

A MENTIRA BEM CONTADA: VOZ NARRATIVA E VEROSSIMILHANÇA NOS ROMANCES DE ROSA E RULFO

THE WELL-TOLD LIE: NARRATIVE VOICE AND VERISIMILITY IN ROSA'S AND RULFO'S NOVELS

André Fiorussi¹

Resumo: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, valem-se de procedimentos semelhantes para instituir uma aliança entre o leitor e a ficção. Tais procedimentos integram um elenco genérico, passível de descrição, e se empregam com invulgar eficácia nos textos estudados. Sem levar em conta possíveis relações especulares entre a experiência de vida dos autores e suas criações literárias – pressupondo, por exemplo, que Comala é um retrato da infância de Rulfo e que o “grande sertão” de Guimarães Rosa resulta das observações feitas pelo autor em suas viagens pelo sertão brasileiro –, este artigo se propõe realizar uma leitura comparativa dos romances que privilegie alguns recursos técnicos e estilísticos com que logram disfarçar em naturalidade seu artifício.

Palavras-chave: Narrativa do século XX . *Grande sertão: veredas*. *Pedro Páramo*

La literatura es una mentira que dice la verdad. Hay que ser mentiroso para hacer literatura, ésa ha sido siempre mi teoría. Aquellos que no saben de literatura creen que un libro refleja una historia real, que tiene que narrar hechos que ocurrieron, con personajes que existieron. Y se equivocan: un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto de la otra realidad.

Juan Rulfo em entrevista a E.González Bermejo, 1979

A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe!
Riobaldo, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa

Na metade da década de 1950, duas publicações marcam uma reorientação da narrativa latino-americana: os romances *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *Grande sertão:*

¹ Mestrando em literatura hispano-americana na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista da CAPES.

veredas (1956), de João Guimarães Rosa. Ambos dialogam com gêneros narrativos associados ao regionalismo (a *novela de la revolución* no México e o “regionalismo de 1930” no Brasil), abdicando parcialmente da tendência realista e testemunhal de seus modelos em favor de vôos mais ousados no plano da linguagem e da estrutura narrativa. Os romances tornaram-se clássicos rapidamente e, desde então, suscitam observações comparativas relevantes.

O esforço do mexicano Juan Rulfo (1917-1986) por proteger sua pessoa da curiosidade dos leitores não logrou ocultar algumas de suas leituras preferidas. Felizmente, pode-se comprovar sua simpatia por Guimarães Rosa (1908-1967), autor a quem o mexicano se refere com profunda admiração em muitas das poucas entrevistas que concedeu. Vejam-se, por exemplo, as seguintes declarações de Rulfo:

Rulfo – (...) *hoy tienen* [os brasileiros] *una literatura de primerísima calidad.*

ent. – *A qué autores mencionaría?*

Rulfo – *A Clarice Lispector, a Nérida Piñon, a Guinho do Rego [sic], para no hablarle de Guimarães Rosa, cuya importancia la conocemos todos.*

ent. – *Una especie de Rulfo brasileño.*

Rulfo – *Guimarães inventó un lenguaje. (...)* (1979, p. 462)

A admiração é provavelmente recíproca, dado que Rulfo logo alcançou o reconhecimento internacional, cuja notícia não tardou a chegar aos escritores brasileiros. Registre-se ainda que os dois escritores se conheceram pessoalmente: representaram seus países nas conferências interamericanas que se realizaram nas décadas de 1950 e 1960. Uma aproximação entre esses dois escritores poderia escolher diversos caminhos. Apoiando-se exclusivamente nos romances mencionados – considerados suas obras-primas –, este artigo se propõe levantar alguns aspectos comuns do ponto de vista da estrutura narrativa de modo a encetar possíveis trabalhos futuros de desdobramento ou aprofundamento no tema.

O recorte não é arbitrário. A configuração da voz narrativa é um elemento com que os dois escritores trabalharam de forma extremamente rica nos romances em questão, e logo adquiriu relevo nos estudos críticos graças às conseqüências que trazia para a tradição narrativa latino-americana. A via de aproximação dos dois romances que se tornou mais conhecida é a da transculturação narrativa, formulada por Ángel Rama (1982). Em linhas gerais, o crítico uruguaio identificou nessas obras uma nova forma do romance em que aspectos da modernização latino-americana se combinam a elementos da civilização européia num processo complexo, não mecânico, através de uma operação narrativa centrada na figura

do narrador. Levaremos em conta, aqui, algumas das sugestões de Rama, sem partilhar de todos os seus pressupostos críticos.

No romance de Rosa, a narração figura um relato oral longuíssimo e espontâneo, em primeira pessoa, em que o narrador, o sertanejo Riobaldo, conta a um visitante sua vida de jagunço. O autor lança mão de diversos recursos para sustentar a ilusão da oralidade e da espontaneidade do relato, que no início aparenta inclusive a desorganização da fala. Deambulando por zonas fragmentadas de sua memória, Riobaldo aos poucos encontra o fio da narração, em torno do qual diversos outros fios vão urdindo uma teia complexa e rica que dá vazão ao que muito já se chamou de “um universo” – ao mesmo tempo particular e universal.

Rulfo, por sua vez, chegou a declarar que o verdadeiro protagonista de *Pedro Páramo* é o povoado de Comala: não apenas porque a história contada é uma história coletiva, mas sobretudo porque quem a conta são seus diversos participantes, em discurso direto. Mais ainda: pelo mesmo motivo, deve-se atentar para o fato de que tudo o que se narra no romance, com exceção das intervenções do narrador em terceira pessoa, está subordinado aos processos da memória e da organização subjetiva do pensamento. Se a palavra estivesse sempre em poder de Pedro Páramo, por exemplo, conheceríamos provavelmente a sucessão de eventos que levou Comala, um lugar à margem da história, ao abandono; mas não compreenderíamos as razões que a tornaram um purgatório eterno.

O artigo procurará organizar essas e outras observações de forma a sustentá-las em passagens dos dois textos e explorar as relações que mantêm entre si. Algumas pesquisas têm apontado nas duas obras uma possível relação especular entre a experiência de vida dos autores e suas criações literárias—pressupondo, por exemplo, que Comala é um retrato da infância de Rulfo e que o “grande sertão” de Guimarães Rosa resulta das observações feitas pelo autor em suas viagens pelo sertão brasileiro—relações estas de cuja exploração abdicaremos, em favor de uma leitura que privilegie recursos técnicos e estilísticos de ambos os textos em associação com seu contexto de produção. Ao final, um breve comentário “amarrará” os dados de análise e as reflexões levantadas, dando sentido à aproximação proposta.

A história de Comala, para a qual confluem as demais histórias contadas em *Pedro Páramo*, resulta da difícil composição de setenta fragmentos narrativos que, por sua vez, constituem emaranhados irregulares de vozes em diálogo, em monólogo, fluxos de pensamento, sonhos, delírios e uma infinidade de combinações enunciativas. Tal complexidade é a principal marca estrutural do romance, não obstante a sensação de

linearidade narrativa que produzem as suas primeiras linhas: “ *Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo*” (p. 179).

Nesse início, acreditamos estar diante de uma narrativa tradicional que variará sobre velhos temas (a busca pelo pai, o regresso às raízes, a grande viagem de autoconhecimento etc.). A velocidade com que o protagonista chega a sua cidade natal apenas atende à ansiedade que ele – e, portanto, o leitor – sentem. Mas a razão da economia narrativa com que descemos até Comala, acompanhando a Juan Preciado, logo se torna obscura: o tropeiro Abundio revela que Pedro Páramo está morto, frustrando a expectativa que, por apego à tradição narrativa, nutríamos.

Esse primeiro rompimento com uma certa seqüência esperada de acontecimentos apenas prepara para outros mais drásticos. Os primeiros cinco fragmentos, que se ocupam da descida a Comala e da recepção de Juan Preciado por Eduviges Dyada, embora já apresentem o amálgama de vozes que comporá o romance, está sob o domínio enunciativo de Juan Preciado: é ele o narrador. Decerto que Abundio e Doña Eduviges já *contam histórias* ao forasteiro, mas suas vozes só chegam a nós através da narração dele. No sexto fragmento, porém, uma mudança brusca de assunto é acompanhada por uma mudança de tom: a voz narrativa torna-se bem mais objetiva; somem os pronomes pessoais em primeira pessoa, exceto nos diálogos, separados claramente da narração pelo uso de travessões e outros sinais gráficos. E o protagonista (não o narrador), descobrimos ao final do sétimo fragmento, é agora Pedro Páramo.

Daí para a frente, a cada início de fragmento, o leitor precisa identificar (às vezes com dificuldade) de quem é a voz dominante. Raramente essa voz está sozinha: na maioria dos casos, é ela quem organiza ou evoca a presença de outras, seja porque fazem parte do que se narra, seja porque corroboram a própria narração. Podem-se agrupar os fragmentos em três linhas gerais de narração, isto é, três maneiras distintas pelas quais as histórias todas são contadas em *Pedro Páramo*:

1) O diálogo entre Juan Preciado e Dorotea, que só se mostra um diálogo na metade do romance (p. 245), quando Dorotea enfim responde à longa narração de seu interlocutor. Só então se revela ao leitor que Juan Preciado está morto, revelação esta que, daí em diante, lhe permite inferir que todos estão mortos em Comala. De maneira geral, esse diálogo dá conta da história de Juan Preciado (posto que seu nome não é sequer mencionado a não ser nos fragmentos em que ele domina a enunciação), de parte da história de Dorotea e de parte da história de Susana San Juan e, conseqüentemente, de Pedro Páramo. Além disso, os interlocutores interrompem deliberadamente sua fala para ouvir as vozes de outros mortos que

estão enterrados nas proximidades (sobretudo Susana San Juan) ou deambulam pela superfície.

2) A narração da história de Pedro Páramo, feita de maneira mais linear por um narrador em terceira pessoa, observador mas não presente, que se ocupa de contar também todas as trajetórias pessoais de personagens cuja subordinação ao *cacique* lhes é determinante – padre Rentería, Fulgor Sedano, Dolores (a mãe de Juan Preciado) etc. Em face da abundância de vozes e relatos em primeira pessoa, esse narrador torna-se presença enigmática, e é possível que o leitor o associe sucessivamente a diversas personagens antes de se dar conta de que ele não participa da ação em nenhum nível. Certos enunciados parecem ter sido colocados por Rulfo apenas para posicionar esse narrador fora dos acontecimentos, impossibilitando que se o interprete como uma testemunha. Esta afirmação, por exemplo: “*Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vió*” (p. 205, g.n.) – se ninguém o viu, como o narrador sabe que um cavalo passou? Nesta outra, o narrador invade a consciência do padre Rentería, que conversava com Anita: “*Iba a decirle: ‘Además, yo le he dado el perdón’. Pero sólo lo pensó. No quiso maltratar el alma medio quebrada de aquella muchacha*” (p. 205).

3) Os “murmúrios” das almas penadas de Comala que não estão emoldurados pelo diálogo entre Juan Preciado e Dorotea, nem pela narração em terceira pessoa. Um exemplo claro é o fragmento da p. 222, um diálogo entre um homem e uma mulher a quem ele chama *Chona*. Esse breve colóquio não está mediado por um narrador e não mantém relação com os demais acontecimentos ou personagens do romance. Para reforçar a importância dessas vozes que se revezam na composição narrativa de *Pedro Páramo*, vale lembrar que, antes da primeira publicação do romance, o autor tencionava nomeá-lo “*Los murmullos*”.

Impossível concluir, em face dessa análise, se os três caminhos narrativos chegam a se cruzar no plano da ficção, isto é, não se pode determinar, por exemplo, se Juan Preciado chega a saber tudo o que nós sabemos sobre seu pai e seu povoado. Isto porque o narrador onisciente não parece ser mais uma das vozes que ressoam em Comala, mas uma intromissão, um poder ordenador dos acontecimentos que só existe para o leitor. Importa sobretudo ressaltar o efeito de narração coletiva e de pluralidade de pontos de vista que resulta dessa complexa composição de vozes.

Quanto à narração de Juan Preciado, observe-se que é ela que leva o leitor até Comala e o faz vagar também pela cidade abandonada, como se só assim fosse possível conhecê-la, ouvir seus ruídos. Como o sertanejo Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, a personagem de

Juan Preciado é responsável pela travessia rumo ao local desconhecido a que o romance tratará de introduzir o leitor.

Mas, ao contrário de *Pedro Páramo*, a narração do romance de Guimarães Rosa flui continuamente, sem divisão em capítulos ou fragmentos, de uma única fonte: o sertanejo Riobaldo. Não obstante, a composição desse fluxo narrativo em primeira pessoa adquire intensa complexidade em virtude do ponto de vista adotado e da circunstância ficcional da enunciação. Riobaldo atualiza, por um lado, o clássico narrador experiente, que rememora e organiza fragmentos de sua vivência em busca de lhes prover coesão e encontrar um sentido de unidade existencial. Por outro, a circunstância enunciativa que se apresenta é a de um relato oral, dirigido a um ouvinte que está presente – a quem Riobaldo se refere como “o senhor”, e que permanece calado e invisível para o leitor do início ao fim do livro. Riobaldo não escreveu sua história, mas a contou-a a esse interlocutor. Ao construir a narrativa imitando o registro oral, o autor logra ocultar certos vínculos textuais convencionados exclusivamente para a escrita e atinge, com isso, um notável efeito de espontaneidade no discurso do narrador. Elide, por exemplo, marcas das convenções da escritura autobiográfica (a ordenação linear dos fatos, o estabelecimento de “fases da vida” etc.), obtendo uma expressiva mobilidade na progressão narrativa. Tal característica do romance se impõe em seu início, quando Riobaldo parece não encontrar o fio de sua narrativa e forja uma longa cadeia de “causos”, opiniões e reflexões cujo lastro nunca é temporal, mas livremente associativo. Isto é, por cerca de um sexto do romance, não há propriamente progressão narrativa: não há coordenadas temporais suficientes para o leitor organizar os eventos e as personagens referidas e, conseqüentemente, não se constitui uma ação, a não ser a da enunciação. O que não impede que já se possam identificar nesse início os motivos principais do romance, como o amor a Diadorim, o questionamento da existência do diabo e o interesse do narrador em dirimir uma dúvida crucial com a ajuda de seu culto interlocutor.

A ilusão de oralidade alcançada pela fala de Riobaldo decorre de uma relação de verossimilhança. Apenas alguns elementos de seu discurso remetem mais à fala do que à escrita, como o abuso de expressões fáticas e partículas dêiticas, próprios da conversação. “Mireveja”, “o senhor sabe” e outras expressões lembram o leitor constantemente de que se trata de um diálogo, embora a nós chegue somente a voz de um dos dialogantes. No entanto, certas características marcantes da fala não aparecem: Riobaldo não repete palavras nem hesita ao escolhê-las, e tampouco se corrige. A ilusão de oralidade se apóia mais sobre as convenções do pacto de verossimilhança que o leitor estabelece com o texto do que numa possível relação direta de semelhança entre a fala de Riobaldo e a suposta fala verdadeira de

um sertanejo “empírico” – tipo do qual Guimarães Rosa conheceu pessoalmente alguns representantes. A oralidade e a espontaneidade do discurso aparecem como efeitos produzidos por uma linguagem que, ao contrário de ser oral e espontânea, atende a todas as exigências do registro escrito e se mostra rigorosamente programada para a geração de determinados efeitos.

O ponto de vista adotado é outro elemento que problematiza a narração. Riobaldo está velho e seu tempo de aventuras já é passado. Diadorim morreu, assim como muitos dos companheiros; desmontou-se o mundo dos jagunços. No entanto, no momento em que o ex-guerreiro enfrenta a morte mais de perto – na velhice –, ganha relevo uma dúvida antiga: ter-se-ia consolidado o pacto com o diabo? Se o diabo existe e o pacto funciona, então a alma do narrador está condenada ao inferno. A questão permanece indefinida no momento da enunciação, e figura como a força motriz da narração de Riobaldo, concentrando em si o poder de organizá-la. Esse é o eixo ao redor do qual se dispõem todas as modalidades do discurso do narrador – os relatos, as digressões e reflexões, os argumentos. Assim, a narrativa se coloca como um meio de reconstituir ações do passado de forma a resolver uma questão do presente, contando com a ajuda do interlocutor – que, “com toda leitura e suma doutorção” (p. 30), pode ser capaz de imaginar um desfecho para a história ouvida. “Conto ao senhor é o que eu sei e que o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”, diz-lhe Riobaldo, revelando seu interesse.

Em muitos sentidos, pode-se tomar o famoso “causo” de Faustino e Davidão como um pequeno emblema dessa relação entre o narrador, o “senhor” que o ouve e o autor do romance. Esse curto episódio aparece ainda no início do romance (pp. 100-101). Riobaldo reconta uma história inconclusa que envolveu, “se diz que”, dois jagunços do bando de Antônio Dó. Com medo da morte, Davidão teria proposto a Faustino o seguinte trato: “dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele”. Faustino, sem superstição, teria aceitado. Está posto o conflito da narração: a convenção narrativa nos diz que, para essa história fazer sentido, um dos dois jagunços tem que morrer. Se morrer Faustino, ficará no ar a hipótese de uma intervenção sobrenatural no destino. Caindo Davidão, pelo contrário, impõe-se uma suspeita sobre a crença supersticiosa que o movera. Não se pode deixar de notar que a solução desse impasse poderia servir de argumento a Riobaldo na resposta à questão do pacto com o diabo.

Contudo, “no real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam”. Frustrando a expectativa instaurada, após sucessivos combates, ambos os jagunços

permanecem intocados. No mais, Riobaldo diz saber somente que Davidão e Faustino acabaram deixando o bando e se tornaram vizinhos em posse de “alguns alqueires”. Esperava-se da história um desfecho instrutivo, alguma lição – que não veio. Entra então um novo elemento na cena enunciativa. Riobaldo afirma ter contado o mesmo “causo” a um “rapaz de cidade grande, muito inteligente”, que, interessado pela história, lhe propõe um desfecho ficcional: Faustino, arrependido do trato, tenta devolver o dinheiro a Davidão, que o recusa; os dois discutem, brigam e, na confusão, Faustino acaba esfaqueado e morto. O final inventado pelo moço da cidade tira partido do conflito estabelecido e consegue propor uma terceira hipótese, entre a supersticiosa e a cética: já não se pode mais distinguir destino de coincidência, e a questão permanece aberta.

“A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe!” (p. 101), conclui Riobaldo, glosando, como lembra o crítico Ivan Teixeira, “a noção aristotélica de que a vida possui menos acabamento do que a arte” (2003, p. 59). As pessoas de alta instrução, prossegue Riobaldo, “podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lardeza de sarrafaçar” (p. 101).

O episódio ensina Riobaldo a buscar na imaginação do homem culto respostas para os enigmas da vida, com a mesma dose de confiança e de desconfiança que se aplica às verdades da religião, do senso comum e da própria experiência. Daí o interesse com que o sertanejo conta sua história ao “senhor”.

Saltando a um plano imediatamente superior, pode-se relacionar o episódio de Davidão e Faustino à relação do autor do romance com sua personagem-narradora. Riobaldo não fala como um sertanejo verdadeiro, da realidade empírica; não pensa como um sertanejo vivo a quem Guimarães Rosa tenha conhecido e de cujas histórias tenha tomado nota em seus famosos cadernos; não representa, enfim, um sertanejo de carne e osso. Trata-se de um compósito ficcional em que se misturam diversos caracteres, uma personagem de ficção. Reconhecemo-lo como sertanejo com base em modelos de representação desse tipo humano previamente difundidos em literatura, como nos romances de José de Alencar, Euclides da Cunha, Afonso Arinos, do chamado regionalismo de 1930 e outros. Reconhecemo-lo como herói com base em outros tantos autores, e igualmente como narrador, e igualmente como um tipo reflexivo etc. Nada aprendemos sobre um verdadeiro sertanejo quando conhecemos Riobaldo e seus companheiros – pelo contrário, aprende-se apenas sobre Riobaldo, principalmente ao se conhecer a figura do sertanejo a partir de outras leituras.

Os recursos técnicos de que lançam mão os autores discutidos neste trabalho têm como propósito fundamental instituir uma aliança entre o leitor e a ficção, aliança esta que certa

narrativa regionalista latino-americana da primeira metade do século XX havia restringido a um sistema de provas e testemunhas. Juan Rulfo manifesta sua aversão por essa tendência quando opina sobre Jorge Amado: “*Lo considero un escritor populista con tendencia al testimonio*” (1979, p. 462). Em palestra proferida na Universidad Central de Venezuela no ano de 1974, negando declarações anteriores em que afirmava que suas narrativas não tinham relação com sua vida real, disse:

Yo le explicaba que no, que no la tenían; pero sí, sí la tienen. Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias. (...) Pero era muy mentiroso. Todo lo que me dijo eran puras mentiras, y, entonces, naturalmente, lo que escribí eran puras mentiras. (p. 451)

Ademais, Rulfo revelaria, na entrevista concedida a Ernesto González Bermejo em 1979, que até mesmo o *tío Celerino* não passava de uma mentira improvisada para agradar os estudantes venezuelanos. Afinal, como diz na mesma entrevista,

Hay que ser mentiroso para hacer literatura, ésa ha sido siempre mi teoría. Ahora que, hay una diferencia importante entre mentira y falsedad. Cuando se falsean los hechos se nota inmediatamente lo artificioso de la situación. Pero cuando se está recreando la realidad en base a mentiras, cuando se reinventa un pueblo, es muy distinto.

O sertão que Riobaldo nos apresenta não é o sertão empírico, nem o registro do trajeto percorrido por Guimarães Rosa; não é, enfim, um sertão que se possa encontrar fora do romance. Comala, segundo relatos de viajantes que exploraram o México para encontrá-la – sem sucesso –, tem mais semelhanças com o Inferno de Dante do que com qualquer povoado indo-americano. A esse respeito, vale ler mais um trecho da entrevista de Rulfo:

ent. – *Me dicen que hay profesores que andan buscando a Comala.*

Rulfo – *Y no encuentran nada. Y buscan los pueblos que menciono en mis cuentos, y no existen. Van a ver a mis hermanos, que viven por allá, y les preguntan ¿dónde queda este pueblo?, ¿quién era este personaje?; y ellos les responden: “mi hermano es un mentiroso, no hay nada de eso”. (1979, p. 462)*

Juan Preciado e Riobaldo levam os leitores na garupa de seus cavalos a viagens poéticas, em que os signos em desfile fazem referência a si mesmos e a outros signos. São, como dissemos, os responsáveis pela travessia operada em cada um dos romances. Estabelecem o fundamental lastro de verossimilhança entre os pontos de partida e de chegada da viagem. Assim, por meio de elaborados procedimentos narrativos, Rulfo e Rosa fazem com que o leitor se veja obrigado a abdicar de sua posição de turista e participe ativamente do processo de geração dos sentidos.

Abstract: *Juan Rulfo's Pedro Páramo (1955) and Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas (1956), resort to similar procedures to promote an alliance between the reader and their fiction. These generic procedures may be described, and are masterly used in these texts. Without taking into consideration possible relationships between the writer's life and their literary creations, and presupposing Comala to be a picture of Rulfo's childhood and Rosa's "great hinterland" to be the result of the writer's observations along his travellings in Brazilian hinterland, this paper proposes a comparative reading of the novels that highlights some of the technical resources used by the writers to naturalize their artifice.*

Key words: *Twentieth century narrative.. Grande sertão: veredas. Pedro Páramo.*

REFERÊNCIAS

RAMA, Á. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

ROSA, J.G. (1956) *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RULFO, Juan. (1955) *Pedro Páramo*. In *Toda la obra*. Ed. crítica coord. por Claude Fell. São Paulo: ALLCA XX / Scipione Cultural, 1997. Colección Archivos, 17.

_____. (1974) "Juan Rulfo examina sua narrativa". In: *Toda la obra*. São Paulo: ALLCA XX / Scipione Cultural, 1997. Colección Archivos, 17.

_____. (1979) Entrevista a E. Gonzáles Bermejo. In: *Toda la obra*. São Paulo: ALLCA XX / Scipione Cultural, 1997. Colección Archivos, 17.

TEIXEIRA, Ivan. (2003) "Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural". *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, ano X, n. 37.