



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ELAYNE CASTRO CORREIA

**UMA LEITURA DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, A
PARTIR DA HETEROGENEIDADE E DA MELANCOLIA NO NARRADOR**

FORTALEZA

2018

ELAYNE CASTRO CORREIA

UMA LEITURA DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, A PARTIR
DA HETEROGENEIDADE E DA MELANCOLIA NO NARRADOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA

2018

ELAYNE CASTRO CORREIA

UMA LEITURA DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, A PARTIR
DA HETEROGENEIDADE E DA MELANCOLIA NO NARRADOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

APROVADA EM: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Ligia Karina Martins de Andrade

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C8471 Correia, Elayne Castro.
Uma leitura de Los rios profundos, de José Maria Arguedas, a partir da heterogeneidade e da melancolia no narrador / Elayne Castro Correia. – 2018.
132 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profª. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. Arguedas. 2. Los rios profundos. 3. Narrador. 4. Heterogeneidade. 5. Melancolia. I. Título.

CDD 400

Para Garcia Anastácio Correia, *in memoriam*,
que certamente teria orgulho de ler o trabalho
da filha mestra em Geografia, como
bobamente costumava confundir com Letras.

AGRADECIMENTOS

À Agência de fomento CAPES, pela oportunidade da bolsa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLEtras), na figura do Professor Doutor Orlando Araújo, coordenador; Victor Matos e Diego Ribeiro, secretários; e Regina da Silva, funcionária, pela acolhida nesta casa de aprendizados que é o PPGLetras.

À minha orientadora, Professora Doutora Roseli Barros Cunha, pela orientação generosa e leve deste fazer investigativo.

Aos professores participantes da banca de qualificação e de defesa, Professora Doutora Ligia Karina Martins de Andrade e Professor Doutor Francisco Edi de Oliveira Sousa, pelas leituras e sugestões que em muito contribuíram para o enriquecimento desta pesquisa.

À minha família, na figura de Ednisia Correia, minha mãe; Garcia Anastácio, meu pai (*in memoriam*); Tia Neide; Daylane, Nayane e Cláudia, minhas irmãs, pelo cuidado permanente de minha vida antes, durante e após esta dissertação.

Aos amigos do PPGLetras, na figura de Alisson, Bárbara, Fernângela, Jivago, Laila, Matheus, Raquel, Sávio, Stefanie e Yorranna, pela companhia acalentadora tanto nos dias felizes como pesarosos.

Aos irmãos da UECE, na figura da Professora Doutora Sarah Diva, grande inspiração docente, Aline, Bárbara, Jamille e Sávio, por me acompanharem, sempre de mãos dadas, pelas estradas da academia e da vida.

A Moisés, meu namorado; às amigas de ventre Dominick e Izabelle; a Ana Kelly, André, Jéssica, Miguel e Segundo, companheiros de fé; a Amária, Ana Cristina, Juliana, Renata, Roberta, Thaianne, Robson e Wellington, pela amizade sincera e doce.

“El hombre contempla indeciso el mundo así disputado, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 298)

RESUMO

O presente trabalho realiza uma leitura de *Los ríos profundos* ([1958] 2016), romance de José María Arguedas (1911-1969), a partir da relação entre a heterogeneidade e a melancolia no narrador. Cornejo Polar ([1970; 1972] 2008) analisou a presença da heterogeneidade no romance de Arguedas, isto é, a interseção conflitiva de dois ou mais universos socioculturais distintos; no entanto, o crítico Ángel Rama ([1982] 2008) interpretou que a obra, apesar da condição cultural encontrada, proporciona um resultado harmônico na narrativa. Alberto Moreiras (2000), em uma leitura revisionista da crítica arguediana, propôs a impossibilidade da transculturação e, por isso, a validade do ponto de vista de Cornejo Polar. Diante da apresentação da problemática, a pesquisa propõe-se a analisar a heterogeneidade e a melancolia no narrador com base, principalmente, nas discussões de Cornejo Polar, Walter Benjamin ([1921] 2013); ([1940] 2016) e Susana Kampff Lages (2007). Ressalta-se que este estudo não possui comprometimento com a área clínica ou psicanalítica. A hipótese que sustenta o trabalho é a de que o narrador de *Los ríos profundos* não só é heterogêneo, como também é melancólico, visto que sua relação com o passado e com as realidades distintas apresentadas na narrativa não é resolvida. Quanto à metodologia, a pesquisa adota a perspectiva comparatista, a qual compreende, conforme Ana Pizarro (1985), as diferenças existentes na própria literatura latino-americana como suficientes para a realização de um trabalho como este. Em função disso, o primeiro capítulo discute a heterogeneidade e a transculturação narrativa, teorias que foram aplicadas à obra de Arguedas, como também realiza um panorama do termo melancolia, desde seu surgimento até as interpretações de Lages sobre a obra de Benjamin; o segundo, o debate sobre a representação da melancolia na literatura peruana, em especial na literatura indigenista, e as suas implicações nas obras de Arguedas; por fim, o terceiro, a reflexão sobre o narrador embasada na heterogeneidade e na melancolia. A dissertação confirma a relação da heterogeneidade e da melancolia no narrador de *Los ríos profundos*; por conseguinte, valida a leitura da obra por esse viés.

Palavras-chave: Arguedas. *Los ríos profundos*. Narrador. Heterogeneidade. Melancolia.

RESUMEN

El presente trabajo realiza una lectura de la heterogeneidad y de la melancolía en el narrador de *Los ríos profundos* ([1958] 2016), novela de José María Arguedas (1911-1969). Cornejo Polar ([1970; 1972] 2008) analizó la presencia de la heterogeneidad en la novela de Arguedas, es decir, la intersección conflictiva de dos o más universos socioculturales distintos. Sin embargo, el crítico Ángel Rama (1982 1982) dio a entender que, a pesar de la condición cultural encontrada en dicha obra, proporciona un resultado armónico en la narrativa. Alberto Moreiras (2000), en una lectura revisionista sobre las obras de Arguedas, propone una imposibilidad de la transculturación y, por ello, la validez del punto de vista de Cornejo Polar. Ante presente problemática, la investigación tiene como objetivo realizar una lectura de la heterogeneidad y de la melancolía en el narrador de la novela fundamentada especialmente en las discusiones de Cornejo Polar, Walter Benjamin (2013); ([1940] 2016) y Susana Kampff Lages (2007). Se resalta que la investigación no tiene relación alguna con el campo clínico o psicoanalítico. La hipótesis que sostiene la investigación se basa en el hecho que el narrador de *Los ríos profundos* no sólo es heterogéneo, como también es melancólico, ya que la relación del narrador con el pasado y las dos realidades distintas presentadas en el relato no se resuelve. En cuanto a la metodología, la investigación adopta la perspectiva comparatista, la cual comprende, según Ana Pizarro (1985), las diferencias existentes en la propia literatura latinoamericana como suficientes para la realización de un trabajo comparativo. En función de ello, el primer capítulo discute la heterogeneidad y la transculturación narrativa, teorías que se aplicaron a la obra de Arguedas, como también recrea y reconstruye el panorama del término melancolía, desde su surgimiento hasta las interpretaciones de Lages sobre la obra de Benjamin; por otra parte, el segundo capítulo debate sobre la representación de la melancolía en la literatura peruana, en especial la literatura indigenista, y sus implicaciones en las obras de Arguedas; y por último, la tercera sección narra de nuevo la heterogeneidad y la melancolía en el autor basándose en las situaciones analizadas en los capítulos anteriores. La disertación confirma la relación de la heterogeneidad y de la melancolía en el narrador de *Los ríos profundos*; por lo tanto, es válida la lectura de la obra.

Palabras clave: Arguedas. *Los ríos profundos*. Narrador. Heterogeneidad. Melancolía.

ABSTRACT

The present work realizes a reading of *Los ríos profundos* ([1958] 2016) José María Arguedas (1911-1969) novel, from to relation among the heterogeneity and the melancholy in the narrator. Cornejo Polar ([1970; 1972] 2008) has analyzed the presence in the heterogeneity in Arguedas novel, i.e., the conflictive intersection of two or more distinct sociocultural universes, however, the critical Ángel Rama ([1982] 2008) interpreted that the opus, despite the found cultural condition, provides a harmonious result in the narrative. Alberto Moreiras (2000), in a revisionist reading of Arguedian critique, has proposed the impossibility of transculturation and, because of it, the validity in the point of view of Cornejo Polar. In front of the presentation of problematic, the research has as objective to analyze the heterogeneity and the melancholy in the narrator as a base, mainly, in the debate of Cornejo Polar, Walter Benjamin ([1921] 2013); ([1940] 2016) e Susana Kampff Lages (2007). It stands out that this research does not own engagement with the clinical area or psychoanalytical. The hypothesis which sustains the work is that the narrator of *Los ríos profundos* is not only heterogeneous but also melancholic since his relationship with the past and the distinct realities presented in the narrative is not resolved. About the methodology, the research adopts the comparative perspective, which encompasses in accord with Ana Pizarro (1985), the differences in Latin American literature itself as enough to the realization of a job like this. According to this, the first chapter debates the heterogeneity and narrative transculturation, theories that were applied to Arguedas' opus, but also realizes a panorama of the melancholy term, since it emerging until the interpretations of Lages about the Benjamim's opus; the second, the debate about the representation of melancholy in the Peruvian literature, in special in the indigenous literature, and their implications in Arguedas' opus; at last, the third chapter, the reflexion about the narrator embased in the heterogeneity and in the melancholy. The dissertation confirms the relation of heterogeneity and the melancholy in the narrator of *Los ríos profundos*; therefore, it validates the reading of the work by that bias.

Keywords: Arguedas. *Los ríos profundos*. Narrator. Heterogeneity. Melancholy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 RETORNO DA HETEROGENEIDADE E A POSSIBILIDADE DA MELANCOLIA	20
2.1 Heterogeneidade e transculturação narrativa: apontamentos da crítica arguediana	20
2.2 Panorama da história do termo melancolia no Ocidente.....	32
2.3 O anjo da melancolia: aproximações com <i>Los ríos profundos</i>.....	42
3 INDIGENISMO E O PROJETO DE ARGUEDAS: A SUPERAÇÃO DA MELANCOLIA E O ADVENTO DA SUBVERSÃO?	56
3.1 A melancolia na literatura peruana colonial: uma estratégia de dominação?	56
3.2 Indigenismo de José Mariátegui: aproximação do referente indígena?.....	61
3.3 O neo-indigenismo e projeto literário de Arguedas: centelhas da esperança?	66
4 “O MUNDO ASSIM DISPUTADO”: REFLEXÕES SOBRE O NARRADOR.....	82
4.1 O narrador de <i>Los ríos profundos</i> segundo Vargas Llosa, Cornejo Polar e Rama ...	82
4.1.1 Vargas Llosa: o narrador-protagonista e a validade da memória.....	82
4.1.2 Cornejo Polar: a heterogeneidade na sua crítica sobre o narrador e as memórias	89
4.1.3 Os dois narradores de Rama: abertura para a narrativa harmônica	94
4.2 O <i>tankayllu</i>, o <i>zumbayllu</i> e a melancolia: representantes da heterogeneidade	113
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

Como afirma Ivan Frias (2009, p. 15), “a tarefa do pensador é criar sentidos novos que jamais foram pensados ou, ainda, recriar a partir do que já foi pensado, a partir dos sentidos que o passado transmitiu ao presente.” No caso de *Los ríos profundos* ([1958] 2016)¹, de José María Arguedas (1911-1969), obra que neste ano de 2018 completa seu sessentenário, há ainda novas relações ou interpretações a serem desenvolvidas? Depois de contribuições como as de Mario Vargas Llosa (1966), ([1996] 2008); Antonio Cornejo Polar ([1970; 1972] 2008); Roland Forgues (1989), Julio Ortega (1982), Ángel Rama ([1982] 2008), apenas para citar alguns dos vários pensadores que discutem sobre os sentidos na obra arguediana. O nosso escopo, certamente, não se assemelha à primeira opção elencada por Frias, e sim à segunda: oferecer uma leitura da obra a partir da heterogeneidade e da melancolia no narrador levando em conta o que esses e outros autores analisaram.

Vargas Llosa, por exemplo, em 1966 interpreta que a melancolia² é presente no romance:

A corrente nostálgica³ que flui pelo romance provém da contínua evocação melancólica dessa época em que Ernesto ignorava a força “poderosa e triste que golpeia as crianças quando devem enfrentar sozinhas um mundo cheio de monstros e de fogo”. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 219, tradução nossa)⁴

¹ Para este trabalho, como forma de demarcar cronologicamente as primeiras publicações dos livros, utilizaremos a data da primeira edição em colchete seguida da trabalhada aqui: por exemplo, *Los ríos profundos* ([1958] 2016). Depois, citaremos apenas o nome da obra: *Los ríos profundos*. Esse recurso valerá para todas as obras. Além disso, utilizaremos a diferenciação (ARGUEDAS, 2016a) para nos referirmos à obra *A raposa de cima e a raposa de baixo*, tradução para o português da obra *Los zorros de Arriba y los zorros de Abajo* (1971), e (ARGUEDAS, 2016b) para nos referirmos à obra *Los ríos profundos*, já referida. Por fim, citaremos também a tradução de *Los ríos profundos* para o português *Os rios profundos* (2005), feita por Josely Vianna Baptista.

² Ressalta-se que este trabalho não se designa a trabalhar a melancolia em sua forma clínica, mas discutir esse termo e alguns dos vários significados, em especial os ligados à psicanálise, a partir de imagens sugeridas por Arguedas em *Los ríos profundos*.

³ No *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española (2011, p. 1503), melancolia significa: “f Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre quien la padece gusto ni diversión en nada. [...]”. Por sua vez, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009, p. 1268) traz estes significados: “1 Estado mórbido caracterizado pelo abatimento mental e físico que pode ser manifestado de vários problemas psiquiátricos, hoje considerado mais como uma das fase da psicose maníaco-depressiva. 2 estado de grande tristeza e desencanto geral; depressão. 3 sentimento de vaga a doce tristeza que compraz e favorece o devaneio e a meditação [...]. No que se refere à nostalgia, o *Diccionario de la lengua española* (2011, p. 1590), expõe: “f. Pena de verse ausente de la pátria o de los deudos o amigos. 2. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha pérdida.” Já no *Houaiss* (2009, p. 1362), significa: “melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal. 2 Distúrbios comportamentais e/ou sintomas somáticos provocados pelo anseio extremo de a eles retornar. 3 Saudades de algo, de um estado de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado. 4 estado melancólico devido a aspirações, desejos nunca realizados. 5 estado de tristeza sem causa aparente. Como vimos, em alguns verbetes a nostalgia não só é considerada semelhante à melancolia como também é uma de suas manifestações. Para esta pesquisa, utilizamos a melancolia em sua significação macro, isto é, ampla, por isso distinguir assim como Vargas Llosa fez.

⁴ “La corriente nostálgica que fluye por la novela proviene de a continua evocación melancólica de esa época en que Ernesto ignoraba la fuerza ‘poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego’”.

Em seus textos, Cornejo Polar não utiliza o termo melancolia, porém nostalgia ao analisar que a heterogeneidade, isto é, “os processos de produção de literaturas em que se cruzam conflituosamente dois ou mais universos socioculturais” (CORNEJO POLAR, 1994, tradução nossa)⁵, constituinte das literaturas pós-coloniais latino-americanas reclama pelo desejo impossível da voz, das literaturas orais: “Desde então nossa literatura inicia a conquista e a apropriação da letra, mas instalada nesse espaço – o da “cidade letrada”, não deixa de sentir, nem sequer agora, como nostalgia impossível, o desejo da voz.” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 271).

Para o crítico, *Los ríos profundos* também é uma dessas literaturas heterogêneas:

é o resultado, pois, de dois pontos-chave: por um lado, o afã integrador que obsiona o narrador-protagonista; por outro, a realidade incontrastável de um mundo desintegrado. Entre um e outro extremo, como em uma mutilada e cega dialética que não se pode resolver em sínteses, só resta a tragédia absoluta do homem incapaz de torcer sua vocação primária e incapaz, também, de modificar a natureza do mundo. (CORNEJO POLAR, [1972] 2008, p. 182, tradução nossa)⁶

Como vemos, Cornejo Polar identifica um narrador confusamente dialético, mutilado entre duas realidades distintas e até opostas, características essas que impedem a interpretação de sínteses culturais e sentimentais. Por sua vez, a partir do termo antropológico cunhado por Fernando Ortiz na obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) chamado *transculturación*, o crítico uruguaio Ángel Rama elaborou uma teoria para descrever as narrativas latino-americanas chamada *transculturação narrativa*. De forma resumida, a teoria ramaniana:

trata de demonstrar que é possível uma alta invenção artística a partir dos humildes materiais da própria tradição, que não provém somente de assuntos mais ou menos pitorescos, mas também de elaboradas técnicas, sagazes estruturas artísticas que traduzem cabalmente o imaginário dos povos latino-americanos que, ao largo dos anos, tem elaborado radiantes culturas. (RAMA, 2008, p. 141-142, tradução nossa)⁷

⁵ “los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales”.

⁶ “El sentido último de *Los ríos profundos* juega, pues, sobre dos goznes claves: por una parte, el afán integrador que obsiona al narrador-protagonista; por otra, la realidad incontrastable de un mundo desintegrado. Entre uno y otro extremo, como en una mutilada y ciega dialéctica que no puede resolverse en síntesis, sólo queda la tragedia absoluta del hombre incapaz de torcer su vocación primaria e incapaz, también, de modificar la naturaleza del mundo.”

⁷ “se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pitorescos sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a la largo de los siglos han elaborado radiantes culturas.”

Envolvido pelo ideal unificador dos estudos latino-americanos, o crítico uruguaio formulou esse pensamento científico e exemplificou sua pertinência ao analisar mais detidamente *Los ríos profundos*. Conforme Rama (2008), o romance, elegido como paradigmático, é transcultural por conter em sua estrutura diversos fatores que propiciam a harmonia textual, por exemplo, a técnica narrativa, os sons, o narrador. No que concerne aos sons, o teórico aproximou o romance à “ópera dos pobres”, em que há “um duplo musical que é agente mediador privilegiado entre a comunidade humana e o reino natural, entre a consciência subjetiva e o universo objetivo, posto que ambos cantam sempre e podem cantar em unísono” (RAMA, 2008, p. 286, tradução nossa)⁸. Quanto ao narrador, nosso objetivo de estudo neste trabalho, o estudioso identificou dois tipos, o narrador principal e o narrador etnológico, que se unem em certos momentos formando um todo sintético:

Ambos narradores atienden, no romance, a campos específicos: um narra tudo o que não pode ser resolvido diretamente pelo diálogo e pelo canto; o outro explica tudo o que considera necessário para compreender o relato que faz seu companheiro e a ele podem ser atribuídas as traduções da maioria dos textos em língua quechua. (RAMA, 2008, p. 316, tradução nossa)⁹

No entanto, já neste século XXI, autores como Alberto Moreiras (2001) e Marcos Natali Piason (2005), a partir de revisão sobre a crítica arguediana, questionaram alguns preceitos elaborados por Rama. Alberto Moreiras, a exemplo, defende que a transculturação narrativa, em vez de simbolizar o trânsito de culturas e as perdas e ganhos envolvidos nessas trocas, representa a “combinação cultural como instrumento para a produção estética ou crítica” (MOREIRAS, 2001, p. 222-223). Em outras palavras, é uma resposta reativa à modernização, de tom celebratório, que não enfatiza os conflitos e contradições implicadas nessa luta por sobrevivência cultural.

Sendo assim, Moreiras não percebe em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, última obra de Arguedas (1971), essas características. Pelo contrário, na visão do crítico, o romance sinaliza com propriedade a impossibilidade da transculturação narrativa não só porque é lido “como fantasmado pelo cadáver do escritor” – Arguedas findou o livro com seu suicídio –, mas também:

⁸ “un doble musical que es agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono”.

⁹ “Ambos narradores atienden, en la novela, campos específicos: uno narra todo lo que no puede ser resuelto directamente por el diálogo y el canto; el otro explica todo lo que considera necesario para comprender el relato que hace su compañero y a él pueden ser atribuidas las traducciones de la mayoría de los textos en lengua quechua.”

A versão forte e otimista que Rama nos ofereceu da escrita de Arguedas contribuiu para obscurecer a já obscura verdade que Arguedas explora em seu último trabalho: uma verdade que desestabiliza não apenas o pretense fundamento da escrita anterior de Arguedas, mas, mais concretamente, a leitura que Rama nos deu e com ela a versão dominante da transculturação crítica no pensamento latino-americano. (MOREIRAS, 2001, p. 229)

Isto é, o que *Los ríos profundos* lido por Rama tem de forte e otimista tem de frágil e instável, ainda mais quando transforma em lacuna a necessária leitura de *Los zorros*, cujo conteúdo revela o fracasso de tentar modernizar, e celebrar, as culturas ancestrais. Nesse sentido, Moreiras (2001, p. 234) aconselha a teoria de Cornejo Polar como mais adequada do que a transculturação de Rama para auxiliar no entendimento das obras arguedianas, porque enfatiza, pelo contrário, os conflitos narrativos implicados.

O investigador Marcos Natali (2005) se aproxima do pensamento iniciado por Cornejo Polar e Alberto Moreiras ao questionar a possibilidade da transculturação narrativa e, por conseguinte, a limitação do conceito de literatura. Conforme o crítico brasileiro, não haveria para Rama o “desconforto provocado pela literariedade e a ficcionalidade” (NATALI, 2005, p. 119) daquilo que não é moderno, que não é escrito com a pena de outra cultura, de outra língua. Por essa razão, Natali (2005) defende que no modelo paradigmático de Rama, *Los ríos profundos*, em especial o episódio da carta, anuncia-se o desconforto da diferença – tendo o seu ápice na obra póstuma.

Como se vê, o livro seminal de Arguedas recebeu diversas interpretações de grandes críticos, algumas delas antagônicas e não dialogáveis. O nosso primeiro contato com *Los ríos profundos* foi orientado por uma dessas perspectivas, a da transculturação narrativa. Ou seja, antes de folarmos as páginas da obra, já tínhamos roteiro ou guia literário interpretativo. Parecia consenso crítico a leitura amparada pelo umbral da teoria ramaniana. Desse modo, havia o que decifrar quando se tinha em mãos, ou na mente, a chave de compreensão mais assegurada? No entanto, no momento da leitura, não acolhemos de prontidão o que o crítico refletira. A percepção de que o narrador, ora se alegrava em demasia, ora se entristecia a ponto de desejar a morte, nos causou várias indagações, fora de questão para a hipótese anunciada.

Por conseguinte, nossa confusão leitora se aprofundava conforme o conhecimento da obra e da vida do autor. *Los ríos profundos* foi e é considerado por muitos especialistas como um romance, senão autobiográfico, com fortes traços referentes à vida do

escritor¹⁰. Em verdade, não só esse livro, como toda a obra é considerada, a depender da perspectiva, autobiográfica. Não se trata de tecer um pensamento com o fio da vida do autor, mas perceber temas que são caros, pontos de contato com a ficção, de modo que ignorá-los é investigamente ariscado, como a questão indígena e a depressão.

Em qualquer busca rápida pelo acervo crítico arguediano, encontramos o dado de que sofria de depressão¹¹, que culminou no seu suicídio. Aliás, Arguedas interrompe a escrita de *Los ríos profundos*, iniciada em 1944, por conta de uma crise¹²: “começa um “romance de aventuras” (aventuras amorosas ou acontecimentos em diversas regiões, de modo que os recolhe no segundo capítulo da redação final o título “As viagens”?) que abandona por doença;”¹³ (GONZÁLEZ VIGIL, [1995] 2016, p. 70, tradução nossa). Depois dessa primeira crise, em 1966 o autor tenta, pela primeira vez, o suicídio: “Em abril de 1966, há pouco mais de dois anos, tentei cometer suicídio” (ARGUEDAS, 2016a, p. 31)¹⁴.

Após esse episódio, as tentações para a morte foram mais constantes, inclusive, *Los zorros de arriba e los zorros de abajo*, obra póstuma, foi “escrito durante os curtos períodos em que Arguedas se encontrava bem de saúde, os quais não foram muitos, dentro de um lapso de tempo de três anos” (MONTE ALTO, 2016, p. 13). Dra. Lola Hoffmann, psiquiatra de Arguedas, indicou a terapia da escrita a fim de aliviar suas crises, como ilustra o trecho a seguir: “Escrevo estas páginas porque me disseram, insistentemente, que se consigo escrever recupero a sanidade [...]. Ontem escrevi quatro páginas. Faço isso por terapia, mas sem deixar de pensar que poderiam ser lidas.” (ARGUEDAS, 2016a, p. 32-34)¹⁵

O último romance, classificado pelo próprio autor de “desigual”, “desconexo”, “disforme”, “truncado”, “temeroso” etc., releva “uma verdadeira luta – em parte triunfal –

¹⁰ Apenas como comprovação, citamos Cornejo Polar (2008, p. 112): “A obra de Arguedas tem um fundo inocultavelmente autobiográfico.” “La obra de Arguedas tiene un fondo inocultablemente autobiográfico.”

¹¹ Javier Mariategui foi um dos psiquiatras de Arguedas e confirma no artigo “Arguedas o la agonía del mundo andino ([1995] 2011)” o quadro clínico do autor, como podemos comprovar a seguir: “Eram tempos de começo da farmacoterapia das depressões e, como Arguedas manifestava um quadro clínico com as características de uma depressão endógena(…)” (MARIATEGUI, Javier, 2011, p. 89, tradução nossa). “Eran tiempos de comienzo de la farmacoterapia de las depresiones y, como quiera que Arguedas manifestaba un cuadro clínico con las características de una depresión endógena (...)”.

¹² Arguedas confessa a crise psíquica no “Primeiro Diário”, que faz parte do seu último livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ([1971] 1983): “Em maio de 1944 entrei em crise por causa de uma doença psíquica contraída na infância, permanecendo quase três anos neutralizado, sem escrever” (ARGUEDAS, 2016a, p. 31). “En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir” (ARGUEDAS, 1983, p. 17).

¹³ “empieza una “novela de aventuras” (¿aventuras amorosas? o ¿sucesos en diversas regiones, al modo de los que recoge en el segundo capítulo de la redacción final, el titulado “Los viajes”?) que abandona por enfermedad”.

¹⁴ “En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme” (ARGUEDAS, 1983, p. 17)

¹⁵ “Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperar é la sanidad [...]. Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser lidas.” (ARGUEDAS, 1983, p. 17-19)

contra a morte” (ARGUEDAS, 2016a, p. 286)¹⁶. Isso se deve não apenas pelo desafiador ofício do autor que luta para escrever, mas também pela batalha na escritura em si, isto é, na tessitura textual, com narrador, personagens, espaço, cronologia e enredo. Por exemplo, em Chimbote, cidade onde se passa a trama, o narrador por fim expõe a opinião sobre o lugar: “Tenho visto aqui, em Chimbote, visões entre apocalípticas e ternuras. Senhor! Cada noite, cada dia tenho revelações que me convulsionam e conturbam.” (ARGUEDAS, 2016a, p.277)¹⁷. Há, por conseguinte, um cenário no mínimo confuso.

Todas essas informações formam a teia discursiva que atenua a compatibilidade de nossa leitura acerca de *Los ríos profundos*, *Los zorros* e a teoria de Rama, esta última essencialmente positiva e harmônica. Foi então que descobrimos a teoria da heterogeneidade, de Cornejo Polar, aparentemente semelhante à transculturação narrativa – em alguns compêndios vista como o “igual do mesmo”, assim como mestiçagem, hibridismo –, mas visceralmente distinta e incompatível. A curiosidade de reler o livro trazendo em vista o resultado de nossa primeira visão como leitores, isto é, o narrador em sua inconstância de sentimentos, em diálogo com o pensamento do teórico peruano, configura o que chamamos de motivação investigativa.

Sendo assim, posta essa breve contextualização teórica sobre as principais interpretações do romance de Arguedas, seguida de nossa motivação para a pesquisa, questionamos: é possível ler *Los ríos profundos* sobre o prisma da heterogeneidade (e não da transculturação narrativa)? Se sim, esse conceito lido no romance é condição pertinente para a presença da melancolia no narrador? A hipótese para a escolha do tema se deve ao fato de pressupormos, motivados pela teoria de Cornejo Polar, de que há heterogeneidade no romance de Arguedas e, conseqüentemente, há possibilidade da melancolia na figura do narrador.

Para justificar essa leitura, utilizamos especialmente as contribuições Cornejo Polar, como já citamos, as interpretações de Walter Benjamin ([1921] 2013) sobre a “tarefa do tradutor” e sua interpretação acerca do anjo da história contida no artigo “Sobre o conceito da História” ([1940] 2016). Além disso, no seu livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2007), a estudiosa brasileira Susana Lages propõe uma leitura psicanalítica, especialmente com base em Sigmund Freud ([1911] 2017), da melancolia nos escritos benjaminianos. Convém ressaltar que, apesar de levarmos em consideração algumas das proposições da autora, principalmente a aproximação que faz da melancolia e da tradução, não temos como

¹⁶ “en una verdadera lucha – a medias triunfal – contra la muerte”. (ARGUEDAS, 1983, p. 202)

¹⁷ “Yo he visto aquí, en Chimbote, visiones entre apocalípticas y ternuras. ¡Señor! Cada noche, cada día veo revelaciones que me enardecen y conturban.” (ARGUEDAS, 1983, p. 195)

propósito realizar uma leitura psicanalítica, mas apenas relacionar o termo com o que é visto na obra de Arguedas. Até porque a melancolia é interdisciplinar, como diz Frias:

Ora, a questão da melancolia pode ser estudada pela filosofia, pela literatura, pelas artes plásticas, pela psicanálise, pela psiquiatria, pela psicologia, pela antropologia etc. Uma questão à qual o termo “interdisciplinar” se ajusta perfeitamente. Portanto, não se pode admitir que seja reduzida, na atualidade, a uma entidade nosológica – a depressão – sabidamente polissêmica ou que engloba uma variedade de tipos clínicos cuja expressão sintomatológica não guarda entre si o parentesco pretendido pelas sucessivas edições do DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders); como também não se pode admitir que uma única área do conhecimento como a psiquiatria seja a detentora de seu saber. (FRIAS, 2009, p. 13)

Destaca-se também que essa aproximação obras de Benjamin e obras de Arguedas não é nossa. Em 2009, Ligia Karina Martins de Andrade emprega, a partir da definição de tradução eleita por Benjamin:

Pode-se observar a complexidade da tarefa dupla de escritor e tradutor em Arguedas, pois, se na obra póstuma, por um lado, o escritor busca fazer “entrar al original” nos lugares nos quais “el eco puede dar” para refletir uma obra escrita em língua estrangeira, que faça saltar à vista e aos ouvidos do leitor os ecos do quéchua que invadem o castelhano, por outro lado, o tradutor de si mesmo busca integrar todas as línguas numa única “língua verdadeira”. (ANDRADE, 2009, p. 38)

Para demonstrar esse algo intraduzível de que fala Benjamin, Andrade cita Arguedas, escritor e tradutor muitas vezes na mesma obra. Aproveitam-se essas aproximações para perceber as ligações literatura-melancolia e tradução-melancolia em *Los ríos profundos*.

Feito essa justificativa, o trabalho organizou-se em três momentos levando em conta o método comparativo da própria literatura latino-americana, conforme as ideias de Ana Pizarro (1985):

Por que uma metodologia comparativa? Apontávamos sua necessidade a partir de várias condições próprias da literatura latino-americana. Em primeiro lugar, a partir da pluralidade de unidades culturais nas quais essa literatura surge e que faz com que exista não um sistema literário na América, mas pelo menos dois ou três: o erudito e o relativo às línguas indígenas, afro-americanas ou crioulas, além do sistema popular em línguas metropolitanas [...]. Em segundo, porque as diferenças culturais e linguísticas no interior do continente [...] realizam um espectro cultural e linguístico que apresenta as condições necessárias para um estudo desse tipo. Em terceiro lugar, por que, em se tratando de um continente com estrutura social e econômica dependente, gera relações específicas de apropriação cultural das literaturas metropolitanas. (PIZARRO, 1985, p. 49, tradução nossa)¹⁸

¹⁸ “¿Por qué una metodología comparativa? Señalábamos su necesidad a partir de varias condiciones propias de la literatura latinoamericana. En primer lugar, a partir de la pluralidad de unidades culturales de donde esta literatura surge y que hacen que exista no un sistema literario en América sino por lo menos dos o tres: o erudito y en lenguas indígenas, o afro-americano, o creole, además del sistema popular en lenguas metropolitanas [...]. En segundo lugar porque las diferenciaciones culturales y lingüísticas en el interior del continente [...] despliegan un espectro cultural y lingüístico que presenta las condiciones necesarias a un estudio de este tipo. En tercer

Pizarro ressalta que a perspectiva comparatista na literatura latino-americana só é pertinente quando é vetor de reconhecimento de uma literatura processual. Trabalhos que apenas comparam a influência da metrópole na literatura do subcontinente só repetem a fórmula fonte-influência usual da literatura comparada, mas não percebem as implicações que essa literatura elabora e reelabora constantemente.

Dito isso, no segundo capítulo, de forma mais aprofundada, problematizam-se os conceitos de heterogeneidade, transculturação narrativa e as suas devidas críticas, como também as definições de melancolia, desde o seu surgimento até à melancolia benjaminiana, na qual faremos a comparação com o narrador de *Los ríos profundos*. No que tange às discussões sobre as principais críticas literárias latino-americanas que se dedicam a analisar as obras de Arguedas, conta-se especialmente com as contribuições de Cornejo Polar (2000; 2008; 2013), para citar algumas obras; Ángel Rama (2008); Alberto Moreiras (2000); Marcos Piason Natali (2005). Por sua vez, no que se refere à apresentação do termo melancolia¹⁹, desde o seu surgimento como palavra na Grécia até os seus desdobramentos no século XX, os apontamentos de Hipócrates ([V a.C.] 1854); Aristóteles ([III a.C.] 1998); Klibansky, Panofsky e Saxl (2004); Starobinski (2016); Freud (2011); Susana Lages (2007) etc. fazem-se importantes porque contextualizam a melancolia de forma geral para o entendimento das proposições propostas por Walter Benjamin (2013; 2016) e as aproximações com a heterogeneidade e a melancolia no narrador da obra arguediana.

No terceiro capítulo, discute-se primeiramente a representação da melancolia em algumas literaturas peruanas do período colonial a partir das contribuições de Quijano (1992) e Morong Reyes (2014a; 2014b) e as suas implicações nessas literaturas. Em seguida, apresenta-se o indigenismo pensado por Mariátegui ([1928] 2010), proposta política, intelectual, artística e literária que Arguedas sofreu influência, e a sua relação com a melancolia. Por fim, traça-se um paralelo entre o projeto de literário de Arguedas e os avanços da literatura indigenista e neo-indigenista, especialmente conforme as ideias de Tomás

lugar, porque tratándose de un continente de estructura social y económica dependiente genera relaciones específicas de apropiación cultural de las literaturas metropolitanas.”

¹⁹ Jean Starobinski (2016) apresentou a história do tratamento da melancolia até o século XIX em três momentos: Idade Antiga, Idade Média e Idade Moderna, a qual há o aparecimento da psiquiatria e da depressão. Susana Lages (2007) aproxima-se da divisão, porém se detém principalmente na psicanálise freudiana, base para interpretar a tradução e a melancolia em Walter Benjamin. Como o nosso trabalho visa relacionar essas relações suscitadas por Lages a *Los ríos profundos*, recorreremos também a esse modelo de apresentação do termo. Ressalta-se que há uma série de trabalhos acerca da melancolia que não foram citados aqui. Ademais, Lages utiliza diversos autores para montar sua perspectiva, no entanto, por conta da limitação desta dissertação, evocaremos apenas aqueles os quais acreditamos que contribuem com mais relevância para o que nos propomos a fazer.

Escajadillo (1989) e Cornejo Polar ([1984] 2005), no que se refere à heterogeneidade e à melancolia, retomando as discussões realizadas no início do capítulo. Ressalta-se que a apresentação do projeto literário de Arguedas, o que inclui alguns de seus depoimentos sobre as obras, sobre o fazer literário, não prefigura uma análise biográfica, apenas título de ilustração, visto que esta pesquisa é conduzida sumariamente pelo texto literário.

No quarto capítulo, de forma mais aprofundada, evocamos as mais notadas considerações acerca do narrador de *Los ríos profundos* – principalmente as de Vargas Llosa (2008); Cornejo Polar (2008) e Ángel Rama (2008) – para depois articular com o que propõe Benjamin (2013; 2016) e Susana Lages (2007). Ainda nesse capítulo, reflete-se sobre a figura do *tankayllu* e a sua centralidade na narrativa como mais um símbolo portador de ambiguidades, assim como o *zumbayllu*. Os dois objetos que aparecem no romance – do mesmo modo que os rios, as aves, as viagens, a memória –, relacionam-se à interpretação do anjo da história realizada por Walter Benjamin explicitada no texto “Sobre o conceito de história”. No último capítulo, Considerações Finais, retoma-se os questionamentos iniciais sobre a leitura da heterogeneidade e da melancolia no narrador de *Los ríos profundos*.

2 RETORNO DA HETEROGENEIDADE E A POSSIBILIDADE DA MELANCOLIA

2.1 Heterogeneidade e transculturação narrativa: apontamentos da crítica arguediana

Los ríos profundos, segundo romance do escritor, antropólogo, etnólogo, professor, entre outros ofícios exercidos, de José María Arguedas (1911-1969), completa 60 anos neste ano de 2018. Considerada a melhor obra de Arguedas, o livro, passado mais de meio século de sua primeira publicação, ainda é divisor de opiniões devido a diversos fatores. Por meio da presente dissertação, pretende-se discutir sobre um deles: o narrador. Desde muito tempo, a crítica interpretou a existência de apenas um narrador e que ele seria protagonista, como Cornejo Polar (2008) defende. No entanto, Ángel Rama (2008), a exemplo, identificou a presença de dois narradores: o principal e o etnológico.

O objetivo desta pesquisa é analisar a heterogeneidade e a melancolia no narrador de *Los ríos profundos*. O capítulo quatro trará com mais especificidade essas questões, porém consideramos interessante elucidar algumas delas, pois acreditamos que, a depender da interpretação sobre o narrador, a heterogeneidade e a melancolia no narrador podem (des)aparecer. De forma geral, o romance é narrado por Ernesto, um homem adulto que evoca sua adolescência, “Eu tinha catorze anos” (ARGUEDAS, 2005, p. 23)²⁰. O fato de o narrador evocar seu passado foi mote para autores como Vargas Llosa (2008) e Cornejo Polar (2008) considerarem que a matéria criativa do narrador é a memória, como o trecho a seguir explícita:

Passara minha infância numa casa estranha, sempre vigiado por pessoas cruéis. O dono da casa, o pai, tinha olhos com pálpebras avermelhadas e sobranceiras grossas; gostava de atormentar os que dependiam dele, criados e animais. Depois, quando meu pai me resgatou e comecei a vagar com ele pelos povoados, vi que em toda parte as pessoas sofriam. (ARGUEDAS, 2005, p. 23)²¹

Ernesto não recebeu carinho do dono da casa onde passou parte da infância quando se separou de seu pai, mas, recebeu afeto e cuidado dos indígenas que viviam na fazenda: “Eu não me sentia mal nesse quarto. Era muito parecido com a cozinha em que fora

²⁰ Para esta dissertação, utiliza-se tanto a edição de Ricardo González Vigil para citar o texto de Arguedas em espanhol *Los ríos profundos* (2016), como também a tradução de *Los ríos profundos* em português realizada por Josely Vianna Baptista *Os ríos profundos* (2005). Sendo assim: “Yo tenía catorce años” (ARGUEDAS, 2016b, p. 160).

²¹ “había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas. El señor de la casa, el padre, tenía ojos de párpados enrojecidos y cejas espesas; le placía hacer sufrir a los que dependían de él, sirvientes y animales. Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 160)

obrigado a viver na infância; com o quarto escuro onde recebi os cuidados, a música, os cantos e o falar dulcíssimo das criadas índias e dos concertados.* (peões com salário anual)” (ARGUEDAS, 2005, p. 11)²².

Ao longo da dissertação, conheceremos mais do romance e de seu narrador, porém essas informações, por ora, são suficientes para que percebamos a conflituosidade instaurada na infância do narrador: ele era *criollo/misti*²³, mas conviveu bastante com indígenas e recebeu deles não só carinho e cuidado, mas sua cultura – recorrentemente evocada em sua narrativa. Ou seja, o narrador, adulto, detentor de um saber, situado na costa²⁴ peruana, voltará à sua adolescência na serra peruana com o intuito de recuperar um passado saudoso, glorioso e feliz, assim como triste também. Cornejo Polar, por exemplo, interpreta que o narrador se distancia do protagonista, embora use a primeira pessoa:

se distancia do protagonista, apesar do uso da primeira pessoa, e tem que testemunhar não somente sobre um tempo passado, que é próprio de toda evocação, mas também sobre um espaço distante; não um espaço neutro, simplesmente “outro” espaço, e sim um âmbito comprometido na dialética das oposições acima mencionadas. O narrador, situado na costa, toma para si a voz do protagonista, situado na serra. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 138, tradução nossa)²⁵

Além disso, Vargas Llosa sugere a presença da melancolia na narrativa, notadamente ligada ao narrador:

²² “Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los ‘concertados’* (peones a sueldo anual)” (ARGUEDAS, 2016b, p. 142-143).

²³ *Criollo* em espanhol significa: “adj. Geralmente é filho de descendentes de pais europeus [...]. 2. Dizia-se da pessoa de raça negra nascida nos tais territórios, por oposição ao que havia sido levada da África como escrava [...]. 5. Peculiar, próprio da Hispanoamérica” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2011, p. 684, tradução nossa). “adj. Dicho de un hijo y, en general, de descendiente de padres europeos [...]. 2. Se decía de la persona de raza negra nacida en tales territorios, por oposición a la que había sido llevada de África como esclava [...]. 5 Peculiar, propio de Hispanoamerica”. A tradução de *criollo* para o português é crioulo, porém, no Brasil o significado mais comum é outro: “[...] que ou quem, embora descendente de europeus, nasceu nos países hispano-americanos e em outros originários de colonização europeia. 2.1 diz de ou negro nascido no Brasil. 2.2 p. ext. Diz-se de ou qualquer indivíduo negro [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 572). Por conseguinte, utilizaremos o termo *criollo* em espanhol para nos referirmos ao hispano-americano. Além disso, *misti* “não é o branco. Designa-se com esse nome os senhores de cultura ocidental ou quase ocidental que tradicionalmente, desde a Colônia, dominaram a região política, social e economicamente. Nenhum desses é, por suposto, de raça branca pura nem de cultura ocidental pura. São *criollos*. Os índios designam os mestiços com o nome de “meio misti” ou *tumpamisti*, que tem a mesma significação.” (ARGUEDAS, 1989, p. 35, tradução nossa)²³. “El “misti” no es el blanco, se designa con ese nombre a los señores de cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente, desde la Colonia, dominaron en la región, política, social, y económicamente. Ninguno de ellos es ya, por supuesto, de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son *criollos*. Los indios dan a los mestizos el nombre de “mediomisti”, o *tumpamisti*, que tiene la misma significación.”

²⁴ A distinção geográfica serra/costa é usual da própria literatura peruana, em especial da literatura indigenista.

²⁵ “El narrador se distancia del protagonista, pese al uso de la primera persona, y tiene que testimoniar no sólo sobre un tiempo pasado, que es lo propio de toda evocación, sino también sobre un espacio lejano; no un espacio neutro, simplemente “otro” espacio, sino un ámbito comprometido en la dialéctica de las oposiciones arriba mencionadas. El narrador, situado en la costa, toma para sí la voz del protagonista, situado en la sierra.”

A corrente nostálgica que flui pelo romance provém da contínua evocação melancólica dessa época em que Ernesto ignorava a força “poderosa e triste que golpeia as crianças quando devem enfrentar sozinhas um mundo cheio de monstros e de fogo”. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 219, tradução nossa)²⁶

Consoante Vargas Llosa, a nostalgia do narrador, entendida como a idealização de um passado perdido, deve-se à melancolia, que se torna cada vez mais intensa ao passo em que ele não deseja continuar com a realidade caduca. O trecho seguinte, pertencente ao sexto capítulo do romance, considerado o centro da narrativa, é o único episódio em que há de fato a citação da palavra melancolia²⁷:

Não, não é um ser malvado; as crianças que bebem seu mel sentem no coração, durante toda a vida, como que o toque de um hálito morno que os protege do rancor e da melancolia. Mas os índios não consideram o *tankayllu* uma criatura de Deus como todos os insetos comuns; temem que seja um danado. Algum dia os missionários devem ter pregado contra ele e outros seres privilegiados. (ARGUEDAS, 2005, p. 88-92)²⁸

Nesse excerto, o narrador discorre sobre várias palavras quéchuas, dentre elas o *tankayllu*, espécie de vespa muito comum na serra peruana dotada de sentidos distintos. Antes, segundo quem narra, o inseto possuía a concepção divina para as crianças e os indígenas, contudo, com a chegada dos missionários, adquiriu uma carga efetivamente negativa. Analogamente, referimo-nos à melancolia: poderia ser amenizada por meio da referida vespa, e aqui há a influência da cosmogonia quéchua, porém, depois da imposição missionária, robusteceu-se nas terras altas da América do Sul. Isto é, se antes as crianças e os índios poderiam se proteger da melancolia, com a ação dos missionários, ela agora parece deter abrigo nesses públicos específicos.

Ou seja, em um território que já possuía sua cultura e seu modo de vida, outras significações foram incorporadas. Entretanto, pela citação podemos perceber que os valores de outrora não foram anulados; eles convergem conflituosamente com os que foram

²⁶ “La corriente nostálgica que fluye por la novela proviene de la contínua evocación melancólica de esa época en que Ernesto ignoraba la fuerza ‘poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego’”.

²⁷ Há outro episódio em que aparece melancólico: “Será uma luta original – disse. É preciso vê-la. Um pernalta de arame contra um forasteiro melancólico. Devemos evitar que se frustrate. Será um espetáculo raro.” (ARGUEDAS, 2005, p. 106); “– Será una lucha original – dijo –. Hay que verla. Un zancudo de alambre contra un forastero melancólico. Debemos procurar que no se frustrate. Será un espectáculo raro” (ARGUEDAS, 2016b, p. 254).

²⁸ No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten el corazón durante toda la vida como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. (ARGUEDAS, 2016b, p. 236-237)

introduzidos pelos missionários. A crítica literária de Antonio Cornejo Polar reside justamente em maturar sobre esses discursos complexos e conflitivos surgidos pelo confronto de dois ou mais universos socioculturais – a descrição sobre o *tankayllu* e todo o romance *Los ríos profundos* são exemplos consistentes desse embate literário. O autor, muitas vezes, enfatiza suas discussões acerca dos discursos sobre a conquista e da colonização da América não apenas porque eles “oficialmente” fundaram a produção nessas terras, mas para evidenciar a complexidade, desde o início, da literatura do continente americano:

Poucos acontecimentos históricos são tão complexos como os que se articulam em torno de fatos da conquista e da colonização, sobretudo quando, através deles, se entrecruzam universos socioculturais radicalmente diversos e mesmo incompatíveis, tal como sucedeu no que hoje é a nossa América, a partir de 1492. (CORNEJO POLAR, [1994] 2000, p. 77)²⁹

Para explicar a complexidade de discursos que possuem dois ou mais universos socioculturais distintos e incompatíveis, construídos especialmente a partir desses acontecimentos históricos, Cornejo Polar elaborou o conceito de heterogeneidade:

o funcionamento dos processos de produção de literaturas em que se cruzam dois ou mais universos socioculturais, desde as crônicas até o testemunho, passando pela gauchesca, o indigenismo, o negrismo, o romance do Nordeste brasileiro, a narrativa do realismo mágico ou a poesia conversacional, literaturas as quais chamei heterogêneas” [...]. Gostaria que ficasse claro, no entanto, que essa categoria me foi inicialmente útil, como fica insinuado mais acima, para dar razão aos processos de produção de literaturas em que se cruzam conflituosamente dois ou mais universos socioculturais, de maneira especial o indigenismo, pondo ênfase na diversa e encontrada filiação das instâncias mais importantes de tais processos (emissor/discurso-texto/referente/receptor, por exemplo). Entendi mais tarde que a heterogeneidade se infiltrava na configuração interna de cada uma dessas instâncias, fazendo-as dispersas, quebradiças, instáveis, contraditórias e heteróclitas dentro de seus próprios limites. (CORNEJO POLAR, [1993] 2003, p. 10, tradução nossa)³⁰

²⁹ Este trecho pertence ao artigo “Os discursos coloniais e a formação da literatura hispano-americana: reflexões sobre o caso andino”, contido no livro de ensaios traduzidos para o português de Cornejo Polar *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas* (2000), organizado por Mario J. Valdés. O ensaio foi publicado originalmente em 1994, com o título: “Los discursos coloniales y la formación de la literatura hispano-americana”.

³⁰ “el funcionamiento de los procesos de producción de literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional, literaturas a las que llamé "heterogêneas"[...]. Me gustaría que quedara en claro, sin embargo, que esa categoría me fue inicialmente útil, como queda insinuado más arriba, para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites.”

Evidentemente, o crítico reconhece a anterioridade da heterogeneidade nas textualidades ameríndias, a depender de cada etnia, linhagem, tribo, costume, modo de discurso: “tal fato não constitui a origem da nossa literatura, que é mais antiga, quando reconhecemos uma história que vem de muito longe e ultrapassa largamente o limite da conquista” (CORNEJO POLAR, [1990] 2000, p. 221)³¹. Contudo, enxerga nos discursos dos conquistadores e colonizadores “o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza, desde então e até hoje, a produção literária peruana, andina e – em boa parte – latino-americana.” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 220).

Isso, porque, conforme Cornejo Polar (2000, p. 77), os conquistadores e colonizadores das regiões andinas, no caso os espanhóis, “à quase incontrolável metástase do poder”, tentaram rebaixar as forças dos já moradores das terras, os indígenas, “a ponto de converter-se em espetáculo de si mesmo, um poder capaz de reproduzir-se inclusive nas instâncias mais privadas da vida colonial, até nos sonhos, na imaginação e nos desejos” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77). Entretanto, repetimos a expressão utilizada pelo crítico, que, “à quase incontrolável metástase do poder”, propagada pelo universo sociocultural espanhol, o universo sociocultural indígena opôs-se, embora “subterraneamente”, com “gestos, atitudes e movimentos de resistência” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77). É por isso – e aqui a chave de leitura para compreender a heterogeneidade – que esses discursos foram e são complexos: porque estão inscritos num meio de conflituosidade, cheio de “complicadas e férreas ou débeis redes de negociações e entrelaçamentos”.

Aqui se adicionam outras terminologias utilizadas por Cornejo Polar (2013) e que também explicam a aplicação da heterogeneidade: unidade, pluralidade e totalidade contraditória. O autor afirma que o *corpus* da literatura latino-americana, sobretudo a peruana, foi por muito tempo compreendido em comparação com as nacionais europeias, já constituídas e consolidadas pela exclusividade das literaturas cultas escritas em espanhol. Não obstante, ressalta Cornejo Polar (2013, p. 42, tradução nossa)³², a presença das “literaturas orais em línguas nativas e inclusive a literatura popular em espanhol, oral ou escrita”³³, que foram “expulsadas do âmbito da literatura nacional respectiva”³⁴, postas e estereotipadas

³¹ Este trecho pertence ao artigo “O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no “diálogo” de Cajamarca, contido no livro de ensaios traduzidos para o português de Cornejo Polar *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas* (2000), organizado por Mario J. Valdés. O ensaio foi publicado originalmente em 1990 com o título “El comienzo de la heterogeneidad”.

³² Este trecho pertence ao artigo “Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latinoamericana”, publicado no livro *Crítica de la razón heterogénea* (2013). Originalmente, o artigo foi publicado em *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (1982).

³³ “literaturas orales en lenguas nativas e inclusive la literatura popular en español, se oral o escrita”.

³⁴ “expulsadas del ámbito de la literatura nacional respectiva”.

como folclóricas, como pré-históricas. A justificativa para tal expulsão, segundo o autor, é ideológica, como veremos mais adiante, porque “expressa a universalização do cânone cultural dos grupos dominantes”³⁵.

Por conseguinte, o estudioso entende a literatura peruana não como unitária, homogênea, e sim plural, heterogênea, pois é composta desses inúmeros sistemas literários. Devido a isso, propõe “a plena aceitação da pluralidade das literaturas latino-americanas, com a conseguinte reivindicação de seu valor artístico e de sua representatividade social, e na projeção do trabalho crítico sobre esses materiais.” (CORNEJO POLAR, 2013, p. 45, tradução nossa)³⁶.

No entanto, como o escritor ressaltou, em contraponto da aceitação da pluralidade, há (e não cessa) a tentativa de imposição da unidade, adornada, pela dominadores, com diversas estratégias para pôr à luz o espetáculo de si mesmo como vencedores. Como ilustração dessas táticas, o autor escolheu o episódio do “diálogo” – aspas do crítico para destacar que não houve diálogo, mas incomunicabilidade – entre Atahualpa, indígena, e o padre espanhol Vicente Valverde, em 1532, em Cajamarca, no Peru.

Conhecida como emblema da conquista americana, a cena representa as inter-relações extraídas do problema básico oralidade-escrita, isto é, da voz-letra. Também podemos pensar na má tradução, já que o *lengua*, intérprete, não cumpriu sua tarefa: comunicar. No episódio emblemático, Cornejo Polar analisa os discursos construídos sobre o choque entre a poderosa voz do Inca Atahualpa, elite indígena entre as outras etnias existentes, e o breviário religioso em latim, escrita que representa outra voz suprema da cultura ocidental, mediada pelos europeus. A seguir, um trecho dessa análise:

O acontecido em Cajamarca é principalmente um ritual do poder, mediado e de algum modo constituído pelo livro, e sua condição de “diálogo” só teria funcionado em termos de ordem e submissão. Em novembro de 1532, esse “diálogo” não se produziu, e sua ruptura, pela “desobediência” do Inca, adquiriu dimensões trágicas: quem se nega a responder com a única fala a que tem direito (o perverso direito de dizer apenas sim) deve e precisa morrer. E, efetivamente, pouco depois, o chefe índio é assassinado. Deste modo, o essencial é que a escrita ingressa nos Andes não tanto como um sistema de comunicação, mas no horizonte da ordem e da autoridade, quase como se seu único significado possível fosse o Poder. O livro, concretamente, como se disse, é muito mais fetiche que texto, e muito mais gesto de domínio que ato de linguagem. Como tal, deixa fora do jogo a oralidade indígena, órfã de uma materialidade que pudesse confirmar sem atenuantes sua própria verdade e como diluída em algumas vozes que a memória (a das crônicas hispânicas, já que as quéchuas evitam o tema) recolhe sem interesse, quase com afetado desalinho. Em

³⁵ “expresa la universalización del canon cultural de los grupos dominantes”.

³⁶ “la plena aceptación de la pluralidad de las literaturas latino-americanas, con la consiguiente reivindicación de su valor artístico y de su representatividade social, y en la proyección del trabajo crítico sobre esos materiales.”

outras palavras: o triunfo inicial da letra é, nos Andes, a primeira derrota da voz. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 237)

Segundo o raciocínio do autor, (CORNEJO POLAR, 2000, p. 239), compreendemos que o episódio de Cajamarca (e os outros episódios que foram semelhantes nas terras da América), mais que representar a derrota física e geográfica desses povos originários – se pensarmos na concretude do genocídio –, representa a derrota simbólica depreendida em torno deles, sobretudo a língua, a espiritualidade, a cultura. Em virtude disso, Cornejo Polar questiona o posicionamento da crítica literária, que por muito tempo reconheceu como literatura nacional apenas a que vinha sob a forma de escrita e, diga-se de passagem, a escrita em língua castelhana.

Por exemplo, a escrita não era o sistema comunicativo utilizado pelos povos andinos para preservação dos acontecimentos passados. Os *quipucamayoc*, homens responsáveis por resguardar a história, confeccionavam os *quipus*, conjunto de cordões coloridos cheios de nós, com o fim de conservar a memória do povo e ajudar na contabilidade da época. Conforme o assunto, o tempo, a situação etc., os cordões ganhavam novas cores e nós. Cabia aos *quipucamayoc* a leitura dos *quipus* e, assim, a transmissão oral da tradição. No entanto, com a chegada e imposição da escrita, deslegitimou-se esse modo de decodificação como fonte confiável de comunicação.

Tanto o é que alguns testemunhos notadamente reconhecidos de pessoas que presenciaram o acontecido em Cajamarca são escritos, em castelhana, por espanhóis, como *Carta relación de Hernando Pizarro a los oidores de la audiencia de Santo Domingo sobre la conquista del Perú* (1533), de Hernando Pizarro. Há escritos daqueles que sequer pisaram na América, mas levavam o sangue europeu e possuíam mãos que escreviam, sinônimos de verdade e autoridade, como foi o caso de Francisco López de Gómara em *Historia general de las índias y vida de Hernán Cortés* (1552).

Por sua vez, existem as releituras pós-conquista realizadas por *criollos*, mestiços e indígenas, mais conhecidas conforme o aumento do grau de braquitude biológica e nível social. De acordo com Cornejo Polar (2000, p. 231-232), em *Comentarios reales* (1609), o discurso do considerado “primeiro peruano” Inca Garcilaso de la Vega, filho de um nobre espanhol com uma princesa inca, em poucos detalhes linguísticos não se aproxima das crônicas espanholas, salvo o conhecimento e o uso parcial da tradição oral.

Felipe Guamán Poma de Ayala, por sua vez, foi um indígena, e não mestiço, que se utilizou do idioma castelhana, com inclusões da oralidade e da pintura, para criticar o

próprio sistema linguístico em uso³⁷. Com quase 1.200 páginas e 400 desenhos, o intuito de *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615) era, conforme Rolena Adorno (2001): “dar ao rei [da Espanha] uma relação sobre a sociedade andina antiga desde o começo dos tempos até o reinado dos Incas e informar ao monarca acerca da profunda crise em que se encontrava a sociedade andina como resultado da colonização espanhola.” (ADORNO, 2001, *online*, tradução nossa)³⁸.

Não obstante, o texto de Guamán Poma não chegou às mãos do rei como também não teve a mesma repercussão, se comparado ao livro de Garcilaso de la Vega. De forma geral, são dois textos escritos essencialmente em espanhol que tiveram alcance e visibilidade, diferente da linguagem apresentada pelos *quipos* e da oralidade em si. Séculos depois do período colonial, especificamente no século XX, parte da crítica literária ainda continuou a desconsiderar esses meios de comunicação como literatura a fim de fortificar as línguas nacionais. Foi o caso, por exemplo, de José Carlos Mariátegui ([1928] 2010), defensor da causa indígena peruana no século XX, ao escrever a famosa frase de que só poderíamos ter literatura indígena propriamente dita quando os indígenas soubessem escrever³⁹.

A partir da análise de várias traduções (crônicas, danças, canções rituais, textos teatrais) da execução de Atahualpa, Cornejo Polar constata o que dissemos acima: a escolha da escrita como modo comunicativo escolhido em detrimento da oralidade e outras formas. No entanto, percebe a implicação resistente da oralidade, embora de forma conflituosa devido à nostalgia impossível do desejo da voz, pois, para o crítico, o próprio ato de escrita já é uma nostalgia daquilo que não é mais:

Durante muito tempo se falou da “literatura da Conquista” ou da “literatura da Colônia” como se fossem exclusivamente as escritas em espanhol; logo se acrescentou a “literatura dos vencidos”, como um sistema à parte, mas na realidade trata-se de um objeto único, cuja identidade é estritamente relacional. Desta forma, o verdadeiro objeto é esse cruzamento de contradições. Sua matéria é a história que imbrica inextricavelmente vários, diversos e opostos tempos, consciências e

³⁷ Ver “Waman Puma: El autor y su Obra”, de Rolena Adorno (1987). In: GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno*. Ed. John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. Crónicas de América 29a-c. Historia-16, Madrid. 1987, vol. 1, pp. xvii-xxvii.

³⁸ “dar al rey una relación de la sociedad andina antigua desde el comienzo de los tiempos hasta el reinado de los Inkas e informar al monarca acerca de la profunda crisis en la que se encontraba la sociedad andina como resultado de la colonización española.” Conferir em: “Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura”, de Rolena Adorno, escrito em 2001.

³⁹ “A maior injustiça na qual um crítico poderia incorrer seria a condenação apressada da literatura indigenista por sua falta de autoctonismo integral ou pela presença, mais ou menos percebida, em suas obras, de elementos de artifício na interpretação e na expressão. A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verista do índio. Tem que idealizá-lo e estilizá-lo. Também não nos pode dar sua própria alma. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá, a seu tempo. Quando os próprios índios estiverem em condições de produzi-la.” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317)

discursos. Desde então nossa literatura inicia a conquista e a apropriação da letra, mas instalada nesse espaço – o da “cidade letrada”, não deixa de sentir, nem sequer agora, como nostalgia impossível, o desejo da voz. [...] No fundo, nesse debate da voz e da letra, talvez não se trate de outra coisa senão da formação de um sujeito que está começando a compreender que sua identidade é também a desestabilizante identidade do outro, espelho ou sombra a que se incorpora obscura, dilacerada e conflituosamente, como opção de alheamento ou de plenitude. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 271).

Conflituosidade, complexidade, diferença, complicação, resistência, oposição, contradição. Essas são algumas das palavras recorrentes da crítica de Cornejo Polar ao tratar das literaturas heterogêneas, discursos em que, num só corpo, apresentam substantivos semanticamente dissonantes. À luz dessa realidade complexa, o crítico literário peruano finaliza o raciocínio que desenvolveu no primeiro parágrafo do artigo “Os discursos coloniais e a formação da literatura hispano-americana (Reflexões sobre o caso andino)”, citado no começo dessa discussão, ao dizer que a: “transculturização torna-se adequada mas incompleta” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77).

Pressupomos que a transculturização (em original *transculturación*) a qual Cornejo Polar se refere não é a formulada por Fernando Ortiz em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), termo cunhado no seio da antropologia, e sim a transculturização narrativa (*transculturación narrativa*), categoria cunhada por Ángel Rama cujo ponto de partida é a teoria de Ortiz, além das contribuições de Gonzalo Aguirre Beltrán (1992), Vittorio Lanternari (1966), Gilberto Freire (1996) etc., sobre a literatura latino-americana (CUNHA, 2007, p. 109-110). De forma resumida, a transculturização narrativa:

se trata de demonstrar que é possível uma alta invenção artística a partir de humildes materiais da própria tradição, que não provém somente de assuntos mais ou menos pitorescos, mas também de elaboradas técnicas, sagazes estruturas artísticas que traduzem cabalmente o imaginário dos povos latino-americanos, que, ao largo dos anos, têm elaborado radiantes culturas. Ao substituírem as teses românticas, muitos reclamavam fidelidade aos assuntos por serem que somente com eles se podia traduzir a nacionalidade. O questionamento aos romances dos transculturadores é a situação de fidelidade ao espírito alcançada mediante a recuperação de estruturas peculiares do imaginário latino-americano, revitalizando-as em novas circunstâncias históricas sem abandoná-las. Porque elas são o mais alto esforço inventivo dos povos americanos; isto é, o sistema simbólico no qual se expressam e se reconhecem como membros de uma comunidade. De fato, a mais alta construção intelectual e artística que o homem é capaz. (RAMA, 2008, p. 141-142, tradução nossa)⁴⁰

⁴⁰ “se trata de demonstrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pintorescos sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a la largo de los siglos han elaborado radiantes culturas. Sustituyendo las tesis románticas reclamaban fidelidad a los asuntos, creyendo que con ellos solos se podía traducir la nacionalidad, lo que se indaga en las novelas de los transculturadores es una suerte de fidelidad al espíritu que se alcanza mediante la recuperación de las estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas en nuevas circunstancias históricas y no abandonándolas. Porque ellas son el más alto esfuerzo inventivo de los pueblos americanos, el sistema simbólico

A transculturação narrativa de Rama seria, conforme a interpretação de Cunha (2007, p. 400), “uma maneira harmônica e sintética – um ponto ótimo –” para compreender e amparar “a proposta de modernização cultural sem deixar de valorizar as peculiaridades internas das regiões do subcontinente.” Por conseguinte, Ángel Rama (2008, p. 141-142) elegeu o livro *Los ríos profundos*, de Arguedas, como caso exemplar da transculturação por exhibir respostas conciliatórias de um universo em relação ao outro.

Contudo, como já iniciamos acima, Cornejo Polar parece ser, de certa forma, contra essa celebração da harmonia cultural porque enxerga mais contradições e conflitos do que seleções e conciliações dentro de um mesmo discurso. No artigo “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, publicado em 1997, o crítico peruano ratifica sua opinião, um tanto pessimista, sobre os riscos da ideia de transculturação narrativa e outros conceitos literários oriundos da antropologia, como mestiçagem, hibridez:

Acrescento que – apesar do meu irrestrito respeito por Ángel Rama – a ideia de transculturação se converteu cada vez mais na cobertura mais sofisticada da categoria de mestiçagem. Depois de tudo, o símbolo de “ajiaco” de Fernando Ortiz que resume Rama pode bem ser o emblema maior da falaz harmonia em que havia concluído um processo múltiplo de mistura. Esclareço que de modo algum desconheço as óbvias ou subterrâneas relações que se dão entre os diversos estratos socioculturais de América Latina; o que ponho ressaltado é a interpretação segundo a qual tudo havia ficado harmonizado dentro de espaços tranquilos e amenos (e por certo enfeitados) de nossa América. (CORNEJO POLAR, [1997] 2013, p. 155, tradução nossa)⁴¹

Se Cornejo Polar põe ressalvas, anos depois Alberto Moreiras (2001, p. 228) reforça que “a transculturação crítica – que vai até o fim de si mesma e explora, como tem de fazer através de sua lógica, seu próprio excesso em relação a si mesma – não consegue prosseguir e sofre um colapso”. De acordo com Moreiras, a transculturação narrativa, como derivada da de Ortiz, que deveria descrever “qualquer mistura cultural (um pouco de aquisição, um pouco de perda e um pouco de criação são sempre ingredientes dela)” (MOREIRAS, 2001, p. 222), de modo contrário, compreende a “combinação cultural como

en el cual se expresa y se reconocen como miembros de una comunidad, de hecho la más alta construcción intelectual y artística de que son capaces los hombres”.

⁴¹ “Añado que – pese a mi irrestrito respeto por Ángel Rama – la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje. Después de todo, el símbolo de “ajiaco” de Fernando Ortiz que resume Rama, bien puede ser el emblema mayor de la falaz armonía en la que habría concluido un proceso múltiple de mixturación. Aclaro que de modo alguno desconozco las obvias o subterráneas relaciones que se dan entre los diversos estratos socioculturales de América Latina; lo que objeto es la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos (y por cierto hechizos) de nuestra América.”

instrumento para a produção estética ou crítica”; é “uma forma de promoção da sobrevivência cultural empreendida como uma resposta reativa à modernização” (MOREIRAS, 2001, p. 222-223).

Consoante o raciocínio do crítico espanhol, elaboramos uma questão: se é decretado o fim do conceito de Rama, os textos fermentadores da teoria e os analisados sob a sua custódia também serão exemplos de fim transcultural? Sendo assim, como ficam os casos mais bem-sucedidos da transculturação narrativa eleitos por Rama *Grande Sertão Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Marquez; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; e o exemplo paradigmático *Los ríos profundos* (1958), de Arguedas? Evidentemente, há necessidade de uma nova reflexão.

A respeito de José María Arguedas e do livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), o crítico disserta:

José María Arguedas deu-nos talvez um exemplo paradigmático na tradição latino-americana desta transculturação final da transculturação – sua derrocada, que vem a ser, em última análise, sua possibilidade teórica mais própria. A encenação dramática, feita por Arguedas, da implosão do significado na transculturação acontece em seu último romance, publicado postumamente, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971) [...]. A versão forte e otimista que Rama nos ofereceu da escrita de Arguedas contribuiu para obscurecer a já obscura verdade que Arguedas explora em seu último trabalho: uma verdade que desestabiliza não apenas o pretense fundamento da escrita anterior de Arguedas, mas, mais concretamente, a leitura que Rama nos deu e com ela a versão dominante da transculturação crítica no pensamento latino-americano. (MOREIRAS, 2001, p. 229)

Para Moreiras, a análise “forte e otimista” de *Los ríos profundos* realizada por Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) contrasta visceralmente com a última obra de Arguedas – publicação cuja leitura necessita, conforme Moreiras, da cifra do suicídio: “*El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* terá sempre que ser lido como fantasmaticado pelo cadáver do escritor, dado o efeito de assinatura de Arguedas, dado o fato de que Arguedas assinou o final do livro com duas balas” (MOREIRAS, 2001, p. 240). Por conseguinte, o crítico espanhol questiona que a brusca mudança de tom de uma obra a outra é indicativa das rasuras conceituais da transculturação narrativa operada ao romance *Os rios profundos*.

Em contrapartida, o autor aponta outro operacional crítico para análise dessas obras: a heterogeneidade gestada por Cornejo Polar, mais esclarecedora e prolífica porque reconhece a conflito, em contraste com o otimismo da transculturação narrativa:

A teoria da heterogeneidade literária da América Latina proposta por Cornejo Polar, em que leio a disjunção como a dimensão inescapável do encontro cultural dentro do artefato literário latino-americano, foi amplamente ignorada. O círculo dominante da crítica latino-americana, seguindo o exemplo dos anos do *boom* e ainda totalmente possuído pela miragem da presença cultural no mercado global, preferiu seguir uma versão simplificada das ideias de Rama sobre a transculturação, que formam mais ou menos o paradigma hegemônico, mesmo que frequentemente não explicitado, para a reflexão crítica sobre a literatura latino-americana. (MOREIRAS, 2001, p. 234)

Mais adiante, Alberto Moreiras analisa que o último romance de Arguedas se coloca contra a transculturação e, por conseguinte, favorável à heterogeneidade em razão de: “ao devolver a heterogeneidade para onde ela deve estar, Arguedas desmascara a tática conciliadora da transculturação como cura ou ‘apropriação de desafio’” (MOREIRAS, 2001, p. 234). Ou seja, o autor novamente enfatiza a importância do conceito de Cornejo Polar como mais acessível para explicar os conflitos decorridos em textos que possuem dois ou mais universos socioculturais distintos e incompatíveis. No entanto, nesse ensaio o autor não analisa detidamente *El zorro de arriba y el zorro de abajo* conforme as ideias do crítico peruano nem aprofunda os riscos da leitura de *Los ríos profundos* feita por Rama. Esse trabalho tenta, embora de forma não aprofundada, continuar a indagar e responder, de forma incompleta, sobre as profundezas de *Los ríos profundos* e seu narrador.

O investigador Marcos Piason Natali (2005) segue a esteira de pensamento iniciada por Cornejo Polar, e depois continuada por Alberto Moreiras, ao questionar a limitação do conceito de literatura que a transculturação narrativa implica. Natali ressalta que a transculturação celebra a modernidade, pois resulta na tradução da cultura local à cultura global. Nesse sentido, Natali supõe que não há nas proposições de Rama o “desconforto provocado pela literariedade e a ficcionalidade” (NATALI, 2005, p. 119) daquilo que não é moderno, que não é escrito com a pena de outra cultura, outra língua. Utilizando o raciocínio de Cornejo Polar, seria o desconforto causado pela impossibilidade do desejo da voz.

Para comprovar esses questionamentos, o crítico brasileiro cita o modelo paradigmático de Rama, *Los ríos profundos*, e o episódio da carta, a ser analisado posteriormente, em que é perceptível o desconforto diante da perda da oralidade:

Também no romance *Los ríos profundos* está presente, em mais de um trecho, a consciência da tensão do processo de produção linguística. Em um deles, o narrador Ernesto tenta escrever, em nome de um amigo, uma carta romântica, até que “un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza”, faz com que ele interrompa a redação da carta. O adolescente então imagina, como destinatárias da carta, meninas indígenas de seu povoado, perguntando-se: “¿Y si ellas pudieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?”. Imaginar a mudança do leitor empírico é suficiente para levar Ernesto a passar do espanhol ao quéchua e a escrever uma nova carta, que

ele compara a um canto e o romance reproduz, primeiro em quéchua, depois em espanhol, em algumas das linhas mais poéticas de todo o livro. A necessidade da passagem a outro idioma, bem como a constatação soturna de que “Escribir para ellas era inútil, inservible”, assinala que estamos distantes da simples recuperação de uma cultura através de sua inserção em uma sociedade alheia, como gostaria Rama. (NATALI, 2005, p. 119-120).

No que se refere à última obra de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), Natali, seguindo o mesmo curso apresentado por Moreiras, inclusive o cita, exhibe:

Na obra de Arguedas composta após *Los ríos profundos* ocorre uma crise ainda mais profunda, que o levará a se aproximar de práticas discursivas não europeias e a escrever mais em quéchua, com a crescente insatisfação com as soluções do hibridismo cultural levando-o a um questionamento das normas do discurso literário. (NATALI, 2005, p. 120).

Quer dizer, para o estudioso brasileiro, na última obra ampliam-se os questionamentos de Arguedas sobre a prática literária – o próprio livro é uma desobediência ao que costumamos chamar de obra literária, em vista de conter diários, cartas, mitos, além da linguagem entrecortada e a cifra do suicídio como desfecho do romance. Como vemos, tanto Alberto Moreiras quanto Marcos Natali tateiam indícios do fim da transculturação em *Los ríos profundos*, romance-gérmén, motivador potencial para o pensamento de Rama. De forma a continuar esse movimento crítico de revalorização das contribuições de Cornejo Polar sobre as obras de Arguedas, esta pesquisa propõe a leitura da heterogeneidade e da melancolia no narrador. Conjectura-se a legitimidade da heterogeneidade na obra e a sua correlação com a melancolia. Não obstante, que melancolia é essa encontrada no narrador? E qual a sua relação com a heterogeneidade? O nosso intuito, agora, é oferecer um panorama da história dessa disposição para depois voltarmos às discussões postas anteriormente.

2.2 Panorama da história do termo melancolia no Ocidente⁴²

A história do termo melancolia, que é a junção dos dois vocábulos gregos *mélas* (negra) e *khólos* (bile), *atrabilis* em latim, (FRIAS, 2009, p. 21), inicia-se principalmente com o aparecimento do termo em um texto chamado *A natureza do homem*, escrito no final do século V a.C., e tradicionalmente atribuído a Políbio de Cós, genro de um dos primeiros

⁴² Ademais da influência da leitura de Starobinski (2016) e Susana Lages (2007), também conferimos as ideias apresentadas na dissertação de Gláucia Regina Vianna *Estados melancólicos: o poder da criação nas ruínas de memória* (2010).

médicos da Grécia Antiga, Hipócrates⁴³ (STAROBINSKI, 2016, p. 21). É importante destacar que, na Idade Antiga, a Medicina possuía estreitas relações com a Filosofia, por isso alguns estudiosos, por exemplo Pigeaud (2009), utilizam a expressão tradição médico-filosófica da Antiguidade para tratar da melancolia dessa época, composta por escritos hipocráticos, textos aristotélicos e cartas do Pseudo-Hipócrates.

A tradição hipocrática concebeu a melancolia como doença a partir de ciclos: a influência da tetralogia pitagórica, que entende o número quatro como signo de equilíbrio e de saúde (Klibansky; Panofsky; Saxl, 2004, p. 30); a aplicação dessa simbologia aos elementos (terra, água, fogo, ar), às qualidades (úmida, seca, fria, quente) e às estações (primavera, verão, outono, inverno); por fim, a aplicação também aos quatro humores (ou fluídos) do corpo humano: a *bilis* negra (a melancolia), a *bilis* amarela, o sangue e a *pituíta* (ou flegma), no que ficou comumente chamado de teoria dos quatro humores.

No caso desses fluídos que controlam o corpo humano, a tradição hipocrática conceituou que o equilíbrio deveria ser preservado em vista de que as doenças são geradas por meio do desequilíbrio desses humores. Por conseguinte, quando o humor *bilis* negra “sobreabundar, se deslocar para fora de seu centro natural, se inflamar, se corromper” (STAROBINSKI, 2016, p. 20), a melancolia, uma doença, germinará no indivíduo. Além disso, Pigeaud (1998, p. 8) descreve os extremos da doença causada pela abundância da bile negra em outras partes do corpo: a úlcera e a loucura.

Como a teoria desenvolvida era somática, acreditava-se que os sintomas se apresentavam da mesma forma, por exemplo, alterações de fezes e presença de vômitos. O famoso 23º Aforismo de Hipócrates, “Se o medo e a *distimia* duram por muito tempo, um tal estado está ligado à bile negra” (HIPÓCRATES, 1854)⁴⁴, revela, no entanto, dois sintomas não necessariamente fisiológicos: a *distimia* e o medo. A justificativa dos humores reside justamente nessa questão: são sintomas de sintomas. De acordo com tal pensamento, se a melancolia é germinada pela desordem física do corpo, ela devia ser tratada pela mesma via, como descreve Starobinski (2016, p. 22): por meio da ingestão de remédios, da inalação de

⁴³ Para Pigeaud (2009, p. 27), Hipócrates “teve contemporâneos”, contudo, muitas das provas foram perdidas e, por isso, o filósofo ficou conhecido como primeiro médico da Antiguidade e autor de diversos livros, como *A natureza do homem*, atribuído também a Políbio de Cós (STAROBINSKI, 2016, p. 21). Como não é o nosso caso averiguar essas questões, empregamos o termo tradição hipocrática para falar dos textos em que há possibilidade de terem sido escritos por Hipócrates.

⁴⁴ Utilizamos a tradução que Alexei Bueno (1998) fez da Apresentação de *O Homem de Gênio e a Melancolia*, de Aristóteles (1998, p. 29), escrita por Jackie Pigeaud. Pigeaud, por sua vez, citou a tradução do grego para o francês que Emile Littré (1801-1881) fez da obra de Hipócrates. O trecho citado de *Oeuvres d'Hippocrate* (1854) é: “23. Quand la crainte ou la tristesse persistente longtemps, c'est un état mélancolique.”.

vapores ou outros métodos que eliminem o excesso atrabílico⁴⁵. No entanto, como afirma Moacyr Scliar (2009, p. 4): “Para os gregos antigos, melancolia não era apenas uma doença. Platão distinguia duas formas de loucura: uma resultante de doença, outra de influências divinas; poderia ocorreria o mesmo com a melancolia”. Em seguida, o autor cita uma passagem de Aristóteles⁴⁶, que repetimos aqui:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1998, p. 81)⁴⁷

Scliar (2009, p. 5) prossegue sua interpretação do texto ao dizer que:

Nessa pergunta está implícita uma importante diferenciação: seres humanos normais podem adoecer de melancolia, mas há uma melancolia natural que torna o seu portador genial “normalmente anormal”. O gênio surgiria pela ação da própria bile negra, que, como o vinho, teria poderosa ação sobre a mente. O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação na filosofia, na poesia, nas artes. Mas os melancólicos pagam um preço: esse talento os arrebatava e os conduz pela vida como um “barco sem lastro”, na expressão de Sócrates.

Isto é, de acordo com a leitura de Scliar (2009) sobre o texto de Aristóteles (1998), aqueles que são homens de exceção (propensos à criatividade, à genialidade) são melancólicos, mas não doentes, apesar de existir a melancolia como enfermidade. Para embasar essa hipótese, o filósofo peripatético entende que “a mistura da bile negra, da mesma maneira que nas doenças torna as pessoas inconstantes, da mesma maneira é, em si mesma, inconstante” (ARISTÓTELES, 1998, p. 97)⁴⁸. Por isso: “todos os melancólicos são portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 101)⁴⁹.

Passemos agora ao último texto que integra a tradição médico-filosófica da melancolia: as cartas atribuídas a Hipócrates, no que ficou conhecido como Pseudo-Hipócrates (I a. C.). Essas cartas, como os outros textos dessa tradição, chegaram a Roma

⁴⁵ Dos remédios utilizados, o heléboro, extrato de uma planta de nome similar, e a mandrágora, também uma planta, foram mais famosos e que se perpetuaram além da Idade Antiga, pois tinham o efeito tóxico e efeito sedativo (STAROBINSKI, 2016, p. 24-28).

⁴⁶ Na seção “De onde vem o nosso texto”, que constitui a Apresentação do livro *O homem de gênio e a melancolia*, Pigeud comenta que a autoria do texto por Aristóteles não é confirmada. Diógenes Laércio e Teofrasto são alguns dos possíveis autores do texto. Contudo, para essa dissertação, preferimos manter o ensaio como atribuído a Aristóteles. Ressalta-se que há mais textos sobre a melancolia que são atribuídos a Aristóteles, porém apenas abordaremos este ensaio, visto que as ideias nele abordadas são as mais conhecidas.

⁴⁷ *Problema XXX*, 1, 953 a 10.

⁴⁸ *Problema XXX*, 1, 954 b 10.

⁴⁹ *Problema XXX*, 1, 955 a 30.

graças a Galeno, como escreve Ivan Frias (2009, p. 22)⁵⁰. Jackie Pigeaud (2009, p. 125) diz se tratar de “um tipo de romance por cartas que se poderia datar da segunda metade do século I a. C. As principais cartas colocam em questão o comportamento de Demócrito que inquieta os habitantes de Abdera”. Os moradores pediram a visita do possível Hipócrates para examinar Demócrito, cujos hábitos, como distanciar-se na natureza para dissecar animais e rir de tudo, preocupavam. O médico atende ao pedido, mas, ao se encontrar com o paciente, percebe tratar-se de um sábio atingido pela melancolia: “Ele percebe que Demócrito raciocina com grande sabedoria, que seu riso é um medicamento para a melancolia que substitui bem o heléboro” (PIGEAUD, 2009, p, 126).

É justamente nessas cartas, segundo Pigeaud (2009), que Pseudo-Hipócrates descreve os melancólicos como taciturnos e solitários. Descrições semelhantes são até hoje resgatadas por estudiosos e apreciadores da melancolia. Robert Burton, escritor da ilustre *Anatomia da melancolia* ([1621] 2013), grande referência na Idade Média e no Renascimento, tanto reconhece a importância das cartas apócrifas que se denomina como *Democritus Junior* (BURTON, 2013, p. 22).

Portanto, conhecemos resumidamente a importância da chamada tradição médico-filosófica da melancolia, a qual inaugurou a palavra e seus significados. No entanto, Jean Starobinski (2016), assim como Aristóteles (1998, p. 81), acredita que o termo como matéria já existia antes mesmo de ser citada. Para ilustrar, o crítico suíço analisa-a nas obras de Homero *Ilíada* (VIII a. C) e *Odisseia* (VIII a. C):

A melancolia, como tantos outros estados dolorosos ligados à condição humana, foi sentida e descrita bem antes de ter recebido seu nome e sua explicação médica. Homero, que está no começo de todas as imagens e de todas as ideias, nos faz captar em três versos (200-3), a história de Belerofonte, que sofre inexplicavelmente a coléra dos deuses. [...] Portanto, se Homero oferece-se nos uma imagem mítica da melancolia em que o infortúnio do homem resulta de sua desgraça diante dos deuses, ele também nos propõe o exemplo de um apaziguamento farmacêutico da tristeza, que nada deve à intervenção dos deuses: uma técnica completamente humana (cerca talvez de certos ritos) escolhe as plantas, espreme, mistura, decanta seus princípios a um só tempo tóxicos e benéficos. Seguramente, a mão lindíssima que prodigalizará a bebida não deixa de aumentar a eficácia da droga, que também tem a ver com o feitiço. A tristeza de Belerofonte se origina no Conselho dos Deuses; mas os armários de Helena contêm o remédio (STAROBINSKI, 2016, p. 18-20).

⁵⁰ Starobinski (2016, p. 36) nos diz mais: “Se não inova por suas prescrições médicas, Galeno deve prender a nossa atenção por outro motivo: ele fixa a descrição e a definição da melancolia que farão autoridade até o século XVIII e além”. E diz mais: “As obras médicas da Idade Média, do Renascimento, e da idade barroca são apenas, em grande maioria, uma estudiosa paráfrase de Galeno, diversamente ornamentada com novas provas e enriquecida por algumas receitas inéditas.”

Em contrapartida, Moacyr Scliar (2011, p. 25) identifica a presença da melancolia nas palavras do Antigo Testamento da *Bíblia*: “a doença [era] a maneira pela qual Deus castiga os pecadores e os inimigos do Povo Eleito”. Em outro texto, Scliar (2009, p. 2) identifica Saul⁵¹ como melancólico: “Dividido entre as exigências da religião, representada por Samuel, e as decisões que toma como soberano, Saul experimenta uma insuportável tensão. Um mau espírito – enviado por Deus – apossa-se dele, no que depois seria visto como a melancolia do rei.” (SCLIAR, 2009, p. 3).

Em suma, por meio das contribuições de Scliar (2009; 2011), Starobinski (2016) e Pigeaud (2009), identificamos algumas representações da melancolia antes de sua propagação como palavra. Na Idade Média, outra fase da história desse termo é iniciada. Dessa vez, a partir de uma acentuação religiosa, gesta-se a ideia da melancolia como um castigo divino, traçada anteriormente na Antiguidade. A depender das ações do crente, dos seus pecados, Deus decidirá sobre ele. Essa é a acedia medieval, “um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação” (STAROBINSKI, 2016, p. 43); “um castigo do céu que a divina providência infligia os homens em geral e alguns indivíduos em particular como retribuição dos pecados passados, por experiência dolorosa do futuro” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2004, p. 97, tradução nossa)⁵².

Nos religiosos reclusos nos mosteiros, a acedia⁵³ geralmente era uma desejada companhia. Explicamos. Eles deveriam voltar-se somente à vida espiritual, contemplativa e monástica: “cujos pensamentos deveriam ser todos voltados a esse ‘bem espiritual’” (STAROBINSKI, 2016, p. 44). A recusa a essa exclusividade poderia gerar consequências desastrosas, como a solidão, o tédio, a tristeza, a acídia. Desastre que, dependendo do caso, teria hora marcada para começar: ao meio-dia. O Salmo 91, 1-7, por exemplo, ilustra a ação do demônio do meio-dia⁵⁴ para perturbar pessoas frágeis: “Você não temerá o terror da noite, nem a flecha que voa de dia, nem a epidemia que caminha nas trevas, nem a peste que devasta ao meio-dia. Caiam mil ao seu lado e dez mil à sua direita, a você nada atingirá” (BÍBLIA, 1990, p. 496).

Já no Renascimento, período de transição entre a Idade Média e a Moderna, “a melancolia torna-se, na arte, um tema constante” (SCLIAR, 2009, p. 10) devido à retomada

⁵¹ Para maiores detalhes, conferir “O primeiro livro de Samuel” (I Sm) e “O segundo livro de Samuel (II Sm)”.

⁵² “un castigo del cielo que divina providencia infligia a los hombres em general y a algunos individuos em particular, en parte como retribución de los pecados pasados, en parte en evitación, por experiencia dolorosa, de los futuros”.

⁵³ A acedia também era considerada um mal apreendido na categoria de pecado capital (KEHL, 2009, p. 66).

⁵⁴ Starobinski (2016, p. 44) cita, a exemplo, *A divina comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri, para relacionar o episódio do lodo, muito parecido, segundo ele, ao torpor “acédico” acentuado ao meio-dia.

das ideias hipocráticas e aristotélicas, em especial o torpor e a genialidade. De acordo com Luiz Costa Lima (2017, p. 29), nesse período também houve a ligação da melancolia com a astrologia. O autor brasileiro relata que o florentino Marsílio Ficino (1433-1499) possuía a vontade de encontrar uma “ordem simétrica no mundo” a partir da astrologia, principalmente da relação Júpiter e Saturno, para entender a questão da melancolia. A justificativa de Ficino para tal, conforme Lima (2017, p. 30), é que Júpiter, extrinsecamente ligado à imaginação e à vida em comunidade, e Saturno, também ligado à imaginação, porém destinado à vida solitária, são relevantes para o entendimento da melancolia.

Sinteticamente, Kehl (2009) nos repassa as percepções sobre o Renascimento e o torpor:

É no Renascimento que encontramos, na melancolia, o protótipo de uma subjetividade que prenuncia o surgimento do sujeito moderno. Do século XV em diante, foi o campo do Outro que se desarticulou e perdeu a unidade mantida durante séculos sob a hegemonia da Igreja católica. O desajuste que o melancólico sinalizava, nesse caso, seria efeito da impossibilidade de reconstituir uma unidade no campo do Outro, dada a multiplicidade de acontecimentos, descobertas e saberes que se abriam de maneira irrevogável diante dele. (KEHL, 2009, p. 68)

Dadas às circunstâncias descritas pela autora, o indivíduo renascentista nos chega sem as certezas creditadas pela religião, se compararmos com o que foi visto na Idade Média, contudo não se torna menos melancólico. Nas artes plásticas desse período transitório, a representação mais emblemática foi o livro de Robert Burton, *Anatomia da Melancolia* (KEHL, 2009, p.71-73), que já citamos, e os quadros de Albrecht Dürer (1513; 1514). *Melencolia I*, de Dürer, por exemplo:



Melencolia I (1514), de Albrecht Dürer⁵⁵.

Em *Origem do drama trágico alemão* ([1928] 2011), Walter Benjamin também disserta sobre a imagem düreriana:

Uma das figuras emblemáticas que se acumulam no primeiro plano da “Melancolia” Dürer é a do cão [...]. Segundo a tradição, “o baço domina o organismo do cão”. Este é um traço que ele tem em comum com o melancólico. Se este órgão, particularmente delicado, se altera, o cão perde a alegria e fica raivoso. Deste ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a resistência do animal permitiram construir dele a imagem do incansável pesquisador e do pensador meditativo [...]. (BENJAMIN, 2011, p. 158-159)

Inclusive, em *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2007), Susana Lages ressalta que a recorrência do signo anjo nos escritos do autor tem relação com o quadro de Dürer: “O tema do anjo constitui um ponto em torno do qual gravitará, quase que obsessivamente, o pensamento de Benjamin, que tem certamente uma de suas primeiras fontes de inspiração, não explícita, na imagem da melancolia alada düreriana”. (LAGES, 2007, p. 102).

Em continuidade à apresentação das fases da história do termo, Starobinski (2016, p. 65) discorre que somente na Modernidade adiciona-se a concepção da melancolia nervosa, depois a ser chamada de depressão: “E é por uma desregulação das operações nervosas que se

⁵⁵ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/33622>. Acesso em: 12 jun. 2018.

constitui a doença mental. (...) De agora em diante tudo acontece no próprio sistema nervoso, a desordem diz respeito a um só órgão em suas diversas partes. A melancolia é uma doença do ser sensível.” No entanto, conforme o crítico suíço, embora a medicina tenha avançado, o tratamento prescrito continuava a ser o mesmo do tempo humoral, pois “a tradição o impõe, e porque, na falta de algo melhor, é preferível prescrever uma medicação sintomática na qual não se deposita muita esperança a não prescrever nada” (STAROBINSKI, 2016, p. 67)⁵⁶.

Com a criação da psicanálise por Sigmund Freud, o termo melancolia é novamente utilizado, porém com outro enfoque: “Freud retoma a palavra [melancolia] para garantir-lhe um espaço no campo de sua invenção: a psicanálise” (PERES, 2011, p. 106). Assim como também discorre Susana Lages (2007, p. 58) ao relacionar a tradução à melancolia:

Tanto a melancolia quanto a tradução possuem uma história secular. Cada nova época procura encontrar novas soluções para antigos problemas, ou, melhor, cada época busca recolocar as antigas questões em nova chave. No século XX, a história da melancolia recebeu um aporte decisivo com a teoria psicanalítica de Freud.

Interessante que Susana Kampff Lages (2007, p.58), pensando a partir da tradução, ressalta que Freud não “faz nenhuma referência, nem à tradição médica anterior, nem a forte tradição pictórica e literária que tematizou de inúmeras maneiras o assunto”. Em *Luto e melancolia* (2011)⁵⁷, ensaio seminal sobre o tema, Freud tenta “esclarecer a essência da melancolia comparando-a com o afeto normal do luto” (FREUD, 2011, p. 45). Para o fundador da psicanálise, “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p. 47). Por sua vez, a melancolia:

se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações de autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 47)

A justificativa para essa pequena mas considerável divergência é que o enlutado não predispõe a ser perturbado pelo sentimento da autoestima (FREUD, 2011, p. 47). Ele sofre pelo objeto perdido – o ego ferido é uma característica –, mas por um tempo

⁵⁶ As ressalvas dos tratamentos inovadores foram as terapias da ordem social. A indicação médica de se fazer piroetas, viagens, ir a *spas*, ouvir músicas, manter relações cordiais e saudáveis com a família (STAROBINSKI, 2016, p. 86-107), poderiam minimizar o mal-estar do indivíduo enfermo.

⁵⁷ *Luto e melancolia* é constituinte de uma série de ensaios que o psicanalista nomeou de metapsicologia, dentre eles *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Introdução ao narcisismo* (1915).

determinado, isto é, o necessário até que o ego fique “novamente livre e desinibido” (FREUD, 2011, p. 47). Com a melancolia, porém, o estado é estendido porque “há uma perda de objeto que foi retirada da consciência” (FREUD, 2011, p. 51). O melancólico pode até saber qual objeto perdido, mas não sabe o que perdeu de fato no objeto perdido, porque está com a autoestima consideravelmente afetada. A famosa frase: “Para eles, queixar-se é dar queixa” (FREUD, 2011, p. 59) é um exemplo de autorreprovações motivadas pela baixa autoestima.

De forma resumida, vejamos o que Lages entende sobre a melancolia de base freudiana:

A análise que Freud realiza é, por assim dizer, uma análise “imaneante”, sincrônica, que pretende se concentrar na descrição do mecanismo da manifestação psíquica de um ponto de vista muito específico: o da clínica da nascente psicanálise. Ele parte de um pressuposto fundamental, que se resume no paralelismo presente no próprio título: o que há uma melancolia que poderíamos genericamente dominar “positiva”, ou seja, que finalmente vem a ser superada pelo sujeito (cujo exemplo mais evidente é a melancolia produzida pelo luto ocasionado a partir da perda de um ente querido, depois de algum tempo superada), e uma melancolia, por assim dizer, “negativa”, da qual o sujeito tem grande dificuldade para sair, sem entrar no círculo vicioso da melancolia-mania. A pergunta que se faz Freud é: por que a profunda tristeza decorrente da perda de um ente querido (ou outras abstrações, como pátria, ideais etc.) passa com o tempo, e a intrigante tristeza da melancolia permanece teimosamente, apesar de não apresentar motivo aparente para tanto? A resposta está exatamente nessa aparente falta de motivo: o objeto perdido do melancólico é um objeto recalçado e, ainda, o próprio fato de ter existido alguma perda parece ter sido recalçado pelo melancólico. Todo drama de relacionamento do melancólico com o objeto perdido é um drama que se dá no ambíguo cenário inconsciente, estando sujeito, portanto, as suas leis arbitrárias e ambivalências.

A estudiosa brasileira cita outros trabalhos, como os de Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) e Julia Kristeva (1941-), no entanto, detém-se nos pressupostos de Freud. A autora recorda que na psicanálise a melancolia, em seus casos graves, pode ser aproximada das psicoses:

Na sua versão psicótica, a melancolia configura-se como psicose maníaco-depressiva, que se caracteriza por momentos de uma total introspecção, pelo isolamento total do sujeito, e também por uma tendência eufórica que, nos seus extremos, pode chegar à paranoia, afecção pela qual o sujeito só é capaz de se relacionar com o outro no plano do delírio persecutório, garantindo assim, triunfalmente, sua solidão mais completa. (LAGES, 2007, p. 63)

E aqui trazemos um trecho que resume a proposta de Lages (2007) ao associar a tradução à melancolia:

Nos estudos mais atuais de orientação psicanalítica, o termo melancolia designa, pois, um estado psíquico, tendencialmente patológico, que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empobrecimento do ego (fase ou posição depressiva/ou melancólica propriamente dita), com momentos de grande entusiasmo, nos quais o ego recompõe sua imagem, apresentando um excesso triunfalista de autoconfiança (fase ou posição maníaca). Essas fases tendem a se

sucedem no tempo, constituindo a afecção geral da melancolia como ciclo que alterna estados psíquicos antitéticos. Esse mesmo movimento pendular, com idêntica polarização, caracteriza o ponto de vista que nossa tradição filosófico-literária assumiu historicamente diante do processo e do produto da história da tradução, de seu status no mundo das ideias e das letras. Nesse sentido, a história da tradução e da imagem do tradutor que escritores, filósofos e os próprios tradutores e teóricos da tradução forjaram ao longo dos séculos pode ser descrita como uma história de rebaixamentos, autoreproches, enfim, de uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor, por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor, em termos da abrangência de seus conhecimentos culturais e linguísticos. Simultaneamente, não apenas são exigidas tais características do tradutor e de outros intelectuais. Essas duas posições correspondem, respectivamente, ao aspecto “melancólico” propriamente dito e ao aspecto maníaco do traduzir, e podem ser verificadas em inúmeras afirmações de escritores, tradutores, críticos e teóricos da tradução. (LAGES, 2007, p. 66-67)

Ao que nos parece, Susana Lages (2007) interpreta que o melancólico, consciente da impossibilidade da não separação do objeto, ou procura no atraente passado idealizado o encontro com o objeto perdido, ou, como que na extremidade, vislumbra um futuro que propicie o encontro com objeto ainda mais perdido (porque sequer foi perdido, já que se trata de outro objeto). Somente a compulsão ao trabalho seria uma saída cabível para a não destruição total do indivíduo melancólico (a morte). Ou seja, já que o melancólico sofrerá algum tipo de destruição, que ela seja menor quando ele admite o espírito criativo proveniente das tantas provas da realidade sem o objeto querido.

Por isso a existência da aproximação cultural melancolia-arte, iniciada na Antiguidade, que tem como Aristóteles (1993) o principal cultivador. Para refletir sobre essas questões via tradução – produção artística –, Susana Lages toma como referencial Walter Benjamin (1982-1940) e sua reflexão sobre o tema, cuja discussão pode ser profícua para analisarmos o narrador de *Los ríos profundos*.

Em suma, esse limitado panorama contextualizou ao leitor como surgiu o termo e as fases pelas quais ele passou e passa. Ao final, relacionamos, ajudados pela interpretação psicanalítica de Lages (2007), a aproximação literatura/tradução e melancolia. Aludir à área clínica não necessariamente significa conduzir a análise com esse enfoque. Nosso propósito é mais amplo, sobretudo porque a literatura, dentre tantas funções, pode representar e/ou testemunhar o que a realidade possui dificuldade de assimilar, como é o caso da melancolia. Scliar (2009, p. 12), com acerto, arremata essa pontuação: “Da melancolia à depressão um longo caminho foi percorrido, um caminho marcado pelas grandezas e misérias da condição humana. Das quais toda a grande literatura inevitavelmente dá testemunho.”

No próximo capítulo, veremos de que forma a palavra melancolia foi representada na literatura peruana, em especial na literatura de teor indigenista, até seus efeitos na obra de

Arguedas. No entanto, por questões metodológicas, preferimos expor, na próxima sessão, uma leitura do termo, dentre várias, inspirada nas contribuições de Walter Benjamin (2013; 2016), numa espécie de afunilamento/continuação desta sessão.

2.3 O anjo da melancolia: aproximações com *Los ríos profundos*

Mas por que a aproximação das obras de Walter Benjamin e Arguedas? No livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história” (2005), Michael Löwy justifica que o crítico alemão, apesar de ter conhecido pouco a América Latina, escreveu um ensaio sobre Bartolomé de Las Casas (1478-1566), escritor religioso que conviveu com indígenas mexicanos:

Benjamin conhecia pouco o Brasil ou a América Latina em geral. Mas, entre seus escritos, encontra-se um pequeno ensaio, a resenha de uma biografia francesa de Bartolomé de Las Casas, um documento de grande interesse que parece ter escapado à atenção dos críticos e especialistas de sua obra. Trata-se de uma crítica, publicada em 1929, ao livro de Marcel Brion, *Bartholomé de Las Casas, “Père des Indiens”* (Paris, Plon, 1927). (LÖWY, 2005, p. 10)

Segundo Löwy (2005, p. 10), o ensaio versa sobre a conquista ibérica e as suas consequências, por exemplo, as torturas impostas aos índios em nome do catolicismo. Por isso: “Embora se trate de uma pequena resenha, o texto de Benjamin é uma interessante aplicação de seu método – interpretar a história do ponto de vista dos vencidos, utilizando o materialismo histórico – ao passado da América Latina.” (LÖWY, 2005, p. 10). Tanto é que Löwy (2005, p. 10) se inspira em “uma perspectiva latino-americana” para analisar as teses “Sobre o conceito de história”.

Já no que se refere especificamente a Benjamin e Arguedas respectivamente, em sua tese de Doutorado, intitulada *A língua (vi)vida: palavra e silêncio em El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (2009), Ligia Karina Martins Andrade associa as duas escritas: “A obra de Arguedas contém esse enigma da tradução de si mesmo que está na base da discussão sobre a tarefa do tradutor em Benjamin, isto é, o descortinar as dobras ou camadas do original para uma compreensão cabal” (2009, p. 39). Desse modo, o estudo realizado pela autora se mostra como paradigma para a aproximação analítica dos dois autores.

Em *Walter Benjamin: Marxismo da Melancolia* (1988), Leandro Konder elabora uma retrospectiva biográfica e bibliográfica de Benjamin ao mesmo tempo em que reflete sobre o filósofo. Conforme o crítico brasileiro (1988, p. 18), a “família de Benjamin não era

particularmente religiosa”, no entanto, com o “convívio com Sholem [...], cresceu bastante a curiosidade do nosso crítico pela teologia dos judeus, com a qual ele chegou a se familiarizar, menos por leituras diretas, ao que parece, do que através de longas conversas com o amigo”.

Ao lermos, por exemplo, o texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, com primeira publicação em 1936, Benjamin lamenta o desaparecimento do verdadeiro narrador, “É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, [1936]1992, p. 197)”. Para Benjamin (1992, p. 198), a narrativa moderna estava fadada ao fim porque os dois tipos de narradores, “alguém que vem de longe” e “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”, não estavam interpenetrados como acreditava que eram as narrações de antigamente, “intercambiadas de experiências”.

O protesto do crítico alemão deriva, segundo Lages (2007, p. 127), do influxo judaico: “No ensaio sobre o narrador, Benjamin apropria-se de aspectos de ambas as tradições narrativas, a grega e a judaica, delineando o perfil de uma figura que é protagonista de uma arte, considerada por ele em via de extinção: a arte de contar histórias”. Nesse sentido, o autor reconhece a importância da tradição, do retorno ao passado, pois: “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1992, p. 214).

Tanto é que em “Sobre o conceito da história”, escrito em 1940, considerado para Löwy (2005, p. 34) “a expressão última e concentrada das ideias que permeiam toda a sua obra”, Benjamin sugere a tarefa do historiador como “escovar a história a contrapelo” (tese 7), ao revisitar o passado dos vencidos para escrever uma nova história ou uma história “aberta”. Na tese 6, é possível verificar essas ideias:

VI

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, [1940] 2016, p. 11)

O autor sugere, a partir do olhar ao passado de costas para o futuro, a possibilidade de uma história mais inclusiva e menos exclusiva, por isso a denominação “aberta” explicitada por Jeanne Maire Gagnebin (1985) no prefácio às obras de Benjamin intitulado “Walter Benjamin ou a história aberta”:

Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (“Erfahrung”) a partir das experiências vividas isoladas (“Erlebnisse”). Essa dimensão, que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a da abertura (GAGNEBIN, 1985, p. 15):

Convém ressaltar o que o acesso ao passado suscita. O intuito não é o culto ou fetichização do passado como comemoração dos feitos em nome do progresso, do *continuum* histórico, esquecendo-se, desse modo, dos vencidos ou do outro lado da moeda. Pelo contrário, é rememorar a história desses vencidos para salvá-los do esquecimento. Logo, a história aberta, segundo a acepção de Löwy (2005, p. 157-158), põe em choque o passado, o presente e o futuro:

A variante histórica que triunfou não era a única possível. Diante da história dos vencedores, da celebração do fato consumado, das rotas históricas de mão única, da inevitabilidade da vitória dos que triunfam, é preciso retomar essa constatação essencial: cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis.

Portanto, embora apegado aos influxos judaicos, Benjamin aproxima-se no que Lages (2007, p. 101) definiu como “engajamento político ao marxismo”. De forma resumida, essa concepção considera o retorno ao passado como obstáculo à justiça social, à revolução, conforme as ideias de Natali (2004) ao caracterizar a nostalgia como má política para os marxistas:

Com o giro peculiar que Marx daria ao princípio de perfectibilidade de Hegel, o anseio pelo passado, descartado com virulência por Kant, Hegel e Marx, deixaria de ser sobretudo uma deficiência intelectual para se tornar um problema especificamente político – isto é, um obstáculo à justiça social[...]. A própria palavra usada em português e em várias línguas europeias para se referir à esquerda – alguma variação de “progressista” – já enfatiza o compromisso com o futuro, enquanto as palavras que descrevem os adversários da esquerda – termos como “conservador” ou reacionário” – sugerem devoção ao passado. (NATALI, 2004, p. 49)

Ou seja, o marxismo, em sua versão mais ortodoxa, prega o fim do culto ao passado para o triunfo do progresso, realizável apenas no futuro. No entanto, Benjamin,

segundo Konder (1988) critica essa prescrição radical ao enxergar o progresso no movimento de vislumbrar o passado, como já apresentamos. Konder (1988, p. 7) nos diz mais:

Para ele [Benjamin], a convicção de estar nadando no sentido da correnteza é perigosíssima: ela nos leva a encarar a história do ângulo de um inevitável conservadorismo [...]. A história, tal como os homens a fazem, não é um movimento contínuo, linear: ela é marcada por rupturas e se realiza através de lances que, em princípio, poderiam sempre ter sido diferentes.

Daí resulta a chave de leitura do pensamento benjaminiano: o diálogo oxímoro entre a teologia e o marxismo, o passado e o futuro, a melancolia e a revolução, binômios justapostos conflituosamente, como “marxismo da melancolia”, para Konder (1988), e “pessimismo revolucionário ou ativo”, para Löwy (2005), apenas para citar essas duas recepções.

Um dos símbolos de seu pensamento complexo é o quadro de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), e a interpretação que Benjamin fez dele na tese 9, que reproduzimos na íntegra a seguir:



Angelus Novus, de Paul Klee (1920)⁵⁸

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.paul-klee.org/angelus-novus/>>. Acesso em: 01 mai. 2018.

IX

"Minhas asas estão prontas para o voo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo." Gerhard
Scholem, *Saudação do anjo*.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, [1940] 2016, p. 13)

Konder (1988, p. 91) descreve que o ponto de vista de Benjamin de escrever uma “história dos vencidos”, mais problematizado nas teses 6 e 7, foi inspirado no quadro de Paul Klee (1920): “Benjamin contrapunha o ponto de vista de “uma história dos vencidos”, uma perspectiva inspirada na gravura de Paul Klee, que ele tinha comprado em Berlim, em 1921, e sobre a qual já tinha escrito em Ibiza (*Agesilaus Santander*)⁵⁹.

O anjo que o autor julga ser o da história, ao voltar o rosto para o passado, reconhece os escombros, isto é, as omissões que deixaram de ser registradas e reconhecidas. Deseja acordar os mortos e juntar os fragmentos de destruição para levá-los ao futuro, mas a tempestade, que é o progresso, não o deixa. Isso porque:

V

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 2016, p. 11)

Essa passagem revela a nós a impossibilidade da história – como propósito científico – recuperar totalmente o passado. Sendo assim, Susana Lages (2007) interpreta, com base no pensamento benjaminiano, que essa situação é semelhante ao exercício de contar

⁵⁹ Além do texto da tese 9, Benjamin também reflete acerca dessa imagem em mais dois outros textos, as versões de *Agesilaus Santander*.

uma narrativa, traduzir um original e ao estado do melancólico, porque todos se empenham em resgatar um objeto perdido. No que se refere à narração:

Ao contar uma história, uma dimensão do passado é atualizada, passando a fazer parte da experiência atual dos ouvintes e do narrador e, com isso, operar uma alteração fundamental no presente. Não é de todo inaudível o melancólico lamento que ressoa de maneira tênue nessa história: a narrativa nada mais é do que um modo de lidar com essa inevitável e grande perda de um objeto denominado tempo passado, transportando-o, imaginariamente, pelo recurso à narração, para o interior do presente. (LAGES, 2007, p. 129)

Isto é, narrar, no presente, um passado é inevitavelmente colocá-lo mais no passado. O quadro de Klee (1920) revela justamente o momento da tempestade, da convergência passado, presente e futuro, e congela as aflições do anjo da história. Susana Lages (2007) interpreta que esse anjo pode ser não só o da história como também o da melancolia:

em todos os três textos, a figura do anjo, longe de apresentar-se em sua tradicional função de mensageiro benéfico de mensagens transcendentais, aparece como figura de uma efemeridade ameaçadora, por abrigar em si um forte momento destrutivo, desestruturador. São, como sublinhou Françoise Proust, anjos duplos: guardam e, ao mesmo tempo, expõem ao perigo, abrem e fecham portas, estabelecem uma ligação, mas também separam. Destruição, separação, morte – essas são as mensagens de que são portadores os anjos benjaminianos [...]. Esse anjo que reside na negatividade daquilo “que não mais possui” é também o anjo que faz com que as coisas presenteadas permaneçam ligadas àquele que as ofereceu por meio, precisamente, da alusão àqueles a que tais coisas foram destinadas. O caminho até o objeto é um caminho que pressupõe uma separação e também uma tentativa de reconhecer essa distância e, assim, superar o vazio melancólico por contingência da vida, da existência (“tudo de que tive de me separar”), torna-se um melancólico por opção, por vocação (“sou insuperável na arte de dar presentes”). Assumir o convívio com a melancolia como consequência inevitável de qualquer separação é, possivelmente, o fundo de uma intuição básica de Benjamin como escritor e pensador judeu-alemão: a da necessidade de uma assimilação, não tanto como processo de simbiose ou fusão, em que os planos se confundem ou se aniquilam numa unidade indiferenciada, quanto como procedimento fundamental de interação não fusional entre diferentes planos de reflexão e interpretação. (LAGES, 2007, p. 108)

A autora continua ao dizer que a escrita benjaminiana é reveladora de questões necessárias para o entendimento da melancolia porque:

Opera ao se constituir como articulação, a cada texto renovada, entre planos que se contrapõem. Essa contraposição de planos corresponde, no texto de Benjamin, a uma prosa que se constrói sob o signo das duplicidades: o recurso do texto benjaminiano a oposições, ambivalências, comparações, polaridades tem também seu duplo na tentativa de realizar sua dissolução, procurando efetuar transições, aproximações, fusões, ao mesmo tempo em que percebe a impossibilidade de fazê-lo. (LAGES, 2007, p. 101)

Eis a decifração teórica desta pesquisa: a relação do que entendemos por heterogeneidade e essas ideias acerca da melancolia principalmente nos textos de Benjamin (2013;2016) e Lages (2007) aplicada ao narrador arguediano. Passemos, por conseguinte, à análise de um episódio de *Los ríos profundos*: a carta que Ernesto escreve para Salvinia, considerada para Cornejo Polar ([1989] 2003, p. 194, tradução nossa)⁶⁰ como um fragmento em que a “heterogeneidade é introduzida no próprio sujeito e o desestabiliza”⁶¹. O narrador-protagonista descreve o momento em que no passado, como adolescente, escreveu uma carta para Salvinia, rainha de Abancay, pondo-se no lugar de Antero, o Markask’a.

A partir do pedido do companheiro, vários questionamentos são postos para o narrador, por exemplo, colocar-se no lugar de alguém para escrever para outrem; escrever para alguém que não conhece. Por conta dessa situação, o narrador-protagonista só poderia trabalhar com suposições a respeito de seu referente para escrever a carta. Antes mesmo de iniciar a redação, Ernesto revela a tensão que ronda o processo de escrita para um destinatário não conhecido: “Como começaria a carta? Eu não me lembrava dessa pequena rainha de Abancay [...]. Em que casa, a que distância do final da avenida viveria a rainha do Markask’a? Era um caminho bonito para se esperar a menina amada. Eu não conhecia as senhoritas do povoado.” (ARGUEDAS, 2005, p. 99-100)⁶².

O narrador relembra algumas situações vivenciadas em Abancay a fim de esboçar um perfil da rainha de Abancay, entretanto só consegue vislumbrar a imagem de outra jovem, vista em sua viagem a Apurímac: a moça do terraço, “jovem branca; seus cabelos castanhos, os braços esguios apoiados no balaústre do terraço” (ARGUEDAS, 2005, p. 101)⁶³, que contemplava indiferente as rochas negras do precipício defronte. Com o mesmo desinteresse que a moça olhava para as rochas, Ernesto imagina que o olharia também. Para o menino, os dois, apesar de serem *criollos*, eram distantes, diferentes: “Que distância existia entre seu mundo e o meu?” (ARGUEDAS, 2005, p. 101)⁶⁴.

A partir dessa abstração de Ernesto, também podemos perceber a falsa homogeneidade da imagem do branco, do espanhol, do *criollo* em muitos dos discursos

⁶⁰ Este trecho pertence ao capítulo três do livro *Escribir en el aire* (2003), de Cornejo Polar. Em nota de rodapé, o autor declara que parte do capítulo já havia sido publicada em seu livro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989).

⁶¹ “la heterogeneidad se introyecta en el próprio sujeto y lo desestabiliza”.

⁶² “¿Como empezaría la carta? Yo recordaba a esa pequeña reina de Abancay [...]. ¿En qué casa, a qué distancia del término de la avenida viviría la reina del “Markask’a”? Era un camino hermoso para esperar a la niña amada. Yo no conocía a las señoritas del pueblo.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 247-248)

⁶³ “joven blanca; su melena castaña, sus delgados brazos apoyados en la baranda; y su imagen bella veló toda la noche en mi mente” (ARGUEDAS, 2016b, p. 249)

⁶⁴ ¿Qué distancia había entre su mundo y el mío? (ARGUEDAS, 2016b, p. 249)

acerca da conquista, da colonização e da pós-colonização na América Latina. Cada realidade possui suas diferenças e, dentro de cada sub-realidade, mais variações. Tanto a moça do terraço quanto o adolescente são distintos, embora *criollos*. Ernesto é ainda mais peculiar entre os *criollos* por ter vivido desde muito pequeno com índios de comunidade, motivo de se considerar mestiço e – inclusive – indígena.

Logo, dentro do universo sociocultural dominante, há outros espaços socioculturais, todos relacionados mediante uma dinâmica conflitiva. Nesse episódio em que se relata o processo de composição da carta, o narrador utiliza o espanhol correto para, assim, aproximar-se da destinatária Salvinia e, como consequência, da moça do terraço, próxima de seu “mundo”:

Eu sabia, apesar de tudo, que podia atravessar essa distância, como uma seta, como um carvão aceso que sobe. A carta que devia escrever para a adorada do Markask’a chegaria às portas desse mundo. “Agora você pode escolher suas melhores palavras”, disse para mim mesmo. “Escrevê-las”. Não importa que a carta fosse alheia; talvez fosse melhor começar desse modo. “Levante voo, gavião cego, gavião vagabundo”, exclamei. Um orgulho novo me queimava. E, como quem entra num combate, comeci a escrever a carta do Markask’a: “Você é a dona de minha alma, adorada menina [...]”. (ARGUEDAS, 2005, p. 101)⁶⁵

Não obstante, a escrita da carta em espanhol é interrompida devido às aflições causadas pela condição dupla do narrador, pertencente a universos tão antagônicos como dissimiles:

Mas um repentino descontentamento, uma espécie da aguda vergonha, fez-me interromper a redação da carta. Apoiei meus braços e a cabeça sobre a capa do caderno; com o rosto escondido parei para escutar esse novo sentimento. “Aonde você vai, aonde você vai? Por que não continua? O que o assusta, quem cortou seu voo?” Depois dessas perguntas, voltei a me escutar ardentemente. E se elas soubessem ler? Se eu pudesse escrever para elas?”. E elas eram Justina ou Jacinta, Malicacha ou Felisa; que não tinham madeixas nem franja, nem usavam tule sobre os olhos. E sim tranças negras, flores silvestres na fita do chapéu...” (ARGUEDAS, 2005, p. 102)⁶⁶.

⁶⁵ “Yo sabía, a pesar de todo, que podía cruzar esa distancia, como una saeta, como un carbón encendido que asciende. La carta que debía escribir para la adorada del “Markask’a” llegaría a las puertas de ese mundo. “Ahora puedes escoger tus mejores palabras – me dije –. ¡Escribirlas!”. No importaba que la carta fuera ajena; quizá era mejor empezar de ese modo. “Alza el vuelo, gavilán ciego, gavilán vagabundo”, exclamé. Un nuevo orgullo me quemaba. Y como quien entra a un combate empecé a escribir la carta del “Markask’a”. “Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. [...]” (ARGUEDAS, 2016b, p. 249).

⁶⁶ “Pero un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera a redacción de la carta. Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento. “¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quién ha cortado tu vuelo?” Después de estas preguntas, volví a escucharme ardentemente. “Y si ellas supieran leer? Si a ellas pudiera yo escribirles?” Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero...” (ARGUEDAS, 2016b, p. 250)

Como lemos, o narrador se “escuta” (“me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento”). A partir daí, trava uma luta interior. Estratégias, como a utilização do espanhol culto, com palavras difíceis e bonitas para se comunicar com a destinatária *criolla*, despertaram no narrador, de início, muita expectativa, pois escrever conforme as leis desse mundo seria a garantia de mais adesão a ele, por isso o orgulho – que queimava – em redigir. Todavia, o narrador não era de todo pertencente ao mundo *criollo* porque possuía vínculo social e sentimental com o mundo indígena: eis, para nós, uma das justificativas do descontentamento. A ampliação da luta interna é confirmada com as perguntas entre aspas, espécie de diálogo interno consigo mesmo. Em seguida, Ernesto dar-se conta da impossibilidade de se filiar ao mundo *criollo* por completo, de levantar voo plenamente em direção a Salvinia e, também, à moça do terraço.

Mas não só isso. Conforme a leitura do trecho, percebemos que os questionamentos continuam e retornam ainda mais complexos. Envolvem agora outras destinatárias: as indígenas com que conviveu na infância. Elas saberiam ler, ainda que fosse em quéchua? O narrador, depois, chega à conclusão da inutilidade de escrever para Justina ou Jacinta, Malicacha ou Felisa. Reflete que para elas o mais seguro sistema comunicativo seria a oralidade; e, para tratar de sentimentos, o canto seria mais adequado que a carta:

“Escrever! Escrever para elas era inútil, imprestável. “Ande, vá esperá-las nos caminhos, e cante! E se fosse possível, se eu pudesse começar isso?”. E escrevi: *Uyariy chay k’atik’niki siwar k’entia...*”. “Escute o beija-flor esmeralda que a segue, vai lhe falar de mim; não seja cruel, escute-o [...]” (ARGUEDAS, 2005, p. 102)⁶⁷.

Como podemos perceber, embora ache inútil escrever para as moças indígenas, já que provavelmente elas não entenderiam, Ernesto escreve e elege sua forma comunicativa. No entanto, escolher a escrita não finaliza o conflito, apenas o atenua:

Dessa vez, meu próprio choro me fez parar. Felizmente, a essa hora, os internos brincavam no pátio e eu estava sozinho na classe. Não foi um choro de sofrimento nem de desespero. Saí da sala ereto, com um orgulho seguro; como quando cruzava a nado os rios de janeiro carregados da água mais pesada e turbulenta. Caminhei por alguns instantes no pátio empedrado. *** O sino que tocavam durante um longo momento anunciado a hora de ir para o refeitório acordou-me dessa espécie de arroubo. [...] Eu continuava atordoado; meus colegas pareciam mover-se num espaço turvo e ondulante; eu os enxergava alongados e estranhos. O que houve?

⁶⁷ “¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y si fuera posible, si pudiera empezarse? “Y escribí: “Uyriy chay k’atk’niki siwar k’entita...” “Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te hablar de mí; no seas cruel, escúchale [...]”. (ARGUEDAS, 2016b, p. 250)

Perguntou-me Palacitos. – Você parece assustado. Os *zumbayllus* o estão deixando louco. (ARGUEDAS, 2005, p. 102)⁶⁸

Essa cena, portanto, ilustra a complexidade de uma literatura que traz à tona a interseção conflitiva de dois universos socioculturais distintos, marcados em diversos níveis, como podemos resumir por meio do texto de Cornejo Polar (2003):

De uma parte, o deslocamento é entre a imagem de Ernesto que se sente “índio” e o espaço das “senhoritas”, mas também desde a sua posição de adolescente *misti*, educado, capaz de exercer a modernidade da escritura até o “arcaísmo” das moças índias analfabetas, com que alegoriza tanto a distância que separa dois tempos que, no entanto, são simultâneos quanto à possibilidade de ir e vir de um ao outro em uma oscilação que é por vezes dolorosa e exultante. Por outra parte, esses mesmos deslocamentos desenham a índole de um sujeito instável, até internamente dividido, cuja constituição remete mais a um complexo jogo de posições e relações drasticamente variáveis que a uma identidade estável e compacta. (CORNEJO POLAR, 2003, p. 194, tradução nossa)⁶⁹

Cornejo Polar (2003, p. 192) ainda analisa outros níveis de heterogeneidade narrativa: o narrador que realiza a tradução do quéchua aos leitores ocidentais; que escreve em quéchua, mas com base em um conteúdo que não é seu propriamente dito, e sim da coletividade, pois maneja canções seculares etc. No que se refere à tradução, há preocupação do narrador em colocar o texto em quéchua, já que seria ele o original cuja leitura, como um voo, chegaria às indígenas ou aos leitores da língua indígena. No entanto, de que forma o seu conteúdo pode ser entendido ao leitor ocidental, público em potencial? Instala-se, assim, o conflito da tradução diante do original. Mais que isso, estamos diante do problema da tradução cultural, se considerarmos que a diferença cultural interfere radicalmente na forma como o autor elabora sua escrita. Dora Sales Salvador (2002, p. 5), eminente estudiosa arguediana, considera Arguedas como tradutor cultural⁷⁰, pois: “Seus esforços, como

⁶⁸ “Esta vez, mi propio llanto me detuvo. Felizmente, a esa hora, los internos jugaban en el patio interior y yo estaba solo en mi clase. No fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta. Estuve unos instantes caminando en el patio empedrado.*** La campanilla que tocaban durante largo rato anunciando la hora de entrar al comedor me despertó de esa especie de arrebato [...]. Yo seguía aún aturdido; mis compañeros parecían moverse en un espacio turbio y ondulante; los veía alargados y extraños. – ¿Qué te pasa? – me preguntó Palacitos –. Pareces como asustado. Los *zumbayllus* te están loqueando”. (Arguedas, 2016b, p. 251).

⁶⁹ De una parte, el desplazamiento es entre la autoimagen de Ernesto que se siente “índio” y el espacio de las “señoritas”, pero también desde su posición de adolescente *misti*, educado, capaz de ejercer la modernidad de la escritura, hacia el “arcaísmo” de las muchachas indias analfabetas, con lo que alegoriza tanto la distancia que separa dos tiempos que sin embargo son coetáneos, cuanto la posibilidad de ir y venir de uno a otro en una oscilación que es a la par dolorosa y exultante. Por otra parte, esos mismos desplazamientos dibujan la índole de un sujeto inestable, hasta internamente escindido, cuya constitución remite más a un complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente variables, que a una identidad estable y compacta”.

⁷⁰ Interessante também o artigo de Roseli Barros Cunha intitulado “Tradução cultural e a obra de José María Arguedas”, contido na Revista *Domínios da Linguagem* (2017).

verdadeiro tradutor cultural, se centraram em construir pontes comunicativas e compreensivas entre culturas. Pensamos que seu projeto literário foi um projeto de tradução[...].”⁷¹.

A tradução cultural que Salvador Sales se refere pode ser associada ao germém da teoria elaborada por Benjamin (2013), sobretudo em seu texto “A tarefa do tradutor”. Em seu livro, Lages (2007, p. 81) destaca que Homi Bhabha (1949-), grande teórico dos estudos culturais pós-coloniais, busca referência em Walter Benjamin e sua reflexão sobre a tradução, embora o escritor alemão não tenha “uma dimensão antropológica ou culturalista manifesta”. O êxito de Benjamin reside no fato de criticar o processo tradutório, a tradução e o tradutor tradicionais ao abrir margem para uma nova reflexão crítica sobre essas mesmas categorias. Vejamos a seguir mais algumas dessas questões.

De forma resumida, Benjamin (2013) entende que a busca de uma tradução fidedigna ao original é vã, pois:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (BENJAMIN, 2013, p. 107)

Conforme o autor, se a ambição do tradutor é alcançar uma semelhança com o original, essa tradução sempre será uma tarefa irrealizável, nunca possível, pois o “original se modifica na tradução”. Entretanto, Walter Benjamin (2013, p. 112) teoriza que a tradução, embora não seja o primeiro texto, é construção da linguagem: “[...] a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte –, não nega seu direcionamento a um estágio último, definitivo e decisivo de toda construção de linguagem”. Isto é, “consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (BENJAMIN, 2013, p. 110). Em suma, o autor reflete que a chave de leitura para esse processo tradutório é encontrar uma forma para que a tradução retenha, no ato de leitura, um eco do original, já que não se pode ter o original em outra língua.

Sendo assim, cabe ao tradutor, ainda que diante da perda do original, traduzir. Susana Lages, ao final do livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2007),

⁷¹ “Sus esfuerzos, como verdadero traductor cultural, se centraron en tender puentes comunicativos y comprensivos entre culturas. Pensamos que su proyecto literario fue un proyecto de traducción”

evidentemente baseada na perspectiva benjaminiana, sugere que as contradições da tradução devem ser motivo para a reflexão do tradutor sobre o seu material e sobre o seu fazer:

Não se trata de negar a existência de aspectos profundamente contraditórios na reflexão sobre a tradução e mesmo na atividade do tradutor: o que importa é extrair as consequências produtivas que o contraditório pode acarretar. Os comentários escolhidos para ilustrar essa tendência partilham de uma visão da tradução que, ao partir do questionamento benjaminiano, procura incluir a dimensão – tradicionalmente lamentada – da perda como relevante e mesmo desencadeadora de uma reflexão sobre a tradução. (LAGES, 2007, p. 233)

Isto é, perceber a existência de “uma traduzibilidade impossível (mas não de uma impossibilidade da tradução)” (LAGES, 2007, p. 234). Compreender que o tradutor (e a sua tarefa) terá algo da melancolia, se seu desejo é a igualdade original-tradução – irrealizável na tradução. Mas, se, mesmo ciente dessa condição-limite, optar por traduzir, ele e seu trabalho são objetos de reflexão, o que é positivo porque também realizam uma construção da linguagem.

Já em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* ([1985] 2007), Antoine Berman, leitor de Walter Benjamin, defende a necessidade de uma tradução literal, mas não como o senso comum ou a tradição concebe – a simples tradução de palavra por palavra. Ao contrário, o estudioso francês presa pela reflexão que a experiência com a letra, entendida como indissociável do sentido, provoca na tradução. Por isso, refuta a ideia arbitrária da tradução como *etnocêntrica, hipertextual e platônica*.

Para o autor (BERMAN, 2007), a tarefa tradutória não deve ser etnocêntrica, porque não há supremacia linguística ou cultural, isto é, não existe superioridade da língua ou da cultura que receberá a tradução; nem hipertextual, porque não está calcada na imitação ou paródia; muito menos platônica, porque não há distinção letra e sentido, como dissemos acima. Berman reflete que esse processo, por sua vez, necessita ser *ético*, ou seja, comprometido com a verdade veiculada no original; *poético*, que cria e funda a particularidade literária; e *pensante* ou filosófico, que possibilite a reflexão. Para nossa discussão, a dimensão ética é o que mais nos atrai, já que “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro (BERMAN, 2007, p. 95).

No artigo “Antoine Berman na China: a tradução e o ideograma ou o albergue das letras longínquas”, Raquel Abi-Sâmara (2012) explica e resume, com muito acerto, o título escolhido pelo autor, consigna de toda a sua reflexão:

As reflexões de Berman nesse livro concentram-se, estritamente, na tradução literária, ou, se preferirmos, na tradução de obras literárias. Em defesa de uma tradução que privilegie a “letra”, de uma tradução do “texto enquanto letra”, Berman desenvolve seu entendimento do que vem a ser uma tradução ética: aquela que considera a “textualidade”, a “corporalidade”, a “carnalidade”, por assim dizer, do Estrangeiro, sendo, por isso, capaz de abrigar, de acolher, de albergar no texto traduzido o que vem de um mundo por vezes tão distante e longínquo. Daí a escolha de Berman pela expressão “l’auberge du lointain”, tirada de uma canção de amor do trovador occitano Jaufré Rudel, do século XII, em que canta o amor longínquo, remoto. (ABI-SÂMARA, 2012, p.377)

No entanto, Antoine Berman reconhece a dificuldade de se acolher tal qual o albergue, visto que: “séculos após séculos, encontramos traduções – poucas, na verdade – que manifestam a essência ética, poética e pensante da qual falamos;” (BERMAN, 2007, p. 26). A justificativa é a influência da tradição ocidental, ainda ainda forte e utilizada a depender do propósito textual. É por isso que a sua analítica da tradução ou tradutologia, como o autor chama sua reflexão, empreende um movimento de destruição, nada mais que uma crítica à tradução etnocêntrica, hipertextual e platônica, legitimadora dos valores tradicionais e excludentes:

Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a “letra”. A letra é seu espaço de jogo. Isto pode se verificar claramente com Hölderlin. Para alcançar esta dimensão, é necessário operar uma destruição (retomo o conceito de Heidegger) da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução. Em suas linhas gerais, este trabalho de destruição é, além disso, idêntico à “destruição” heideggeriana, ela mesma seguida, na trajetória deste pensador, por um imenso trabalho de “tradução”. Entretanto, esta destruição – se ela não quiser ser uma simples operação ideológica ou teórica – deve ser precedida de uma análise do que há por destruir. A este trabalho, que é simultaneamente análise e destruição (crítica no sentido schlegeliano), chamaremos: a analítica da tradução. A analítica da tradução é a crítica do etnocentrismo, do hipertextualismo e do platonismo da figura tradicional da tradução – no Ocidente. (BERMAN, 2007, p. 26)

São por esses e outros motivos que o crítico francês (2007, p. 26-27) descreve que seu texto é por “essência” negativo destrutivo, mas “abre por sua vez uma reflexão (positiva) sobre a dimensão ética, poética e pensante do traduzir”. Nesse sentido, também encontramos pontos de contato do texto de Arguedas com os de Benjamin-Berman-Lages. Visualizemos essas relações por meio da retomada da análise de *Los ríos profundos*.

No caso da passagem da escrita da carta, o narrador demonstra o desconcerto ante as perdas da tradução. Mas qual é a tradução que empreende? É culturalmente etnocêntrica, hipertextual e platônica ou, de modo contrário, ética, poética e pensante, empregando a nomenclatura bermaniana? A nosso ver, há uma difícil e confusa transição da primeira para a segunda. Inicialmente, há o desajuste de escrever em espanhol; depois, a inutilidade escrever

em quéchua para as destinatárias indígenas, pois o verdadeiro original, a voz, já estava perdido. O narrador acaba por eleger o quéchua escrito, próximo do canto, da música, e depois traduz mais uma vez para o castelhano, mas não deixa de sentir as aflições ante as fragmentos resultantes da tradução oralidade-escrita; escrita quéchua-escrita castelhana.

Ao final, o narrador descreve o momento em que ele como protagonista chora, mas não um choro de desespero; sente orgulho seguro do que foi capaz de realizar e refletir. Portanto, supomos que esse trecho de *Los ríos profundos* revela as consequências de um narrador inserido em mundos socioculturais distintos e contraditórios, isto é, na sua heterogeneidade, assim como o original e a tradução. Também podemos encontrar um processo tradutório que se aproxima, de forma confusa e conflitiva, da ética, visto que o descritor se preocupa com a língua a ser traduzida e a sua recepção; pela poética, em que há um processo criativo e lírico na confecção da carta; e, principalmente, pela reflexão, em que o narrador se questiona e causa em si um crescimento interior.

Portanto, essa mínima análise está relacionada com o que foi discutido ao longo deste capítulo: primeiro, a pertinência da heterogeneidade no romance; segundo, a suspeita de que a melancolia apresentada nesse trecho – e que depois será analisada em outros momentos narrativos – representa as consequências da conflituosa interseção de universos socioculturais distintos, como o indígena e o europeu. Toda essa oscilação (tristeza-alegria; violência-reflexão; dor e exultação, nas palavras de Cornejo Polar) pode ser explicada, conforme vimos, dentro da própria heterogeneidade em articulação com a melancolia.

No próximo capítulo, veremos que a representação da melancolia em relação com o indigenismo, manifestação literária na qual Arguedas foi influenciado.

3 INDIGENISMO E O PROJETO DE ARGUEDAS: A SUPERAÇÃO DA MELANCOLIA E O ADVENTO DA SUBVERSÃO?

Este capítulo objetiva refletir, em paralelo com as leituras anteriores, as imagens da melancolia na literatura indigenista, desde alguns discursos coloniais, até chegar no projeto literário de Arguedas.

3.1 A melancolia na literatura peruana colonial: uma estratégia de dominação?

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992) introduziu a palavra *colonialidad* para descrever o “caráter central de poder” que iniciou com o colonialismo, sistema político formal que surgiu com a conquista e a colonização da América pelos europeus e que tem como característica principal as relações de dominação, como a submissão e a servidão justificadas pela produção de novas identidades históricas, por exemplo, o índio, o negro, o branco. Quijano (1992) elabora que o colonialismo sobrevive na forma de poder social por conta da permanência de critérios originados desde a relação colonial. Dentro dessa lógica de poder, o autor identifica o racismo e o etnicismo como os componentes básicos da permanência da colonialidade.

Antes, o autor reflete sobre a visão dos índios como *bestias*: não humanos (QUIJANO, 1992, p. 5). A motivação para tal, segundo Quijano, foi a exasperação da ideologia religiosa incutida nos ibéricos devido à contrarreforma. Contudo, de acordo com Quijano (1992, p. 2, tradução nossa), “a pronta conclusão decretada desde o Papado foi que são humanos.”⁷². Descartada a ideia de animalidade indígena, os dominadores pensaram então em outra categoria que pudesse identificar os índios como gente, porém como gente dominada. Ou seja, colocar os índios em condição inferior à da nação europeia e branca: a construção da raça: “Com a formação da América se estabelece uma categoria mental nova, a ideia de raça” (QUIJANO, 1992, p. 2, tradução nossa)⁷³. O autor ressalta que a ideia de raça foi construída especificamente para demarcar uma diferenciação que legitima superioridade/inferioridade. Os não europeus, a exemplo os indígenas, seriam distintos dos europeus, de raça branca, por motivos biológicos, como a cor da pele e a descendência geográfica:

⁷²“la pronta conclusión decretada desde el Papado fue que son humanos”.

⁷³ “Con la formación de América se establece una categoría mental nueva, la idea de “raza”.

Porém desde então, nas relações intersubjetivas e nas práticas sociais do poder, ficou formada, de uma parte, a ideia de que os não europeus têm uma estrutura biológica não somente diferente da dos europeus; mas, sobretudo, pertencente a um tipo ou a um nível “inferior” (QUIJANO, 1992, p. 2, tradução nossa)⁷⁴.

Contudo, o mesmo autor ressalta que a naturalidade da superioridade dos europeus com base nos aspectos biológicos foi um artifício de poder cultural, não significou, de fato, uma verdade, mas sim imposição:

[...] a ideia de que são, portanto, produto da história das relações entre as pessoas e o resto do universo. Essas ideias têm configurado profunda e duradouramente toda uma complexidade cultural, uma matriz de ideias, de imagens, de valores, de atitudes, de práticas sociais, que não cessa de estar implicada nas relações entre as pessoas, inclusive quando as relações políticas coloniais já têm sido canceladas. Esse é o que conhecemos como “racismo”. (QUIJANO, 1992, p. 2, tradução nossa)⁷⁵

Em seguida, Quijano (1992) descreve que foram primeiramente alguns intelectuais colonizadores que “admitiram” que os vencidos viviam em mundos socioculturais desenvolvidos, talvez mais desenvolvidos que os europeus em sua primitividade, e por isso não deviam ser explorados. Ressalta, porém que muitos religiosos – o autor cita por exemplo Bartolomé de Las Casas – não deixavam de ver as práticas indígenas como pagãs, demoníacas, apesar de nutrirem grande admiração pelo universo religioso, intelectual e cultural do indígena.

Não só os frades e os intelectuais europeus contribuíram para escrever a história dos vencidos, mas também os próprios vencidos. Quijano cita Guamán Poma de Ayala, indígena que se utilizou das ferramentas espanholas para contar a história dos vencidos, como descrevemos no capítulo anterior. García-Bedoya (2000) também pontua que de forma geral os textos do cronista colonial têm o intuito de “denunciar ante a autoridade real a injusta situação social em que vivia população indígena”, como também “reivindicar um rol protagônico na reestruturação total que propõe para o mundo andino” (GARCÍA-BEDOYA, 2000, p. 178, tradução nossa)⁷⁶. No entanto, o autor também ressalta (GARCÍA-BEDOYA, 2000, p. 179) que Guamán Poma ordena seu discurso, em boa parte, por meio de uma

⁷⁴ “Pero desde entonces, en las relaciones intersubjetivas y en las prácticas sociales del poder, quedó formada, de una parte, la idea de que los no-europeos tienen una estructura biológica no solamente diferente de la de los europeos; sino, sobre todo, perteneciente a un tipo o a un nivel “inferior”.

⁷⁵ La idea de que son, por lo tanto, producto de la historia de las relaciones entre las gentes y de éstas con el resto del universo. Estas ideas han configurado profunda y duraderamente todo un complejo cultural, una matriz de ideas, de imágenes, de valores, de actitudes, de prácticas sociales, que no cesa de estar implicado en las relaciones entre las gentes, inclusive cuando las relaciones políticas coloniales ya han sido canceladas. Ese complejo es lo que conocemos como “racismo”.

⁷⁶ “denunciar ante la autoridad real la injusta situación social en que vivía la población”; “reivindicar un rol protagónico en la reestructuración total que propone para el mundo andino”.

“cosmovisão andina”, porém incorpora “conceitos ocidentais”, quando se esforça para utilizar a língua espanhola.

Como uma continuação dessas questões, no artigo intitulado “Dispositivos de sujeción colonial: el uso de la condición melancólica en dos textos hispanos. Perú 1567/1616”, percebe-se que Morong Reyes (2014b, p. 169-170) não cita Cornejo Polar e Quijano, mas dialoga com os dois ao falar da “imposição e naturalização da diferença antropológica”⁷⁷ que os espanhóis aplicaram nas terras americanas para instituir e legitimar a conquista e, em seguida, a colonização. Isto é, a ideia de raça como possibilidade de diferença antropológica, geográfica, biológica e teológica para, por conseguinte, instituir a superioridade e a inferioridade. A partir da análise de alguns discursos (dentre eles crônicas, documentos etc.), Morong Reyes (2014b) verificou que:

Em quase todo o amplo espectro dos documentos manuscritos coloniais (Fossa), produzidos em sua maioria na América durante os anos XVI e XVII (crônicas, relações memoriais, cartas, tratados, informes, instruções, entre outros), existe um particular interesse em descrever as diferenças corporais e psíquicas que separam indígenas de espanhóis. Essas descrições, que implicaram em procedimentos etnológicos variados, utilizaram ou se valeram das premissas sobre o funcionamento do corpo humano que formularam a teoria dos humores, aceita e difundida por médicos e teólogos humanistas (Earle, *The Body* 19-51). Os níveis e espaços de circulação de tais saberes foram infinitos, na medida em que atravessaram os mares e confins territoriais em função de servir de marcos hermenêuticos autorizados para desenhar e construir a alteridade. A descrição dessa alteridade não só implicou uma questão de interesse antropológico, mas também uma estratégia política destinada a justificar a dominação colonial e a exploração tributária do indigenado sobre a base de sua inferioridade inerente, questão que os hispânicos denominaram como “condição natural” ou “inclinação natural” (MORONG REYES, 2014b, p. 169-170, tradução nossa)⁷⁸

Podemos nos perguntar: por que a melancolia, a qual possui vários significados e geralmente é um qualificativo usado para descrever o lado genial, intelectual e artístico de muitos homens e mulheres, como vimos, foi utilizada para caracterizar os índios como inferiores? Para o autor, os conquistadores, em busca de elementos que possam justificar a facilidade da vitória sobre os índios, relacionaram o lado sombrio da melancolia, que seria a

⁷⁷ “imposición y naturalización de la diferencia antropológica”.

⁷⁸ En casi todo el amplio espectro de los documentos manuscritos coloniales (Fossa), producidos en su mayoría en América durante los siglos XVI y XVII (crónicas, relaciones, memoriales, cartas, tratados, informes, instrucciones, entre otros), existe un particular interés en describir las diferencias corporales y psíquicas que separaban a indígenas de españoles. Estas descripciones, que implicaron procedimientos etnológicos variados, utilizaron o se valieron de las premisas sobre el funcionamiento del cuerpo humano que formulara la teoría de los humores, aceptada y difundida por médicos y teólogos humanistas (Earle, *The Body* 19-51). Los niveles y espacios de circulación de tales saberes fueron infinitos, en tanto atravesaron los mares y confines territoriales en función de servir de marcos hermenéuticos autorizados para dibujar y construir la alteridad. La descripción de esta no solo implicó una cuestión de interés antropológico, sino también una estrategia política destinada a justificar la dominación colonial y la exacción tributaria del indigenado sobre la base de su inferioridad inherente, cuestión que los hispanos nominaron como “condición natural” o “inclinación natural”.

indisposição, a tristeza sem motivo etc., como naturais da raça indígena. Obviamente, como a colonização não foi só física, mas também imaginada, manipulada, muitos dos documentos manuscritos circulados, cartas, crônicas, instruções, tratados, veicularam muito desse imaginário.

Germán Morong Reyes (2014) cita também Bartolomé de Las Casas para pontuar sua fase inicial como propagadora da visão inferiorizada dos indígenas. Também ilustra parte desse pensamento estereotipado em relação aos índios com dois textos escritos no período do Peru colonial, *Gobierno del Perú* (1567), de Juan de Matienzo, e *Historia General del Perú* (1616), de Martín de Murúa. De forma geral, o crítico chileno (2014a, p. 173, tradução nossa) analisa que em *Gobierno del Perú* Matienzo ressalta a imagem da “condição e inclinação natural (o humor negro é uma manifestação disso)”⁷⁹ do índio como justificativa para as “práticas burocráticas” dos europeus que são destinadas “para aumentar o esforço tributário e laboral dos submissos”.⁸⁰ Ressalta-se que Matienzo se baseou principalmente em Aristóteles para justificar a melancolia. Vejamos isso no trecho a seguir:

Os índios de quantas nações que são descobertas são pusilânimes e tímidos, provenientes de suas melancolias [...]. Sendo essas condições e costumes, é melhor que sejam sujeitos aos espanhóis e governados por eles do que pelos Incas. Possuem paciência, humildade e obediência, pode-se imprimir neles qualquer doutrina e ensinamento. (MATIENZO, [1567] 1910, p. 14-15, tradução nossa)⁸¹

Além disso, percebemos a generalização de Matienzo (1910, p. 16-17) quanto às características dos índios, no coletivo. Ainda que o ouvidor saiba que há diferença entre os Incas e outras etnias indígenas, homogeneíza que todos os índios de “quantas nações” são assim. Se for natural o índio ser preguiçoso, medroso e melancólico, Matienzo descreve que não há possibilidade de ele ser governado por si só. Devido a isso, seria melhor, na visão do ouvidor, ser governado pelos espanhóis. Além disso, conforme o cronista, embora os Incas possuam um sistema organizado de governabilidade, são tiranos (MATIENZO, 1910, p. 16). Ou seja, o ouvidor reconhece a diferenciação entre os indígenas, mas demarca a homogeneização, por meio da naturalidade da melancolia, a fim de legitimar ainda mais o poderio espanhol. Por sua vez, para Germán Monrong Reyes (2014b, p. 32), em *Historia*

⁷⁹ “condición e inclinación natural (el humor negro es una manifestación de ello)”.

⁸⁰ “prácticas burocráticas destinadas a aumentar el esfuerzo tributario y laboral de los indígenas.”

⁸¹ “Los indios de cuantas naciones se han descubierto son pusilánimes y tímidos, que les viene de sus melancolías [...]. Siendo de estas condiciones y costumbres les está mejor ser sujetos á españoles y gobernados por ellos que no por los Incas. Tienen paciencia, humildad y obediencia, puede en ellos imprimir cualquier doctrina y enseñamiento.”

General del Perú (1616) Martín de Murúa emprega outra visão, a saber: os Incas como “exemplo de governabilidade”:

Em busca de dedicar uma extensa descrição da genealogia real incaica, seus feitos mais significativos e as proezas de expansão e de domínio, desde a origem mítica à captura do Inca Titu Cusi Yupanqui nos tempos de Lope García de Castro (1565), o frade mercedário inicia a descrição apologética do governo e dos costumes dos Incas. Nessa parte do relato, justifica o domínio incaico devido às características – compleição, disposição mental, hábitos socioculturais – dos índios em geral. (MORONG REYES, 2014b, p. 32, tradução nossa)⁸²

Para o autor, Martín de Murúa reconhecia os Incas como exemplo de governabilidade porque eles, apesar de serem também indígenas, conseguiam dominar os outros índios, que possuíam mais marcadamente o humor melancólico:

Os índios são, em sua maioria, preguiçosos e, se não for por força ou grande necessidade, não trabalham, são tristes melancólicos, covardes, fracos, tíbios, vis, mal inclinados, mentirosos, ingratos a quem lhe faz bem [...]. Pois sendo dessa natureza e inclinação, os índios foram governados em várias e distintas províncias pelo Inca de tal modo que, ainda ocultamente nas mais apartadas regiões do Reino, não ousavam transpassar nem exceder de seus mandatos, como se ele estivesse presente, porque, como conhecia o humor, poderia confrontá-los com seus vícios, e castigá-los com suma severidade, sem perdoar nenhum. Foi um meio eficaz para sujeitar uma infinidade de índios. (MURÚA, [1613] 1964, p. 36, tradução nossa)⁸³

Em outras palavras, Germán Morong percebe em Murúa um discurso mais convincente acerca da dominação e da exploração europeia sobre os indígenas, embora seja um discurso distorcido e unilateral, ou seja, um discurso que privilegia a visão ocidental, pois possui um argumento de sujeição política sólido: “os índios, de toda classe de gênero, devem ser sujeitados pelo inca” (MORONG REYES, 2014b, p. 34, tradução nossa)⁸⁴. Conforme a leitura do historiador acerca da opinião de Murúa, os Incas poderiam governar os demais índios, já que realizavam uma dominação nos moldes da dominação hispânica, isto é, os incas possuíam um “bom governo pré-hispânico”. Dessa forma, “o relato de Murúa permite

⁸² “Tras dedicar una extensa descripción de la genealogía real incaica, sus hechos más significativos y las proezas de expansión y dominio, desde el origen mítico a la captura del Inca Titu Cusi Yupanqui en tiempos de Lope García de Castro (1565), el fraile mercedario inicia la descripción apologética del gobierno y costumbres de los Incas. En esta parte del relato justifica el dominio incaico debido a las características – compleción, disposición mental, hábitos socioculturales – de los indios en general.”

⁸³ “Son los indios, por la mayor parte, perezosos y que si no es por fuerza, o grandísima necesidad, no echarán mano a darse el trabajo, tristes melancólicos, cobardes, flojos, tibios, viles, mal ynclinados, mentirosos, ingratos a quien les hace bien [...]. Pues siendo de esta naturaleza y inclinación, los yndios fueron gobernados en tan largas y distintas provincias por el Ynga, de tal suerte que aun ocultísimamente en las más apartadas regiones deste Reino, no osavan traspasar ni exseder de sus mandatos, como si él estuviese presente, porque, como les conoció el humor, llebolos por allí, enfrenándolos en sus vicios y castigándolos con summa severidad, sin perdonarles ninguno, que fue medio eficacísimo para tener sujetos tanta infinidad de yndios.”

⁸⁴ “los indios, de toda clase de género, deben ser sujetados por el inca.”

compreender que sua retórica apologética do bom governo pré-hispânico justifica a continuidade desse governo na Colônia, porém exercido pelos espanhóis (MORONG REYES, 2014b, p. 34, tradução nossa)⁸⁵.

Portanto, fica evidente que os dois textos são exemplos da colonização imaginária que os europeus quiseram forjar para, de fato, imprimirem o sentimento de vitória revelado pela colonização concreta. No que se refere à melancolia, a colonização imaginária traz ainda mais consequências, visto que tenta legitimar mais a submissão, porém agora de forma psíquica, utilizando argumentos médicos e filosóficos, como os de Aristóteles, Hipócrates e Galeno, nomes que vimos com certa frequência quando apresentamos a história do termo melancolia. É por isso que Germán Morong Reyes (2014b, p. 30, tradução nossa) associa que: “O poder conjurado nessa relação de verdade e saber nos permite afirmar que, sem proporem, Aristóteles, Galeno e Hipócrates se convertem rapidamente em hermeneutas indiretos dos Andes coloniais”⁸⁶, pois serão citados para explicar e justificar situações de inferioridade e, em consequência, de dominação, as quais, na verdade, são estratégias políticas.

3.2 Indigenismo de José Mariátegui: aproximação do referente indígena?

No século XX, com o surgimento do indigenismo como projeto interdisciplinar e plurissignificativo que reivindica causas indígenas, houve um novo tempo no Peru. Convém ressaltar a influência do movimento em várias áreas, como a história, a sociologia, as artes em geral, assim como a produção em diversos países, a exemplo da Bolívia e Equador, no que ficou conhecido de indigenismo andino⁸⁷. Segundo Cornejo Polar (2005, p. 32), o maior nome no Peru, a contribuir com reflexões científicas, sociais, ideológicas e literárias, foi José Carlos Mariátegui, autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2010).

Um dos maiores êxitos de Mariátegui, de acordo com Cornejo Polar ([1980] 2005, p. 25)⁸⁸, foi perceber a dualidade cultural e linguística da realidade peruana: “O dualismo quéchua-espanhol do Peru, ainda não resolvido, faz da literatura nacional um caso de exceção que não é possível estudar com o método válido para as literaturas organicamente nacionais,

⁸⁵ “el relato de Murúa permite comprender que su retórica apologética de un buen gobierno prehispánico justifica la continuidad de este en la Colonia, pero ejercido por españoles.”

⁸⁶ “El poder conjurado en esta relación de verdad y saber nos permite afirmar que, sin proponérselo, Aristóteles, Galeno e Hipócrates se convierten rápidamente en hermeneutas indirectos de los Andes coloniales”.

⁸⁷ Para maiores informações, ler o artigo de Cornejo Polar “El indigenismo andino”, contido no livro de organização de Ana Pizarro (1994) *América Latina: Palavra, literatura e Cultura*.

⁸⁸ Esse trecho pertence ao livro *Literatura y sociedad em el Perú: la novela indigenista*, contido no Volume II das *Obras Completas de Antonio Cornejo Polar* (2005). O livro foi publicado originalmente em 1980 pela editora Lasontay.

nascidas e crescidas sem a intervenção de uma conquista” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 227). No que se refere à literatura em contraste com a realidade peruana, José Mariátegui (2010, p. 315) escreveu: “A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verista do índio. Tem que idealizá-lo e estilizá-lo. Também não nos pode dar sua própria alma. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena.” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317). Ou seja, além de entender a literatura como representação, e não comprometimento com a realidade, defende que a crítica literária não pode cobrar a veracidade (ou o “autoctonismo integral”) das literaturas indigenistas porque elas também não são escritas por indígenas. Para José Mariátegui, só os indígenas podem, propriamente, produzir literatura indígena⁸⁹.

O que sustenta a teoria literária mariateguiana é o sentimento de reivindicação do autóctone nos textos. Em vista disso, o autor não considera as produções literárias coloniais como indigenistas, porque, na sua visão, não possuem a reivindicação do indígena, e sim o *criolismo*:

Não se pode equiparar a atual corrente indigenista com a velha corrente colonialista. O colonialismo, reflexo do sentimento da casta feudal, se entretinha com a idealização nostálgica do passado. O indigenismo, em troca, tem raízes vivas no presente. Extrai sua inspiração no protesto de milhões de homens. O vice-reinado era; o índio é. E enquanto a liquidação dos resíduos do feudalismo colonial se impõe como uma condição elementar de progresso, a reivindicação do índio, e em última instância de sua história, chega-nos inserida no programa de uma revolução. (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317)

Por conseguinte, o autor renega a influência da idealização do passado que os *criollistas* cultuavam porque, dessa forma, repete valores que desde a colonização são implantados, como a melancolia:

Não é aventurosa, portanto, a hipótese de que, em quatro séculos, o índio pouco mudou espiritualmente. A servidão deprimiu, sem dúvida, sua psique e sua carne. Tornou-o um pouco mais melancólico, um pouco mais nostálgico. Sob o peso desses quatro séculos, o índio encurvou-se moral e fisicamente. Mas o fundo escuro de sua alma quase não mudou. Nas serras abruptas, nos desfiladeiros longínquos em que não chegou a lei do branco, o índio ainda guarda sua lei ancestral. (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 318)

⁸⁹ A frase que vem em seguida a que citamos, “Uma literatura indígena, se deve vir, virá a seu tempo. Quando os próprios índios estiverem em condições de produzi-la” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317), é problemática na visão de Cornejo Polar (2005, p. 54): “la literatura indígena nunca ha dejado de producirse en un curso paralelo al de la literatura peruana en lengua española”. Basta lembramos da discussão sobre a oralidade nos discursos, como também citarmos o caso de Guamán Poma, indígena vivente no período colonial que aprendeu a língua espanhola para escrever a sua história, o seu ponto de vista.

Ou seja, José Mariátegui (2010) reconhece e entende que a representação da melancolia na literatura foi consequência do projeto colonialista espanhol e *criollista* de intenção dominadora. No entanto, para o autor, o índio ainda guarda sua lei ancestral a qual só o socialismo pode despertar. Apenas a consciência de classe e a revolução permitem aos indígenas do presente acionar a lei ancestral: “é capaz de conduzi-lo à ruptura definitiva com os últimos resíduos do espírito colonial” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317). Portanto, o indigenismo de Mariátegui não olha para trás, e sim para o presente com vista para o futuro, cheio de expectativas por meio da revolução. É por isso que acreditava tanto da literatura peruana vindoura: “a colônia termina agora” com o indigenismo peruano, pois retornar o olhar para o passado era reconhecer os laços com a metrópole (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317). Conforme o autor, oferecer uma imagem do indígena carregada de valores revolucionários não é o mesmo que a imagem descrita pelo próprio indígena, mas é uma forma de se desvencilhar do colonialismo e do exotismo cujo indígena foi pintado.

Por conseguinte, o fundador do Partido Socialista no Peru afirmou que *Cuentos andinos* (1920), de Enrique López Albújar, seria o primeiro texto representativo do indigenismo literário: “Os *Cuentos andinos* apreendem, em seus desenhos secos e duros, emoções substantivas da vida nos Andes e nos apresentam alguns esboços da alma do índio” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 318). Além desse livro, também elege *De la vida inkáica* (1925), de Luiz E. Valcárcel: “López Albújar coincide com Valcárcel ao buscar nos Andes a origem do sentimento cósmico dos quéchuas” (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 317). Em seguida, Mariátegui traz uma nota de rodapé sobre a melancolia e a nostalgia ao dizer que tanto López Albújar como Valcárcel trazem o “longínquo palpitar da alma quéchua”:

Uma nota do livro de López Albújar, que se lembra com uma nota do livro de Valcárcel, é a que nos fala da nostalgia do índio. A melancolia do índio, segundo Valcárcel, nada mais é que nostalgia. Nostalgia do homem arrancado do agro e do lar pelas empresas bélicas ou pacíficas do Estado. Em “Ushanam Jampi” a nostalgia é que perde o protagonista. Conce Malle é condenado ao exílio pela justiça dos anciãos de Chupan. Mas o desejo de sentir-se sob seu teto é mais forte que o instinto de conservação. E o impulsiona a voltar furtivamente para sua choça, sabendo que talvez o aguarde a última pena em sua aldeia. Essa nostalgia nos define o espírito do povo do Sol como a de um povo agricultor e sedentário. Os quéchuas não são e nunca foram aventureiros nem vagabundos. Talvez por isso tenha sido e seja tão pouco aventureira e vagabunda a imaginação. Talvez por isso o índio objetiva sua metafísica na natureza que o circunda. Talvez por isso os “jircas”, ou seja, os deuses domésticos da terra natal governam sua vida. O índio não podia ser monoteísta. Há quatro séculos não deixam de se multiplicar as causas da nostalgia indígena. O índio foi frequentemente um emigrado. E, como em quatro séculos não pôde aprender a viver como nômade, porque quatro séculos é muito pouca coisa, sua nostalgia adquiriu esse traço de desespero incurável com o qual gemem suas queixas. López Albújar se debruça com um olhar penetrante no abismo profundo e mudo da alma quéchua. E escreve em sua divagação sobre coca: “O índio, sem o saber, é shopenhaurista. Shopenhauer e o índio têm um ponto de contato, com esta diferença:

que o pessimismo do filósofo é teoria e vaidade e o pessimismo do índio, experiência e desdém. Se para um a vida é um mal, para o outro não é nem mal nem bem, e sim uma triste realidade, e tem a sabedoria profunda de aceitá-la como é”. Unamuno acha esse um julgamento certo. Também ele acredita que o ceticismo do índio é a experiência e desdém. Mas o historiador e o sociólogo podem perceber outras coisas que o filósofo e o literato talvez desdenhem. Não será esse ceticismo, por acaso, um traço da psicologia asiática? O chinês, como o índio, é materialista e cético. E, como no Tawantinsuyo, a religião, na China, é um código de moral prática mais do que uma concepção metafísica. (MARIÁTEGUI, José, 2010, p. 319)

Vemos, então, que novamente Mariátegui reconhece a representação da melancolia indígena como consequência da nostalgia iniciada desde a conquista e colonização; no entanto, em seguida à nota de rodapé, afirma que esses acontecimentos históricos não fizeram com que o indígena renegasse seus velhos mitos, e isso pressupõe o potencial revolucionário. Devido a isso, como vimos, o autor classifica como primeiros livros indigenistas os escritos a partir de 1920, pois, segundo ele, contêm a reivindicação de causas indígenas, conteúdo que rompe com os resíduos do período colonial.

Veremos a seguir que essa visão estrita do indigenismo e a negação do passado defendida por Mariátegui (2010) e outros será questionada por Cornejo Polar ao entender que todo texto, escrito por não indígenas, em que o referente seja o indígena é indigenista. Ademais dessas discussões sobre classificações, reconhecemos que há uma demarcação dos críticos literários antes e depois das contribuições de José Mariátegui (2010). Isso corrobora o socialista peruano como ímpar nas transformações da literatura peruana. Em uma das últimas frases de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, “Propus-me esboçar as linhas ou traços essenciais de nossa literatura. Realizei um ensaio de interpretação de seu espírito, não de revisão de seus valores nem de seus episódios. Meu trabalho pretende ser uma teoria ou uma tese e não uma análise.” (2010, p. 328), ressalta o desejo de implantar um novo horizonte crítico, e conseguiu.

Nesse sentido, embora várias críticas destinadas ao autor, é inegável que as suas contribuições foram ponto de partida para muitos autores. José María Arguedas⁹⁰, ao receber o prêmio Inca Garcilaso de la Vega, que foi incluso como anexo em sua última obra *El Zorro*, testemunha:

Foi lendo Mariátegui e depois Lenin que encontrei uma ordem permanente nas coisas; a teoria socialista não só deu condução ao futuro, mas ao que havia em mim de energia; deu um destino e cobrou com mais força o fato de conduzi-lo. Até onde

⁹⁰ “parece evidente que o mesmo Mariátegui possuía um conceito equivocado, comum no seu tempo, da relação entre raça, cultura e sociedade”; “Parece evidente que el mismo Mariátegui tenía un concepto equivocado, común en su tiempo, de la relación entre raza, cultura y sociedad”. Trecho de Respuestas de J. M. Arguedas a una encuesta publicada en Caretas, N° 334, abril 1967, reproduzido em *Arguedas: un sentimiento tragico de la vida* (1969), de César Levano.

entendi o socialismo? Não sei bem. Porém não matou em mim o mágico. (ARGUEDAS, [1968]1983, p.14, tradução nossa)⁹¹

Interessante esse depoimento de Arguedas sobre José Mariátegui (2010) e suas ideias porque testemunha concretamente a importância mariáteguiana em suas obras, por outro lado, revela que o socialismo foi incapaz de apagar o mágico de escritos, isto é, não lhe fez esquecer a ligação com o passado. O potencial subversivo que há em *Los ríos profundos*, por exemplo, em muito se assemelha às ideias defendidas no indigenismo de germen mariáteguiano. A cena do motim e a marcha dos *colonos*, ao final, são exemplos do potencial subversivo indígena que o autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* teorizava. No episódio do motim, *chicheras*⁹² lideradas pela senhora Felipa resolvem protestar pela partilha do sal para a comunidade. A personagem Ernesto, ao participar junto delas, percebe que a reivindicação social é possível:

[...] uma grande multidão de mulheres vociferava, estendendo-se do átrio da igreja até depois do centro da praça. [...] Não se via homens. Todas gritavam em quechua: - Sal, sal! Os ladrões, os velhacos da arrecadação [...]. A violência das mulheres me exaltava. Tinha vontade de brigar, de pular em alguém. (ARGUEDAS, 2005, p. 124)⁹³

O episódio não terminou como Ernesto queria, pois as *chicheras* tiveram que devolver o sal e ainda foram culpadas pelo acontecido, no entanto percebeu que o indígena e outros grupos considerados minoritários – mulheres, mestiços, negros – poderiam questionar a ordem de então, pois carregavam em si o potencial subversivo, pensamento semelhante ao de Mariátegui (2010). Sobre essa influência mariáteguiana, no artigo “La obra de José María Arguedas: elementos para una interpretación”, Cornejo Polar ([1970] 2008, p. 121) analisa que, depois das ideias do socialista, houve um tempo novo para a literatura peruana:

A compreensão do mundo que Arguedas testemunha na ordem de categorias socioeconômicas muito concretas, superando assim o liberalismo vigoroso do primeiro indigenismo, e a ratificação pela via racional da adesão aos humildes e da fé absoluta na sua capacidade e valor humanos, em seu destino. O alento que Mariátegui brindou ao movimento indigenista, sua aberta crítica aos escritores que

⁹¹ “Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico.”

⁹² São mulheres que geralmente trabalham em *chicherias*, espécies de bares peruanos, fabricando *chichas*, bebidas alcoólicas feitas com milho.

⁹³ “[...] una gran multitud de mujeres vociferaba, extendiéndose desde el atrio de la iglesia hasta más allá del centro de la plaza [...]. No se veían hombres. Gritaban todas en quechua: -¡Sal, sal! ¡Los ladrones, los pillos de la Recaudadora! [...]. La violencia de las mujeres me exaltaba. Sentía deseos de pelear, de avanzar contra alguien.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 270-271).

“exploram temas indígenas pelo seu mero exotismo” e sua afirmação da “consaguinidade íntima” do indigenismo com a ideologia proposta desde Amauta são também aspectos que associam obra de Arguedas ao movimento dirigido por Mariátegui. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 122, tradução nossa)⁹⁴

3.3 O neo-indigenismo e projeto literário de Arguedas: centelhas da esperança?

Antes de qualquer comentário, faz-necessário ressaltar que a apresentação do projeto literário do autor não tenciona enclausurar a obra aos textos extraliterários do autor, muito menos elaborar uma análise biográfica, visto que o *corpus* da pesquisa é o texto literário, fonte primeira do trabalho, como ressaltar Cornejo Polar em muitas de suas análises, mas também:

Interrogar acerca das relações da obra com categorias de outro tipo: o autor, sua concepção de mundo, a inserção na comunidade da problemática individual do escritor, sua representatividade em relação à consciência de um grupo social, seu vínculo com as tensões sociais e ideológicas da época e com a realidade dessa mesma época etc. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 111, tradução nossa)⁹⁵

Isto é, Cornejo Polar utiliza a obra como fonte primeira, pois é o lugar onde se capta o sentido, mas não nega a importância das relações entre a obra e o autor: “Toda essa gama de possibilidades, cujo uso será parcial, forma a instância que confere significado pleno a primeira, de ordem claramente descritiva” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 111, tradução nossa)⁹⁶. Isto é, essas categorias que circundam fora da obra, se usadas de forma parcial, são possibilidades legítimas para uma maior interpretação, pois são instâncias que têm como função a explicação do conhecimento da própria literatura, da sua organização. Dessa forma, destacamos novamente o que dissemos acima.

Tomás Escjadillo (1989, p. 119), baseado em José Mariátegui, também elege *Cuentos andinos* como primeiro exemplar da literatura de vertente indigenista; inclusive, é o autor de uma das mais famosas classificações da literatura indigenista:

⁹⁴ “La comprensión del mundo que Arguedas testimonia en orden a categorías socio-económicas muy concretas, superando así el liberalismo vigoroso del primer indigenismo, y la ratificación por la vía racional de la adhesión a los humildes y de la fe absoluta en su capacidad y valor humanos, en su destino. El aliento que Mariátegui brindó al movimiento indigenista, su abierta crítica a los escritores que “explotan temas indígenas por su mero exotismo” y su afirmación de la “consaguinidad íntima” del indigenismo con la ideología propugnada desde *Amauta*, son, también, aspectos que asocian la obra de Arguedas al movimiento dirigido por Mariátegui.”

⁹⁵ “interrogar acerca de las relaciones de la obra con categorías de otro tipo: el autor, su concepción del mundo, la inserción en la comunidad de la problemática individual del escritor, su representatividade con respecto a la conciencia de un grupo social, su vínculo con las tensiones sociales e ideológicas de la época y con la realidad misma de ésta, etc.”

⁹⁶ “Toda esta gama de posibilidades, cuyo uso será parcial, conforman la instancia que confiere significado pleno a la primera, de orden claramente descriptivo.”

A indagação em torno das mudanças, da transformação, da evolução do indigenismo me levou a um elemental esquema que proclama dois momentos fundamentais: o primeiro, que abarcaria a maioria das obras do gênero, que prefiro denominar “indigenismo ortodoxo”, e uma segunda fase de evolução, na qual emprego a denominação de “neo-indigenismo”. É por isso que nos meus trabalhos sobre o indigenismo peruano uso os termos “indianismo modernista”, “indianismo romântico-realista-idealista”, “indigenismo ortodoxo” e “neo-indigenismo”; já não uso apenas indigenismo: término que se pretende conferir uma “flexibilidade” ou elasticidade” que lhe permita referir-se a obras tão dissimiles entre si. (ESCAJADILLO, 1989, p. 119, tradução nossa)⁹⁷

Pensando assim, o autor não considera livros como *Aves sin nido* (1989), da autora do século XIX Clorinda Matto de Turner, como indigenista, porque entende ser pertencente a uma fase anterior, classificada por ele de indianismo, visto que o indígena ainda é caracterizado a partir de um viés romântico ou idealizado:

Aves sin nido (1989) possui, portanto, nas minhas exposições, o valor (que não desestimo em absoluto) de romance precursor do indigenismo; não, pois, primeira obra indigenista (ou “mostra da primeira geração dos narradores indigenistas”), mas antecedente de tal movimento ou escola. (ESCAJADILLO, 1989, p. 118, tradução nossa)⁹⁸.

No entanto, conforme Cornejo Polar (2005, p. 37, tradução nossa), o indigenismo literário, em sentido amplo, surgiu desde “os tempos imediatamente posteriores à Conquista”⁹⁹, já que, desde essa época, muitas vezes os indígenas foram e são referentes temáticos dos discursos realizados por não indígenas. Sendo assim, entende que tanto as representações coloniais quanto as do século XX não oferecem imagens verídicas, portanto não se necessita dessa ruptura classificatória. Mas, como manifestação literária orgânica, reconhece a importância de José Carlos Mariátegui e suas contribuições.

Com esse pensamento, Cornejo Polar exhibe a sua ideia de romance indigenista, e heterogêneo, como aquele produzido por um autor não indígena, em um gênero que não é indígena (romance), para ser lido por leitores não indígenas e, por fim, por ter como referente temático o mesmo indígena. Entretanto, defende a pertinência do neo-indigenismo, já que Escajadillo também entende-o como uma fase do mesmo indigenismo, que resumidamente é:

⁹⁷ “La indagación en torno a los cambios, la transformación, la evolución del indigenismo, me ha llevado aun elemental esquema que proclama dos momentos fundamentales: el primero, que abarcaría a una mayoría de las obras del género, que prefiero denominar “indigenismo ortodoxo”, y una segunda fase de evolución, para la cual empleo la denominación de “neo-indigenismo”. Es por ello que en mis trabajos sobre el indigenismo peruano uso los términos “indianismo modernista”, “indianismo romántico-realista-idealista”, “indigenismo ortodoxo” y “neo-indigenismo”; ya no, pues, “indigenismo” a secas: términos al que se pretende conferir una “flexibilidad” o “elasticidad” tal que le permita referirse a obras tan obviamente disímiles entre sí.”

⁹⁸ *Aves sin nido* (1889) tiene, por tanto, en mis planteamientos, el valor (que no desestimo en absoluto) de novela precursora del indigenismo; no, pues, primera obra indigenista (o “muestra de la primera generación de los narradores indigenistas”) sino antecedente de tal movimiento o escuela”

⁹⁹ “Los tiempos inmediatamente posteriores a la Conquista”.

a) O emprego da perspectiva do realismo mágico, que permite revelar as dimensões míticas do universo indígena sem isolá-las da realidade, obtendo imagens mais profundas e certas desse universo. b) A intensificação do lirismo como categoria integrada ao relato. c) A ampliação, a complexidade e o aperfeiçoamento do arsenal técnico da narrativa mediante um processo de experimentação que supera os êxitos alcançados pelo indigenismo ortodoxo. d) O crescimento do espaço da representação narrativa em consonância com as transformações reais da problemática indígena, cada vez menos independente do que acontece na sociedade nacional como conjunto. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 549, tradução nossa)¹⁰⁰

Convém agora apresentar o projeto literário de Arguedas¹⁰¹ ao passo que analisamos os motivos pelos quais seus romances, em especial *Los ríos profundos*, são considerados neo-indigenistas. Ressalta-se que o neo-indigenismo é apenas uma fase de aprimoramento da mesma manifestação literária. Sendo assim, todos os critérios do indigenismo que foram discutidos acima estão presentes na literatura de Arguedas. Inclusive, o desejo do autor era escrever para se diferenciar, para não realizar os mesmos *errores* dos que lhe antecederam, como o próximo excerto:

Eu comecei a escrever quando li as primeiras narrações sobre os índios, descreviam os índios de uma forma tão falsa. [...] Nesses textos estava tão desfigurado o índio e tão meloso e tonto que disse: “Não, eu tenho que escrever tal qual é, porque eu aproveitei, eu sofri” e escrevi esses primeiros textos que foram publicados em um pequeno livro que se chama *Agua*. (ARGUEDAS, 1965, p. 41, tradução nossa)¹⁰²

Ter convivido com esses povos originários seria, para o autor, a garantia da imagem fidedigna representada. Por conta desse e de outros testemunhos, a crítica arguediana é unânime e consensual (FORGUES, 1989; VARGAS LLOSA, 2008; RAMA, 2008) ao afirmar que existe declaradamente um tom autobiográfico nas obras de Arguedas. Cornejo Polar sintetiza bem essa afirmação:

¹⁰⁰ “a) El empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad, con lo que obtiene imágenes más profundas y ciertas de ese universo. b) La intensificación del lirismo como categoría integrada al relato. c) La ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante un proceso de experimentación que supera los logros alcanzados por el indigenismo ortodoxo. d) El crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena, cada vez menos independiente de lo que sucede a la sociedad nacional como conjunto.”

¹⁰¹ Destaca-se que apresentar o projeto literário de um autor não significa enclausurar a obra dentro da perspectiva do autor, mas apenas ilustrar como ela se configura.

¹⁰² “Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa [...]. En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el pasaje o tan extraño que dice: “No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido” y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama *Agua*.”

A obra de Arguedas possui um fundo inocultavelmente autobiográfico: sua própria experiência pessoal define e marca com precisão. Recorre duplamente a ela. Por uma parte, para motivar seu fazer literário como instância genética: a obra nasce de uma experiência; por outra, para explicar suas características e sentido, para conferir um valor [...]. Essa experiência infantil marcará a vida íntegra de Arguedas. E o fará de maneira muito concreta: Arguedas assumirá como próprio o mundo dos indígenas, e a tarefa fundamental de sua existência, e de sua criação literária, será a de testemunhar acerca desse mundo. Mais ainda, sua experiência servirá, frequentemente, de substrato narrativo. Romanceará, então, a sua própria vida. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 112-113)¹⁰³

Inclusive Arguedas relata que seu primeiro conto, “Warma Kukay (Amor del niño)”, publicado em 1933, é profundamente autobiográfico: “Eu comecei a escrever porque tinha uma necessidade irresistível de enunciar, de descrever o mundo que eu havia vivido na infância [...]. A primeira narração que escrevi foi relativa a uma peripécia muito triste de meu primeiro amor frustrado, e se chama “Warma Kukay” (ARGUEDAS, 1969, p. 171, tradução nossa)¹⁰⁴. Continua adiante: “eu escrevi esse conto para publicar, era uma recordação biográfica sumamente intensa, talvez o relato em que haja menos de literatura de todas as páginas que eu escrevi [...]. Quando eu leio e releio esse conto, noto que não há nada de literatura, tudo é vida ali” (ARGUEDAS, 1969, p. 192, tradução nossa)¹⁰⁵.

Nota-se pela leitura desses trechos que o escritor revela possuir uma perspectiva de literatura peculiar, intrinsecamente ligada à realidade. Em depoimentos como este, “A palavra é nome de coisas, de pensamentos ou de reflexões que provêm das coisas, do que se pensa sobre as coisas; o que é realidade verbal é realidade realidade” (ARGUEDAS, 1969, p. 140, tradução nossa)¹⁰⁶, defende que a literatura não seria outra coisa que verdade, por isso não poderia ser chamada de ficção.

Roland Forgues, em seu pioneiro estudo *Jose Maria Arguedas del pensamiento dialectico al pensamiento trágico: historia de una utopia* (1989), adverte que:

¹⁰³ “La obra de Arguedas tiene un fondo inocultablemente autobiográfico: su propia experiencia personal la define y marca con precisión. Recurre doblemente a ella. Por una parte, para motivar su quehacer, como instancia genética: la obra nace de la experiencia; por otra, para explicar sus características y sentido, para conferirle un valor [...]. Esta experiencia infantil señalará la vida íntegra de Arguedas. Y lo hará de una manera muy concreta: Arguedas asumirá como propio el mundo de los indios y la tarea fundamental de su existencia, y de su creación literaria, será la de testimoniar acerca de ese mundo. Más aún su experiencia le servirá, frecuentemente, de substrato narrativo. Novelará, entonces, su propia vida.”

¹⁰⁴ “Yo comencé a escribir porque tenía una necesidad irresistible de enunciar, de describir el mundo que yo había vivido en la infancia [...]. La primera narración que escribí fue relativa a una peripecia muy triste de mi primer amor frustrado, se llama “Warma Kukay” [...].”

¹⁰⁵ “yo no escribí ese cuento para que se publicara, era un recuerdo biográfico sumamente intenso, quizás es el relato en que haya menos de literatura de todas las páginas que he escrito [...]. Cuando yo leo y releo este cuento noto que no hay nada de literatura, todo es vida allí”.

¹⁰⁶ “La palabra es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas, de lo que se piensa sobre las cosas; lo que es realidad verbal es realidad realidad”.

quem quisesse ignorar a vida íntima de José María Arguedas, da que ele mesmo falou com tanta abundância e complacência ao largo de numerosos testemunhos [...], seria privado, sem dúvida, de elementos importantes, para não dizer indispensáveis, para uma boa compreensão e autêntica explicação de sua obra literária. (FORGUES, 1989, p. 30, tradução nossa)¹⁰⁷

Dessa forma, o crítico expõe o risco de desconsiderar o tom confessional da obra arguediana quando o próprio Arguedas travou uma imensa luta para defender a literatura como vida. Todavia, Forgues também reconhece que não se pode enclausurar a obra apenas dentro da autobiografia ou comparar certas personagens com os seus criadores, quando recorda uma entrevista que Arguedas concede a Escajadillo (1965)¹⁰⁸:

– José María, tu, que é o menino de *Agua* e o adolescente de *Los ríos profundos*, é também o adulto Rendón Wilka de *Todas las Sangres*? [...] – É, sim; mas também sou um pouco o Senhor Bruno. [...] – Eu tenho sentido, desde pequeno, certa aversão à sensualidade. Algo parecido com o que o Senhor Bruno sente em seus momentos de arrependimento. (ESCAJADILLO, 1965, p. 22)¹⁰⁹

Roland Forgues, por conseguinte, recorre à entrevista de Arguedas para nos alertar dos perigos de tomar a obra pelo autor; ou melhor, de refletir que a literatura extrapola a vida pessoal dos autores: “A autobiografia na obra arguediana não é somente um modo de expressar o mundo interior do romancista e de explorar o mundo exterior da realidade contingente, mas também uma tentativa de transcendê-los” (FORGUES, 1989, p. 46, tradução nossa)¹¹⁰. Como resultado dessa reflexão sobre as escritas de si¹¹¹, entendemos que a própria autobiografia é passível de interpretação, como disse, Susana Kampf Lages (2007, p. 109): “Valorizar o autobiográfico significa inverter a direção do biografismo, da vida (bio) para a escrita (grafia). Nesse sentido, a autobiografia é sobretudo um texto, portanto, passível de interpretação.”

¹⁰⁷ “quien quisiera ignorar la vida íntima de José María Arguedas, de la que él mismo habló con tanta abundancia y complacencia a lo largo de numerosos testimonios [...] se privaría sin duda de elementos importantes, por no decir indispensables, para una buena comprensión y una auténtica explicación de su obra literaria.”

¹⁰⁸ Entrevista publicada na Revista *Cultura y Pueblo* (1965).

¹⁰⁹ “– José María, tú que eres el niño de *Agua* y el adolescente de *Los ríos profundos*, ¿eres también, el adulto Rendón Wilka de *Todas las Sangres*? [...] – Oye, sí; pero también soy un poco Don Bruno. [...] – Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sensualidad. Algo así como Don Bruno en sus momentos de arrepentimiento.”

¹¹⁰ “La autobiografía no es sólo en la obra arguediana un modo de expresar el mundo interior del novelista y de explorar el mundo exterior de la realidad contingente, sino también una tentativa de trascenderlos.”

¹¹¹ Philippe Lejeune (1938-), depois de rever seu clássico texto *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet ([1975] 2008) reconhece que exhibe N’o pacto menos “uma série de oposições entre os diferentes textos que foram submetidos à leitura” (LEJEUNE, 2008, p. 14) do que uma idealização da teoria para que, por fim, os textos literários fossem encaixados. É por isso que reflete depois: “Talvez a autocrítica, tal como a autobiografia, seja um empreendimento impossível...” (LEJEUNE, 2008, p. 69), pois as escritas de si, categoria da qual faz parte a autobiografia, não garantem a completa veracidade dos fatos devido ao fato de serem passíveis de interpretação.

Por conseguinte, entendemos que o projeto literário do autor está para além de sua vida: representar a sua própria vida, mas não só isso, também representar a vida dos indígenas. Isto é, a individualidade na coletividade.

No artigo “La narrativa en el Perú contemporáneo”, Arguedas ([1968] 1992) cita alguns dos narradores que, na sua visão, desfiguraram seu tema de escrita:

Os primeiros narradores que têm certa importância na literatura internacional, que escrevem sobre esse tema e que são conhecidos por todos os estudantes de literatura são López Albújar y Ventura García Calderón. Como descrevem o indígena? Os dois descrevem-no como um ser de expressão rígida, misteriosa, inescrutável, feroz, comedor de piolhos. É curioso como esses dois narradores escreveram, ao mesmo tempo, livros sobre seus lugares de origem, visto que os dois são costeiros: López Albújar é da costa norte do país, de Piura, e García Calderón é limenho e passou quase toda sua vida em Paris. Eles escreveram livros e narrações sobre os temas costeiros; no entanto, esses livros ou essas narrações sobre os temas da costa não tiveram maior notoriedade; eles ficaram famosos pelos livros os quais descrevem o mundo dos indígenas, o mundo da serra. (ARGUEDAS, [1968] 1992, p. 42, tradução nossa)¹¹²

A ideia do indígena “meloso” na literatura peruana, como vimos no início deste capítulo, é política e advém desde a conquista e a colonização hispânica. Por conta disso, muitos indigenistas repudiavam a representação da melancolia em suas narrações, porque representá-la era, certamente, continuar o esquema do Período Colonial. Uma das alternativas para ilustrar de forma verdadeira esses sujeitos originários, para Arguedas – influenciado pelas ideias mariateguianas –, seria por meio do potencial revolucionário.

Interessante que, no trecho do artigo acima, Arguedas critica López Albújar, autor que, para Mariátegui, foi o primeiro indigenista. Inclusive, como já vimos, o autor de *Los ríos profundos* não gostava de ser comparado a esses autores. No artigo “La novela y el problema de la expression literaria en el Peru”, escrito em 1950, o autor escreve o seguinte julgamento:

Fala-se assim do romance indigenista; e tem sido dito que meus livros *Agua* e *Yawar Fiesta* são indigenistas ou índios. E não é certo. Trata-se de livros nos quais o Peru andino aparece com todos os seus elementos, em sua inquietante e confusa realidade

¹¹² “Los primeros narradores que tienen cierta importancia en la literatura internacional, tocan este tema y son conocidos por todos los estudiantes de literatura. Son López Albújar y Ventura García Calderón. ¿Cómo describen al indio? Los dos describen al indio como un ser de expresión pétrea, misteriosa, inescrutable, feroz, comedor de piojos. Es curioso cómo esos dos narradores escribieron al mismo tiempo libros sobre las zonas de las cuales ellos son oriundos, porque los dos son costero: López Albújar es de la costa norte del país, de Piura, y García Calderón es limeño y pasó casi toda su vida en Paris. Ellos escribieron libros y narraciones sobre los temas de la costa; sin embargo, estos libros o estas narraciones sobre temas de la costa no tuvieron mayor trascendencia; se hicieron famosos por sus libros en los cuales describen el mundo de los indios, el mundo de la sierra”.

humana, na qual o índio é tão somente uma das muitas e distintas personagens. (ARGUEDAS, [1950] 1983, p. 193-194, tradução nossa)¹¹³

Assim como sua intervenção no *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (1969):

Minha veneração e respeito por López Albújar, quem me ensinou, apesar de todos seus erros, ou talvez mesmo porque cometeu erros. Sem López Albújar e ainda García Calderón, nem Ciro, nem eu, nem todos os que estamos aqui, seríamos o que somos; de tal qual maneira que os respeitamos, reconhecemos seus méritos, e seus defeitos não têm nenhuma importância, posto que creio que já superamos. (ARGUEDAS, 1969, p. 243, tradução nossa)¹¹⁴

Isso demonstra mais uma vez que o indigenismo possuiu fases, assim como Cornejo Polar acreditava, e não ficou estagnado na proposta inicial citada no início deste capítulo. José Mariátegui (2010) reconhecia potencialidades em certos autores que, por sua vez, eram criticados por Arguedas, a exemplo. Contudo, alguns critérios, como a literatura escrita por não indígenas, não passam de fase. Inclusive, esse foi um dos grandes dramas de Arguedas, segundo Cornejo Polar (2008, p. 136, tradução nossa): “As reflexões de Arguedas durante esses anos críticos o devolvem ao instante em que, trágica e prazerosamente, descobriu que seu mundo devia ser o dos indígenas”¹¹⁵.

Retomando a discussão acerca das estratégias as quais Arguedas utilizou para encurtar a distância produtor-referente da literatura neo-indigenista, há o emprego do realismo mágico¹¹⁶, primeira característica do neo-indigenismo (CORNEJO POLAR, 1984, p. 550). González Vigil (2016, p. 47) entende que seu emprego é uma forma de resistência que o produtor neo-indigenista encontra para incorporar a perspectiva desde dentro do universo indígena; é um traço distintivo em relação a muitas narrativas, até indigenistas, que compreendiam o maravilhoso apenas como um “extrato”, diferenciado e distanciado da realidade. A essa limitação de vista, González Vigil credits à influência da literatura ocidental:

¹¹³ “Se habla así del novela indigenista; y se ha dicho que mis novelas Agua y Yawar fiesta que son indigenistas o indias. Y no es cierto. Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes.”

¹¹⁴ “Mi veneración y respeto por López Albújar, quien me enseñó, a pesar de todos sus errores, o quizá por lo mismo que cometió errores. Sin López Albújar y aun sin Ventura García Calderón, ni Ciro, ni yo, ni todos los que estamos aquí, seríamos lo que somos; de tal manera que los respetamos, les reconocemos sus méritos y sus defectos no tienen ninguna importancia puesto que creo que los hemos superado”

¹¹⁵ “Las reflexiones de Arguedas durante estos años críticos lo devuelven al instante en que, trágica y gozosamente, descubrió que su mundo debía ser el de los indios”

¹¹⁶ Ricardo Gonzalez Vigil (2016, p. 46) considera que o termo mais adequado para tratar de literatura indigenista e neo-indigenista é realismo maravilhoso, e não realismo mágico, visto que empregar o termo mágico supõe que a narrativa tem de mais característica o mágico quando o maravilhoso, por sua vez, engloba o mágico, o mito, o milagre, entre outros. Isto é, o adjetivo maravilhoso seria mais abrangente. Para essa dissertação, utilizaremos o maravilhoso como sinônimo de mágico e vice-versa.

A cultura europeia foi se apartando do real-maravilhoso desde o fim da Idade Média; na Idade Moderna, foi-se construindo uma óptica racionalista, empirista e pragmática que nos séculos XVII-XIX terminou por tachar de ignorância ou superstição o real-maravilhoso, gerando o apogeu da narrativa “realista” [...]. Contudo, na América o real-maravilhoso tem preservado sua força, sujeito às culturas de raízes pré-hispânicas (sendo a andina a que conserva mais acusadamente essas raízes) e o aporte de origem africana. (GONZÁLEZ VIGIL, 2016, p. 47, tradução nossa)

Devido a essa visão restrita, muitas vezes o leitor ocidental, na visão de González Vigil (2016, p. 47), *cuesta adaptarse* a óptica realista maravilhosa, já que é instigado a pensar conforme o pensamento de sua cultura. Em outros casos, a adoção da perspectiva maravilhosa era entendida como irreal, primitiva, irracional. Em contrapartida, Arguedas, influenciado pelo pensamento andino, incorpora a visão da literatura como verdade: “sempre se proclamou realista, defendeu que seus livros retratavam a realidade, porém uma realidade que integra o objetivo e o subjetivo, os dados empíricos e os níveis arquetípos da perspectiva mítica” (GONZÁLEZ VIGIL, 2016, p. 47)¹¹⁷. Por conta disso, acreditava que escrever sobre a cultura andina em forma de literatura era nada menos que escrever sobre a realidade, inclusive no que se refere à mitologia referida.

Inclusive, William Rowe (1979), como outros autores, constata que a cultura quéchua é o grande diferencial das obras de Arguedas:

Se fosse possível escolher um elemento peculiar da obra de Arguedas, seria a utilização da cultura quéchua. As culturas pré-colombianas da América Latina alcançaram um grau de desenvolvimento e amadurecimento que as culturas colonial e ocidental moderna dificilmente puderam igualar [...]. A tradição folclórica, por conseguinte, ainda é uma cultura viva, a principal expressão cultural de vários milhões de descendentes quéchuas que Arguedas nunca considerou de forma alguma inferior à cultura ocidental. (ROWE, 1979, p. 14-15, tradução nossa)¹¹⁸

A seguir, González Vigil (2016, p. 49, tradução nossa) explica resumidamente o que é o pensamento andino:

No pensamento andino, há uma continuidade e uma comunhão estreita entre as coisas, as plantas, os animais e os seres humanos. As criações culturais expressam a energia que flui em toda a Natureza; por exemplo, os músicos andinos se inspiram

¹¹⁷ “siempre se proclamó realista, defendió que sus libros retrataban la realidad, pero una realidad que integra lo objetivo y lo subjetivo, los datos empíricos y los niveles arquetípicos de la perspectiva mítica”.

¹¹⁸ “Si se pudiese separar algún elemento peculiar de la obra de Arguedas, sería la utilización de la cultura quechua. Las culturas precolombinas de América Latina lograron un grado de desarrollo y madurez que las culturas colonial y occidental moderna difícilmente pudieron igualar [...]. La tradición folklórica, por supuesto, todavía es una cultura viva, la principal expresión cultural de varios millones de descendientes quechuas que Arguedas nunca consideró de ningún modo inferior a la cultura occidental.”

nos sons dos rios, escutam seus movimentos anímicos e expressam-nos com a mesma “naturalidade” que um pássaro emite seu canto [...]. Viver a realidade é senti-la em toda sua harmoniosa unidade, sem as separações estabelecidas pela razão “ocidental” entre o animado e o inanimado, entre o sensorial e o espiritual. A realidade também se faz presença nos sonhos, nos desejos e nas recordações; a memória e a imaginação, não se tratando dos transportes oníricos, respondem a níveis profundos da existência que nos permitem “entender” ou “orientar nossa compreensão do real”.¹¹⁹

Portanto, outra óptica. Para exemplificar, González Vigil (2016) cita o episódio das pedras incaicas e dos rios andinos em *Los ríos profundos*. Vejamos uma cena do romance:

Formava esquina. Avanzava ao longo de uma rua larga e continuava em outra estreita e mais escura, com fedor de urina. Essa rua estreita escalava a encosta. Caminhei diante do muro, pedra após pedra. Afastava-me alguns passos, contemplava-o e voltava a me aproximar. Toquei as pedras com as mãos; segui a linha ondulante, imprevisível, como a dos rios, em que se juntam os blocos de rocha. Na rua escura, no silêncio, o muro parecia vivo; sobre a palma de minhas mãos flamejava a juntura das pedras que eu tocara. (ARGUEDAS, 2005, p. 11)¹²⁰

Capta-se, na leitura do excerto, que o narrador compara as pedras aos rios. Mais que isso: acredita que esse muro-rio é vivo, pois o tocar nas pedras propicia a junção cujo resultado é o rio. Na cena a seguir, Ernesto não só acredita o rio era vivo, como queria ser como um: “Sim! Era preciso ser como esse rio imperturbável e cristalino, como suas águas triunfantes. Como você, rio Pachachaca! Belo cavalo de crina brilhante, irrefreável e permanente, que corre pelo mais profundo caminho terrestre!” (ARGUEDAS, 2005, p. 87)¹²¹. Além do mais, na cena o narrador também assemelha o rio ao cavalo, dois elementos da natureza que ele, humano, queria aproximação.

Porém, conforme Cornejo Polar ([1972] 2008, p. 146), os rios não só traduzem divindade na cultura quéchua, também podem ser infernais, assim como a natureza do ser

¹¹⁹ En el pensamiento andino, hay una continuidad y una comunión estrecha entre las cosas, las plantas, los animales y los seres humanos. Las creaciones culturales expresan la energía que fluye en toda la Naturaleza; por ejemplo, los músicos andinos se inspiran en los sonidos de los ríos, escuchan sus movimientos anímicos y los expresan con la misma “naturalidad” que un pájaro emite su canto [...]. Vivir la realidad es sentirla en toda su armoniosa unidad, sin las separaciones establecidas por la “razón occidental” entre lo animado y lo inanimado, entre lo sensorial y lo espiritual. La realidad también anida en los sueños, los deseos y los recuerdos; la memoria y la imaginación, no se diga de los transportes oníricos, responden a niveles profundos de la existencia que nos permiten “entender” u “orientar nuestra” comprensión de lo real.

¹²⁰ “Formaba esquina. Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba en otra angosta y más oscura, que olía a orígenes. Esa angosta calle escalaba la ladera. Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 143)

¹²¹ “¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!” (ARGUEDAS, 2016b, p. 233)

humano: “Esta significação mutável dos rios determina que as relações do homem com eles sejam mutáveis e que, definitivamente, o homem se esforce para agradar aos rios.”¹²². Nesta citação, por exemplo, o narrador questiona por onde estaria um interno que havia sumido:

E o Añuco? Devia estar cavalgando a essa hora, chorando pelas margens febris do Apurímac. De Lleras, sabia que seus ossos, agora transformados em matéria fétida, e sua carne teriam sido encurralados pela água do grande rio (“Deus que fala” é o seu nome), numa dessas margens barrentas onde minhocas endemoniadas, coloridas, pupulariam devorando-o. (ARGUEDAS, 2005, p. 258)¹²³

No episódio, pensa que o Añuco talvez estivesse sendo carregado pelo grande rio Apurímac – Deus que fala. Do mesmo modo, podemos estender esse pensamento às vozes e aos elementos quéchuas. No capítulo VI “Zumbayllu”, o narrador destaca uma série de sufixos quéchuas e explica seus significados. O *tankayllu*, a exemplo, é um inseto, como veremos mais detidamente no próximo capítulo, que pode ser benéfico ou não. *Killa*, *Illariy* e *Illa* são tipos de luzes que não são “totalmente divinas”, mas o homem peruano antigo acredita ter profundas relações.

Enfim, de forma resumida, é uma visão que parte do objetivo, do material – a natureza – e atinge o subjetivo, o imaterial – a crença, a percepção humana. Cabe ao leitor aceitar ou não essa óptica. Alguns críticos, certamente amparados pela óptica ocidental, julgaram equivocadamente que as obras sob o viés do realismo maravilhoso são incoerentes, como foi o caso da leitura de Vargas Llosa (2008) acerca de *Los ríos profundos*. Convém apresentarmos um trecho:

Não é sintomático que o título, *Los ríos profundos*, aluda exclusivamente à ordem natural? [...] O espetáculo da aparição do sol no meio de chuvas díspares deixa o menino “indeciso” e anula nele a faculdade de raciocinar. Essa manifestação contém em si uma verdadeira alienação, germém de uma índole de concepção anímica do mundo. Sua sensibilidade, exacerbada até o ensimesmamento pela realidade natural, leva Ernesto a idealizar paganamente plantas, objetos e animais, além de atribuir a eles propriedades não somente humanas, mas também divinas: para sacralizá-las. Muitas das superstições de Ernesto precedem de sua infância, são como um legado de sua metade espiritual indígena, e o menino se aferra a elas em manifestação subconsciente de solidariedade com essa cultura: ademais, sua própria situação favorece essa sua inclinação a renegar a razão como vínculo com a realidade e preferir intuições e devoções mágicas [...]. Daí que o seu irracionalismo fatalista, seu animismo e esse solapado enfeitiçamento que o levam a venerar com unção religiosa

¹²² “Esta cambiante significación de los ríos determina que las relaciones del hombre con ellos sean también cambiantes e que, en definitiva, el hombre se esfuerce por hacer propicios a los ríos.”

¹²³ “¿Y el “Añuco”? Cabalgaría a esa hora, llorando por las orillas febriles del Apurímac. Del Lleras sabía que sus huesos, convertidos ya en fétida materia, y su carne, habrían sido arrinconados por el agua del gran río (“Dios que habla” es su nombre) en alguna orilla fangosa donde lombrices endemoniadas, de colores, pupularían devorándolo.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 402-403)

os objetos mais diversos. (VARGAS LLOSA, [1996] 2008, p. 224-225, tradução nossa)¹²⁴

Vargas Llosa (2008), por conseguinte, estereotipa o narrador de irracional por “idealizar paganamente” diversos objetos que não deveriam ser considerados divinos. Dessa forma, podemos pressupor que o crítico não adota a perspectiva do realismo maravilhoso desde dentro para a sua leitura nem para a sua análise. Nesse caso, o autor de *La ciudad y los perros* (1963) deprecia a óptica escolhida de Arguedas, baseada evidentemente na cultura quéchua, para a valorização da cultura ocidental.

Ademais, ao lado do realismo mágico como uma das características do neo-indigenismo, há a ampliação do lirismo (CORNEJO POLAR, 1984, p. 550). González Vigil (2016) afirma que essa intensificação se deve também ao realismo maravilhoso, que por si só já é porta-voz do impulso criador. Com o manejo de imagens mais subjetivas, geralmente a poética também é manejada, no que ele chamou de “romance poético”. Para exemplificar essa característica em *Los ríos profundos*, González Vigil (2016, p. 51) cita a interpretação que Rama (2008, p. 278-279) faz sobre os sons no romance de Arguedas:

O romance propõe um duplo musical que é agente mediador privilegiado entre a comunidade humana e o reino natural, entre a consciência subjetiva e o universo objetivo, posto que ambos cantam sempre e podem cantar em uníssono [...]. No reino natural, cada objeto é dono de uma voz, da mesma forma como ocorre com os humanos. As vozes naturais podem harmonizar entre si, sozinhas, mas também podem se combinar com as humanas, num concerto mais amplo: [...]. (RAMA, [1982]2008, p. 286, tradução nossa)¹²⁵

A utilização da óptica do realismo mágico e a intensificação do lirismo também estão relacionadas com a ampliação, a complexidade e o aperfeiçoamento da técnica narrativa, terceira característica do neo-indigenismo (CORNEJO POLAR, 1984, p. 549). Por exemplo, a criação de uma língua literária que mescla a língua quéchua e o castelhano é uma

¹²⁴ “¿No es sintomático que el título, *Los ríos profundos*, aluda exclusivamente al orden natural? [...] El espectáculo de la aparición del sol en medio de lluvias dispares deja al niño “indeciso” y anula en él la facultad de razonar. Este arrobado contiene en sí una verdadera alienación, entraña en germen una concepción animista del mundo. Su sensibilidad, exacerbada hasta el ensimismamiento por la realidad natural, lleva a Ernesto a idealizar paganamente plantas, objetos y animales, y a atribuirles propiedades no sólo humanas, también divinas: a sacralizarlas. Muchas de las supersticiones de Ernesto proceden de su infancia, so como un legado de su mitad espiritual india, y el niño se aferra a ellas en subconsciente manifestación de solidaridad con esa cultura: además, su propia situación favorece esa inclinación suya a renegar de la razón como vínculo con la realidad y a preferirse intuiciones y devociones mágicas [...]. De ahí su irracionalismo fatalista, su animismo, y ese solapado fetichismo que lo lleva a venerar con unción religiosa los objetos más diversos.”

¹²⁵ “La novela propone un doble musical que es agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono [...]. En el reino natural, cada objeto es dueño de una voz, tal como les ocurre a los humanos. Las voces naturales pueden armonizar entre sí, solamente, pero también pueden combinarse con las humanas, en una concertación más amplia: [...]”

forma de aproximação do texto escrito por um não indígena cujo referente é o indígena. No trecho a seguir, Arguedas relata a dificuldade de realizar essa mescla linguístico-literária:

As dificuldades vieram quando tratei de interpretar a vida do povo indígena, porque o castelhano me parecia um instrumento incompleto ou insuficiente. Meu problema fundamental tem sido um problema linguístico, que seguramente também é um problema de técnica (os estudiosos da técnica dirão com muito mais clareza que nós). Eu havia conhecido o mundo todo por meio do quéchua, por isso, quando escrevia em castelhano, esse idioma me parecia sumamente débil ou estranho; então, minha luta tem sido encontrar um estilo que se adequasse à revelação desse mundo tal como eu sentia, tal como estava dentro de mim [...]. Para mim, era relativamente fácil descrever as personagens não indígenas, porém tinha problemas cujas dificuldades são claríssimas ao representar os indígenas: os índios nunca falam em castelhano, os índios falam em quéchua. E quando eu fazia os índios conversarem em castelhano, resultava um diálogo que não passava a autêntica natureza do modo de ser do índio, mas tampouco podia fazê-los falar em quéchua, pois ninguém ia entendê-los; então o problema era encontrar no castelhano um estilo em que pudesse sentir o quéchua sendo, ao mesmo tempo, castelhano [...]. No meu caso, o problema da técnica tem sido uma luta com a linguagem; parece-me que, em vinte e cinco anos, essa luta com a linguagem já está solucionada. (ARGUEDAS, 1969, p. 172, tradução nossa)¹²⁶

Visualizamos que Arguedas tinha consciência de que o castelhano era um idioma que certamente falseava a visão dos indígenas, pois não era a língua em que eles se expressavam. Da mesma forma, podemos estender esse pensamento para os gêneros conto e romance. Se a língua falada pelos índios era a quéchua – a oralidade era o único sistema comunicativo –, evidentemente a literatura que deveria ser cultivada para se aproximar mais do referente deveria ser a oral. Gêneros como conto e romance, estruturas narrativas historicamente ocidentais, certamente não descreveriam sem falseamentos o indígena. Portanto, se a língua e o gênero não eram próximos do indígena, ele não seria o leitor dessa literatura.

Apesar de Arguedas se utilizar de formas literárias provenientes dos moldes ocidentais, ele ousa modificá-las adicionando, inclusive, elementos da própria cultura

¹²⁶ “Las dificultades vinieron cuando traté de interpretar la vida del pueblo indígena, porque entonces el castellano me resultaba un instrumento incompleto o insuficiente. Mi problema fundamental ha sido un problema lingüístico, que seguramente también es un problema de técnica (los estudiosos de la técnica lo dirán con mucha más claridad que nosotros). Yo había conocido el mundo todo a través del quechua, y cuando lo escribía en castellano me parecía éste un idioma sumamente débil o extraño; entonces, mi pelea ha sido por encontrar un estilo que se adecuara a la revelación de este mundo tal como yo lo sentía, tal cual estaba dentro de mí [...]. Me era relativamente fácil describir a los personajes no indios, pero tenía un problema cuyas dificultades resultan clarísimas: los indios nunca hablan en castellano, los indios hablan en quechua y cuando los hacía dialogar en castellano resultaba este diálogo como que no vertía la auténtica naturaleza del modo de ser del indio, pero tampoco los podía hacer hablar en quechua, pues no lo iban entender nadie; entonces el problema era encontrar en el castellano un estilo en que pudiera sentirse el quechua siendo al mismo tiempo castellano [...]. En mi caso, el problema de la técnica ha sido una pelea con el lenguaje; esa pelea con el lenguaje, en veinticinco años, me parece que la he solucionado. Hemos ofrecido unas páginas en las cuales el mundo quechua, lo que tiene de bello el quechua, está en el castellano y también lo que tiene de bello el castellano.”

ocidental que muitas vezes não estão incluídos nos gêneros, exemplo: a incorporação de ensaios antropológicos, cartas, diários, depoimentos de recebimentos de prêmios etc. Também explora com algumas características próprias das formas literárias da cultura quéchua, como o emprego da musicalidade. A incorporação de *huaynos*, um gênero poético da cultura indígena do Peru é um exemplo. Citamos como livros mais experimentais *Los ríos profundos* e *Los zorros de arriba y los zorros de abajo*.

Por fim, o último traço distintivo do neo-indigenismo é a ampliação do problema indígena (CORNEJO POLAR, 1984, p. 550). Conforme o crítico peruano, na obra de Arguedas a problemática cresce ao passo em que o espaço representativo também aumenta. Ressalta, entretanto, que esse alargamento não anula a preocupação primordial com o indígena, mas o concilia ao lado de outras preocupações do país, como os negros e outros marginalizados¹²⁷. Devido a isso, o crítico classifica a obra arguediana em três fases.

Nos contos de *Agua* (1935), primeira publicação de Arguedas, Cornejo Polar (2008, p. 114, tradução nossa) identifica “a decisão do protagonista de se incorporar profundamente ao mundo indígena e a correlativa vontade de abandonar o próprio”¹²⁸. Nessas narrativas, o espaço narrativo está reduzido a comunidades indígenas, isto é, ambientes cerrados. Há ainda, conforme o autor, a visão dualista e maniqueísta a esses sujeitos e, o mais importante, a vontade do narrador, branco, de se inserir em um universo que não o seu.

Los ríos profundos, segundo romance de Arguedas, é para Cornejo Polar (2008) o grande representante da segunda fase devido a notável ampliação do espaço narrativo: há a presença da serra, e não mais só a comunidade indígena, como também a costa. No que se refere às personagens, há indígenas, *criollos*, mestiços e negros. Dentro do rótulo unificante indígena, existem os *colonos*, índios de fazenda; os *pongos*, índios que servem de graça nas fazendas; os *comuneros*, índios de comunidades.

No que diz respeito a essa questão racial em que o indígena está incluído, Vargas Llosa assevera que a segregação racial é constante no romance: “O racismo é onipresente na sociedade abanquina: os brancos desprezam os índios e os mestiços, e os mestiços desprezam os índios e alimentam um surdo ressentimento contra os brancos. E todos eles – brancos, índios e mestiços – desprezam os negros.” (VARGAS LLOSA, 2008, p. 222, tradução

¹²⁷ Interessante perceber essa interpretação de Cornejo Polar acerca do item “d” do neo-indigenismo já que Escajadillo pensou, em um primeiro momento, que ampliar o espaço e a representação da literatura indigenista seria, de certa forma, anular o maior critério do indigenismo: representar o referente indígena: “implicaba más que una “ampliación” una “cancelación” del indigenismo” (ESCAJADILLO, 1984, p. 134).

¹²⁸ “la decisión del protagonista de incorporarse profundamente al mundo indio, y la correlativa voluntad de abandonar el propio”.

nossa)¹²⁹. Vargas Llosa cita a cena da discriminação que se passa no internato contra o Padre Miguel, negro, para elucidar que a questão indígena não está mais desligada das preocupações nacionais, como algo à parte. No entanto, a questão indígena não deixa de existir e de ser central, pelo contrário, está sendo irradiada e emparelhada a outras preocupações de todo o país; a inclusão do caráter revolucionário dos colonos é uma delas.

Em *Todas las sangres* (1964), inicia-se a terceira e última fase da obra arguediana. O romance tem o intuito de ser um projeto integrador desde o título. De forma sintética, o livro aborda:

Por um lado, um movimento expansivo: de uma aldeia para todo o país, do vínculo índios/brancos às relações geradas pelo imperialismo. Por outro lado, um movimento até o interior, intensamente analítico, que termina por encontrar resquícios e desfalques no interior das unidades menores. Dentro desse contexto, *Todas las sangres* resulta o esforço heroico para testemunhar, por igual, os grandes âmbitos e os pequenos setores da realidade. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 133, tradução nossa)¹³⁰

Todas las sangres, portanto, na visão do crítico, foi um projeto de Arguedas que visava demonstrar a totalidade das questões que envolvem o indígena, dentro da perspectiva nacional; no entanto, o autor recebeu severas críticas de que o romance não conseguiu efetivamente abordar essa totalidade. Na sua última obra, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), o autor novamente se propõe a redigir um romance totalizador da questão indígena junto da questão nacional. Cornejo Polar discorre mais sobre essa tentativa:

A tentação de elaborar um romance total ronda a composição inteira de *Todas las sangres*. A última obra de Arguedas, ainda inédita, parece ser o resultado dessa tentação. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* seria, pois, o esforço final para configurar um discurso narrativo que tenha como referente o universo total. É, de certa forma, o resultado último da básica vocação realista de Arguedas e de seu paulatino convencimento de que uma realidade somente se explica dentro de outra maior e mais ampla. (CORNEJO POLAR, 2008, p.133, tradução nossa)¹³¹

¹²⁹ “El racismo es omnipresente en la sociedad abanquina: los blancos desprecian a los indios y a los mestizos, y los mestizos desprecian a los indios y alientan un sordo resentimiento contra los blancos. Y todos ellos – blancos, indios y mestizos – desprecian a los negros.”

¹³⁰ “Por una parte, un movimiento expansivo: de una aldea a todo el país, del vínculo indios/ “blancos” al propio de las relaciones generadas por el imperialismo. Por otra parte, un movimiento hacia adentro, intensamente analítico, que termina por encontrar resquicios y desfases en el interior de las unidades más pequeñas. Dentro de este contexto, *Todas las sangres* resulta un esfuerzo heroico por testimoniar, por igual, los grandes ámbitos y los pequeños sectores de la realidad.”

¹³¹ “La tentación de elaborar una novela total ronda la composición íntegra de *Todas las sangres*. La última obra de Arguedas, aún inédita, parece ser el resultado de esta tentación. *El zorro de arriba y de abajo* sería, pues, el esfuerzo final por configurar un discurso narrativo que tenga como referente el universo total. Es, en buena cuenta, el resultado último de la vocación realista básica de Arguedas y de su paulatino convencimiento de que una realidad sólo se explica dentro de otra mayor más amplia.”

Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas almeja ampliar até as últimas forças o caráter neo-indigenista da narrativa. Emprega de forma estritamente radical o realismo maravilhoso com a proposta dos *zorros*, que são raposas míticas, controlarem a costa e a serra. Há a ampliação dos agentes sociais e dos espaços. Indígenas de todas as formas, serranos, costeiros, *pongos*, *colonos*, *comuneros*, dentro de uma cidade costeira, com grande influência externa. Há a utilização de técnicas narrativas inovadoras. Não obstante, a pergunta de Cornejo Polar (2008, p. 133), “¿Hasta qué punto este esfuerzo es posible de realización efectiva?”, põe em questão se o esforço por oferecer uma imagem desde dentro do indígena é possível e quais são as suas consequências.

Em sua última obra, Arguedas, em vez de mostrar a possibilidade de manutenção da visão indígena face à visão branca, ocidental, em uma espécie de integração ou totalidade, mostrou mais os conflitos e consequências dessa manutenção, num país em ebulição, em situação de efervescência desde a sua constituição, que é próprio das literaturas heterogêneas:

Como Garcilaso, o Inca, Arguedas pretende assumir em si mesmo e em sua obra a abrasadora pluralidade que define o Peru. Pretende conhecer e viver para representar narrativamente os mundos e submundos que o país, em ebulição permanente, oferece. Sua tarefa consiste em entregar esse testemunho. Com sutil sentido do tempo e com um substrato dialético inocultável, José María Arguedas assume seu feito como uma reflexão mutante sobre o mundo desintegrado e feroz que somente é apreensível na medida em que, interna e externamente, percebem-se suas oposições, rupturas e conflitos. (CORNEJO POLAR, 2008, p.134, tradução nossa)¹³²

A constatação de Cornejo Polar a respeito da última obra de Arguedas como que concretiza a sua hipótese da heterogeneidade das literaturas indigenistas, das andinas e, de certa forma, das literaturas latino-americanas, que possuem em sua composição dois ou mais universos socioculturais cuja convivência é condicionada a conflitos e a contradições. O ponto de contato dessa teoria é, necessariamente, essas “oposições, rupturas e conflitos”.

No que se refere à melancolia, celebrar apenas o potencial subversivo, esperado para o futuro, como defendia Mariátegui, seria tão menos indígena e mais indigenista, pois não reconhece um passado de esquecimento e sofrimento que a melancolia marca. Aprisionar-se aos resquícios do passado reclamado também não seria uma boa opção, uma vez que tende para a utopia indígena, anulando assim a possibilidade da revolução que o futuro promete.

¹³² “Como Garcilaso, el Inca, Arguedas pretende asumir en sí mismo y en su obra la abrasadora pluralidad que define el Perú. Pretende conocer y vivir, para representarlos narrativamente, los mundos y sub-mundos que el país, en ebulición permanente, le ofrece. Su tarea consiste en entregar ese testimonio con sutil sentido del tiempo y con un sustrato dialéctico inocultable, José María Arguedas asume su propia empresa como una reflexión cambiante sobre un mundo desintegrado e hiriente que sólo es aprehensible en la medida en que, interna y externamente, se perciben sus oposiciones, rupturas y conflictos.”

Como vimos, da melancolia não podemos sair. Pensemos então em dois tipos: a melancolia em sentido micro, estereotipada, negativa e imposta à imagem do indígena, como vimos em alguns exemplos, e a em sentido macro, que representa a oscilação de realidades, de sentimentos, inclusive os pertencentes à micro, devido à consequência da interseção de dois mundos efetivamente distintos e não dialogáveis.

Portanto, parece-nos que o indigenismo literário, realizado desde as crônicas colônias até a escrita de Arguedas, é cúmplice dessa melancolia entendida em seu sentido macro, portadora de todas essas realidades e efeitos. Por conseguinte, compreendemos que as acepções de José Carlos Mariátegui (2010) têm os seus méritos – dentre eles, diferenciar a literatura feita pelos indígenas da feita pelos não indígenas; constatar e cobrar o potencial subversivo –, mas se mostram limitadas para a interpretação de *Los ríos profundos* porque não pressupõe a presença da melancolia em seu sentido macro, em que há incluso as consequências da heterogeneidade. O próximo capítulo, por conseguinte, visa discutir as interpretações acerca do narrador do romance e, com base nisso, propor uma análise que relacione a pertinência da heterogeneidade e da melancolia no narrador.

4 “O MUNDO ASSIM DISPUTADO”: REFLEXÕES SOBRE O NARRADOR

Neste capítulo em específico, vamos discutir sobre distintas classificações acerca do narrador de *Los ríos profundos* realizadas por grandes críticos da obra arguediana, principalmente Mario Vargas Llosa (2008); Cornejo Polar (2008) e Ángel Rama (2008). Acreditamos na validade de discutir essas interpretações porque, ademais de serem realizadas por grandes críticos arguedianos, será por meio delas que construiremos nosso ponto de vista acerca da heterogeneidade e da melancolia no narrador-protagonista. Após a exposição dessa espécie de linha do tempo crítica sobre o narrador de *Los ríos profundos*, pretende-se aproximá-la às reflexões suscitadas pela aproximação heterogeneidade, devedora da tradução, e melancolia a partir da análise de dois grandes símbolos do livro: o *tankayllu* e o *zumbayllu*.

4.1 O narrador de *Los ríos profundos* segundo Vargas Llosa, Cornejo Polar e Rama

4.1.1 Vargas Llosa: o narrador-protagonista e a validade da memória

No artigo de Mario Vargas Llosa, “Ensoñación y magia en José María Arguedas”, publicado em 1966 pelo Jornal *Expreso*, o autor afirma que *Los ríos profundos* tem apenas um narrador: “Ernesto, o narrador de ‘*Los ríos profundos*’” (VARGAS LLOSA, 1966, p. 11, tradução nossa). Além do mais, discorre sobre a importância da memória no romance: “em *Os ríos profundos*, a matéria que dá origem ao livro é a memória do autor” (VARGAS LLOSA, 1966, p. 11, tradução nossa)¹³³; é ela quem faz com que Ernesto evoque uma “realidad pretérita” (1966, p. 11). Em 1996, trinta anos depois, Vargas Llosa publica *La utopia arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, em que se posiciona contrariamente à ideia de um narrador em *Los ríos profundos*: “Dois narradores. Eu falei do ‘narrador’ como se tratasse de um só, mas, na verdade, no romance há dois narradores que se alternam para contar a história” (VARGAS LLOSA, 2008, p. 215, tradução nossa)¹³⁴.

Veremos mais a seguir que a ideia de dois narradores é creditada a Ángel Rama (2008), no entanto, faz-se importante pontuar essa problemática um narrador/dois narradores no romance, já que será em torno dela que construiremos nossa análise neste capítulo.

¹³³ “en *Los ríos profundos* la materia que da origen al libro es la memoria del autor.”

¹³⁴ “Dos narradores. He hablado del ‘narrador’ como si se trata de uno solo, y, en verdad, hay en la novela dos narradores que se turnan para contar la historia.”

Convém agora discorrer sobre o pensamento de Vargas Llosa a respeito da memória, categoria que acreditamos também ser importante para o nosso objetivo central.

Em *La utopia arcaica*, Vargas Llosa interpreta que, devido à condição privilegiada e ao mesmo tempo trágica por ter sido criado a partir de dois mundos opostos, o narrador encontra duas opções para suportar essa condição: o refúgio interior, isto é, o sonho, e a vontade de comunicação com a natureza:

Tem que viver, no entanto, e Ernesto, que não pode escapar de sua condição, deve buscar a maneira de suportá-la. Para ele, existem duas armas: a primeira é o refúgio interior, o sonho. A segunda, uma desesperada vontade de se comunicar com o que está fora do mundo, excluído dos homens: a natureza. Essas duas atitudes conformam a personalidade de Ernesto e se projetam curiosamente na estrutura do livro (VARGAS LLOSA, 2008, p. 218, tradução nossa)¹³⁵.

Se no passado, sob o amparo do *ayllu* e dos índios *comuneros*, o adolescente não tinha o discernimento sobre a realidade dupla que vivia, no momento presente descobre “um mundo hostil”, um “patio odiado” – ao falar do internato. (ARGUEDAS, 2016, p. 243). Conforme essa lógica, veremos, por meio da próxima citação, que Vargas Llosa entende que a recorrência à nostalgia, a qual se utiliza da memória, é consequência da “evocação melancólica” de Ernesto:

Os dois caciques dessa comunidade indígena, Pablo Maywa e Víctor Pusa, são as sombras protetoras as quais o menino convoca secretamente no internato de Abancay para impedir o sofrimento. A corrente nostálgica que flui pelo romance provém da contínua evocação melancólica dessa época em que Ernesto ignorava a força “poderosa e triste que golpeia as crianças quando devem enfrentar sozinhas um mundo cheio de monstros e de fogo”. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 219, tradução nossa)¹³⁶

Exemplificamos essas ideias por meio do *zumbayllu*, objeto cujo canto “penetrava no ouvido, avivava na memória a imagem dos rios, das árvores pretas que pendem das paredes dos abismos”; “para mim era um ser novo, uma aparição no mundo hostil, um laço que me unia a esse pátio odiado, a esse vale dolente, ao Colégio” (ARGUEDAS, 2005, p. 94-

¹³⁵ “Hay que vivir, sin embargo, y Ernesto, que no puede escapar a su condición, debe buscar la manera de sopórtala. Para ello, tiene dos armas: la primera es el refugio interior, la ensoñación. La segunda, una desesperada voluntad de comunicarse con lo que queda del mundo, excluidos los hombres: la naturaleza. Estas dos actitudes conforman la personalidad de Ernesto y se proyectan curiosamente en la estructura del libro.”

¹³⁶ “Los dos alcades de esa comunidad india, Pablo Maywa y Víctor Pusa, son las sombras protectoras que el niño convoca secretamente en el internado de Abancay para conjurar sus sufrimientos. La corriente nostálgica que fluye por la novela proviene de a continua evocación melancólica de esa época en que Ernesto ignoraba la fuerza ‘poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego’”.

95)¹³⁷. Isto é, o *zumbayllu* é um objeto-ponte que tenta recuperar o passado feliz do narrador por meio da memória. Ressalta-se, como já havíamos colocado, que Vargas Llosa entende o refúgio interior e a comunicação com a natureza como maneiras de suportar a condição trágica da personagem, isto é, são maneiras para ignorar, ainda que momentaneamente, as condições postas. Isso nos faz pressupor, retomado as discussões postas nos capítulos anteriores sobre o passado, que não há felicidade plena, pois a memória, acessada pelo refúgio interior, por exemplo, sempre será impossível de se resgatar, pois já é perdida:

O protagonista, por sua vez, vive alimentado por uma realidade caduca, viva somente na sua própria memória. Por trás dessa constante operação de resgate do passado, Ernesto descobre a nostalgia de uma realidade, não melhor que a presente, mas que foi vivida na inocência, inclusive quando ainda ignorava (apesar de que estivesse submergido nele e fosse sua vítima) o mal. (VARGAS LLOSA, 2016, p. 220-221, tradução nossa)¹³⁸

Portanto, o autor interpreta que Ernesto será refém dessa condição contraditória; ela lhe é constituinte e dela não se pode se livrar. Por conseguinte, terá, ao mesmo tempo, momentos de felicidades, mas também de tormento, pois são opostos que lhe pertencem. No primeiro capítulo do romance, por exemplo, Ernesto tem a expectativa de conhecer Cusco, antiga capital do Império Inca, cidade onde seu pai nasceu. Será por intermédio da memória, a sua e a de seu pai, que o adolescente acessará as informações relacionadas à cultura incaica: “Estávamos juntos; eu me lembrando das descrições que, nas viagens, meu pai me fizera de Cusco.” (ARGUEDAS, 2005, p. 19)¹³⁹. No episódio do muro, Ernesto crê que o muro, tão descrito por seu pai, está vivo e lhe acompanhará, por meio da recordação, por onde for:

– O Inca permite isso? – Os incas estão mortos. – Mas não este muro. Por que não o devora, se o dono é avaro? Este muro pode caminhar; poderia subir aos céus ou avançar até o fim do mundo e voltar. Não têm medo os que vivem lá dentro? [...] – Aonde quer que eu vá, as pedras que o Inca Roca mandou formar me acompanharão. (ARGUEDAS, 2005, p. 14)¹⁴⁰

¹³⁷ “se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos.”; “para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio” (ARGUEDAS, 2016b, p. 242-243).

¹³⁸ “El protagonista, a su vez, vive alimentado por una realidad caduca, viva sólo en su propia memoria. Tras esa constante operación de rescate del pasado, Ernesto descubre su añoranza de una realidad, no mejor que la presente, sino vivida en la inocencia, en la incluso, cuando todavía ignoraba (aunque estuviera sumergido en él y fuera su víctima) el mal.”

¹³⁹ “Estávamos juntos; recordando yo las descripciones que en los viajes hizo mi padre, del Cuzco.” (ARGUEDAS, 2016, p. 154)

¹⁴⁰ “– Los incas están muertos. – Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro? [...] – Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán.” (ARGUEDAS, 2016, p. 147)

No entanto, depois de conhecer as peculiaridades da atual Cusco, como o *pongo*, indígena submisso que trabalha na fazenda de seu tio, o adolescente sofre, pois nunca havia visto um: “– Papai – disse-lhe, quando cessou o toque do sino. – Você não me falou que nós seríamos felizes para sempre quando chegássemos em Cusco?” (ARGUEDAS, 2005, p. 20)¹⁴¹. Isto é, por meio das recordações de seu pai – que se tornam suas – Ernesto acreditava na possibilidade da não alteração do tempo e, por conseguinte, da felicidade, porém, como vimos nesse episódio, dá-se conta dessa impossibilidade.

Entretanto, essa constatação não faz com que o garoto desista. No Capítulo IV (“A fazenda”), há, por exemplo, uma cena em que o adolescente já havia se separado do pai, estava só no internato, a viver dias de confusão e desassossego, mas as memórias lhe dão reconforto: “Naqueles dias de confusão e desassossego, lembrava-me do canto de despedida que as mulheres me dedicaram, no último *ayllu* onde morei, como refugiado, enquanto meu pai vagava perseguido.” (ARGUEDAS, 2005, p. 57)¹⁴². Nesse sentido, conforme o pensamento de Vargas Llosa, a tentativa de resgate do passado por parte de Ernesto é sempre uma tentativa:

Já não pode voltar atrás, retornar à aldeia: agora sabe que não é índio. Não pode, porém, com pesar, sem se dar conta, tratará loucamente de voltar ao passado e viverá como um enfeitado pelo espetáculo de sua inocência perdida. Esse estado de nostalgia e resgate do passado faz com que a realidade mais vivamente refletida em *Os rios profundos* não seja nunca a imediata, a que Ernesto encara durante a intriga central do romance (situada em Abancay), mas uma realidade pretérita, diluída e enriquecida pela memória. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 219, tradução nossa)¹⁴³

Além do refúgio interior como maneira para suportar a condição trágica de Ernesto, Vargas Llosa, como vimos, também elenca a comunicação com a natureza. O momento em que o narrador se separa de seu pai e segue só no internato é mais um exemplo, dentre os que já foram citados ao falarmos do realismo mágico:

E nos separamos quase com alegria, com a mesma esperança que, depois de nos cansarmos de um povoado, nos iluminava no início de outra viagem. Ele subiria o pico da cordilheira que se elevava do outro lado do Pachachaca; cruzaria o rio pela

¹⁴¹ “– Papá – le dije, cuando cesó de tocar la campana – ¿No me decías que llegaríamos al Cuzco para ser eternamente felices?” (ARGUEDAS, 2016, p. 156).

¹⁴² “En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último *ayllu* donde residí, como refugiado, mientras mi padre vagaba perseguido.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 157).

¹⁴³ “Ya no puede volver atrás, retornar al *ayllu*: ahora sabe que él tampoco es indio. No puede, pero, a su pesar, sin darse cuenta, tratará locamente de hacerlo y vivirá como hechizado por el espectáculo de su inocencia perdida. Este estado de añoranza y solicitud tenaz del pasado hace que la realidad más vivamente reflejada en *Los ríos profundos* no sea nunca la inmediata, la que Ernesto encara durante la intriga central de la novela (situada en Abancay), sino una realidad pretérita, diluida y enriquecida por la memoria.”

ponte de alvenaria, de três arcos. Da abra, ele se despediria do vale e veria um campo novo. E quando estivesse em Chalhuanca, quando conversasse com os novos amigos, em sua qualidade de forasteiro recém-chegado, sentiria minha ausência; eu exploraria palmo a palmo o grande vale e o povoado; receberia a corrente poderosa e triste que golpeia as crianças quando devem enfrentar sozinhas um mundo repleto de monstros e de fogo, e de grandes rios que cantam a música mais bela ao se chocarem contra as pedras e as ilhas. (ARGUEDAS, 2005, p. 53)¹⁴⁴

Em meio ao mundo cheio de *monstruos y de fuego* que Ernesto deve enfrentar sozinho, há outro mundo “poderoso” cujos rios e pedras cantam. Ou seja, os dois mundos opostos, dissonantes, mas que se intersectam.

Ademais dessas duas maneiras de “suportar” o sofrimento, Vargas Llosa discorre em outro momento sobre as viagens:

Já desde as primeiras páginas da novela, o menino lamenta melancolicamente que seu pai decidira “partir de um povoado para outro quando as montanhas, os caminhos, os campos de jogo, o pouso dos pássaros, quando os detalhes do povoado começavam a fazer parte da memória”. É fácil supor que desde então há nele uma determinação voraz: captar essa realidade fugitiva, conservar no seu espírito as imagens dessas paisagens e dos povos onde nunca se fixará. Mais tarde, viverá dessas imagens. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 220)¹⁴⁵

Dessa forma, entendemos que as viagens são propiciadoras de imagens as quais depois são resgatadas via memória para alívio do sofrimento. Gabriel e Ernesto trilham a quatro pés mais de duzentos povoados. Inclusive, a expectativa de Ernesto em visitar Cusco era a maior possível, pois acreditava na possibilidade da conservação das imagens do passado no presente. O registro das memórias felizes que seu pai falava sobre esse povoado tilintava na sua mente a todo instante. Todavia, como vimos, a realidade é fugidia. Quando os dois voltam a Cusco, decepcionam-se com o que veem: “Em nenhuma das centenas de aldeias onde eu vivera com meu pai, existem *pongos*” (ARGUEDAS, 2005, p. 21)¹⁴⁶. Para o menino, ser *pongo*, índio submisso, e não *comunero*, índio livre, é estar na condição de servo de

¹⁴⁴ “Y nos separamos casi con alegría, con la misma esperanza que después del cansacio de un pueblo nos iluminaba a empezar otro viaje. Él subiría la cumbre de la cordillera que se elevaba al otro lado del Pachachaca; pasaría el río por un puente de cal y canto, de tres arcos. Desde el abra se despediría del valle y vería un campo nuevo. Y mientras en Chalhuanca, cuando hablara con los nuevos amigos, en su calidad de forastero recién llegado, sentiría mi ausencia, yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas. (ARGUEDAS, 2016b, p. 196)”

¹⁴⁵ Ya desde las primeras páginas de la novela, el niño lamenta melancólicamente que su padre decidiera “irse siempre de un Pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria”. Es fácil suponer que desde entonces hay y ya en él una determinación voraz: capturar esa realidad fugitiva, conservar en su espíritu las imágenes de esos paisajes y pueblos donde nunca se queda. Más tarde vivirá de esas imágenes.

¹⁴⁶ “En ninguno de los centenares de pueblos donde había vivido con mi padre, hay *pongos*.” (ARGUEDAS, 2016b, p.157)

alguém, no caso do Velho; é estar na condição de um sofredor, que vai à contramão da natureza indígena que tinha conhecido nos *ayllus*. Ver o *pongo* infeliz, “Nunca vira ninguém mais humilhado que esse *pongo* do Velho” (ARGUEDAS, 2005, p. 23)¹⁴⁷, e encontrar marcas de imposição espanhola sobre a indígena, “– O espanhol, com a pedra inca e as mãos dos índios.” (ARGUEDAS, 2005, p. 16)¹⁴⁸, condicionou Ernesto a mudar de expressão logo no começo de sua viagem a Cusco.

Isso nos faz pensar que as imagens fugidias apreendidas das viagens não são suficientes para viver delas, pois já são realidades “pretéritas, diluídas e enriquecidas pela memória” (VARGAS LLOSA, 2008, p. 218), como já vimos. É por isso que Ernesto chora: “Abraçei meu pai, quando ele acendeu a lamparina. O perfume da verbena-cidrada chegava até nós. Não pude conter as lágrimas. Chorei como à margem de um grande lago desconhecido” (ARGUEDAS, 2005, p. 21)¹⁴⁹.

Em seguida às decepções ocorridas em Cusco, Gabriel decide partir novamente, mas dessa vez sem o filho. Ernesto não poderia seguir um *judeo errante* (ARGUEDAS, 2016, p. 195), assim como seu pai se denominava; precisava fixar-se, não viver de viagens. Para Dorfman (1980, p. 94-95), esse episódio do romance é importante porque demarca o momento em que Ernesto não pode seguir junto do pai em vista de, conseqüentemente, viverem duplamente o fracasso e a frustração. Seu pai seguirá viagem porque não consegue enfrentar seus medos e, por conseguinte, não deseja o mesmo ao filho, como explica Dorfman (1980):

O que vai se esgotando, então, não é a renovável capacidade de Gabriel para se alimentar de ilusões, mas a possibilidade de que Ernesto o siga acompanhando nessa constante fuga deslumbrada. À medida que o menino cresce, o amanhã em que tudo se resolverá (já verás, filho) aparece como o que é, uma desilusão. Era inevitável que finalmente Ernesto ficasse só e cativo para enfrentar o que seu pai não pôde ou não quis enfrentar. (DORFMAN, 1980, p. 94-95, tradução nossa)¹⁵⁰

Ressalta-se esse trecho em que Dorfman discorre sobre a desilusão. Ernesto se instala em um lugar, como seu pai desejava, mas a realidade que encontra não lhe cativa. No

¹⁴⁷). “a nadie había visto más humillado que a ese pongo del Viejo” (ARGUEDAS, 2016b, p. 160).

¹⁴⁸ “– El español, con la piedra incaica y las manos de los indios” (ARGUEDAS, 2016b, p. 149).

¹⁴⁹ “Abraçei a mi padre, cuando prendió la luz de la lámpara. El perfume del cedrón llegaba hasta nosotros. No pude contener el llanto. Lloré como al borde de un gran lago desconocido” (ARGUEDAS, 2016, p. 157).

¹⁵⁰ Lo que se va agotando, entonces, no es la renovable capacidad de Gabriel de alimentarse de ilusiones, sino la posibilidad de que Ernesto lo siga acompañando en esa constante huida deslumbrada. A medida que el niño crece, el mañana donde todo se arreglará (ya verás, hijo) va apareciendo como lo que es, una desilusión. [...] era inevitable que finalmente Ernesto quedara solo y cautivo para enfrentar lo que su padre no puede o no quiere enfrentar.

internato¹⁵¹, fixado em algum lugar, sentia a necessidade de sair, de viajar, de fugir, nem que fosse por algumas horas, para alimentar seu coração de esperança, de sossego, sentimentos que não possuía naquele lugar: “Por isso, aos domingos eu saía precipitadamente ao Colégio, para percorrer os campos, para atordoar-me com o fogo do vale” (ARGUEDAS, 2005, p. 86)¹⁵².

Em contato com o rio, o narrador acessa, por sua vez, as recordações do povoado em que viveu feliz para resistir ao presente: “E assim, renovado, devolvido a meu ser, voltava ao lugarejo [...]. Ia conversando mentalmente com meus velhos amigos distantes [...].” (ARGUEDAS, 2005, p. 87)¹⁵³. Aqui retornamos à validade da memória viajeira do narrador como consoladora, ao menos por alguns instantes, do sofrimento. Sobre isso, confirma Antonio Cornejo Polar (2008, p. 142-143, tradução nossa): “a recordação rompe, pois, a solidão do menino, a faz ser menos trágica. Também oferece a segurança de que ele e o mundo podem se fundir.”¹⁵⁴.

Mas, reforçamos, a recordação é fugidia assim como as viagens. Fixar-se num povoado não resolverá o conflito existencial de Ernesto, muito menos viajar, pois, quanto mais ele viaja a fim de encontrar seu mundo idealizado, mais foge por não encontrar o que guarda nas memórias. E aqui trazemos como cena ilustrativa o momento em que Ernesto é classificado como forasteiro melancólico, uma denominação que une tudo o que foi discutido sobre memória, viagem e melancolia. Ernesto, por estar, aos poucos, surpreendendo a todos do colégio (padres, alunos) com o seu castelhano correto, apensar de ser forasteiro e ter proximidade com o mundo indígena, desperta a inveja ou a raiva de alguns colegas, como Rondinel: “– Você pensa que já lê muito bem – disse-me Rondinel. – Pensa também que é um grande mestre do *zumbayllu*. Você é um indiozinho, embora pareça branco! Apenas um indiozinho! – Você é branco, mas é um inútil. Um zero à esquerda!” (ARGUEDAS, 2005, p.

¹⁵¹ González Vigil (2016) destaca, apoiado em Ismael Márquez (1994), a importância dos títulos dos capítulos, no caso “La hacienda”, quarto capítulo, em vez de “El colegio” ou “El internato”. Para Márquez (1994, p. 40-42, tradução nossa), “Arguedas se propõe a explorar com maior intensidade o estado de servidão sub-humana do índio do que a ficção anedótica do protagonista. Esta só existe em função da primeira”. “Arguedas se propone hacer con mayor intensidad el estado de servidumbre infrahumana del indio, que la ficción anecdótica del protagonista. Esta solo existe en función de la primera”. Essa percepção faz tanto sentido que, quando chega em Abancay, vê índios submissos: “tinham a mesma aparência do *pongo* do Velho” (ARGUEDAS, 2005, p. 56)¹⁵¹, “tenían la misma apariencia que el *pongo* del Viejo.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 200). Em suma, a carga semântica emitida pela expressão “La hacienda” causa mais empatia à situação de submissão vista na fazenda pelo adolescente.

¹⁵² “Por eso, los días domingos, salía precipitadamente del Colegio, a recorrer los campos, a aturdirme con el fuego del valle” (ARGUEDAS, 2016b, p. 232).

¹⁵³ “Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo [...]. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos” (ARGUEDAS, 2016b, p. 233)

¹⁵⁴ “el recuerdo rompe, pues, la soledad del muchacho, la hace menos trágica. También le ofrece la seguridad de que él y el mundo se pueden fusionar”.

104-105)¹⁵⁵. Rondinel, depois desses insultos, desafia o companheiro de colégio para uma luta.

A refletir sobre o embate que ali fora marcado, sem importância para os demais internos, Valle destaca o provável acontecimento: “– Será uma luta original – disse. – É preciso vê-la. Um pênalti de arame contra um forasteiro melancólico. Devemos evitar que se frustrasse. Será um espetáculo raro.” (ARGUEDAS, 2005, p. 106)¹⁵⁶. A luta não ocorre, mas os efeitos que essa descrição feita pelo colega mais velho, endereçada a Ernesto, são extremamente reveladores que chegam até nós, leitores, também reflexivos de que Ernesto é, sim, um melancólico, ou mais, um forasteiro melancólico. O próprio adolescente reconhece a verdade nas palavras de Valle, inclusive, desde esse episódio, passa a nutrir um sentimento de respeito para com o amigo. Inquietava-lhe por, muitas vezes, adivinhar suas características, seus pensamentos: “Adivinhava ou conhecia, decerto, o medo que me oprimia, que estava prestes a me vencer.” (ARGUEDAS, 2005, p. 108)¹⁵⁷. Como também: “– Só sua coragem pode salvá-lo – repetia-me. – Felizmente os sentimentais são grandes valentes ou grandes covardes.” (ARGUEDAS, 2005, p. 108)¹⁵⁸.

Toda essa exposição serviu para apresentarmos a primeira ideia de Vargas Llosa sobre o narrador, que depois será repensada, e sobre a importância da memória no romance. Apesar de, em alguns momentos, não concordarmos com a interpretação de Vargas Llosa muitas vezes depreciativa sobre as obras de Arguedas, principalmente sobre Ernesto ser irracional e, conseqüentemente, a crença que adota, a *quéchua*, faz-se pertinente a ênfase que o autor e crítico dá a memória, pois nos permite fazer associações com a heterogeneidade e a melancolia.

4.1.2 Cornejo Polar: a heterogeneidade na sua crítica sobre o narrador e as memórias

Cornejo Polar retoma algumas contribuições de Vargas Llosa, como podemos averiguar a seguir:

¹⁵⁵ “– Tú crees ya leer mucho – me dijo Rondinel –. Crees también que eres un gran maestro del *zumbayllu*. ¡Un indiecito, no más! – Tú eres blanco, pero muy inútil. ¡Una nulidad sin remedio!” (ARGUEDAS, 2016b, p.252).

¹⁵⁶ “– Será una lucha original – dijo –. Hay que verla. Un zancudo de alambre contra un forastero melancólico. Debemos procurar que no se frustrasse. Será un espectáculo raro” (ARGUEDAS, 2016b, p. 254).

¹⁵⁷ “adivinaba o conocía ciertamente el miedo que me oprimía, que estaba a punto de vencerme.” (ARGUEDAS, 2016b, p.256)

¹⁵⁸ “Sólo tu coraje puede salvarte – me repetía –. Felizmente, los sentimentales son grandes valientes o grandes cobardes.” (ARGUEDAS, 2016b, p.256).

A segunda [*Os rios profundos*] corresponde a uma instância da dinâmica desencadeada em *Agua* e equivale ao último grande esforço para recuperar a distante infância e o que ela significa no caso concreto de Arguedas. É o romance da memória. Mario Vargas Llosa disse que “em *Os rios profundos* a matéria que dá origem ao livro é a memória do autor”, o que importa uma “constante operação de resgate do passado”. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 124, tradução nossa)¹⁵⁹

No entanto, o crítico amplia essas discussões ao reconhecer a presença de três memórias ligadas ao narrador-protagonista: a do narrador propriamente dita; a do protagonista; e uma última, a suprapessoal (CORNEJO POLAR, 2008, p.140). Para chegar a essa conclusão, parte primeiramente do modelo narrativo encontrado em “Warma Kukay (Amor del niño)”, inclusive, supõe que o espaço onde o narrador do conto finaliza a sua narração é o mesmo de *Los rios profundos*:

A situação que expressa os parágrafos finais de “Warma kukay”, o exílio costeiro de Ernesto, funciona como chave para compreender a composição básica de *Os rios profundos*. O exílio, que é a solidão e a frustração, não altera a adesão do protagonista ao mundo indígena [...]. A situação de Ernesto, perdido no litoral quente e estranho” da costa [...]. A presença do segundo termo, costa, marca de maneira notável, ainda que indireta, a composição de *Os rios profundos*. O narrador se distancia do protagonista, apesar do uso da primeira pessoa, e tem que testemunhar não somente sobre um tempo passado, que é próprio de toda evocação, mas também sobre um espaço distante; não um espaço neutro, simplesmente “outro” espaço, mas um âmbito comprometido na dialética das oposições acima mencionadas. O narrador, situado na costa, toma para si a voz do protagonista, situado na serra. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 138, tradução nossa)¹⁶⁰

A fim de entender esse diálogo conto-romance que o crítico propõe, é interessante identificar, primeiramente, a mudança de espaço realizada no próprio conto. Em “Warma Kukay (Amor del niño)”, o narrador-protagonista Ernesto conta sua história desde um *ayllu*, aldeia localizada na serra peruana. No final da narrativa, distancia-se, no presente, desse mesmo *ayllu*, como podemos conferir:

¹⁵⁹ La segunda [*Los rios profundos*] corresponde a una instancia de la dinámica desencadenada en *Agua* y equivale al último gran esfuerzo por recuperar la lejana niñez y lo que ella significa en el caso concreto de Arguedas. Es la novela de la memoria. Mario Vargas Llosa ha dicho que en “*Los rios profundos*”, la materia que da origen al libro es la memoria del autor”, lo que importa una “constante operación de rescate del pasado”.

¹⁶⁰ “La situación que expresan los párrafos finales de “Warma kukay”, el exilio costero de Ernesto, funciona como clave para comprender la composición básica de *Los rios profundos*. El exilio, que es soledad y frustración, no altera la adhesión del protagonista al mundo indio, pero modifica considerablemente el diseño y la dinámica de la situación misma [...]. La situación de Ernesto, perdido en los “arenales candentes y extraños” de la costa, [...]. La presencia del término segundo, costa, marca de manera notable, aunque indirecta, la composición de *Los rios profundos*. El narrador se distancia del protagonista, pese al uso de la primera persona, y tiene que testimoniar no sólo sobre un tiempo pasado, que es lo propio de toda evocación, sino también sobre un espacio lejano; no un espacio neutro, simplemente “otro” espacio, sino un ámbito comprometido en la dialéctica de las oposiciones arriba mencionadas. El narrador, situado en la costa, toma para si la voz del protagonista, situado en la sierra.”

E como amava os animais, as festas indígenas, as colheitas, as sementeiras com música e *jarawi*, vivi alegre nesse desfiladeiro verde e cheio do calor amoroso do sol. Até que um dia me arrancaram do meu *para me trazer a este bulício* onde há gente que não quero, que não compreendo.

O Kuto em um extremo e eu em outro. Ele talvez será esquecido: está na sua comunidade; num povoado tranquilo, ainda que preguiçoso, será o melhor novilheiro, o melhor amansador de potrancas, e os índios da comunidade vão lhe respeitar. Enquanto que eu, aqui, vivo amargurado e pálido, como um animal de planícies frias que é levado para a beira do mar, sobre as areias quentes e estranhas. (ARGUEDAS, 1983, p. 12, tradução e grifos nossos)¹⁶¹

É perceptível a modificação espacial ao final do conto. Cornejo Polar deduz que esse novo *locus* é a costa peruana, apesar de não haver referência narrativa – concreta – à geografia específica. Antes, localizado na aldeia indígena, o narrador não se posiciona como alguém alheio ao espaço; parece estar inserido, pois vivia “alegre” no *locus* “verde e cheio de calor amoroso”. No entanto, no presente, em exílio costeiro, ausente do paraíso, seu lugar de narração se apresenta como doloroso, conforme Cornejo Polar interpreta. Da mesma forma, o crítico afirma que esse procedimento também é realizado em *Los ríos profundos*. A diferença é que o narrador, segundo o autor, já estaria em exílio profundo: “Naqueles dias de confusão e desassossego, lembrava-me do canto de despedida que as mulheres me dedicaram, no último *ayllu* onde morei, como refugiado, enquanto meu pai vagava perseguido.” (ARGUEDAS, 2005, p. 57)¹⁶²

Com o intuito de recuperar esse passado, o narrador, na leitura do crítico, utiliza a estratégia da primeira pessoa, a mesma empregada pelo protagonista:

Somente a intensidade do afastamento do narrador em relação ao seu meio e a firmíssima adesão ao espaço e tempo passado (que corresponde ao presente do protagonista) permitem que um ou outro se confundam e que no ato da leitura a distância que separa o protagonista do narrador seja coberta com verossimilhança suficiente por meio do emprego da primeira pessoa. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 138, tradução nossa)¹⁶³

¹⁶¹ “Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena de calor amoroso del sol. Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo. *** El Kuto en un extremo y yo en otro. Él quizá habrá olvidado: está en su elemento; en un pueblecito tranquilo, aunque maula, será el mejor novillero, el mejor amansador de potrancas, y le respetarán los comuneros. Mientras yo, *aquí*, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla de del mar, sobre los arenales candentes y extraños.”

¹⁶² “En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último *ayllu* donde residí, como refugiado, mientras mi padre vagaba perseguido.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 157).

¹⁶³ “Solamente la intensidad del desarraigo del narrador con respecto a su medio y firmísima adhesión a su espacio y tiempo del pasado (que corresponde al presente del protagonista) permiten que uno y otro se confundan y que en el acto de la lectura la distancia que separa al protagonista del narrador se cubra, con verosimilitud suficiente, a través del empleo de la primera persona.”

No entanto, o passado do narrador é também o do protagonista, e os dois são perdidos. Dessa forma, o paraíso perdido do narrador é o passado do passado do protagonista. É um retorno do retorno:

A situação apresentada em *Os rios profundos* resulta ser intermediária entre o exílio costeiro e a experiência original, aquela que motivou a opção definitiva a favor do mundo indígena. Nesse sentido, narrador e protagonista se unificam na decisão básica de se moverem até o passado em busca da autenticidade existencial. Essa é uma razão a mais para que a leitura de *Os rios profundos* não produza a dissonância que, dentro de outra ordem estrutural, cabia esperar do distanciamento entre a situação do narrador e do protagonista. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 139, tradução nossa)¹⁶⁴

De forma sintética, o crítico interpreta que, embora haja a possibilidade da distância narrador-protagonista e por isso em algum momento “uno y outro se confundan”, não há dissonância esperada entre um narrador, situado na costa, e o protagonista, na serra, visto que os dois visam a um único passado: “Para o protagonista, essa época já é uma recordação” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 139, tradução nossa)¹⁶⁵. No entanto, ao seguir o caminho analítico enredado pelo crítico, deparamo-nos na classificação de três tipos de memória ligadas ao narrador, o que, a nosso ver, abre margem para a dissonância narrativa e, em consequência, para a melancolia no narrador.

Primeiramente, o autor só reconhece dois tipos de memória: “Ainda que estreitamente ligadas entre si [...], caberia discernir uma memória de Ernesto como narrador e outra de Ernesto como protagonista” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 140, tradução nossa)¹⁶⁶. Continua:

A estrutura geral de *Os rios profundos* advém da primeira memória: o narrador conforma a totalidade do universo romanesco sobre a base do recurso que o permite voltar a situar, no presente, acontecimentos, objetos e pessoas do passado. É próprio da tarefa evocadora [...]. Ao lado da memória do narrador está a da personagem. Refere-se não à integridade do universo romanesco, como a primeira, mas a fragmentos que explicitamente funcionam como atos de memória. São numerosos episódios em que Ernesto recorda acontecimentos anteriores de sua própria vida. A memória do narrador é a que confere unidade ao romance, enquanto que a memória do personagem é que garante a identidade de Ernesto. Essa última função é substantiva. Ernesto, que é uma personagem nômade, itinerante, deve enfrentar

¹⁶⁴ “La situación planteada en *Los ríos profundos* resulta ser intermedia entre el exilio costero y la experiencia original, aquella que motivó la opción definitiva a favor del mundo indio. En este sentido, narrador y protagonista se unifican en la decisión básica de movilizarse hacia el pasado en busca de la autenticidad existencial. Esta es una razón más para que la lectura de *Los ríos profundos* no produzca la disonancia que, dentro de otro orden estructural, cabría esperar del alejamiento entre la situación del narrador y la del protagonista.”

¹⁶⁵ “Para el protagonista esta época es ya un recuerdo”.

¹⁶⁶ “Aunque estrechamente ligadas entre sí [...] cabría discernir una memoria de Ernesto como narrador y otra de Ernesto como protagonista”.

fugazmente realidades distintas: (CORNEJO POLAR, 2008, p. 140-141, tradução nossa)¹⁶⁷

Depois, o estudioso analisa que o narrador está sujeito a uma espécie de memória suprapessoal, o terceiro tipo de memória: “Porém, Ernesto é também sujeito de uma espécie de memória suprapessoal, memória que se projeta não sobre o passado individual, mas, de alguma maneira, sobre instâncias pretéritas do povo quéchua.” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 143, tradução nossa)¹⁶⁸. Em outras palavras, o crítico defende que esse tipo, embora não recorde acontecimentos intimamente ligados ao narrador-protagonista, está vinculado a ele porque reforça a vontade do narrador e do protagonista de regressarem ao passado remoto que querem reivindicar.

Retomando toda a analítica de Cornejo Polar sobre o narrador de *Los ríos profundos*, podemos resumir que o crítico elege o emprego da primeira pessoa como unificador das vozes narrador e protagonista, visto que as duas atenuam o mesmo propósito: recuperar um passado perdido. Isso, na sua visão, enfraquece a dissonância narrativa esperada de um narrador que está no presente e um protagonista no passado. No entanto, o estudioso reconhece a presença de três tipos de memórias ligadas ao narrador, o que põe em questionamento o enfraquecimento do ruído narrativo. Por meio dessas problematizações, acreditamos que Cornejo Polar, de forma indireta ou não clara, sustenta o preceito da dissonância narrador-personagem por identificar três tipos de memórias ligadas a um só descritor¹⁶⁹.

A justificativa para essa posição se deve principalmente à marca de sua crítica literária: a heterogeneidade, que pressupõe a dissonância, como já discutimos. Além disso, na interpretação sobre o romance, Cornejo Polar (2008, p. 141)¹⁷⁰ identifica a memória como o elemento que evita a dissonância narrativa, “a memória evita essa desintegração”: “A memória é a força que permite a Ernesto viver intensamente, em alguns casos, apenas

¹⁶⁷ “La estructura general de *Los ríos profundos* deviene de la primera memoria: el narrador conforma la totalidad del universo novelesco sobre la base del recurso que le permite volver a situar en el presente sucesos, objetos y personas del pasado. Es lo propio de la tarea evocadora [...]. Al lado de la memoria del narrador está la del personaje. Se refiere no a la integridad del universo novelesco, como la primera, sino a fragmentos que explícitamente funcionan como actos de memoria. Son los numerosos episodios en los que Ernesto recuerda acontecimientos anteriores de su propia vida. La memoria del narrador es la que confiere unidad a la novela, mientras que la memoria del personaje es la que garantiza la identidad de Ernesto. Esta última función es sustantiva. Ernesto, que es un personaje nómada, itinerante, debe enfrentarse fugazmente a realidades siempre distintas.”

¹⁶⁸ “Pero Ernesto es también sujeto de una especie de memoria supra personal, memoria que se proyecta ya no sobre el pasado individual sino, de alguna manera, sobre instancias pretéritas del pueblo quechua.”

¹⁶⁹ Veremos a seguir que Ángel Rama, de forma distinta, categoriza dois tipos de narradores por interpretar que essa memória que está para além da personagem, identificada por Cornejo Polar, é narrada por outro narrador.

¹⁷⁰ “la memoria evita esa desintegración”.

sobreviver à vida, não morrer, em outros” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 143, tradução nossa)¹⁷¹. Entretanto, ao mesmo tempo essa mesma memória aguça o ruído: “paradoxalmente, é sua limitação mais grave”, pois “recordar é ter presente o que, definitivamente, não é mais”¹⁷² (CORNEJO POLAR, 2008, p. 143, tradução nossa). Por isso lançar luzes para a conflituosidade da memória: ela abre veredas para a melancolia, como vimos anteriormente em Vargas Llosa.

Em 1976¹⁷³, data relativamente próxima das contribuições de Cornejo Polar ([1970; 1973]), Rowe também se posiciona a respeito da narração que é realizada no livro: “A vantagem da narração em primeira pessoa em *Los ríos profundos* é que permite ao leitor participar diretamente do que é o drama central do livro: a consciência de Ernesto” (ROWE, 1976, p. 12, tradução nossa)¹⁷⁴. Em 1979, três anos depois, Rowe apresenta mais elementos para caracterizar o narrador arguediano: “baseiam-se na experiência da infância: o narrador-protagonista é uma figura autobiográfica que se define fundamentalmente no fato de que encarna o conflito entre os mundos hostis dos índios e dos míticos” (ROWE, 1979, p. 18, tradução nossa)¹⁷⁵. Ou seja, o autor entende tratar-se de um narrador-protagonista. Evidentemente, essas informações não são novidade nos estudos sobre *Los ríos profundos*, como já vimos a partir de Vargas Llosa (2008) e Cornejo Polar (2008), mas consideramos importante pontuar nesta dissertação, porque denotam a concordância da crítica por mais de dez anos no que se refere à unidade do narrador do romance.

4.1.3 Os dois narradores de Rama: abertura para a narrativa harmônica

É somente em *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), especificamente no oitavo capítulo, “Los ríos cruzados, del mito y de la historia”, que Ángel Rama introduz a percepção de dois narradores em *Los ríos profundos*:

O autor recorreu a dois narradores que, a modo de *trujamanes* situados em ambos os lados do cenário imaginário em que discorre a ação, se encarregam de relatá-la. Dois narradores, e não um, como foi assinalado insistentemente a crítica, extraviada pela

¹⁷¹ “La memoria es la fuerza que le permite a Ernesto vivir intensamente, en unos casos, o apenas sobrellevar la vida, no morir, en otros”

¹⁷² “paradójicamente, su limitación más grave”; “recordar es tener presente lo que ya, definitivamente, no es.”

¹⁷³ Em 1976, William Rowe publica “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”, mais tarde e revisado e aumentado no livro *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979).

¹⁷⁴ “La ventaja de la narración en primera persona en *Los ríos profundos* es que permite al lector participar directamente en lo que es el drama central del libro: la conciencia de Ernesto.”

¹⁷⁵ “se basan en la experiencia de la niñez: el narrador-protagonista es una figura autobiográfica que se define fundamentalmente en el hecho que encarna el conflicto entre los “mundos hostiles de los indios y los míticos”.

aparente homogeneidade da função elocutiva do narrador. Efetivamente, é fácil confundir esses narradores porque seus perfis não estão delimitados explicitamente, suas entradas não são anunciadas por nenhuma referência metalinguística e sua especial autonomia somente pode detectar modificações no manejo da língua e no ponto de vista narrativo que se utiliza. (RAMA, 2008, p. 307, tradução nossa)¹⁷⁶

O primeiro narrador é, segundo Rama (2008, p. 307-308), o narrador principal, um homem adulto que evoca sua infância e que estaria separado dela por não menos trinta anos¹⁷⁷. O crítico uruguaio disserta adiante a importância de diferenciar o narrador principal, isto é, aquele que tem um lugar marcado no presente da narração, do protagonista Ernesto em sua adolescência, pois os dois assumem posturas distintas no romance:

[...] deve ser distinguido este Narrador Principal do menino Ernesto, protagonista dos acontecimentos da obra: este último está no centro da cena e não é mais que uma personagem, obviamente protagônica, a quem lhe acontecem fatos que estão fora de toda a capacidade de previsão e de domínio, não somente pela condição obscura e imprevisível que o futuro exhibe para todo ser humano, mas porque sua reduzida idade e seu escasso poder fazem dele uma testemunha privilegiada, porém, não um agente que dirige os fatos. O Narrador Principal, que se supõe ser Ernesto na idade adulta, é alguém que rememora, resgatando do passado uma série de ações cujo encadeamento e solução tem obrigatoriamente que conhecer devido ao posto que ocupa no decurso temporal. Ele conta as peripécias desde fora das ações que desenvolve, com uma perspectiva que, se privilegia a visão da personagem Ernesto, não deixa de fazer cargo, com notória margem de autonomia, das visões das restantes personagens, deixando, portanto, que percebamos a fundamentação dessas visões, coisa que faz manejando um não explícito quadro sociológico segundo o qual os comportamentos independentes das personagens ficam situados dentro de coordenadas classistas ou culturais. (RAMA, 2008, p. 308, tradução nossa)¹⁷⁸

Ou seja, para Rama, a personagem principal, Ernesto adolescente, é distinta do narrador principal, que é Ernesto em sua idade adulta, pois o primeiro não possui capacidade

¹⁷⁶ “El autor ha apelado a dos narradores que, a modo de trujamanes situados a ambos lados del escenario imaginario en que discurre la acción, se encargan de relatarla. Dos narradores y no uno como ha señalado insistentemente la crítica, extraviada por la aparental homogeneidad de la función elocutiva del narrador. Efectivamente es fácil confundir estos dos narradores porque sus perfiles no están delimitados explícitamente, sus entradas no son anunciadas por ninguna referencia metalingüística y su especial autonomía sólo puede detectarse por modificaciones en el manejo de la lengua y en el punto de vista narrativo que se utiliza.”

¹⁷⁷ Não podemos pressupor esse encaixe de idade, pois, assim, acabamos por adicionar o autor na narrativa sem que a própria narrativa sugira. Não podemos e não nos parece acertado. Dessa classificação inicial, podemos apenas extrair que esse narrador principal é alguém que evoca um passado do qual viveu.

¹⁷⁸ “[...] debe distinguirse este Narrador Principal del niño Ernesto protagonista de los sucesos de la obra: este último está en el centro del escenario y no es sino un personaje, obviamente protagónico, a quien le están sucediendo hechos que están fuera de toda capacidad de previsión y dominio, no sólo por la condición oscura e imprevisible que el futuro ostenta para todo ser humano sino además porque su reducida edad y, su escaso poder hacen de él un testigo privilegiado pero, no un agente que dirige los hechos. El Narrador Principal, que está supuesto ser Ernesto llegado a la edad adulta, es alguien que rememora, rescatando del pasado una serie de acciones cuyo encadenamiento y solución tiene obligadamente que conocer dado el puesto que ocupa en el decurso temporal. Él cuenta desde fuera de las acciones que desarrolla la peripecia, con una perspectiva que si bien privilegia la visión del personaje Ernesto no deja de hacerse cargo, con un notorio margen de autonomía, de las visiones de los restantes personajes, debiendo por lo tanto dejarnos percibir la fundamentación de esas visiones, cosa que hace manejado un no explícito encuadre sociológico según el cual los comportamientos independientes de los personajes quedan situados dentro de coordenadas clasistas o culturales.”

de previsão e domínio, potenciais os quais caberiam ao segundo. Contudo, conforme o autor, o narrador principal se abstém de proclamar um futuro e deixa que a personagem seja autônoma e possa ela mesma fazer suas escolhas, trilhar seu caminho.

Por conseguinte, Rama aponta outro tipo de narrador encontrado em *Los ríos profundos*, o etnólogo experto:

Em frente dele, há, no entanto, outro Narrador; que pode ser distinguido por uma nota acadêmica e uma cultura ampla, pois abarca toda a do Narrador Principal, porém se estende além dos seus limites por meio de um conhecimento sistemático da realidade peruana. Cumpre uma função mais restringida, pois intervém menos no relato, porém é uma função de tipo cognoscível, já que a ele cabem às informações gerais destinadas a completar e a melhorar a compreensão do leitor em relação aos acontecimentos do romance. Enquanto que o Narrador Principal é um duplo de Ernesto com a distância e o enriquecimento dado pelo tempo transcorrido, que se restringe à órbita da história, o segundo tem um equipamento intelectual mais vasto e assume uma notória atitude educativa. Como já dissemos, não é anunciada sua presença: intervém repentinamente no relato, quase retirando a palavra da boca do Narrador Principal, quando considera indispensável manejar dados não conhecidos pelos leitores-ouvintes [...]. O ingresso desse segundo Narrador, que pelas suas intervenções definimos como etnólogo experto, está assinalado no nível linguístico por uma alteração das tessituras temporais. (RAMA, 2008, p. 309, tradução nossa)¹⁷⁹

O autor prossegue a discussão ao dizer que, embora as duas vozes partam do presente, suas estratégias são distintas: a principal está situada no presente, porém escreve desde um passado que lhe é distante; já a etnológica, por sua vez, “adere a um aspecto do real muito menos determinado pelas variações temporais, as quais, portanto, pode perceber como uma constante e por isso mesmo pode reencontrar, sem apreciável diferença, no presente.” (RAMA, 2008, p. 310, tradução nossa)¹⁸⁰.

Segundo Rama, o fato de o narrador etnológico se preocupar tanto com o leitor indica que ele mesmo é interlocutor de um passado que é presente para o narrador principal. Ao ler esse presente do primeiro, o descritor secundário encontra lacunas que podem ser

¹⁷⁹ “En frente de él hay sin embargo otro Narrador; que puede distinguirse por una nota académica y una cultura amplia, pues abarca toda la del Narrador Principal pero se extiende más allá de sus límites merced a un conocimiento sistemático de la realidad peruana. Cumple una función más restringida pues interviene menos en el relato, pero es una función de tipo cognoscitivo ya que a él le caben las informaciones generales destinadas a completar y mejorar la comprensión del lector respecto a los sucesos de la novela. Mientras que el Narrador Principal es un doble de Ernesto con la distancia y el enriquecimiento dado por el tiempo transcurrido, que se restringe a la órbita de la historia, el segundo tiene un pertrechamiento intelectual más vasto y asume una notoria actitud educativa. Como ya dijimos, no es anunciada su presencia: interviene repentinamente en el relato, casi sacándole la palabra de la boca al Narrador Principal, cuando considera indispensable aportar datos no conocidos por los lectores-oyentes [...]. El ingreso de este segundo Narrador que por sus intervenciones se nos define como etnólogo experto, está señalado en el nivel lingüístico por una alteración de las tesituras temporales.”

¹⁸⁰ “adhiera a un aspecto de lo real mucho menos determinado por las variaciones temporales, el cual por lo tanto puede percibir como una constante y por lo mismo puede reencontrar, sin apreciable diferencia, en el presente.”

preenchidas com a sua ajuda. Essa é, por conseguinte, a segunda diferença que Rama vai traçar entre os dois narradores:

O primeiro [narrador principal], como já notamos, não pressupõe forçosamente um leitor, beneficiando-se dessa aparente neutralidade da terceira pessoa do pretérito, enquanto que o segundo, pela nota didascálica de suas intervenções, exerce uma pressão informativa que postula a existência de um leitor concreto que vai dirigindo a mensagem; [...]. (RAMA, 2008, p. 310, tradução nossa)¹⁸¹

Outra diferença elencada por Rama (2008, p. 313), com base na teoria dos sistemas de tempos definidos por Emile Benveniste (1959)¹⁸², é a ideia de que ambos os narradores manejam prosas distintas: o narrador principal, a história, e o narrador etnológico, o discurso. No entanto, o teórico uruguaio adverte que esses modos de narração não implicam uma distinção nítida em *Los ríos profundos*. O crítico cita, por exemplo, o seguinte trecho do segundo capítulo, demarcado na narração por um espaço, “**** Nos povoados, em determinada hora, as aves se dirigem, visivelmente, a lugares já conhecidos.” (ARGUEDAS, 2005, p. 35)¹⁸³, para demonstrar a presença do narrador etnológico. Nesse trecho, há o uso dos verbos no “presente” (*dirigen, crecen*).

Rama cita também que nos capítulos IV (*La hacienda*) e VI (*Zumbayllu*) é possível encontrar com mais recorrência a intervenção do narrador etnológico. Entretanto, sugere que há momentos em que o leitor pode acreditar se tratar apenas de um narrador quando, segundo sua óptica, existem dois:

1. NP. O sol esbraseava o pátio. Da sombra da abóbada e do corredor víamos o empedrado arder.
NS O sol infunde silêncio quando cai, ao meio-dia, no fundo desses abismos de pedra e de arbustos. Não há árvores imensas.
NP Vários moscardos cruzavam o corredor, de um extremo a outro. Meus olhos se fixaram no voo lento... (IX, 114)¹⁸⁴. (RAMA, 2008, p. 310)¹⁸⁵

¹⁸¹ “El primero [narrador principal], como ya notamos, no presupone forzosamente un lector, beneficiándose de esa aparente neutralidad de la tercera persona del pretérito, mientras que el segundo, por la nota didascálica de sus intervenciones, ejerce una presión informativa que postula la existencia de un lector concreto que va dirigido el mensaje;”

¹⁸² Referência citada como tal por Rama: Emile Benveniste, “Le relations de temps dans le verbe francais”, en *Bolletín de la Societé Linguistique de Paris*, 54 (1959).

¹⁸³ “*** En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos.” (ARGUEDAS, 2016, p. 175).

¹⁸⁴ Preferimos reproduzir o texto de Rama como se encontrava em seu livro. No caso, (IX, 114) refere-se ao nono capítulo e à página de número cento e catorze de *Los ríos profundos*. Conforme as edições que estamos utilizando, essas informações correspondem a: (ARGUEDAS, 2016, p. 338); (ARGUEDAS, 2005, p. 192)

¹⁸⁵ “1. NP El sol caldeaba el patio. Desde la sombra de la bóveda y del corredor mirábamos arder el empedrado. NS El sol infunde silencio cuando cae, al melodía, al fondo de estos abismos de piedra y de arbustos. No hay árboles inmensos.

NP Varios moscardones cruzaron el corredor de un extremo a otro. Mis ojos se prendieron del vuelo lento...” (ARGUEDAS, 2016b, p. 338)

Portanto, para Rama, o leitor deve estar atento ao foco narrativo – composto pelos tempos verbais e as pessoas do discurso – para que, de fato, perceba o jogo dos narradores e os seus respectivos registros linguísticos. Contudo, afirma que as intervenções do narrador etnológico são muito próximas de “fontes objetivas da informação sobre a realidade etnológica peruana, e, às vezes, possuem uma sutil impregnação poética” (RAMA, 2008, p. 315, tradução nossa)¹⁸⁶. Além disso, entende que suas intromissões denotam “o potencial interpretativo, generalizador e articulador” (RAMA, 2008, p. 315).

Em suma, o crítico uruguaio exhibe a tese de que os dois, narrador principal e narrador etnológico, estariam integrados e harmonizados, pois “um narra tudo o que não pode ser resolvido diretamente pelo diálogo e pelo canto; o outro explica tudo o que considera necessário para compreender o relato que faz seu companheiro e a ele podem ser atribuídas as traduções da maioria dos textos em língua quéchua” (RAMA, 2008, p. 317, tradução nossa)¹⁸⁷. Para exemplificar essa harmonização narrativa, Rama cita o seguinte trecho, consoante classificação sua (NP – Narrador Principal e NS – Narrador Secundário):

“NP Comecei a me animar, a levantar minha coragem, *dirigindo-me* à grande montanha, do mesmo modo que os índios de minha aldeia se *encomendavam*, antes de se lançar na praça contra os touros bravos, ajambrados de condores.
NS O K’arwarasu é o Apu, o regional de minha aldeia nativa. *Tem* três picos nevados que se erguem sobre uma cadeia de montanhas de rocha negra. Está *cercado* por vários lagos em que *vivem* garças de plumagem rosada. [...] NP *Sai* da capela sem conseguir conter meu ímpeto.” [...] A independência linguística e literária de ambos narradores converge em um ponto unificante, “minha aldeia”, onde, se não são um só, são ao menos parentes. (RAMA, 2008, p. 315, grifo do autor, tradução nossa)¹⁸⁸.

Rama interpretou que a frase “El K’arwarasu *es* el Apu, el Dios regional de mi aldea nativa” faz parte da intervenção etnológica e que por isso se unifica com o Narrador Principal. No entanto, acreditamos – e aqui a nossa opinião expressa – que a descrição objetiva “El K’arwarasu *es* el Apu” não impede que o narrador seja o mesmo da frase

¹⁸⁶ “fontes objetivas de la información sobre la realidad etnológica peruana, a veces con una sutil impregnación poética.”

¹⁸⁷ “uno narra todo lo que no puede ser resuelto directamente por el diálogo y el canto; el otro explica todo lo que considera necesario para comprender el relato que hace su compañero y a él pueden ser atribuidas las traducciones de la mayoría de los textos en lengua quechua.”

¹⁸⁸ “NP *Empecé* a darme ánimos, a levantar mi coraje, *dirigiéndome* a la gran montaña, de la misma manera como los indios de mi aldea se *encomendaban*, antes de lanzarse en la plaza contra los toros bravos, enjalmados de cóndores.

NS El K’arwarasu *es* el Apu, el Dios regional de mi aldea nativa. *Tiene* tres cumbres nevadas que se *levantan* sobre una cadena de montañas de roca negra. *Le rodean* varios lagos en que *viven* garzas de plumaje rosado [...]. NP Yo *salí* de la capilla sin poder contener ya mi enardecimiento. (ARGUEDAS, 2016b, p. 256)

“La independencia lingüística y literaria de ambos narradores, converge en un punto unificante, “mi aldea”, donde, si no uno, son al menos, parientes.”

anterior. Além disso, a utilização do “pronobre de primera persona mi”¹⁸⁹ nos faz supor que esse trecho é apenas a continuação da frase em que Ernesto se coloca na narrativa.

Façamos mais uma microanálise a fim de demonstrar algumas brechas da harmonia narrativa sustentada por Rama:

O Pachachaca gemia no escuro, no fundo da imensa quebrada. Os arbustos tremulavam com o vento. A peste devia estar, a essa hora, hirta com a oração dos índios, com os cantos e a onda final dos harahuis, que já teriam penetrado as rochas, já teriam alcançado até a menor raiz das árvores. – É melhor eu afundar na quebrada! – exclamei. – Atravesso-a, chego a Toraya, e dali à cordilheira... A peste não vai me pegar! Corri; cruzei a cidade. Pela ponte pênsil de Auquibamba passaria o rio, na tarde. Se os colonos, com suas imprecações e seus cantos, houvessem aniquilado a febre, talvez, do alto da ponte, e eu a visse passar, arrastada pela correnteza, à sombra das árvores. Estaria presa num galho de esponja-do-mato ou de giesta, ou flutuando sobre os mantos de flores de pisonay que esses rios profundos sempre carregam. O rio a levaria à Grande Selva, país dos mortos. Como levará Lleras! (ARGUEDAS, 2005, p. 315-316)¹⁹⁰

No trecho em específico, final do romance, o narrador utiliza o *pasado simple* (*exclamé, corrí, crucé*), o *pretérito imperfecto* (*gemía, habían*), mas também el *condicional simple*¹⁹¹ (*estaría, habrían, vería, iría, llevaría*). O manejo desses tempos sinaliza a nós uma situação de incerteza, tanto pelo narrador-protagonista como pela personagem. No único diálogo da cena, a personagem se utiliza do *futuro simple*¹⁹² (*agarrará*), que arremata essa irresolução.

Devido a esse raciocínio, a exclamação “¡Como al Lleras!” (ARGUEDAS, 2008, p. 462), última frase do livro, soa a nós mais como uma *interrogação*, visto que o narrador, temporalmente no presente mas ocupado em permanecer no passado, põe-nos dúvida se de fato Lleras teria sido levado pelo rio ou esse sentimento se arrasta até o momento vigente. Isto é, essa vontade talvez não tenha sido efetivada no passado por isso o desejo de fixá-la no presente cuja “exclamação” – às avessas interrogação – marca.

¹⁸⁹ Conferir conforme a *Nueva gramática de la lengua española*, da Real Academia Española (2009, p. 1165). Morfología Sintaxis I.

¹⁹⁰ El Pachachaca gemía en la oscuridad al fondo de la inmensa quebrada. Los arbustos temblaban con el viento. La peste estaría, en ese instante, aterida por oración de los indios, por los cantos y la onda final de los harahuis, que habrían penetrado a las rocas, que habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles. – ¡Mejor me hundo en la quebrada! – exclamé –. La atravieso, llego a Toraya, y de allí a la cordillera... ¡No me agarrará la peste! Corrí; crucé la ciudad. Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habrían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras! (ARGUEDAS, 2016b, p. 461-462)

¹⁹¹ Conferir *Real Academia Española* (2009, p. 1779).

¹⁹² Conferir *Real Academia Española* (2009, p. 1767).

Não somente isso. A cura da peste, o encontro com seu pai, a efetiva força dos rios profundos, a liberdade do *pongo* e dos *colonos* nas fazendas do Velho etc., são apenas possibilidades diluídas em todo o romance. Anseios do narrador que ficaram em aberto. Inclusive, se rastrearmos algumas pistas contidas no próprio livro, veremos que desde o começo da narrativa a “centelha da esperança” é tensionada. No final do capítulo I (“O Velho”), o narrador relata o momento em que, no passado, se preparava para deixar Cusco, antiga capital do Império Inca. O episódio é uma espécie de retrospectiva sentimental, descritora de medo, opressão e sofrimento:

Eu corri até o pátio. Despedi-me da pequena árvore. Diante dela, olhando seus ramos esqueléticos, as flores amoradas, tão escassas, que tremiam no alto, tive medo de Cusco. O rosto de Cristo, a voz do grande sino, o espanto que não deixava a expressão do *pongo*, e o Velho!, de joelhos na catedral, e até mesmo o silêncio de Loreto Kijllu, tudo me oprimia. Em nenhum lugar o ser humano devia sofrer mais. A sombra da catedral e a voz da “María Angola” ao amanhecer renasciam, alcançavam-me. Saí. Estávamos partindo. O Velho estendeu-me a mão. – Nos veremos – disse-me. Pareceu-me feliz. (ARGUEDAS, 2005, p. 29-30)¹⁹³

Isto é, sentimentos relacionados à presença/poder do Velho – com letra maiúscula – em contraste com o *pongo*. Permanecer em Cusco seria manter-se na opressão, no sofrimento, por isso o narrador recua a cidade de seu pai:

Comecei a subir a encosta. Recordei, então, a advertência do padre diretor e os relatos de Antero. – O Velho! – disse. – O Velho! Como ele rezava diante do altar do Senhor dos Terremotos, em Cusco. E como me olhou, em sua sala de visitas, com olhos acorados. O *pongo* que permanecia de pé, lá fora, no corredor, podia ser aniquilado se o Velho desse uma ordem. Recuei. (ARGUEDAS, 2005, p. 315)¹⁹⁴

Não obstante, como vemos, o recuo não garante a harmonia cósmica desejada pelo narrador; pelo contrário, esse gesto, salientamos, deixa em suspenso diversas situações, em especial a perpetuação da submissão do *pongo* ao Velho. Se permanecer seria manter-se no sofrimento, recuar – e esquecer-se do *pongo* – não é nada acalentador: eis mais

¹⁹³ “Corrí hasta el segundo patio. Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas esqueléticas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto, temí al Cuzco. El rostro del Cristo, la voz de la gran campana, el espanto que siempre había en la expresión del *pongo*, ¡y el Viejo!, de rodillas en la catedral, aun el silencio de Loreto Kijllu, me oprimían. En ningún sitio debía sufrir más la criatura humana. La sombra de la catedral y la voz de la “María Angola” al amanecer, renascían, me alcanzaban. Salí. Y nos íbamos. El Viejo me dio la mano. Nos veremos – me dijo. Lo vi feliz.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 168).

¹⁹⁴ “Empecé a subir la cuesta. Recordé entonces la advertencia del Padre Director y los relatos de Antero. – El ¡Viejo! – dije – ¡El Viejo! Como rezaba frente al altar del Señor de los Temblores, en el Cuzco. Y cómo me miró, en su sala de recibo, con sus ojos acorados. El *pongo* que permanecía de pie, afuera, en el corredor, podía ser aniquilado si el Viejo daba una orden. Retrocedí”. (ARGUEDAS, 2016b, p. 460)

justificativa para não interpretar o romance como um todo integrador, dessa vez amparada pelo enredo da narrativa.

Tomemos também a análise do início do capítulo VI (*Zumbayllu*).

A terminação quéchua *yllu* é uma onomatopeia. *Yllu* representa, numa de suas formas, a música que produzem as pequenas asas em vôo; música que surge do movimento de objetos leves. Essa palavra tem semelhança com outra mais vasta: *illa*. *Illa* designa certa espécie de luz e os monstros que nasceram feridos pelos raios da lua. *Illa* é uma criança de duas cabeças ou um bezerro que nasce decapitado; ou um penhasco gigante, todo preto e lúcido, cuja superfície surgisse cruzada por um veio largo de rocha branca, de luz opaca; *illa* é também uma espiga cujas fileiras de milho se entrecruzam ou formam remoinhos; são *illas* os touros míticos que moram no fundo dos lagos solitários, das altas lagunas rodeadas de totora, povoadas de patos pretos. Todos os *illas* causam o bem ou o mal, mas sempre em grau máximo. Tocar um *illa*, e morrer ou alcançar a ressurreição, é possível. Essa palavra *illa* tem parentesco fonético e uma certa comunhão de sentido com a terminação *yllu*. Chama-se *tankayllu* o tabanídeo zumbidor e inofensivo que voa no campo libando flores. O *tankayllu* aparece em abril, mas nos campos regados é possível vê-lo noutros meses do ano. Agita suas asas com uma velocidade enlouquecida, para elevar seu corpo pesado, seu ventre excessivo. As crianças o perseguem e caçam-no. Seu corpo alongado e escuro termina numa espécie de aguilhão que não apenas é inofensivo, como doce. As crianças o caçam para beber o mel de que está untado esse falso aguilhão. Não se pode caçar o *tankayllu* facilmente, pois ele voa alto, procurando a flor dos arbustos. Sua cor é estranha, de um tabaco escuro; seu ventre estampa umas riscas brilhantes; e como o ruído de suas asas é intenso, forte demais para sua pequena figura, os índios acreditam que o *tankayllu* tem no corpo algo mais além de sua vida. Por que tem mel no tampão do ventre? Por que suas pequenas e frágeis asas movem o vento até agitá-lo e mudá-lo? Como é que o ar sopra sobre o rosto de quem olha quando o *tankayllu* passa? Seu pequeno corpo não pode dar-lhe tanto alento. Ele remove o ar, zumba como um ser grande; seu corpo felpudo desaparece na luz, elevando-se perpendicularmente. Não, não é um ser malvado; as crianças que bebem seu mel sentem no coração, durante toda a vida, como que o toque de um hábito morno que os protege do rancor e da melancolia. Mas os índios não consideram o *tankayllu* uma criatura de Deus como todos os insetos comuns; temem que seja um danado. Algum dia os missionários devem ter pregado contra ele e outros seres privilegiados. Nos povoados de Ayacucho houve um dançarino de tesouras que se tornou lendário. Dançou nas praças infernais nas vésperas dos dias santos; engolia pedaços de aços, atravessava o corpo com agulhas e ganchos; caminhava ao redor dos átrios com três barretas entre os dentes; esse *danzak'* foi chamado de Tankayllu. Sua roupa era de pele de condor ornada de espelhos (ARGUEDAS, 2005, p. 88-89)¹⁹⁵.

¹⁹⁵ “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan en el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu*. Se llama *tankayllu* al tábano zumbador a inofensivo que vuela en el campo libando flores. El *tankayllu* aparece en abril, pero en los campos regados se le puede ver en otros meses del año. Agita sus alas con una velocidad alocada, para elevar su pesado cuerpo, su vientre excesivo. Los niños lo persiguen y le dan caza. Su alargado y oscuro cuerpo termina en una especie de aguijón que no sólo es inofensivo, sino dulce. Los niños lo dan caza para beber la miel en que está untado ese falso aguijón. Al *tankayllu* no se lo puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas

O trecho se inicia com uma série de descrições, feita pelo narrador, acerca de várias vozes quéchuas. Aparentemente, há uma voz narrativa supostamente escrita por alguém mais velho, detentor de conhecimentos específicos; de fato, mais próximo de um discurso etnológico como pensou Rama a respeito das intervenções do narrador secundário:

Assemelham-se às intervenções de um professor ou de um ensaísta bem conhecedor de todo o material narrado, mas capaz de interpretações, generalizações e articulações que parecem fora da órbita do Narrador Principal. Em algumas ocasiões, apela sem enfado a textos ensaísticos que foram escritos por José María Arguedas ou parafraseia algumas de suas investigações etnológicas publicadas em revistas especializadas. Curiosamente, esse Narrador Secundário, que está a cargo dos Discursos, é mais reconhecidamente próximo de José María Arguedas. (RAMA, 2008, p. 315, tradução nossa)¹⁹⁶

Inclusive, Rama faz a relação desse trecho com o artigo antropológico de Arguedas “Acerca de las voces quechuas”, publicado pela primeira vez em 1948¹⁹⁷: “E quanto ao famoso texto sobre o *zumbayllu* que abre o capítulo VI, antes de aparecer no romance, já havia sido publicado como artigo etnológico dez anos atrás.” (RAMA, 2008, p. 313, tradução nossa)¹⁹⁸.

Ao examinarmos esse trecho do romance, a intensificação do lirismo (“Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible”), efeito esperado segundo os padrões elaborados por Rama (2008, p. 315) acerca do narrador etnológico. Em seguida, há a descrição do *tankayllu* como “tábano zumbador e inofensivo”, no entanto, essa opinião não é

brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en el cuerpo algo más que su sola vida. ¿Por qué tiene miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el *tankayllu*? Su pequeño cuerpo no puede darla tanto aliento. Él remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten el corazón durante toda la vida como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese *dansak'* se llamó "*Tankayllu*". Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 235-237)

¹⁹⁶ Semejan las intervenciones de un profesor o de un ensayista, buen conocedor de todo el material narrado pero además capaz de interpretaciones, generalizaciones y articulaciones que parecen fuera de la órbita del Narrador Principal. En algunas ocasiones, apela desenfadamente a textos ensayísticos que han sido escritos por José María Arguedas o parafrasea algunas de sus investigaciones etnológicas publicadas en revistas especializadas. Curiosamente, es este Narrador Secundario, que está a cargo de los Discursos, el más reconocidamente cercano a José María Arguedas.

¹⁹⁷ Publicado a primeira vez em na *Revista La prensa*, de Buenos Aires, em 1948 e depois reproduzido em: *Indios, mestizos y señores* (1989), textos de Arguedas, recompilados por Sybila Arredondo de Arguedas.

¹⁹⁸ “Y en cuanto al famoso texto sobre el *zumbayllu* que abre el capítulo VI, antes de aparecer en la novela, ya había sido publicado como artículo etnológico diez años atrás.”

puramente impessoal e neutra, por exemplo, o agulhão é falso, segundo sua concepção, visto que tem como única função portar mel. Em seguida, novamente o narrador utiliza o qualificador “inofensivo”, mas dessa vez junto de outra expressão, “dulce”, a fim de enfatizar que o inseto não é nocivo. Em continuação a essa atitude desmistificadora do inseto, afirma que os “niños lo persiguen y le dan caza”, a fim de beber o “miel en que está untado ese falso aguijón”.

A nosso ver, demarcar essa não permissividade é, para quem escreve, um traço distintivo, importante, por isso digno de reforço. Mais que isso, ao passo que descreve o inseto, também registra suas impressões pessoais – às vezes, semelhantes às das crianças que caçam o inseto. Depois, segue a descrição do *tankayllu* com um pouco de história: conta a crença dos indígenas no poder sobrenatural da vespa, esse ser que “tiene en su cuerpo algo más que su sola vida”. O ruído intenso de suas asas, apesar da pequena estatura, seria a fonte dessa força extraordinária.

Após essa digressão histórica cujo conteúdo é o julgamento dos índios sobre o inseto, o narrador entra em uma série de questionamentos: “¿Por qué tiene miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el *tankayllu*?” (ARGUEDAS, 2016, p. 235-237). Em seguida, reafirma sua posição: o *tankayllu* não é um ser malvado, pois as crianças bebem o mel do falso agulhão para se protegerem do rancor e da melancolia.

Vemos, por conseguinte, que o narrador, após refletir, retoma a opinião com base nas ações das crianças. Para ele, os índios não consideram o *tankayllu* uma criatura de Deus porque os missionários, em algum momento, pregaram contra esse inseto e outros seres privilegiados. Ou seja, se não fossem as pregações dos missionários, os índios teriam a mesma opinião das crianças. De forma resumida, essa voz narrativa a qual Rama denominou de “narrador etnológico” denota objetividade, visto que descreve e interpreta a realidade peruana, mas também subjetividade, porque questiona, além do acentuado tom poético. Nesse sentido, se recuperamos as classificações de Rama (narrador principal e secundário), não encontramos distinção.

Por conseguinte, segundo nossa interpretação após esta explanação, não há dois narradores no romance de Arguedas, e sim um narrador, como a crítica arguediana se referia antes de Rama¹⁹⁹. Entretanto, isso não significa dizer que não há dissonância narrativa. A

¹⁹⁹ Em seguida ao trecho explicativo sobre as vozes quéchuas, inclusive há demarcação de espaços (***), o narrador emite uma exclamação: “Zumbayllu!” (ARGUEDAS, 2005, p. 92). Se continuamos com o raciocínio

nosso ver, a justificativa para isso é a presença, como citou Cornejo Polar (2008), das variadas memórias.

Esse é um dos motivos para a escolha da heterogeneidade como consubstancial para esta pesquisa. Segundo a nossa lógica, reconhecer, na obra, a presença dos dois narradores harmonizados e da transculturação narrativa pressupõe, conseqüentemente, a anulação do estado melancólico do narrador, o que não acontece quando analisamos à luz das contribuições de Cornejo Polar por deduzirmos que os conflituosos intercruzamentos socioculturais dão margem para o aparecimento da melancolia. Entretanto, faz-se importante introduzir, exemplificar e refletir sobre as contribuições de Rama tanto acerca do romance de Arguedas, quanto da defesa da literatura latino-americana em um período de unificação teórica, como diz Roseli Cunha (2013):

Portanto, ao percorrer algumas das influências e intercâmbios buscados ao longo do desenvolvimento do conceito de transculturação narrativa, fica evidente que o uruguaio não perde de vista o viés latino-americanista em seus estudos. Desenvolve seu ofício crítico atento às questões peculiares do subcontinente, permitindo-se acréscimos e empréstimos de outras áreas e de outros intelectuais, moldando e adaptando teorias, promovendo recriações, no intuito de ampliar o entendimento e a construção de seu objeto de estudo. Nessa época, tanto ele quanto sua geração acreditavam na possibilidade de uma América Latina como unidade harmônica conquistada pelo revigoramento de suas peculiaridades regionais. Posteriormente, essa hipótese será questionada, muitas vezes partindo-se do raciocínio e estudos de Ángel Rama. Mas, enfim, esta é a continuidade do percurso da transculturação narrativa na história da cultura latino-americana, seguindo seu caminho: influenciando e intercambiando outros conceitos e outras ideias. (CUNHA, 2013, p. 147)

No artigo “Texto, comunicación y cultura: “Los ríos profundos” de José María Arguedas”, escrito em 1982, mesmo ano em que Ángel Rama publicou *Transculturación narrativa en América Latina*, Julio Ortega fornece, como o título já diz, uma análise da comunicação em *Los ríos profundos* a partir da semiótica. Inicia sua exposição ao reconhecer a existência de conflitos na narrativa:

A natureza do conflito pode ser entendida nesse romance como o drama da comunicação, em primeiro lugar, estratificada socialmente; e, em segundo lugar, como o drama disjuntivo de sistemas de comunicar que supõem distintas séries de transmissão, processamento e hierarquização da informação. Por isso, são modelos de percepção que disputam, no texto, o espaço da comunicação. Ou seja, disputam a ordem dos fatos, a definição dos falantes e o lugar do sujeito. O drama da

exposto acima de que não há dois narradores, podemos interpretar que essa exclamação é atribuída a mesma voz que questiona a profanidade do inseto. González Vigil (2016, p. 239) analisa que essa exclamação não é atribuída à personagem Ernesto, mas ao próprio narrador, o que fortifica nossa percepção de que a expressão é um prolongamento da mesma voz, embora não anule os conflitos implicados.

comunicação é a forma desgarrada da existência social: são modelos culturais que geram esse relato do papel dos falantes. (ORTEGA, 1982, p. 45, tradução nossa)²⁰⁰

Dessa forma, o autor entende que o texto protagoniza o problema da comunicação cujo conflito faz parte. Diferentemente de Vargas Llosa ([1966; 1996] 2008); Cornejo Polar ([1970; 1972] 2008) e Rama ([1982] 2008), Ortega (1982, p. 46, tradução nossa) utiliza a nomenclatura de narrador plural: “o Narrador desse romance deseja ser uno e plural.”²⁰¹ Apesar de entendê-lo como plural, o crítico considera-o uno: “a leitura que os narradores implicam (são, claro, vozes de um mesmo Narrador” (ORTEGA, 1982, p. 47, tradução nossa)²⁰².

Segundo seu raciocínio, o narrador titular da maior parte do texto é o “autor”, aquele que ocupa o presente da narração com o intuito de contar um passado. O segundo narrador, “eu’ testemunha”, presencia o que foi contado com informações mais específicas. O terceiro, e último, é o “narrador-ator”, protagonista da ação narrativa. Além disso, entendendo-os como constituintes de um processo comunicativo, categoriza o primeiro narrador de preparador da enunciação; o segundo, receptor da enunciação como verdade; e o terceiro, concretizador do enunciador, da verdade, isto é, aquele em que se cumpre a função (ORTEGA, 1982, p. 46).

Observador dessa pluralidade de vozes, o estudioso analisa que, no romance, a “interação das vozes narrativas é imediata, e até simultânea, já que o texto busca integrar os narradores no discurso do seu próprio conflito” (ORTEGA, 1982, p. 46, tradução nossa)²⁰³. Ou seja, entende que a integração das vozes e a possibilidade de comunicação plena são desejos do narrador plural. Se formos ao romance, veremos que em muitos episódios, de fato, o narrador deseja integrar todas essas vozes. E se utiliza de estratégias para conseguir, como a utilização da primeira pessoa, destacada por Cornejo Polar (2008), o manejo de descrições que não têm necessariamente ligação temporal com o curso da narração, em uma espécie de digressão, a fim de cristalizar imagens passadas importantes e complementar a ação presente, semelhante ao que Rama (2008) frisou com as intervenções etnológicas.

²⁰⁰ La naturaleza del conflicto puede ser entendida en esta novela como el drama de una comunicación, en primer lugar, estratificada socialmente; y, en segundo lugar, como el drama disyuntivo de sistemas de comunicar que suponen distintas series de transmisión, procesamiento y jerarquización de la información. Por lo mismo, son modelos de percepción los que se disputan en el texto el espacio de la comunicación. O sea, se disputan el orden de los hechos, la definición de los hablantes y el lugar del sujeto. El drama de la comunicación es la forma desgarrada de la existencia social misma: son modelos culturales en conflicto los que generan este relato del papel de los hablantes.

²⁰¹ “el Narrador de esta novela requiera ser uno y plural.”

²⁰² “la lectura que los narradores implican (son, claro, voces de un mismo Narrador)”.

²⁰³ “la interacción de las voces narrativas es inmediata, y hasta simultánea, ya que el texto busca integrar a los narradores en el discurso de su propio conflicto.”

Um exemplo: o capítulo II (El viaje) é cheio de vozes aparentemente comungadas. Os vários espaços sinalizados (***) muitas vezes imprimem mudança narrativa de foco. Vejamos:

Meu pai nunca encontrou lugar onde fixar residência; foi um advogado de províncias, instável e errante. Com ele conheci mais de duzentos povoados. Temia os vales quentes e só passava por eles como viajante; ficava morando algum tempo nos povoados de clima temperado: Pampas, Huaytará, Coracora, Puquio, Andahuaylas, Yauyos, Cangallo... Sempre junto de um rio pequeno, sem bosques, com grandes pedras luzidas e peixes miúdos. O mirto, o amieiro, o salgueiro, o eucalipto, o *capulí*, a *tara* são árvores de madeira limpa, cujos galhos e folhas se recortam livremente [...]. Nos rios largos e grandes nem todos chegam até as pedras. Só os nadadores, os destemidos, os heróis; os outros, os humildes e as crianças permanecem; da margem, ficam vendo como os fortes nadam na correnteza, onde o rio é fundo, como chegam até as pedras solitárias, como as escalam, com que custo, e depois se erguem para contemplar a quebrada, para aspirar a luz do rio, o poder com que percorre e adentra as regiões desconhecidas. *** Mas meu pai decidia partir de um povoado para outro quando as montanhas, o caminhos, os campos de jogos, o pouso dos pássaros, quando os detalhes do povoado começavam a fazer parte da memória. (ARGUEDAS, 2005, p. 33-34)²⁰⁴

O capítulo começa com a demarcação do narrador-protagonista em primeira pessoa. É perceptível que a voz participa da narrativa, insere-se dentro; não está alheia aos fatos. “Mi padre” e “Con él conocí” são algumas das marcas textuais que comprovam isso. No entanto, ao longo da leitura, repara-se que essa voz cede lugar a outra, em terceira pessoa, mais objetiva e observadora da paisagem, como se quisesse cristalizar rios e árvores etc. para imprimir o tom presente ao protagonista. E o leitor é convidado a apreciar essa sensação, a visualizar os homens fortes nadando na correnteza, por exemplo.

O emprego dos verbos no presente: *llegan* e *miran* reforçam a impressão. É pertinente salientar que, nesse trecho, as alterações só são percebidas a partir da leitura atenta, pois não há demarcação espacial que sinalize a mudança de uma voz a outra. Todavia, após os espaços (***), há o retorno da voz em primeira pessoa: “Pero mi padre”. Por intermédio dessa análise, percebe-se a pertinência do que Ortega (1982) defende acerca do narrador uno e

²⁰⁴ “Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue un abogado de provincias, inestable y errante. Con él conocí más de doscientos pueblos. Temía a los valles cálidos y sólo pasaba por ellos como viajero; se quedaba a vivir algún tiempo en los pueblos de clima templado: Pampas, Huaytará, Coracora, Puquio, Andahuaylas, Yauyos, Cangallo... Siempre junto a un río pequeño, sin bosques, con grandes piedras lúcidas y peces menudos. El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente [...]. En los ríos anchos y grandes no todos llegan hasta las piedras. Sólo los nadadores, los audaces, los héroes; los demás, los humildes y los niños se quedan; miran desde la orilla, cómo los fuertes nadan en la corriente, donde el río es hondo, cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, y luego se yerguen para contemplar la quebrada, para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas. *** Pero mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campo de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria. (ARGUEDAS, 2016b, p. 173-174)

plural em si mesmo como também na interação das vozes com intenção de solucionar o conflito.

Outro exemplo: o episódio do motim das *chicheras*. O narrador-protagonista, Ernesto, relata o momento em que, no passado, presenciou as *chicheras* reclamarem a partilha do sal. Influenciado pela revolta, o adolescente se sentiu parte integrante do círculo social e cultural das indígenas e mestiças: “A violência das mulheres me exaltava. Tinha vontade de brigar, de pular em alguém” (ARGUEDAS, 2005, p. 124)²⁰⁵. Mais que ligado a essa esfera, sentia alegria: “Uma imensa alegria e a vontade de lutar, mesmo que fosse contra o mundo inteiro, nos fizeram correr pela rua” (ARGUEDAS, 2005, p. 130)²⁰⁶. O uso do “pronombre de primera persona nos” sinaliza o sentimento de pertencimento de Ernesto para com as mulheres.

No entanto, em outra cena, o mesmo narrador se vê fora do círculo, como veremos a seguir. Ernesto entra em uma *chicheria* para comemorar junto com os mestiços e índios a vitória de Felipa e das *chicheras*, mas, no instante em que cantam um *huayno*, espécie de música indígena, sente-se excluído daquela realidade:

O canto se estendeu a todos os grupos da rua e às outras *chicherías*. O homem que me convidara e seu grupo dançavam cada vez mais animados. Já não deviam se lembrar de mim de mim nem de nada. Eu fiquei fora do círculo, olhando para eles, como quem contempla a enchente desses rios andinos de regime imprevisível; tão secos, tão pedregosos, tão humildes e vazios durante anos, e em algum verão nublado, quando as nuvens se precipitam, avolumam-se com a água salpicante e se tornam profundos; detêm o passante, despertam em seu coração e sua mente meditações e temores desconhecidos. (ARGUEDAS, 2005, p. 140)²⁰⁷

Evidentemente, há diferentes percepções/sensações relativas a um só narrador. Aquele que celebra junto com as *chicheras* é o mesmo que se vê fora do círculo. Essa constatação, entretanto, aponta para a necessidade de analisar o conflito mais do que a integração, modo como pensara Ortega (1982) e Rama (2008). A cena final do romance é um bom exemplo. Na visão de Julio Ortega, é por meio do mito e da subversão que há comunicação fecunda ou, em linguagem clara, o narrador plural torna-se uno:

²⁰⁵ “La violencia de las mujeres me exaltaba. Sentía deseos de pelear, de avanzar contra alguien” (ARGUEDAS, 2016b, p. 271).

²⁰⁶ “Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles” (ARGUEDAS, 2016b, p. 278).

²⁰⁷ “El canto se extendió a todos los grupos de la calle y a las otras *chicherías*. Mi invitante y su grupo bailaban con entusiasmo creciente. No debían ya acordarse de mí ni de nada. Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible; tan secos, tan pedregosos, tan humildes y vacíos durante años, y en algún verano entoldado, al precipitarse las nubes, se hinchan de un agua salpicante, y se hacen profundos; detienen al transeúnte, despiertan en su corazón y su mente meditaciones y temores desconocidos.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 288)

Não é um sujeito dividido o que se deduz do texto, mas um sujeito dramatizado pela informação que processa e pela busca de uma comunicação sustentadora [...]. É inclusive possível que a sociedade nacional o condene como sujeito dividido e sem lugar. Porém, o ato do romance, e do sujeito nele, é um ato plural e alternativo dentro de uma ordem social cuja manipulação comunicativa é um ato doente. Por isso, o que ao começo chamamos de drama do sujeito na escritura é o seu radical questionamento do programa social e seu contrato. Se o programa se denuncia em sua ambivalência, o contrato é recusado pela mesma ruptura que supõe um plano alternativo. Da crítica do programa se suscita a rebelião, da ruptura do contrato gera-se outro espaço, o que é escrito pelo rio e o canto em um mundo natural é reescrito pelo texto na reconstrução de outra linguagem: espaço de outriedade onde a subversão do sujeito inscreve uma comunicação fecunda, uma comunidade possível. (ORTEGA, 1982, p. 81-82)²⁰⁸

Dessa forma, Ortega assimila essa comunicação desejada, identificada pela possível cura da peste e, por conseguinte, pela emancipação dos colonos; a profunda e poderosa força dos rios e o encontro de Ernesto com seu pai... Todavia, como frisamos acima, são possibilidades, por isso a suspeita da não comunicação efetiva ou da não realização da harmonia é válida conforme os mesmos critérios.

Em suma, ainda que Ortega (1982) pense diferente de Rama (2008) por eleger o narrador plural e uno, os dois acreditam na integração das vozes no romance de Arguedas, o que, para este trabalho, é complexo interpretar devido, principalmente, ao apreço do conflito como marcador intencional e importante. No entanto, o artigo de Julio Ortega se revela muito relevante no que toca à comunicação de forma geral em *Los ríos profundos*, sobretudo no que se refere aos sons etc., como vimos acima.

Em 1996, catorze anos depois da publicação de *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama, Mario Vargas Llosa, como já havíamos assinalado, retifica sua opinião sobre a unidade do narrador de *Los ríos profundos* para ratificar a presença de dois narradores:

Um é o narrador-personagem, Ernesto, adolescente solitário cujo desassossego e cuja emotividade à flor da pele ocupam boa parte da narração, e o segundo, um narrador onisciente – adulto, sábio, invisível e impessoal – que assume por breves

²⁰⁸ No es un sujeto escindido el que se deduce del texto, sino un sujeto dramatizado por la información que procesa, y por su búsqueda de una comunicación sustentadora [...]. Es incluso posible que la sociedad nacional lo condene como sujeto escindido y sin lugar. Pero el acto de la novela, y el del sujeto en ella, es un acto plural y alternativo dentro de un orden social cuya manipulación comunicativa es un acto enfermo. Por eso, lo que al comienzo llamamos el drama del sujeto en la escritura es su radical cuestionamiento del programa social y su contrato. Si el programa se denuncia en su ambivalencia, el programa se denuncia en su ambivalencia, el contrato es recusado por la ruptura misma que supone un diseño alternativo. De la crítica del programa se suscita la rebelión, de la ruptura del contrato se genera otro espacio, el que escrito por el río y el canto en el mundo natural es re-escrito por el texto en la reconstrucción de otro lenguaje: espacio de la otredad donde la subversión del sujeto inscribe una comunicación fecunda, una comunidad posible.

momentos o governo do relato para introduzir algumas excursões. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 215-216, tradução nossa)²⁰⁹

Em um texto curto, duas páginas, Vargas Llosa (2008) oferece-nos, de forma sutil, a proposição de que é o narrador onisciente, qualificativo distinto do que empregou Rama (2008). Segundo o crítico uruguaio, o descritor etnológico intervém com outros assuntos, mas nada que desrespeite o filtro do principal. Ou seja, não teria domínio para transmitir sensações de outras personagens, como os sentimentos, já que quem narra efetivamente é o descritor principal, embora em alguns casos contextualize cenas mais detalhadas.

Para justificar a onisciência narrativa, Vargas Llosa escolhe o paradeiro da Senhora Felipa, no capítulo IX (*Cal y canto*), como paradigma. O crítico sustenta que a dita cena se inicia com o narrador-personagem, em primeira pessoa, a relatar a perseguição contra líder, no entanto, em determinado momento, sobrepõem-se vozes, e o narrador passa a falar na terceira pessoa como se não estivesse na cena. Esse narrador, para Vargas Llosa, seria onisciente e teria acesso, inclusive, aos sentimentos dos guardas. Vejamos:

Essa sucessão de vozes gera uma hábil desordem, cortina de humo que facilita a mudança para o narrador onisciente e exterior ao relato que se produz, exatamente, ao começar a frase: “Los guardias montaron; pasaron a galope el puente...” (p. 115). Quem continua narrando os diálogos e a frustração dos guardas que disparam em vão contra a desaparecida fugitiva já não narra desde a primeira pessoa, mas desde a terceira pessoa e dispõe de uma informação que está totalmente fora do alcance do escolar confinado no internato. O ponto de vista retorna a Ernesto mediante uma nova mudança espacial, graças a outro artefato, uma frase-rumor de autoria ambígua (pois não há maneira de determinar se pertence ao narrador-personagem ou ao narrador onisciente): “La historia la contaron muchos en Abancay...”, (VARGAS LLOSA, 2008, p. 216-217, tradução nossa)²¹⁰

Contudo, entendemos de outro modo. Vamos demonstrar indo ao texto. De fato, Ernesto, narrador-personagem, rememora desde um passado vivenciado por ele o episódio de Felipa. Nessa cena, faz uso da primeira pessoa e dos verbos no passado do indicativo para dizer que estava no corredor do colégio: “Vários moscardos cruzaram o corredor [...]. Meus olhos se fixaram no voo lento desses insetos que absorvem em seu corpo negro, imune, o

²⁰⁹ Uno es el narrador-personaje, Ernesto, adolescente solitario cuyos desasosiego y emotividad a flor de piel ocupan buena parte de la anécdota, y el segundo, un narrador omnisciente – adulto, sabio, invisible e impersonal – que asume por breves momentos el gobierno del relato para introducir algunos excursos.

²¹⁰ “Esa sucesión de voces genera un hábil desorden, cortina de humo que facilita la muda al narrador omnisciente y exterior al relato que se produce, exactamente, al comenzar la frase: ‘Los guardias montaron; pasaron a galope el puente...’ (p. 115). Quien continúa refiriendo los diálogos y la frustración de los guardas que disparan en vano contra la desaparecida fugitiva ya no narra desde la primera sino desde la tercera persona y dispone de una información que está totalmente fuera del alcance del escolar confinado en el internado. El punto de vista retorna a Ernesto mediante una nueva muda espacial, gracias a otro artilugio, una frase-rumor de ambiguo propietario (pues no hay manera de determinar si pertenece al narrador-personaje o al narrador omnisciente): ‘La historia la contaron muchos en Abancay...’”.

fogo. Segui-os.” (ARGUEDAS, 2005, p.192)²¹¹. Em seguida, empreende um fluxo de consciência para indagar a si mesmo sobre o paradeiro de Felipa: “Talvez dona Felipa estivesse sob a sombra de um arbusto, nesse instante, disparando contra a tropa. Por fim, a matariam, entre tantos, e a enterrariam em algum lugar oculto da quebrada” (ARGUEDAS, 2005, p. 192)²¹².

Ao que parece, essa cena não passa de uma imaginação do narrador-personagem, se o denominamos conforme Vargas Llosa (2008). Confirma-se isso pela presença do advérbio “quizá” e dos verbos no tempo condicional “matarían” e “enterrarían”, o que não justifica, de certo, a nomenclatura de narrador onisciente para essa cena. A frase que vem logo após, “Mas soubemos que seus perseguidores encontraram uma das mulas, caída no meio da ponte do Pachachaca.” (ARGUEDAS, 2005, p. 193)²¹³, arremata nosso ponto de vista e põe fim à discussão: o narrador imaginou, supôs algo acerca do paradeiro de Felipa, mas depois soube, junto de outras pessoas, o que de fato aconteceu.

No entanto, faz-se necessário frisar que o descritor reproduz, por exemplo, cantos entoados no momento da perseguição como também faz uso do discurso direto a fim de deixar a cena mais próxima: “As cholas ficaram do outro lado, onde há um monte – disse o sargento.” (ARGUEDAS, 2005, p. 195)²¹⁴. Esses artefatos seriam suficientes para a confirmação da teoria de Vargas Llosa (2008) sobre a onisciência, salvo um dado importante do episódio: o narrador revalida que a história lhe foi contada, em consonância com o “Pero supimos” da citação anterior: “Muitos contaram a história em Abancay. Houve testemunhas; os viajantes que foram detidos na ponte e que observaram o regresso dos guardas, as cholas que cantaram no monte enquanto os guardas miravam o rio, e que depois dispararam; os próprios ‘civis’” (ARGUEDAS, 2005, p. 195)²¹⁵.

Por conseguinte, supomos que essa voz é a mesma ligada ao narrador-personagem, e não a um onisciente, como pensou o autor de *Travesuras de la ninã mala* (2006), pois nos sinaliza que a história foi repassada, apesar dos detalhes descritos por uma voz que conta sobre seu passado. Nesse sentido, com um olhar de revisão a todas essas

²¹¹ “Varios moscardones cruzaron el corredor [...]. Mis ojos se prendieron del vuelo lento de esos insectos que absorben en su cuerpo negro, inmune, el fuego. Los seguí”. (ARGUEDAS, 2016b, p. 338).

²¹² “Doña Felipa estaría quizá disparando desde la sombra de un arbusto contra la tropa, en ese instante. La matarían al fin, entre tantos, y la enterrarían en algún sitio oculto de la quebrada” (ARGUEDAS, 2016b, p. 338).

²¹³ “Pero supimos que sus persecutores encontraron una de las mulas, tumbada en medio del puente del Pachachaca” (ARGUEDAS, 2016b, p. 338).

²¹⁴ “– Las cholas se han quedado al otro lado, donde hay monte – dijo el sargento.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 339).

²¹⁵ “La historia la contaron muchos en Abancay. Hubo testigos; los viajeros que estuvieron detenidos en el puente y que observaron el regreso de los guardias, las cholas que cantaron desde el monte mientras los guardias miraban el río, y que después dispararon; los propios “civiles” (ARGUEDAS, 2016b, p. 340).

concepções, encontramos aproximações com o que pensou Cornejo Polar (2008) ao analisar três tipos de memórias associadas a um narrador, e não dois – proposta de Rama e outros influenciados. Se as discussões realizadas no capítulo dois desta dissertação resultaram na sutil impossibilidade da transculturação narrativa defendida por Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*, depois de analisarmos a instância do descritor neste capítulo ratificamos essas ideias, visto que a teoria citada desfavorece a leitura do desconforto diante da modernidade cultural.

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que o pensamento do crítico estava de acordo com um época específica na qual o intuito era o projeto modernizador da cultura latino-americana, conforme Roseli Cunha (2007):

Para o crítico [Rama], Arguedas era um indivíduo que reunia conhecimentos acadêmicos das várias culturas do Peru, teria vivenciado os dois lados da sociedade peruana [...]. Poder-se-ia encontrar no autor peruano a capacidade de sintetizar as vozes das várias classes sociais por uma demonstração de suas características culturais [...]. Desse modo, podemos dizer que, se a ideologia que permeia a obra de Arguedas seria a utopia socialista, vinda da geração de Mariátegui, aliada ao culturalismo de sua própria época, Ángel Rama compartilha dela e acentua sua crença no poder do intelectual e em sua capacidade de concretização do projeto modernizador da cultura latino-americana, como uma maneira de revitalizá-la e alçá-la aos patamares de Primeiro Mundo. (CUNHA, 2007, p. 252)

Esse era, pois, um dos motivos pelos quais Cornejo Polar (2013) desconfiava: “ponho ressalvas [sobre] a interpretação segundo a qual tudo havia ficado harmonizado dentro de espaços tranquilos e amenos (e por certo enfeitados) de nossa América.” (CORNEJO POLAR, [1997] 2013, p. 155)²¹⁶. Portanto, para a presente pesquisa, há mais validade nas ideias cornejianas não somente sobre a heterogeneidade – isto é, o intercruzamento de dois ou mais universos socioculturais muitas vezes distintos e incompatíveis –, mas também no que se refere às memórias do narrador, que, a nosso ver, são essenciais para a composição do sujeito melancólico, se nos apoiarmos em Walter Benjamin (2013; 2016) e Susana Lages (2007), a qual analisa os escritos benjaminianos.

Como vimos no capítulo dois desta pesquisa, Lages (2007, p. 66-67), em um exercício já comum de aproximar a tradução do termo, designa a melancolia como:

um estado psíquico, tendencialmente patológico, que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empobrecimento do ego (fase ou posição depressiva/ou melancólica propriamente dita), com momentos de grande entusiasmo, nos quais ele recompõe sua imagem, apresentando um excesso

²¹⁶ “lo que objeto es la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos (y por cierto hechizos) de nuestra América.”

triumfalista de autoconfiança (fase ou posição maníaca). Essas fases tendem a se suceder no tempo, constituindo a afecção geral da melancolia como um ciclo que alterna estados psíquicos antitéticos. Esse movimento pendular, com idêntica polarização, caracteriza o ponto de vista que nossa tradição filosófica-literária assumiu historicamente diante do processo e do produto da história da tradução e de seu status no mundo das ideias e das letras.

Em que âmbito ou nível a heterogeneidade se intercruza com a melancolia? A nosso ver, a partir da compreensão de que ambas categorias promovem polarizações, estados pendulares, antíteses. Retomando algumas maturações vistas nos capítulos anteriores, a condição heterogênea proposta por Cornejo Polar (2008) se intensificou nas Américas desde a conquista e colonização, período cujo aparecimento de universos socioculturais distintos (branco *versus* índio) em confronto teve seu ápice.

Desde então, somos expectadores, produtores e receptores das consequências – positivas e negativas – advindas do choque cultural, permanente e ininterrupto. Dentre elas, o genocídio indígena, a inferioridade da oralidade para a superioridade da letra, como também a resistência oral e escrita das línguas ameríndias, o potencial subversivo dos vencidos. São perdas e ganhos; tristezas e alegrias, derrotas e triunfos: eis o gancho comparativo com a melancolia de raiz antitética, pendular, a que batizamos aqui de macro. Por conseguinte, a partir da reconfiguração teórica abordada, a heterogeneidade é condição favorável para o adensamento melancólico. Isso, salienta-se, é possível perceber apenas via literatura, em específico, em *Los ríos profundos*.

O narrador experiência um estado semelhante à melancolia macro, em que alterna momentos de “profunda tristeza” com momentos de “grande entusiasmo”. Analisamos aqui muitas dessas polaridades. Ernesto, figura *criolla*, situada no presente da narrativa, deseja regressar ao seu passado, que é o da personagem cujo sonho também é regressar outro decorrido. Para realizar seu feito, o descritor coloca-se no lugar do ator e muitas vezes cede voz a ele a fim de acessar esse passado do passado. No entanto, conforme o pensamento de Benjamin (2016) acerca das teses da história, defendido por Lages (2007), quanto mais tenta acessar o passado distante, mais ele se transforma em outro, semelhante ao presente: “Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu com presente intencionado nela” (BENJAMIN, 2016, p. 11).

Devido a isso, o sonho de alcançar o paraíso longínquo é cada vez mais irrealizável. Se também acionarmos as discussões sobre tradução e melancolia que Lages sugere a partir da “Tarefa do tradutor”, de Benjamin (2013), analisamos que a realização de uma tradução fidedigna ao original (a cultura quéchua), ou cada vez mais ética, poética e

pensante, se utilizamos as categorias tradutórias de Berman (2007), é cada vez mais difícil se não impossível. As inúmeras estratégias, como o recurso da primeira pessoa intercalado com a terceira, a possível distância narrador-personagem, apenas atenuam a tensão da tarefa (in)disposta. A proposta de Lages, baseada em Benjamin, do traduzir sem melancolia não se executa com exatidão em *Los ríos profundos* se compararmos com o narrador, visto que demonstra narrativamente seu desconforto diante das perdas do original.

Dito isso, o próximo tópico visa relacionar a heterogeneidade e a melancolia com dois símbolos importantes da narrativa (*tankayllu* e *zumbayllu*) que, para nossa pesquisa, são fundamentais para a continuação do raciocínio desenvolvido até então. Ressalta-se uma inúmera quantidade de outros símbolos da narrativa, inclusive alguns citados durante o trabalho, que também podem ser lidos sobre o viés da heterogeneidade e da melancolia. Por limitação da pesquisa, escolheu-se enfatizar principalmente esses dois, visto que possuem ampliações, por isso símbolos, que são pontos de contatos com outros.

4.2 O *tankayllu*, o *zumbayllu* e a melancolia: representantes da heterogeneidade

Em *Los ríos profundos*, percebemos o esforço do narrador em colocar no papel aspectos próximos do universo quéchua. Como já foi contextualizado anteriormente, a cultura referida destina lugar de destaque para a natureza, pois é reveladora de sentido, captadora da sacralidade. Por exemplo, segundo Cornejo Polar (2008, p. 145, tradução nossa)²¹⁷: “Mais que implicar liberdade e força, os rios simbolizam o sentido da natureza, mas a natureza da forma como entende Ernesto: ao mesmo tempo um ser humano e um poder divino.”. No entanto, esses mesmos elementos naturais também funcionam como evocadores do mal.

Ademais dos rios, Cornejo Polar (2008, p. 147) também destaca a força e simbologia que as aves possuem dentro do romance como “instrumentos” que ultrapassam a distância constituinte dos espaços fechados. Da mesma forma, pensamos a respeito do que o narrador relata sobre o poder dos insetos, em especial o *tankayllu*. No final do capítulo I (“O Velho”), após uma série de diálogos com o Velho e o seu pai, o protagonista retira-se da cena e, em outra esfera, descreve e reflete sobre a paisagem, sobretudo na figura do viajante que é, em verdade, ele à procura da viagem definitiva ao passado feliz. Todavia, ao recordar, introduz fissuras à lembrança, como a presença dos insetos zumbidores e do rio, elementos que cativam e assombram na mesma medida:

²¹⁷ “A más de implicar liberación y fuerza, los ríos simbolizan el sentido de la naturaleza, pero la naturaliza tal como la entiende Ernesto: al mismo tiempo un ser viviente, humano, y un poder divino.”

À medida que desce para o fundo do vale, o recém-chegado sente-se transparente, como um cristal em que o mundo vibrasse. Insetos zumbidores aparecem na região quente; nuvens de mosquitos venenosos se cravam no rosto. O viajante oriundo das terras frias se aproxima do rio, atordoado, febril, com as veias inchadas. A voz do rio aumenta; não ensurdece, exalta. Cativa as crianças, infunde nelas pressentimentos de mundos desconhecidos. Penachos das moitas de cariço se agitam junto do rio. A correnteza parece marchar a passo de cavalos, de grandes cavalos selvagens. – *Apurímac mayu! Apurímac mayu*²¹⁸ – repetem as crianças de fala quéchua, com ternura e espanto. (ARGUEDAS, 2005, p. 32)²¹⁹

Ou seja, as mesmas imagens/objetos que produzem alento são as que atordoam o narrador. Por conseguinte, a atmosfera de indecisão é atuante, como vimos também no trecho em que o narrador descreve o *tankayllu* e as outras vozes quéchuas (ARGUEDAS, 2016, p. 235-237). É por essa razão que retomamos agora algumas das questões esboçadas no tópico anterior, em especial sobre essa voz que fala sobre o inseto. De algumas enumerações levantadas, trazemos estas: a) o narrador não é uma criança; b) não é um índio que acreditava no poder divino do inseto; c) não é um dos índios que, depois das pregações dos missionários, passaram a acreditar na paganidade do inseto. Seria, então, o narrador um *criollo/misti* crente na cultura quéchua e possuidor de uma visão infantil? Como se vê, são questões – conflitivas – constituintes do tecido narrativo e delas não podemos exigir respostas, interpretações únicas e definitivas.

Pensando assim, esse narrador não poderia ser o etnológico de Rama, dotado de impessoalidade e cientificidade, pois passa a ser impreciso e questionador (“¿Por qué tiene miel en el tapón del vientre?”) com um assunto que deveria ter certeza. O mais relevante: esse narrador se contamina, ao menos em um momento, com a ideia de negatividade do *tankayllu* pregada pelos missionários e adotada, por meio da imposição religiosa, aos indígenas.

Ainda refletindo sobre esse trecho, o narrador exhibe duas visões sobre a melancolia, ancoradas com a mesma compreensão da capacidade benéfica/divina e maléfica/diabólica do *tankayllu*: ao passo que a vespa é inofensiva e benévola, as crianças podem ser protegidas da melancolia, isto é, algo que não é bom, mas pode ser aliviado. Por seu turno, se o inseto é visto como algo maléfico/diabólico, a melancolia apenas atenua esse mal; intensifica-o.

²¹⁸ *Mayu* (voz quéchua): “rio”. (Nota da tradutora).

²¹⁹ “A medida que baja al fondo del valle, el recién llegado se siente transparente, como un cristal en que el mundo vibrara. Insectos zumbadores aparecen en la región cálida; nubes de mosquitos venenosos se clavan en el rostro. El viajero oriundo de las tierras frías se acerca al río, aturdido, febril, con las venas hinchadas. La voz del río aumenta; no ensurdece, exalta. A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos. Los penachos de los bosques de carrizo se agitan junto al río. La corriente marcha como a paso de caballos, de grandes caballos cerriles. – ¡Apurímac mayu! ¡Apurímac mayu! – repiten los niños de habla quechua, con ternura y algo de espanto (ARGUEDAS, 2016b, p. 172).

Como vimos nos capítulos anteriores, a representação da melancolia na literatura peruana, especialmente aquela ligada aos indígenas, efetuou-se devido à ascensão dos valores impostos pelos dominadores. No romance em específico, percebemos que esses sentidos ainda são pulsantes, entretanto, são emaranhados e, por conta disso, dispersos, não fincados em uma só via significativa. Dito isso, o *tankayllu* aparenta a nós como mais um símbolo da heterogeneidade e da melancolia, como vemos trabalhando, ao lado dos rios, do *zumbayllu*, das viagens, da utilização da memória, uma vez que sinaliza o efeito do cruzamento conflituoso de dois universos socioculturais distintos.

Por um lado, a significação benéfica da vespa remete a todas imagens anímicas captadas pelo realismo maravilhoso, como os rios, as pedras, as aves e todos os outros insetos. Tentar recuperar essa imagem benéfica por meio da recordação é tentar resgatar a força viva da natureza de identificação indígena, isto é, o objeto perdido do qual fala Freud (2011) e que Lages pontua para tratar da relação tradução e melancolia em Benjamin. Nesse sentido, o *tankayllu* não representa apenas uma vespa, representa toda a pertinência dessa cultura e dos valores que devem ser resgatados, inclusive para se proteger da melancolia.

Por outro lado, como vimos, essa vespa também possui outra significação: é considerada diabólica e profana, sobretudo depois da conquista e colonização americana. Nesse caso, acreditar em seu poder é admitir a presença dos poderes profanos em contraponto com os cristãos. Retomando as duas visões, qual o significado do *tankayllu* para o narrador nesse trecho? Acreditamos que as duas visões, os dois pontos de vista. Ernesto quer retornar ao passado e sentir o poder – benéfico – extraído do pequeno inseto, porém também vislumbra o amargo de seu aguilhão. Por conseguinte, nosso empenho daqui em diante é elucidar essa conflituosa relação do inseto com a heterogeneidade e a melancolia.

Em “Teses sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin (2016), o anjo que há no quadro de Paul Klee, na visão de teórico, volta os olhos para o passado e enxerga destruição e ruína cujo tempo esqueceu, todavia, ao se dar conta desse pesar, o alado tenta acordar os esquecidos com o fim de levá-los para o futuro e dar vista aos que não tiveram vista, mas é impedido por conta da tempestade que lhe leva ao futuro. Essa tempestade, na visão de Benjamin, é o progresso que impede o retorno. O momento da tempestade é então congelado pela pintura. A pintura, alegoricamente, marca essas duas visões: o bem e o mal; o passado e o futuro; o progresso e o regresso etc.

De forma semelhante, temos a imagem do *tankayllu*. Não a imagem-pintura, mas a imagem-letra-movimento-símbolo. Não o olhar da vespa, senão a descrição de seus movimentos, o “alar” de suas asas. O inseto foi caracterizado como indicador do mal,

sinalizador da melancolia micro, em especial seu tom negativo e patológico, o mesmo atribuído de forma maniqueísta aos indígenas no período colonial e que se estendeu por muito tempo. Nesse sentido circunscrito, não há falso aguilhão, pois indica perigo, além disso quem lhe der caça provará do gosto amargo. O zumbido forte devido ao bater de asas do *tankayllu* é indicador concreto de algo além-vida e de caráter profano.

No entanto, por trás do passado negativo colocado pelos missionários, há o passado benéfico e doce cujo narrador deseja resgatar. Por esse ângulo, o *tankayllu* não é só bom como também inofensivo. Tão abençoado que possui um falso aguilhão que, em verdade, emana mel a quem lhe procura beber – poderíamos comparar com a eucaristia para os cristãos católicos. A velocidade para além do seu pequeno e frágil corpo é permitida por conta de sua divindade; porta algo a mais que sua vida e protege quem lhe necessita. Esse intercruzamento de pensamentos e sentimentos, muitas vezes distintos e contraditórios, é o traço distintivo da heterogeneidade descrita aqui, que, por sua vez, é condição para a presença da melancolia em sua visão macro.

E o que falar do dançarino de *tijeras* Tankayllu? Elemento por demais heterogêneo, visto que utiliza trajes espanhóis, mas dança e expressa o rito que se assemelha aos costumes indígenas. O epíteto do bailarino, o mesmo da vespa, não é coincidência; ele é devedor das simbologias do originário e recebe toda carga simbólica implicada. O *zumbayllu*, por conseguinte, acolhe essas referências do mesmo modo:

Zumbayllu! No mês de maio, Antero trouxe o primeiro *zumbayllu* ao Colégio. Os alunos pequenos o rodearam. – Vamos para o pátio, Antero! – Para o pátio, irmãos! Irmãozinhos! Palacios correu entre os primeiros. Pularam o aterro e subiram no campo de terra. Iam gritando: – *Zumbayllu, zumbayllu!* Eu os seguí ansiosamente. Que seria o *zumbayllu*? Que nomearia essa palavra cuja terminação me fazia lembrar belos e misteriosos objetos? [...]. Eu me lembrava do grande Tankayllu, o dançarino coberto de espelhos, bailando em grandes saltos no átrio da igreja. Lembrava-me também do verdadeiro *tankayllu*, o inseto voador que perseguíamos entre os arbustos floridos de abril e maio [...]. Nos campos temperados ou frios, a voz humana ou a das aves é levada pelo vento a grandes distâncias. No entanto, sob o sol denso, o canto do *zumbayllu* se propagou com uma clareza estranha; parecia ter um gume agudo. Todo o ar devia estar repleto dessa voz fina; e toda a terra, esse chão arenoso do qual parecia brotar. – *Zumbayllu, zumbayllu!* Repeti muitas vezes o nome, enquanto ouvia o zumbido do pião. Era como um coro de grandes *tankayllus* fixos num lugar, prisioneiros sobre o pó. E dava alegria repetir essa palavra, tão semelhante ao nome dos doces insetos que desapareciam cantando na luz. (ARGUEDAS, 2005, p. 92-93)²²⁰

²²⁰ “¡Zumbayllu! En el mes de mayo traje Antero el primer *zumbayllu* al Colegio. Los alumnos pequeños lo rodearon. – ¡Vamos al patio, Antero! – ¡Al patio, hermanos! ¡Hermanitos! Palacios corrió entre los primeros. Saltaron el terraplén y subieron al campo de polvo. Iban gritando: – ¡Zumbayllu, zumbayllu! Yo los seguí ansiosamente. ¿Qué podía ser el *zumbayllu*? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? [...]. Yo recordaba al gran “Tankayllu”, el danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia. Recordaba también el verdadero *tankayllu*, el insecto volador que

Como vimos, nessa cena o narrador-protagonista relata o contato da personagem com o *zumbayllu*. Faz-se importante, primeiramente, contextualizar que a palavra *zumbayllu* não é de origem quéchuá, e sim uma mescla, conforme Renaut Richard (1991, p. 192, tradução nossa). O autor afirma que o objeto emblemático associa “uma forma verbal onomatopeica espanhola (*zumba*) à onomatopeia quéchuá – *yllu*, integrando assim uma harmoniosa voz mista espanhola-quéchuá”.²²¹ Para Richard, a mescla que constitui a palavra denota harmonia, integração. Cornejo Polar também analisa o potencial integrador e positivo do objeto em determinados momentos:

Um elemento, o *zumbayllu*, representa como ninguém outro a associação, a identidade profunda de tais forças positivas [...]. Concentra em si todos os recursos contra o mal [...]. Em um clima de violência como o do internato, o *zumbayllu* gera um insólito movimento de fraternidade [...]. Sabe-se já qual é o valor que Ernesto concede ao internato e como dentro dele se sente prisioneiro e sujeito ao império do mal. A presença do pião não modifica basicamente a situação (o pátio segue sendo odiado, por exemplo), mas oferece um elemento que até certo ponto faz habitável esse terrível espaço [...]. No nível menos complexo, o *zumbayllu* é para Ernesto um consolo, uma companhia fraternal, uma fonte de energia, uma ocasião excepcional de felicidade. Quando mais se sente abatido, mais pode recorrer ao pião. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 153-155, tradução nossa)²²²

De fato, em muitos momentos do romance, em “ocasiões excepcionais de felicidade”, o narrador demonstra felicidade diante do *zumbayllu*. Esta cena, “Para mim era um ser novo, uma aparição no mundo hostil, um laço que me unia a esse pátio odiado, a esse vale dolente, ao Colégio” (ARGUEDAS, 2005, p. 95)²²³, é um exemplo.

Além disso, o objeto é possibilitador da integração porque também é um elemento mítico-mágico: traz à lembrança símbolos sagrados, como o *tankayllu*, e pode realizar feitos

perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo [...]. En los campos templados o fríos, la voz humana o la de las aves llevada por el viento a grandes distancias. Sin embargo, bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire piso arenoso del que parecía brotar. – ¡*Zumbayllu, zumbayllu!* Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz. Hice un gran esfuerzo; empujé a otros alumnos más grandes que yo y pude llegar al círculo que rodeaba a Antero. Tenía en las manos un pequeño trompo.” (ARGUEDAS, 2016,b p. 239-241).

²²¹ “una forma verbal onomatopéyica española (*zumba*) a la onomatopéyica quéchuá –*yllu*, integrando así una harmoniosa voz mixta española-quechua”.

²²² “Un elemento, el *zumbayllu*, representa como ningún otro la asociación, la identidad profunda de tales fuerzas positivas [...]. Concentra en sí todos los recursos contra el mal [...]. En un clima de violencia como el de internato, el *zumbayllu* genera un insólito movimiento de fraternidad [...]. Se sabe ya cuál es la valoración que Ernesto ortoga al internato y cómo dentro de él se siente prisionero y sujeto al imperio del mal. La presencia del trompo no modifica básicamente la situación (el patio sigue siendo odiado, por ejemplo), pero ofrece un elemento que hasta cierto punto hace habitable ese espacio terrible [...]. En el nivel menos complejo, el *zumbayllu* es para Ernesto un consuelo, una compañía fraternal, una fuente de energía, una ocasión excepcional de felicidad. Cuando más abatido se siente puede acudir al trompo”.

²²³ “Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio” (ARGUEDAS, 2016b, p. 243).

impossíveis. Cornejo Polar ([1972] 2008, p. 156) descreve também o *winku* (*zumbayllu* deformado) e o *layka* (enfeitado), com “poderes casi absolutos” para, inclusive quebrar barreiras, como a distância: “Abancay tem o peso do céu. Apenas seu *rondín*, um instrumento musical, e o *zumbayllu* podem chegar aos picos. Quero mandar uma mensagem para meu pai [...]. Mas o canto do *zumbayllu* os atravessa” (ARGUEDAS, 2005, p. 187)²²⁴. Nessa cena, as vozes do *zumbayllu* e do *rondín* têm o potencial mágico.

Ángel Rama (2008, p. 285-286, tradução nossa) também fala a respeito do potencial mágico do objeto:

Nesse repertório de mediadores mágicos que recebem, transformam e projetam o desejo da comunicação plena, situa-se o pião, o *zumbayllu*, como figura do jogo ritual e o desejo transfigurador. Objeto iniciador de um diálogo novo, liberador, o mágico trompo renova o espaço, torna-o propício e restitui uma condição original aos jogadores ou celebrantes.²²⁵

Para Ortega, o objeto é um elemento integrador:

A paisagem é um programa sintético dessa cultura plural que o texto elabora: o objeto “mestiço”, um objeto introduzido na cultura andina desde fora e colonizado por ela é, na verdade, um instrumento proliferante (*winku*: marcado pela sua forma protuberante, sem ser redonda); isto é, um signo heterodoxo capaz de significar uma e outra cultura, incorporar dados de uma e outra fonte e capaz de se reafirmar na sua marca diferencial. (ORTEGA, 1982, p. 73-74, tradução nossa)

Carlos Huamán (2004, p. 292, tradução nossa) colabora também para essa visão: “O *zumbayllu* não é um simples brinquedo de madeira que produz zumbidos, é um ser-objeto que simboliza, com a sua dança épica, a continuação e a perseverança da cultura quechua-andina”²²⁶. No entanto, a ideia do *zumbayllu* como felicidade e integração não é de todo perene; é momentânea. Cornejo Polar (2008) disse isso acima no trecho que trouxemos (“una ocasión excepcional de felicidad”) para falar da transitoriedade da simbologia que permeia o *zumbayllu*. Em seguida, o crítico peruano amplia essa ideia de momentaneidade do objeto em virtude da impossibilidade dele ser associado somente ao mundo indígena, ao mundo dos que são marginalizados etc. Para exemplificar essa abstração, Cornejo Polar (2008) traz à análise a

²²⁴ “Abancay tiene el peso del cielo. Sólo tu *rondin* y el *zumbayllu* pueden llegar a las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre [...]. Pero el canto del *zumbayllu* los traspasa” (ARGUEDAS, 2016b, p. 333).

²²⁵ “En ese repertorio de mediadores mágicos, que reciben, transmutan y proyectan el deseo de la comunicación plena, se sitúa el trompo, el *zumbayllu*, como figura del juego ritual y el deseo transfigurador. Objeto iniciador de un diálogo nuevo, liberador, el mágico trompo renueva el espacio, lo hace propicio, y restituye una condición original a los jugadores o celebrantes.”

²²⁶ “El *zumbayllu* no es un simple juguete zumbador de madera, es un ser-objeto mágico que simboliza, con su danza épica, la continuación y la perseverancia de la cultura quechua-andina”.

cena em que Antero, de início próximo e semelhante de Ernesto por estar apegado às raízes indígenas – e aqui entra a mentalidade mítico-religiosa-mágica –, mas depois contaminado pela maldade do mundo branco:

– Os colonos? Não vão, Markask’a; não vão! – Em minha fazenda há muito poucos – disse-me. E sempre são açoitados. Minha mãe sofre por eles; mas meu pai tem que desempenhar. Nas fazendas grandes eles são amarrados nos pisonayes dos pátios e pendurados num galho pelas mãos, e depois surrados. É preciso surrá-los. (ARGUEDAS, 2005, p.197)²²⁷

Para Cornejo Polar (2008, p. 156), essa cena e as outras que seguem são importantes porque retratam a quebra da irmandade Antero-Ernesto. A personagem Antero não seria semelhante a Ernesto, pois compactua com a maldade de muitos brancos, *criollos* e mestiços. O garoto, pelo contrário, não tolera injustiça contra os indígenas colonos, pois se sente como eles. O crítico prossegue a interpretação a descrever o estopim para a quebra definitiva da amizade: a descoberta, por Ernesto, que Antero era amigo do filho do chefe do batalhão, destinado a violentar os *colonos* (CORNEJO POLAR, 2008, p. 157).

Esse será o motivo de Ernesto encerrar a amizade e, por conseguinte, a crença no pião de seu amigo: “Num extremo do pátio escuro, cavei com meus dedos um buraco. Usei um vidro fino para me ajudar a aprofundá-lo. E ali enterrei o *zumbayllu*. Estirei-o no fundo, apalpando-o com meus dedos, e o enterrei. Calquei bem a terra. Foi um alívio.” (ARGUEDAS, 2005, p. 275)²²⁸. Portanto, se Antero lhe apresentou o *zumbayllu* e, de certa forma, a possibilidade de felicidade plena, esse mesmo Antero e esse mesmo *zumbayllu* foram vórtices de uma felicidade interdita e rasurada quando está vinculada ao mundo branco, e não ao mundo indígena.

É novamente Cornejo Polar (2008, p. 157, tradução nossa) quem nos ilumina teoricamente sobre o brinquedo:

A cena não possui o tom esperado. O *zumbayllu* ficou contaminado pela maldade do branco. Seu desaparecimento é agora desejável. Ao enterrá-lo, Ernesto preserva a fidelidade que deve aos seus companheiros. Um *zumbayllu* não é um *zumbayllu* verdadeiro. E é confirmado, então, que o poder do pião advém da sua relação com a natureza vivente e divina, com a natureza tal como sentem os índios, de seu

²²⁷ “–¿Los colonos? ¡No van, “Markask’a”; no van! En mi hacienda hay poquitos – me dijo –. Y siempre les echan látigo. Mi padre sufre por ellos; pero mi padre tiene que cumplir. En las haciendas grandes los amarran a los pisonayes de los patios o los cuelgan por las manos desde una rama, y los zurrán. Hay que zurrarlos.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 343)

²²⁸ “En un extremo del pátio oscuro, cavé con mis dedos un hueco. Con un vidrio fino me ayudé para ahondarlo. Y allí enterré el *zumbayllu*. Lo estire al fondo, palpándolo con mis dedos, y lo sepulte. Apisoné bien la tierra. Mi sentí aliviado.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 420).

parentesco com os rios e os insetos voadores, com a música e que, portanto, o *zumbayllu* só possui sentido e força quando está aderido ao mundo índio.²²⁹

Sendo assim, Ernesto só sente a força do *zumbayllu* se ele estiver aderido ao mundo indígena, todavia, ele já não é mais puro como outrora, porque está cada vez mais contaminado pelo mundo branco. Tanto é, que em uma cena anterior ao enterro do *winku* (*zumbayllu*), Cornejo Polar (2008) analisa que o objeto tem sua força dissipada devido à benção do padre. Mas não só por conta disso. Atualizamos à interpretação que o brinquedo, mesmo antes da proteção católica, é um objeto heterogêneo, uma vez que não se forja completamente no mundo indígena. O próprio nome ilustra essa disparidade simbólica: a junção de duas onomatopeias espanhola e quéchua. Além disso, Ernesto capta no *zumbayllu* principalmente a imagem do *tankayllu* e *Tankayllu* dançarino e suas distintas ressonâncias, como explica Carlos Huamán (2004):

O dançarino de tesouras, da mesma maneira que o pião *zumbayllu*, é um *illa*, um ser privilegiado que concentra a força mágica da natureza. Um *danzak'* pode concentrar a energia ou as características de certos animais como as vespas *tankayllus* ou os felinos. [...] A dança do *Tankayllu*, associada à dança do *zumbayllu*, remete-nos ao movimento *taki onqoy* ou *taki unquy* que introduziu uma resistência cultural quéchua ao negar toda imposição cultural hispânica. Sua manifestação de resistência e subversão se dá mediante uma dança febril. Por isso, não é raro que o menino Ernesto, ao ver o *zumbayllu*, recorde o baile dos dançarinos de tesouras profissionais de seu povoado. (HUAMÁN, 2004, p. 285-287, tradução nossa)²³⁰

Sendo assim, associar o som *zumbayllu* ao *Tankayllu* é recordar o misterioso dançarino de *tijeras*, contudo, mais que isso, é evocar o verdadeiro inseto *tankayllu*, possuidor de valores misteriosos. Repetir o som *zumbayllu* implica metaforizar a imagem das vespas no chão. Reverberar a palavra causa alegria e espanto, a depender da perspectiva adotada. O *tankayllu* é doce e bom para as crianças, porém é maléfico ou insignificante para os adultos. No que se refere ao tempo, no passado pré-colombiano o inseto denotava consigo, como já dissemos, características positivas atribuídas pelos indígenas. No presente, depois da era

²²⁹ La escena no tiene el tono que hubiera sido esperable. Sucede que el *zumbayllu* ha quedado contaminado por la maldad del blanco. Su desaparición es ahora deseable. Al enterrarlo Ernesto preserva la fidelidad que debe a los suyos. Un *zumbayllu* contaminado no es un *zumbayllu* verdadero. Y se confirma, entonces, que el poder del trompo le viene de su relación con la naturaleza viviente y divina, con la naturaleza tal como la sienten los indios, de su parentesco con los ríos y los insectos voladores, con la música, y que, portanto, el *zumbayllu* sólo tiene sentido y fuerza cuando está aderido al mundo indio.

²³⁰ “El danzante de tijeras, al igual que el *zumbayllu*, es un *illa*, un ser privilegiado que concentra la fuerza mágica de la naturaleza. Un *dansak'* puede concentrar la energía o las características de ciertos animales como los *tankayllus* o felinos”. El baile del *tankayllu*, asociado a la danza del *zumbayllu*, nos remite al movimiento *taki onqoy* o *taki unquy* que planteó una resistencia cultural quechua, negando toda imposición cultural hispana. Su manifestación de resistencia y subversión se daba mediante una danza febril. Por eso no es raro que el niño Ernesto, al ver el *zumbayllu*, recuerde el baile de los danzantes de tijeras profesionales de su pueblo”.

colonizadora, os valores se invertem. No caso do narrador-protagonista, e aqui a pedra angular de nossa pesquisa, todas essas visões são possíveis, já que seu pensamento é inconstante devido ao caráter heterogêneo e, como consequência, o melancólico macro, terminologia que empregamos aqui.

Portanto, por meio do som *zumbayllu*, o narrador não só recupera sentimentos bons, como também traz à tona desprazeres, e a melancolia simboliza essa conflituosidade. Em alguns momentos, a alegria no narrador se sobressalta em vista do brinquedo para, depois, vir o isolamento mortal ou a desilusão diante da vida. A melancolia em seu sentido *lato* é, pois, portadora de todas essas oscilações e contradições. Cornejo Polar (2008) não se detém nessa associação *zumbayllu-tankayllu-Tankayllu*-melancolia para elucidar que o objeto mágico deixa uma lição muitas vezes dolorosa em Ernesto, porém ele é o crítico que, a nosso ver, aproxima-se do que ilustramos por justamente associá-lo à tragicidade contida em um universo compacto e quebrado, ademais da interpretação corriqueira como elemento integrador:

A força do *zumbayllu* se diluí frente a uma crua realidade: a divisão e disputa entre os opostos mundos da sociedade peruana. Seu canto pode ir de povoado a povoado, chegar até o sol, mas não pode quebrar a distância que separa os índios dos brancos. Como signo do mundo índio, o *zumbayllu* revela a índole de uma realidade dolorosa: num universo quebrado, a fraternidade e o ódio são simultâneos. Na serra do Peru, no Peru todo, a fraternidade é impossível: se se ama uns, é necessário odiar outros. É a trágica lição final do *Zumbayllu*. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 157, tradução nossa)²³¹

Além disso, é Cornejo Polar que defende a heterogeneidade do narrador, portador de três memórias ligadas a uma só voz narrativa. Recuperada toda a discussão feita anteriormente, enfatiza-se que a tragicidade do *zumbayllu* é devedora da tragicidade instalada primeiramente no *tankayllu*. Pensando assim, é possível analisar o *tankayllu* e o *zumbayllu* como tropos da heterogeneidade e da melancolia no narrador-protagonista de *Los ríos profundos*, aquele que “contempla, indeciso, o mundo assim disputado, sacudido pelo sol e pelas nuvens tenebrosas que se precipitam” (ARGUEDAS, 2005, p. 151)²³².

²³¹ “La fuerza del *zumbayllu* se diluye frente a una cruda realidad: la escisión y contienda entre los opuestos mundos de la sociedad peruana. Su canto puede ir de pueblo en pueblo, llegar hasta el sol, pero no puede romper la distancia que separa a indios y blancos. Como signo del mundo indio, el *zumbayllu* revela la índole de una realidad dolorosa: en un universo quebrado, la fraternidad y el odio son simultáneos. En la sierra del Perú, en el Perú todo, la fraternidad universal es imposible: si se ama a unos es necesario odiar a otros. Es la trágica lección final del *zumbayllu*.”

²³² “contempla indeciso el mundo así disputado, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan.” (ARGUEDAS, 2016b, p. 298).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste trabalho, percebemos que Cornejo Polar (2008) não utilizou o termo melancolia em suas exposições acerca do romance, em especial *Los ríos profundos*, e dos livros de José María Arguedas em geral, porém elaborou uma teoria chamada heterogeneidade (2003; 2008; 2013) para dar conta das literaturas que possuem dois ou mais universos socioculturais distintos e muitas vezes contraditórios. Dentre essas literaturas heterogêneas, Cornejo Polar classificou a obra arguediana como uma visto que exhibe em seu corpo textual as marcas da desigualdade cultural que lhe são constituintes.

Ángel Rama (2008), influenciado pela época integradora em que viveu a América Latina, adaptou o termo antropológico “transculturação” para transculturação narrativa a fim de descrever as literaturas que são resultados de trocas culturais com vista a modernizar ou traduzir uma cultura não dominante. Nesse sentido, Rama elegeu *Los ríos profundos* como exemplar dessa transculturação por acreditar que o romance traz em seu corpo textual elementos sinalizadores de uma harmonia, em especial no que se refere ao narrador. O crítico uruguaio, inclusive, analisou a presença de dois narradores no romance que em determinado momento se fundem. No entanto, trabalhos como o de Alberto Moreiras (2000) e de Marcos Natali Piason (2005) podem ser entendidos a partir do esforço em revalidar a teoria da heterogeneidade pensada por Cornejo Polar.

Com base nessas questões, no primeiro capítulo analisamos, mediante as principais teorias utilizadas para interpretar *Los ríos profundos* (heterogeneidade e transculturação narrativa), a legitimidade das ideias de Cornejo Polar quando reconhece no romance situações de conflitos provocadas devido à interseção de dois ou mais universos socioculturais, por exemplo, a escrita em castelhano e a em quéchua, a cultura espanhola e a cultura andina. A partir da constatação do livro como heterogêneo, buscou-se, por meio da apresentação do termo melancolia, desde o seu surgimento até o século XX, uma definição que mais se aproximasse do que fora indicado por Vargas Llosa e Cornejo Polar, ainda que indiretamente.

Feito isso, percebeu-se, a partir de discussão e análise literária, que as contribuições de Walter Benjamin (2016), em especial sobre a tarefa do tradutor e o anjo da história, como também as interpretações de Susana Lages (2007) a respeito da obra benjaminiana foram as que possibilitaram aproximações com a obra arguediana, pois, a nosso ver, compreendem a melancolia como portadora de duplicidades, reveladora de ambiguidades diante de uma relação não resolvida com o passado. A essa ideia de melancolia elaborada

neste trabalho, chamamos macro por contemplar oposições e oscilações, em oposição à micro, muitas vezes restrita a uma candência sem esses movimentos.

Já no segundo capítulo, por meio das contribuições de Quijano (1992) e Morong Reyes (2014a; 2014b), interpretamos que a melancolia, em sentido macro, vista no primeiro capítulo, não teve a mesma representação nos discursos sobre a conquista e a colonização peruana, pois apenas o sentido micro, de melancolia como doença, foi relacionado aos indígenas e adquiriu uma conotação estereotipada e negativa. Dessa forma, excluiu-se uma perspectiva que possibilita a reflexão, a criatividade etc. No que se refere ao projeto arguediano, enquadrado como pertencente a manifestação literária chamada indigenismo, pensada especialmente por José Carlos Mariátegui (2010), é possível pensar que a melancolia em seu sentido macro – portadora de duplicidades, de paradoxos – faz parte dessa literatura neo-indigenista, inclusive depois da influência mariateguiana, visto que representa a presença dos conflitos causados pela heterogeneidade que, por sua vez, impossibilita a harmonia nessas literaturas, o que seria a anulação da distância indígena e não-indígena.

Por fim, no último capítulo, realizou-se uma reflexão acerca das leituras do narrador de *Los ríos profundos* conforme a heterogeneidade pensada por Cornejo Polar e a melancolia inspirada nas contribuições de Walter Benjamin (2013; 2016) e Susana Lages (2007). Constatou-se que há apenas um narrador, que é melancólico em vista de manusear pensamentos, gestos e atitudes, muitas vezes, contraditórios e conflituosos. São características distintas, que geralmente podem ser atribuídas a outro narrador, como pensou Rama; no entanto, descarta-se a duplicidade do foco narrativo, pois se percebeu que a melancolia do narrador reside justamente nessa duplicidade incorporada em apenas um foco narrativo: o narrador-protagonista Ernesto.

Além disso, a análise feita resultou na relação do *tankayllu* e do *zumbayllu* como símbolos da heterogeneidade e da melancolia no narrador de *Los ríos profundos*, introdutórios na narrativa de diversos significados devido à representação de dois universos socioculturais distintos (cultura quéchua – cultura ocidental) e não dialogáveis, como o poder privilegiado e divino do *tankayllu* e, ao mesmo tempo, a sua profanidade, de modo semelhante como pensou Benjamin (2016) acerca do anjo da história e que Susana Lages (2007) entende como símbolo da melancolia. Ademais, essa investigação resultou na validade de entender as literaturas heterogêneas, em especial as literaturas indigenistas, da qual *Los ríos profundos* faz parte, segundo o viés da melancolia macro, visto que operam conflituosamente diante de universos socioculturais distintos.

Assim sendo, por intermédio da presente dissertação, procurou-se contribuir com a crítica que visa reconhecer a relevância da proposta de Cornejo Polar sobre as literaturas heterogêneas como também para a apresentação de leituras distintas sobre *Los ríos profundos*.

REFERÊNCIAS

ABI-SÂMARA, Raquel. Antoine Berman na China: a tradução e o ideograma ou o albergue das letras longínquas. **Scientia Traductionis**, Santa Catarina, n.11, 2012. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/27088/1/Scientia%20Traductionis11_artigo19.pdf?ln=pt-pt. Acesso em: 10 jan. 2018.

ADORNO, Rolena. Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura. **Digital Research Center of the Royal Library, Copenhagen, Denmark**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen & the Royal Library, 2001. Disponível em: <http://wayback01.kb.dk/wayback/20101126102603/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/pres.htm>. Acesso em: 12 nov. 2018.

ANDRADE, Ligia Karina Martins de. **A língua (vi)vida**: palavra e silêncio em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas. 2009. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARGUEDAS, José María. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. Seleção e prólogo de Ángel Rama. 5ª edição. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1989.

ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. In: ARGUEDAS, José María. **Jose Maria Arguedas: Obras Completas**. Edición Sybila Arredondo. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1983, p. 193-198.

ARGUEDAS, José María. Los zorros de arriba y los zorros de abajo. In: ARGUEDAS, José María. **Jose Maria Arguedas: Obras Completas**. Edición Sybila Arredondo. Tomo V. Lima: Editorial Horizonte, 1983.

ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos**. Edição Ricardo González Vigil. 14a ed. Madrid: Cátedra, 2016.

ARGUEDAS, José María. Intervención em Arequipa. In: **Primer encuentro de narradores peruanos**, Arequipa, 1965. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969.

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. Tradução Josely Vianna. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARGUEDAS, José María. La narrativa en el Perú contemporáneo. **Suplementos Anthropos**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992. p. 41.

ARGUEDAS, José María. Razón de ser del indigenismo en el Perú, **Visión del Perú**. Lima, n. 5, junio de 1970.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, I. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud. Tradução para o português Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô/Benjamin)

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. V.1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Mauri Furlan, Marie-Hélène Catherine Torres e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BÍBLIA. Português. Salmos. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 1990.

BURTON, Robert. **Anatomia da melancolia**. v. 1. Demócrito Júnior ao Leitor. Tradução Guilherme Gontijo Flores. Prefácio Manoel Tosta Berlinck. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CORNEJO POLAR, Antonio. La literatura peruana: totalidad contradictoria. In: CORNEJO POLAR, A. **Crítica de la razón heterogénea**. Textos essenciais (I). Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacionalde Rectores, [1983] 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. **Crítica de la razón heterogénea**. Textos essenciais (I). Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacionalde Rectores, [1997] 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidade socio-cultural en las literaturas andinas. Prólogo de Mabel Moraña. Bibliografía de Jesús Díaz-Caballero. 2 ed. v. III. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. La obra de José María Arguedas: elementos para uma interpretación. In: CORNEJO POLAR, A. **La novela peruana**. Lima: Latinoamericana editores, [1970]2008.

CORNEJO POLAR, Antonio. Los ríos profundos: un universo compacto y quebrado. In: CORNEJO POLAR, A. **La novela peruana**. Lima: Latinoamericana editores, [1972] 2008.

CORNEJO POLAR, Antonio. Literatura y sociedade en el Perú: la novela indigenista. In: CORNEJO POLAR, A. **Obras Completas de Antonio Cornejo Polar**. V. II. 2 ed. Lima: CELACP, [1980] 2005.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa**: Literatura e Cultura Latino-Americanas. Organização Mario J. Valdés. Tradução Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. Sobre el “neindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza. **Revista iberoamericana**. v. L, n. 127. Pittsburgh, abril-junio, 1984.

CUNHA, Roseli Barros. **Transculturaco narrativa**: seu percurso na obra crítica de ngel Rama. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

CUNHA, Roseli Barros. A transculturaco narrativa de ngel Rama: algumas influências e intercâmbios. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (Org.). **ngel Rama**: um transculturador do futuro. Belo horizonte: Editora UFMG, 2013.

CUNHA, Roseli Barros. Traduco cultural e a obra de José María Arguedas. **Domínios de Lingu@gem**, Uberlândia, v. 11, n. 5, p. 1583-1603, 21 dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/36920>. Acesso em: 13 jul. 2018.

DORFMAN, Ariel. Puentes y padres en el infierno: Los ríos profundos, In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, n. 12, v. 2, 1980.

DÜRER, Albrecht. **Melencolia, I**. Gravura. 24,1 x 19,1 cm. In: METROPOLITAN, Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>. Acesso em: 12 jun. 2018.

ESCAJADILLO, Tomás G. Entrevista a José María Arguedas. **Cultura y Pueblo**, n. 7-8, Lima, jul-dic, 1965, p. 22-23.

ESCAJADILLO, Tomás G. El indigenismo narrativo peruano. **Philologia hispalensis**, Sevilla, n. 4, v. 1 , p. 117-136, 1989.

FORGUES, Roland. **Jose Maria Arguedas del pensamiento dialectico al pensamiento trágico**: historia de una utopia. Traducción al espaol Claude Allaigre. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Traduco, Introduco e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRIAS, Ivan. Prefácio. In: PIGEAUD, J. **Metáfora e melancolia**: ensaios médico-filosóficos. Seleco de textos, traduco e prefácio Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Contraponto, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Maire. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. V.1. Traduco Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Maire Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GARCÍA-BEDOYA M., Carlos. **La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)**. Lima: Universidade Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial, 2000.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. Introducción. In: ARGUEDAS, J. M, **Los ríos profundos**. Edição Ricardo González Vigil. 14ª ed. Madrid: Cátedra, 2016.

HIPÓCRATES. Aphorismes. In: HIPÓCRATES **Oeuvres d'Hippocrate**. Traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions: accompagnée d'une introduction de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques: suivie d'une table générale des matières Emile Littré. Tomo IV. Paris: Chez J. B. Baillière, 1854.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, 1989p.

HUAMÁN, Carlos. **Pachachaka**: puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004, 354p.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boi tempo editorial, 2009.

KLEE, Paul. **Angelus Novus**. 1920. Óleo e aquarela sobre papel, 31.8 x 24.2 cm. Disponível em: <http://www.paul-klee.org/angelus-novus/>. Acesso em: 01 mai. 2018.

KLIBANSKY, E; PANOFSKY, F; SAXL. **Saturno y la melancolía**: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte. Traducción María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 2004.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. 1a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. NORONHA, Jovita M. G (org). Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luis Costa. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gabnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MÁRQUEZ, I. P. **La retorica de la violência em tres novelas peruanas**. Nova York: Peter Lang Publ/ University of Texas studies in contemporary Spanish-American fiction, 1994.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. 3a ed. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, [1928] 2007.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. 2a ed. São Paulo: Expressão Popular, [1928] 2010.

MATIENZO, Juan. **Gobierno del Perú**. Buenos Aires: Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, [1567] 1910.

MOREIRAS, Alberto. O fim do realismo mágico significativo apaixonado de José María Arguedas. In: MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: a política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MORONG REYES, Germán. El indio melancólico y temeroso: representaciones de alteridad en dos textos de Indias, Perú colonial siglos XVI-XVII. **Diálogo Andino**, Arica, n. 45, p. 27-38, dic. 2014a. Disponível em:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812014000300004&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 28 mai. 2018.

MORONG REYES, Germán. Dispositivos de sujeción colonial: el uso de la condición melancólica en dos textos hispanos. Perú 1567/1616. **Revista de Humanidades**, Santiago, n. 30, p. 167-193, jul.- dez. 2014b. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/270571993_Dispositivos_de_sujecion_colonial_el_uso_de_la_condicion_melancolica_en_dos_textos_hispanos_Peru_15671616. Acesso em: 10 mai. 2018.

MURÚA, Martín de. **Historia General del Perú**. Editado por Manuel Ballesteros. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, [1613] 1964.

NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia**: um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006.

NATALI, Marcos Piason. José María Arguedas aquém da literatura. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 55, 2005, p. 117-128. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300009. Acesso em: 14 jan. 2018.

ORTEGA, J. **Texto, comunicación y cultura**: “los ríos profundos” de José María Arguedas. Lima: CEDEP, 1982.

PERES, U. T. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução, Introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PIGEAUD, Jean. Apresentação. In: ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, I. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud. Tradução para o português Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

PIGEAUD, Jean. **Metáfora e melancolia**: ensaios médico-filosóficos. Seleção de textos, tradução e prefácio Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Contraponto, 2009.

PIZARRO, Ana. Introducción. In: PIZARRO, Ana. (Org.) **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Contro Editor de America Latina, 1985.

QUIJANO, Aníbal. "Raza", "etnia" y "nación" en Mariátegui: cuestiones abiertas. **Amauta** (José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento), **R. Forgues** (Ed.), 1992a, p. 1-14.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 21ed. Madrid: Editorial Espasa Libros, 2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA **Nueva gramática de la lengua española**. Morfología Sintaxis I. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009.

RICHARD, Renaud. El zumbayllu, objeto emblemático de Los ríos profundos. In: FORGUES, ROLAND; PEREZ GRANDE, Hildebrando; GARAYAR, Carlos. **José María Arguedas: vida y obra**. Lima: Amaru Editores, 1991, p. 181-194.

ROWE, William. Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias. **Revista Iberoamericana**, Lima, p. 257-283, 1976.

ROWE, William. **Mito e ideología en la obra de José María Arguedas**. Lima: Cuadernos del Instituto Nacional de Cultura, 1979.

SALES SALVADOR, Dora. Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas. In: I CONGRESO INTERNACIONAL DE TRADUCTORES E INTÉRPRETES/II CONGRESO NACIONAL DE TRADUCTORES. **Actas del I Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes/II Congreso Nacional de Traductores**, Lima, Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Universidad Ricardo Palma, 1-4 out. p. 1-12, 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/237226644_TRADUCCION_CULTURAL_EN_LA_NARRATIVA_DE_JOSE_MARIA_ARGUEDAS_HERVORES_EN_LA_ENCRUCIJADA_DE_LINGUAS_Y_CULTURAS. Acesso em: 29 mai. 2018.

SCLIAR, Moacyr. **A paixão transformada: história da medicina na literatura**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCLIAR, Moacyr. A melancolia na literatura. **Cad. Bras. Saúde Mental**. Santa Catarina, v. 1, n. 1, jan. abr., 2009 (CD- ROM).

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. Ensoñación y magia em José María Arguedas. **Expreso**, Lima, abr. 24, 1966, p. 11-12.

VARGAS LLOSA, Mario. **La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo**. Lima: Alfaguara, [1996] 2008.

VIANNA, Glaucia Regina. **Estados melancólicos: o poder da criação nas ruínas de memória**. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação

em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.