produzindo formas rarefeitas ou distorcidas desse modernismo que busca radicalizar a exploração das potencialidades desses novos instrumentos filológicos e aprofundar ao invés de romper a relação entre experiência e literatura através de um olhar renovado ao local. A obra dos três interpreta e rearticula as tensões do chamado “*shock of the new*,”³⁴ tensões não menos agudas nas margens do que nos centros do capitalismo mundial. No contexto das Américas, a nova epistemologia da representação trazia a possibilidade de emancipação do sentimento de atraso cultural que produzira ou um agudo complexo de inferioridade auto-depreciativo ou um feroz defesa

³³ No original, “an inherited cultural legacy as the agent required to mediate between totality and particularity, between unity and fragmentation, or between the collective and the individual” (Esty, 13).

³⁴ Refiro-me aqui à série de documentários para a TV de Robert Hughes que ele mesmo depois transformou em livro sobre o modernismo nas artes plásticas.

nacionalista do excepcionalismo. Questionando a noção de progressão linear da história e de hierarquia geográfica da cultura ocidental, o modernismo localista de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo revelava e explorava as implicações de algo latente desde o período colonial: os dolorosos conflitos que acompanharam cada uma das ondas de modernização que varreram tanto o mundo rural como o urbano das Américas.

O que transparece dos quinze contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo abordados no meu livro é que os três são escritores de interesses eminentemente cosmopolitas que, entretanto, nunca evitam o local e, mais do que isso, dão um passo estético decisivo precisamente quando conseguem manter-se, ao mesmo tempo, abertos ao experimentalismo mais avançado produzido fora de seus países e profundamente imersos na cultural local. Esse modernismo localista não é de forma alguma uma anomalia na literatura das Américas no século XX e, mais do que apenas o resultado de uma apressada adoção de modas literárias de origem européia, é fundamental para a compreensão do modernismo como fenômeno mundial. Ao manterem-se ligados ao local e abertos ao experimentalismo modernista Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo construíram uma articulação alternativa para as questões centrais a modernidade no século XX desde um *locus* marginal, longe do que se supunha ser o epicentro cultural e econômico, mundial (Paris, Berlim, Londres e, mais tarde, Nova Iorque) ou regional (Buenos Aires, Ciudad de Mexico, Rio de Janeiro e São Paulo) das maravilhas e misérias da modernidade e por isso o centro produtor inerente do modernismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- OATES, Stephen B., “Master and Apprentice: Sherwood Anderson and William Faulkner”, *Timeline*, 3, 6, December 1986-January 1987, pp. 2-11.
- BERMAN, Marshall. *All That Is Solid Melt Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Viking, 1988.
- BRADBURY, Malcolm and James McFarland (orgs.). *Modernism: 1890-1930*. London/New York: Penguin Books, 1991.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Ivo Barroso (trans.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHIAPPINI, Ligia, “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo”, em *Estudos Históricos*, vol.8, n.15, maio 1995. pp. 153-159.
- DON H. DOYLE, “Faulkner’s History: Sources and Interpretation”, em Donald M. Kartiganer and Ann J. Abadie (eds.), *Faulkner in Cultural Context: Faulkner and Yoknapatawpha, 1995*, University Press of Mississippi, Jackson, 1997 Eagleton, Terry. “T.S. Eliot” *Figures of Dissent*. London and New York: Verso, 2005. 79-86.
- ESTY, Jed. “Late Modernism and the Anthropological Turn” in *A Shrinking Island*. New Jersey: Princeton U Press, 2003. pp. 1-23.
- GLISSANT, Edouard. *Faulkner, Mississippi*. Trans. Barbara Lewis and Thomas C. Spear. New York: Farrar. Straus and Giroux, 1999.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latino americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HOBSBAWN, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. New York: Vintage, 1996.
- HUGHES, Robert. *The Shock of the New*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.
- JACKSON, David K. *Vanguardia literária no Brasil: Bibliografia e Antologia Crítica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Varvuert Verlag, 1998.
- KERMODE, Frank. *Modern Essays*. Glasgow: Fontana Press, 1990.
- KREISWIRTH, Martin. *William Faulkner: The Making of a Novelist*. Athens: University of Georgia, 1983.
- MONSIVÁIS, Carlos. “‘Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente’. Notas sobre la obra de Juan Rulfo”, *La Cultura en México*, 963, 13 de agosto de 1980, p. V.
- MONTERROSO, Augusto. “Los fantasmas de Rulfo” *La vaca*. México: Alfaguara, 1998. <<http://www.letras.s5.com/jr250204.htm>>
- NORTH, Michael. *Reading 1922 – A Return to the Scene of the Modern*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte.” *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. New Haven : Yale University Press, 1934.

- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Illuminuras/FABESP, 1995.
- SONTAG, Susan. “Afterlives: The Case of Machado de Assis”. *New Yorker*, May 7, 1990. 102- 108.
- STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil – Teoria, Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: IUPERJ/UCAM/Editora Revan, 1999.
- SPENDER, Stephen. *The Struggle of the Modern*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- VAN ENGEN, John. *Devotio Moderna – Basic Writings*. New York: Paulist Press, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and The City*. New York: Oxford University Press, 1973.
- WILLIAMSON, Joel. *William Faulkner and Southern History*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993.
- ZEPEDA, Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005.