



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.9, jan./jun.2011



A OBRA PÓSTUMA DE ARGUEDAS: UMA ARQUEOLOGIA DO SUJEITO E DA CIDADE

The Argueda's posthumous work: an archeology of the individual and the city

Ligia Karina Martins de Andrade
(Doutora—USP; Docente — UFAM/ UFPB)

RESUMO

Neste artigo, tratar-se-á da relação entre palavra, língua e literatura articuladas por uma edificação do sujeito e da cidade na obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* do peruano José María Arguedas. À luz da obra de Foucault, levar-se-á adiante o procedimento de escavação das camadas que compõe o sujeito e a cidade como espaço público para trazer à tona esta relação de caráter histórico entre o passado e o presente materializado na linguagem empregada na obra póstuma.

PALAVRAS-CHAVE

José María Arguedas; palavra; sujeito; cidade.

RESUMEN

En este artículo, se tratará la relación entre la palabra, la lengua y la literatura cuya articulación se da por la edificación del sujeto y de la ciudad en la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* del peruano José María Arguedas. A la luz de la obra de Foucault, se llevará adelante el procedimiento de excavación de las camadas que componen el sujeto y la ciudad como espacio público para extraer esta relación de carácter histórico entre el pasado y el presente materializado en el lenguaje empleado en la obra póstuma.

PALABRAS-CLAVE

José María Arguedas; palabra; sujeto; ciudad.

A obra do escritor e antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969) está relacionada às concepções de palavra, língua e literatura que associam técnicas modernas da narrativa contemporânea à cosmovisão e à estrutura mítica e simbólica andinas. Verificar-se-á neste artigo de que modo na obra *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971) a construção daquilo que se designa a “língua literária arguediana” pelo crítico Escobar se liga à arquitetura da cidade como planta baixa, revelando as ruínas de uma arqueologia ancestral e mítica entre os escombros da cidade moderna e industrial.

A obra póstuma *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* tem como cenário o antigo porto pesqueiro da costa peruana — Chimbote — que se transforma no maior pólo industrial do país, na década de sessenta, com relação à produção e à exportação de farinha de peixe e seus derivados. Isto gera uma massiva onda de migração da região serrana em direção à costeira, o que altera substancialmente a configuração e as relações na cidade, devido à presença deste conglomerado humano de cultura e tradições andinas que migram. Altera-se ainda o espaço da cidade com a ocupação da nova geografia a ser conquistada pelos serranos por meio da criação das “barriadas”, espécie de favelas, em geral fruto de invasão ou ocupação desordenada.

Dá-se, pois, no antigo cenário da Conquista, um novo encontro entre a serra e a costa, tal qual registrado no mito de *Huaro chirí*, coletado pelo padre Francisco de Ávila no século XVI. A leitura e a tradução deste manuscrito, realizado por Arguedas e intitulado *Dioses y Hombres de Huaro chirí*, na década de sessenta, marca profundamente o novo romance em processo *El Zorro...*¹, influenciando no título e na estrutura interna da obra.

A partir da leitura de Foucault, especificamente do procedimento arqueológico, desenvolvido, também nos anos sessenta, em *A Arqueologia do Saber*, analisar-se-á alguns aspectos da obra póstuma. Foucault descreve suas pesquisas no campo da historiografia, na medida em que ele trata da

¹ Daqui em diante, devido à reincidência, abreviaremos o título da obra.

arqueologia como a disciplina que remonta aos vestígios das culturas e modos de vida do passado para descrever estes substratos e articulá-los ao presente. Em suma, trata-se de um modo de observar a história com vistas ao entendimento do presente. Esta perspectiva é particularmente interessante para observar este procedimento arqueológico no caso de Arguedas, cujo conhecimento profundo do universo andino incorpora-se à trama narrativa de modo a destacar estes vestígios do passado que, ao serem escavados, revelam sua presença e sua influência na vida e no modo de pensar do presente histórico dos sujeitos representados ficcionalmente.

Com *A História da Loucura e Arqueologia do Saber*, entre outras obras, Foucault propõe um estudo do discurso entendido como práticas contínuas, e também descontínuas; portanto, ele trata de desalojar o “tema da continuidade” de “certa análise histórica”, predominante no Ocidente, para instaurar tão-somente “uma população de acontecimentos dispersos” (FOUCAULT, 1997, p.24). Com isto, ele introduz a noção de descontinuidade e dispersão em lugar dos princípios de ordenamento e classificação dos discursos que respondem às regras normativas e institucionalizadas, desarticulando uma rede de produção de sentido ou revelando seu percurso. O questionamento de noções, tais como: obra, livro, autor etc., são a chave-mestra do inquirir de algumas construções discursivas regidas pela Instituição e pelo poder. Uma delas como a função do sujeito autor e sua linearidade são postas em xeque ao serem caracterizadas como uma “existência que se dá pela inexistência”, isto é, a “função-autor” para Foucault nada mais é do que certo modo de existência, funcionamento e circulação do discurso em dada sociedade.

A obra *El Zorro* explora esta perspectiva, na medida em que sofre um processo de montagem, descrito e explicitado pelo autor. Encontra-se dividida em: quatro diários, intercalados pelos “hervores”, ou a ficção propriamente dita sobre a cidade de Chimbote, além do discurso de recebimento do prêmio de literatura inca Garcilaso de la Vega e as epístolas finais, incorporadas postumamente.

Na parte correspondente aos diários, o eu autobiográfico identifica-se como a instância da enunciação — o autor José María Arguedas — e ainda assina as cartas e solicita a anexação do discurso proferido na ocasião do prêmio literário a ele concedido. Esta construção da imagem do sujeito autobiográfico instaura-se entre o fio tênue do narrar como uma necessidade literalmente vital, o que fica claro nestas palavras: “Porque yo si no escribo y publico me pego un tiro” (ARGUEDAS, 1996, p.14). A escritura dos diários coloca-se entre o viver e o morrer. A morte é o tema obsessivo desta autoescrita letal que fere as palavras e constrói uma imagem do sujeito e dos outros por meio da sobreposição de camadas, as quais na medida em que são escavadas revelam a encruzilhada de subjetividades, tempos e fragmentos da constituição do sujeito e seu discurso multidimensional.

Cria-se, a partir da matriz formal da autobiografia, o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, no qual a instância que diz “eu” se identifica com o autor da obra em questão (José María Arguedas) e com o conjunto de sua produção ficcional reunidos sob sua rubrica. Entretanto, a escrita de si com fins terapêuticos aos poucos se revela falaciosa, haja vista que a ideia de contar uma vida pelo gênero autobiográfico e pela escritura servem-se da recordação, mas não com o intuito de recordar e sim de criar uma imagem de si que será “imaginada” como tal pelo leitor. Então, o sujeito, ao ocupar esta posição enunciativa, segundo o crítico argentino Rosa, dá forma e substância à ficção, aquilo que Bakhtin denominou “auto-objetivação”, isto é, a construção do eu como “forma” num movimento que inclui e passa necessariamente pelo Outro (ROSA, 1990, p.37). Em outras palavras, trata-se da tentativa de traçar um retrato de si mesmo ou “escrever-se a si mesmo como outro”, dessubjetivando o eu para tratá-lo como objeto do discurso (“auto-objetivação”), no desejo ainda de incidir e intervir dialogicamente sobre este outro.

Em *El zorro...*, a autobiografia retira camada por camada as máscaras de ficção que o sujeito assume para contar-se a si mesmo, da mesma forma que a imagem das quedas d´água do Peru:

Las cascadas de agua del Perú, como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua; podríamos quedarnos eternamente oyéndolas. (ARGUEDAS, 1996, p.9)

Esta imagem poética e simbólica evocada pelo eu a partir das quedas d'água como camadas superpostas, tal qual o advir do fluxo da memória, é o recurso adotado na escrita dos diários. Então, dá-se a escavação das camadas subjacentes do eu que revelam a constituição clivada desta imagem autobiográfica. Note-se que a recordação do som da natureza remete à esfera infantil, arcaica e musical da língua quechua. De sorte que as recordações e o passado são evocados para criar e para o leitor "imaginar" um sujeito que no presente enunciativo apresenta uma imagem de si no passado, mas que é, na verdade, bem outro na instância da enunciação. Isto desfaz uma possível coincidência a que o gênero se presta entre fato narrado e fato acontecido. Um fragmento do *Primer diario* evidencia este aspecto:

Decía que era el mismo niño a quien don Pablo, el amo del pueblo, gamonalcito de entonces, le arrojó la comida a la cara, pero sin duda al mismo tiempo era bien otro. Ese bien otro y el chico del maizal, sin embargo, eran una sola cosa y don Felipe, bajo de estatura, macizo, antiguo y nuevo como yo, lo aceptó, lo encontró natural que así fuera. Por eso me trató de igual a igual, como tú, Juan, en Berlín, en Guadalajara y en Lima. (ARGUEDAS, 1996, p.11)

As tentativas de recordar revelam que, muito mais do que as lembranças, o papel do esquecimento é o que funda o ato autobiográfico, pois o saber sobre si advém do esforço realizado para recordar que esbarra no esquecimento e, quanto mais se esquece, mais se encontra a coincidência de si como sujeito de esquecimento (ROSA, 1990). A memória situa-se num saber do passado, que na escrita emerge porque estava esquecida, e acaba revelando que aquele que diz "eu" no presente é bem Outro e diferente em relação àquele do passado. É por meio do esquecimento por parte do sujeito — adulto e renomado escritor que retorna ao povoado da infância — ou deste "chico del maizal" (menino do

milharal), no tempo passado, que se constrói, numa projeção atual e futura, a não coincidência entre aquilo que o sujeito foi e aquilo que ele quer recordar, contrapondo-se na instância da enunciação a “ese bien otro”. Funda-se, pelo elemento esquecido, o movimento da memória que se apresenta fraturada por tempos e espaços convergentes e multidimensionais na constituição do sujeito. Esta constituição como um mosaico que pretende colar os fragmentos da vida e criar uma imagem do indivíduo (indivisível), fracassa no procedimento arqueológico que encontra as pistas destas camadas esquecidas que emergem, às vezes de modo violento, na autobiografia. Este procedimento de escavação das camadas deste Outro constitutivo (infantil, quechua e oral), revela a insuficiência do Verbo e viola os limites da palavra e da ficção. Isto revela a impossibilidade de fixar a própria vida por meio da escrita autobiográfica. A “infância antiquada”, vivida em meio às comunidades rurais andinas e filtrada pela cosmovisão mágica e encantada dos índios, traduzida pela língua quechua, opõe-se à figura atual do renomado escritor, em âmbito nacional e internacional, que se sente “desconhecido” e “desrespeitado” pelo tratamento solene (“doutor”) a ele conferido por alguns moradores do vilarejo. O encontro com dom Felipe, índio empregado da fazenda da madrastra que o protegia quando ele era ainda uma criança “indefesa”, é o cruzamento entre estes dois modos de ser que o sujeito considera “uma só coisa” na tentativa de criar a imagem de si. Esta infância retorna constantemente na obra de Arguedas e aflora em fragmentos densamente poéticos, nos quais o sujeito lança mão de uma espécie de tradução do quechua ou autotradução ao castelhano, numa exploração dos sons, música, temperaturas e possibilidades do castelhano que é “sutilmente desarranjado” pelo quechua, segundo o comentário do próprio autor.

Então, a língua literária arguediana constitui o deslocamento do castelhano que alterado substancialmente pelo quechua, com seus idioletos e registros orais, procura representar na escrita e na ficção — instrumentos de poder utilizados pelo Ocidente desde a Conquista — esta apropriação e

resistência próprias às comunidades andinas — apesar da dura política de silenciamento e interdição ao longo dos anos no país. Alberto Escobar define esta “língua literária arguediana” como a co-presença das línguas, isto é, o castelhano é a língua presente e o quechua a co-presente pelo efeito de ausência, produzido pela interação entre uma e outra no discurso narrativo (ESCOBAR, 1984, p.67). Isto introduz uma dupla valência linguística na superfície narrativa e no estilo do autor, pois à medida que as personagens simulam falar em quechua, representado pelo castelhano na superfície textual, o leitor sabe que as personagens não falam daquele modo e, portanto, algo da leitura se perde, fazendo com que o leitor “não leia como se compreendesse” (ESCOBAR, 1984, p.72), o que faz com que a ausência assuma uma presença insuspeitada na tessitura textual.

Na obra póstuma, esta língua literária tem como planta baixa a cosmovisão e a estrutura mítica e simbólica andinas. O mesmo procedimento analítico de escavação das camadas superpostas que compõem certa subjetividade pela escrita autobiográfica pode ser empregado na análise das personagens que desfilam na cidade de Chimbote e na própria arquitetura da cidade. Veja-se de que maneira.

No primeiro caso, a caracterização das vozes das personagens com seu discurso babélico que ecoa na esfera da cidade ocorre por meio daquilo que Bakhtin define como o signo ideológico, o qual reflete certa realidade a partir da ideologia e se materializa na comunicação social, num espaço interindividual: “A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos” (BAKHTIN, 1999, p.36). Isto revela ainda a ideologia subjacente ao processo irrefreável de modernização numa capital terceiro-mundista ao condicionar certa materialidade histórica às práticas discursivas.

Em *El zorro*, a perda do mito associa-se à perda da identidade (BAY, 1992) e a paisagem urbana assume uma relação temporal e espacial de estranhamento para o sujeito moderno, representante de uma coletividade sem

rosto, que longe de ser o “senhor de seu dizer e de sua morada” (FREUD), habita como “inquilino” uma construção que na obra se apresenta de antemão condenada e enferma. Este sujeito, sujeitado pelas instituições sociais e pelos micro-poderes disciplinares, produz um discurso e porta um corpo domesticado e dócil para fins estatais e políticos de controle (FOUCAULT, 1983).

A palavra que erige esta construção, de acordo com Arguedas, nasce da contradição da modernidade que veicula um discurso progressista e desenvolvimentista, mas a partir de sua periferia produz a contraparte desta ideologia. É justamente nos escombros e nas latas de lixo (“basura”) da história que o autor encontrará a matéria-prima de seu texto: [as personagens comentam sobre a máfia que dominava o negócio da pesca] “´Era´ mafia y contramafia, según casos y conveniencias. Jugaba fino para esos tiempos. Visítelo. Ya ahora es una basura, pero en la basura se encuentran los restos de los tiempos idos.” (ARGUEDAS, 1996, p.96). É notória a presença deste elemento escatológico e residual em processo de fermentação na obra póstuma. Ao lado desta concepção de palavra, de acordo com Arguedas, que associa a busca da palavra como portadora de “um vínculo intenso entre corpo e alma” à possibilidade de ser “capaz de transmitir à palavra a matéria das coisas” (ARGUEDAS, 1996, p.8); perspectiva também próxima àquela colocada por Malinowski do caráter performático da palavra e comum às sociedades primitivas e mágico-religiosas (ADAM et al., 1990). Isto entra, contudo, em choque com a dicotomia saussureana calcada na oposição binária e arbitrária do signo linguístico.

Há ainda uma tentativa por parte do autor de inserir a vida na ficção pela “palavra-coisa” — expressão de Rama — com o intuito de produzir um deslocamento. Entretanto, a palavra secular e desencantada também edifica a arquitetura da cidade de Chimbote e segue o modelo de desenvolvimento e progresso técnico-industrial. Isto se nota, por um lado, nas fábricas e em seu funcionamento magistral e regular com imensos lucros para os industriais e o capital internacional e, de outro lado, na miséria e na marginalidade. Este

amálgama converge, segundo a ótica de José María Arguedas, no “cinturão de fogo insurgente do Peru Profundo”, que obedece um traçado da cidade que recupera a cosmovisão andina e altera a modernidade na costa pela presença dos serranos. Arguedas observa:

No menos de 600,000 campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, en alianza con las clases empobrecidas de la ciudad, han invadido la capital; hay otras centenares de millares en las ciudades importantes de la sierra y la costa, rodeándolas. De ´cinturón de miseria´ son calificadas ´las barriadas´ en que estos inmigrantes habitan y las denominan así por sus características externas, ´objetivas´. Nosotros preferimos llamarlas ´cinturones´ de fuego de la renovación, de la resurrección, de la insurgencia del ´Perú Profundo´. (Apud ESCOBAR, 1984, p.60)

É a partir do mencionado procedimento de escavação da cidade que se antevê, no discurso das personagens e do narrador, a novidade dos edifícios burgueses apresentados pela modernidade, paralelo às ruínas e escombros futuros gerados pelo mesmo sistema (BENJAMIN, 2006). É ainda na lata de lixo da história que o passado ao ser revolvido apresenta um suposto e esquecido traçado “mágico-ritual” andino (TICKY, 1998), que ressurge de forma subterrânea das profundezas num contexto secular e de exploração capitalista. O seguinte episódio ilustra dramaticamente o que se expõe.

O antigo cemitério da cidade sofre uma espécie de exclusão social, pois os pobres são convencidos pelos sacerdotes e pelas autoridades a mudarem suas ossadas para um cemitério afastado, localizado e instalado ao lado do lixão da cidade, da futura estrada Panamericana e próximo à nova torre transmissora de TV. A personagem Moncada, uma espécie de louco-profeta, participa da procissão, formada em sua maioria por serranos, que desenham um negro cordão ondulante nos areais ao transferirem suas cruzes, visto que as ossadas haviam sido levadas antes (note-se que as cruzes têm a mesma importância para os migrantes):

Ya con la cruz al hombro, Moncada volvió a tomar la apariencia de un trabajador a quien le hubieran encomendado trasladar el madero a algún montículo que necesitaba bendición, o para

clavarlo sobre cualquier ruina incaica invadida por los migrantes serranos. Así pasó las cuadras que desembocaban en la avenida Gálvez, calle de mercado y de paraderos de automóviles colectivos. (ARGUEDAS, 1996, p.57)

La Municipalidad, la Beneficencia, la policía, los párrocos habían ordenado y persuadido a los pobres de las barriadas que su cementerio se trasladara a una pampa-hondonada que había al otro lado del médano de San Pedro. Cerca de la pampa-hondonada estaba el basural del puerto, pero pasaban también cerca de la Carretera Panamericana y el camino asfaltado que subía a la cumbre donde acababan de instalar la torre transmisora de TV. (ARGUEDAS, 1996, p.62-63)

Neste sentido, o espaço da cidade segrega o centro e a periferia, incidindo na domesticação dos corpos e dos discursos por meio das instituições de poder-saber e controle social. O discurso de Moncada, excluído nos dias de delírio pela desrazão, assume um tom profético e revelador, porque, apesar de não ser “louco constante”, ou seja, participar da produção na cidade nos seus dias de sanidade, se encontra parcialmente excluído do processo de produção e, como consequência, da alienação do sistema. Ele é o único que pode revelar em seu discurso, fadado ao ruído ou ao silenciamento pelo discurso da razão instituído no Ocidente (FOUCAULT, 1983), o processo cruel de alienação: a “verdade do discurso que falam os loucos”. De acordo com suas palavras:

Aquí predicán, se peligran, caballeros, entre las pestilencias, como Moncada, imitando a Moncada que predicaría también con obras, si tuviera monis. El gato ha muerto, los cuyes han muerto; la locomotora mata con inocencia, amigos. (ARGUEDAS, 1996, p.59)

Neste fragmento, revela-se a crítica do discurso de Moncada aos demais discursos veiculados, tal qual o dos sacerdotes estadunidenses e o dinheiro investido no país em obras (*monis*) com uma fina dose de ironia e a dupla crítica da personagem ao progresso que traz benefícios, mas também destruição, como se observa na referência aos animais (gato e *cuy*, espécie de porquinho-da-índia) mortos pela locomotiva.

O novo cemitério localiza-se aquém das ruínas dos antigos *yungas*, povo que ocupava a região da costa antes da Conquista espanhola, o que mostra

que a ocupação desordenada e cada vez mais intensa pelos novos habitantes se dá sobre uma antiga região de adoração que se registra pela presença de vestígios arqueológicos:

Tuvieron que faldear todo el médano San Pedro, donde los antiguos yungas construyeron el adoratorio ahora menos conocido, más grande y señor de la arena. Una cruz con sudario flamea en la desmolachada cumbre de las ruinas. (ARGUEDAS, 1996, p.67)

Chama a atenção a sobreposição dos vestígios da arquitetura dos *yungas* na região, a despeito do clima desértico e litorâneo, e os símbolos do domínio cristão do Ocidente inseridos pelos espanhóis, como por exemplo a cruz com um sudário que balança no topo das ruínas do sítio arqueológico.

Conclui-se que a cidade e sua ocupação crescem vertiginosamente e, sob as ruínas do edifício burguês e o crescimento vertiginoso das fábricas, da arquitetura urbana dos ricos e da proliferação da periferia e dos bolsões de miséria em Chimbote, vislumbram-se os vestígios ou ruínas/reíquias das antigas civilizações que ocuparam a região. Igualmente, a língua literária arguediana edifica-se sobre estes mesmos vestígios do passado incaico, cujos contornos de um possível traçado mágico-ritual revelam-se entre os mencionados escombros e ruínas produzidos pela modernidade e seu avanço sobre a geografia do lugar.

A pedra-pilar deste edifício social construído pelas personagens e seus discursos produzidos, na verdade como meros “inquilinos”, tem como base a pedra de doze ângulos andina, talhada por mãos hábeis e encantadas, como as do narrador-protagonista Ernesto de *Los Ríos Profundos* em sua descrição mágica e animista do muro incaico, e que, na obra póstuma, desponta como último vestígio e alicerce de um mundo em acelerado processo de transformação. Em fragmento, o adolescente Ernesto revela ao pai o segredo das pedras do muro incaico que ao serem talhadas perdem seu encanto: “— Golpeándolas con los cinceles les quitarían el “encanto”. [...] – Sí, hijo. Tu ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos” (ARGUEDAS, 1986, p.09).

Este procedimento de escavação das camadas da cidade, portanto, revela que subjaz uma concepção nativa, indígena e milenar nos escombros e ruínas que se acumulam na moderna Chimbote, no novo traçado que a “invasão organizada” dos serranos incorpora ao contexto e à arquitetura da costa. De igual modo, o procedimento arqueológico de recuperação das camadas que compõe o eu autobiográfico ou a escavação deste eu acaba revelando a irrupção de uma memória de língua através de fragmentos ou de camadas discursivas do quechua que atravessam o castelhano e constituem o discurso veiculado pelas personagens e pelo sujeito autobiográfico na obra. Ambos procedimentos estão amalgamados na obra póstuma e traçam os contornos do sujeito e da cidade.

Referências

ADAM, Jean-Michel et al. *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck et cie, 1990.

ARGUEDAS, José María. Prólogo de M. V. Llosa. *Los ríos profundos*. Venezuela: Ayacucho, 2 ed., 1986.

_____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 2 ed. Madrid: Ed. Crít. Eve-Marie Fell, 1996.

ÁVILA, Francisco. *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Trad. José María Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAY, Carmen Alemany. Revisión del concepto de neindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: Arguedas, Roa Bastos y José Donoso. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, Madrid, Editorial del hombre, n.128, enero, pp. 74-76, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.1057-1110.

ESCOBAR, A. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antonio Rosa. Portugal: Livraria Martins Fontes, 1966.

_____. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *A Arqueologia do Saber*. 5 ed. Trad. Luiz F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *A ordem do discurso*. 8 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

RAMA, Ángel. La novela-ópera de los pobres. In: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

ROSA, Nicolás. *El arte del olvido. (Sobre autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1990.

TICHY, Franz. Ejemplos del ordenamiento del espacio y del tiempo en el mundo andino y en el mundo mesoamericano: una comparación In: *El indio como sujeto y objeto de la historia latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Americana Eystettensia, 1998. p.35-47.

Artigo recebido em 11/02/2011 e publicado em 1/10/2011.