



UFRR

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, ARTES E CULTURA  
REGIONAL**

**LEIDEJANE MACHADO SÁ**

**AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PERSONAGENS DA  
CONTÍSTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

**BOA VISTA, RR  
2014**

**LEIDEJANE MACHADO SÁ**

**AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PERSONAGENS DA  
CONTÍSTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientadora: Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama

**BOA VISTA, RR  
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

Biblioteca Central Universidade Federal de Roraima

S111r Sá, Leidejane Machado.

As relações culturais e identitárias em personagens da contística de José María Arguedas. -- Boa Vista, 2014.

108 f.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Valentim Duca Oyama.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Letras.

**AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PERSONAGENS DA  
CONTÍSTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 21 de março de 2014 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

---

Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama  
Orientadora / Professora do PPGL - UFRR

---

Professora Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira  
Professora convidada - UFF

---

Professora Doutora Carla Monteiro de Souza  
Professora do PPGL - UFRR

---

Professor Doutor Reginaldo Gomes de Oliveira  
Suplente / Professor do PPGL - UFRR

À minha avó e mãe, simplesmente *Tunica*, que  
ainda vive aos 86 anos de idade pra me dar  
ânimo e me ensinar a amar...

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Único Deus da minha vida pela força física e mental para conciliar tantas atividades, proporcionando a finalização desta tão importante etapa.

À professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama, por sua orientação, compreensão e pelas conversas descontraídas à porta do carro, sempre nas despedidas.

Aos professores do curso de Mestrado, pela colaboração direta e indireta, através das discussões e pelo privilégio de aprender com eles.

À secretária do PPGL, Andrea da Silva Maia, pelo excelente desempenho de suas funções que reflete na qualidade do programa.

Aos colegas do mestrado, por compartilharem os mesmos anseios e pelas trocas de figurinhas.

Ao meu amigo peruano Ricardo Antonio Kong Tamlok, pela preciosa ajuda *on line* e pelas idas às livrarias do Peru.

À professora Doutora Livia Maria de Freitas Reis Teixeira pelas contribuições desde o projeto dessa dissertação.

À professora Doutora Carla Monteiro de Souza por aceitar tão gentilmente o convite de compor a banca.

Ao professor Doutor Fábio Almeida de Carvalho pela colaboração e discussões em sala de aula.

Ao professor Fábio Wankler pela compreensão e por oportunizar a finalização deste trabalho.

À minha família, *unicamente* por ser o mais precioso tesouro.

Ao *meu* Cláudio, por proporcionar as condições físicas adequadas para minha produção quando eu, literalmente, não podia andar; e pelo amor de todas as horas.

Aos personagens de Arguedas que *ainda vivem* por *allá*, ou por *aquí* ou por *ahí*...

“Lo mejor que el mundo tiene está en los muchos mundos que él contiene, las distintas músicas de la vida, sus dolores y colores, las mil y una maneras de vivir y decir, creer y crear, comer, trabajar, jugar, amar, sufrir, celebrar, que hemos ido descubriendo a lo largo de miles de años ”.

(Eduardo Galeano)

## RESUMO

José María Arguedas (1911-1969) foi um expoente da literatura peruana e sua produção versou amplamente sobre a problemática indigenista e sobre as manifestações da cultura indígena. O presente estudo tem por finalidade verificar como a contística arguediana apresenta, através de seus personagens, os encontros de culturas, considerando as influências entre elas e as relações identitárias. Para isso, refleti sobre o período da literatura indigenista, sobretudo, sobre a fase do neo-indigenismo inaugurado por Arguedas. Para nortear esta pesquisa, recorri a alguns teóricos cujas discussões julgo importantes para pensar sobre as trocas culturais e os fenômenos resultantes delas, quais sejam os principais: Fernando Ortiz (1993), Cornejo Polar (2000) e Stuart Hall (2006). Igualmente importantes foram os aportes de Chiampi (1980) acerca da acepção do realismo maravilhoso. A pesquisa foi realizada a partir da aproximação do corpus ficcional, neste caso, os contos, aos pressupostos teóricos supracitados. No percurso de minhas análises percebi que os personagens da contística selecionada ou “vivem” um processo de transculturação, em que suas identidades apresentam-se múltiplas e contraditórias; ou buscam permanecer vinculados às suas origens, seja por meio da perpetuação de suas tradições, seja quando partilham da orfandade, condição que os leva sempre ao saudosismo em relação à sua gente, e, portanto, da sua terra e de tudo quanto a compõe.

Palavras-chave: Arguedas. Indigenismo peruano. Transculturação. Identidade.



## RESUMEN

José María Arguedas (1911-1969) fue un exponente de la literatura peruana y su producción trató ampliamente sobre la problemática indigenista así como sobre las manifestaciones de la cultura indígena. El presente estudio tiene por finalidad verificar cómo la cuentística arguediana presenta, a través de sus personajes, los encuentros de culturas, considerando las influencias entre ellas y las relaciones de identidades. Para eso, reflexioné sobre el periodo de la literatura indigenista, sobre todo, sobre la fase del neo-indigenismo inaugurado por Arguedas. Para nortear esta pesquisa, recorrí a algunos teóricos cuyas discusiones juzgo importantes para pensar sobre los cambios culturales y los fenómenos resultantes de ellas, entre los cuales están: Fernando Ortiz (1993), Cornejo Polar (2000) y Stuart Hall (2006). Igualmente importantes fueron los aportes de Chiampi (1980) respecto a la acepción del realismo maravilloso. La investigación fue realizada a partir del acercamiento del corpus ficcional, en este caso, los cuentos, a los presupuestos teóricos anteriormente citados. En el curso de mis análisis percibí que los personajes de la cuentística seleccionada o “viven” un proceso de transculturación, en que sus identidades se presentan múltiples y contradictorias; o buscan permanecer vinculados a sus orígenes, sea por a través de la perpetuación de sus tradiciones, sea cuando comparten de la orfandad, condición esta que los lleva siempre a un sentimiento de nostalgia en relación a su gente, y, por tanto, de su tierra y de todo cuanto la constituye.

Palabras-clave: Arguedas. Indigenismo peruano. Transculturación. Identidad.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
2	<b>O INDIGENISMO E A LITERATURA ARGUEDIANA</b> .....	13
2.1	Contexto da produção literária arguediana.....	13
2.2	Transculturização e transculturização narrativa.....	22
2.3	Os caminhos da heterogeneidade.....	24
2.4	O fenômeno da migração e a mobilidade das identidades.....	26
3	<b>ENCONTROS CULTURAIS: AS IDENTIDADES EM QUESTÃO</b> .....	31
3.1	Conflitos em <i>Agua</i> .....	32
3.2	O Ernesto de <i>Agua</i> .....	37
3.3	O menino e o homem em <i>Warma Kuyay</i> .....	40
3.4	O índio “falsificado” e a “escultura” de pedra em <i>Los Escoleros</i> .....	46
3.5	O forasteiro: uma ida ao outro.....	53
3.5.1	<b>Pensando o contexto da narrativa</b> .....	53
3.5.2	<b>O fenômeno migratório</b> .....	56
3.6	Transculturização narrativa na contística arguediana.....	61
4	<b>ELEMENTOS MARAVILHOSOS NA CONTÍSTICA DE ARGUEDAS</b> .....	65
4.1	Contextualizando o realismo maravilhoso.....	65
4.2	O universo maravilhoso em <i>Orovilca</i> .....	72
4.3	O ritual mágico-religioso em <i>La agonía de Rasu-Ñiti</i> .....	80
4.3.1	<b>Dança cerimonial</b> .....	81
4.4	A expulsão da peste em <i>La muerte de los Arango</i> .....	91
4.5	Personagens transculturados?.....	99
5	<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	103
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	105

## 1 INTRODUÇÃO

A questão da diversidade cultural tem sido tema recorrente nas últimas décadas no continente latino-americano e no mundo, em diversas áreas do conhecimento. Nas ciências humanas, sobretudo, as pesquisas tratam, cada vez mais, de tudo que gira em torno do termo diversidade: a língua, a cultura, as tradições, etc. Nesse sentido, já não é mais possível pensar em cenários culturais “livres” de “contaminações outras”. Nesse contexto, são extremamente relevantes os estudos sobre a formação da(s) identidade(s) que surge(m) a partir desses novos cenários culturais, bem como de todo o processo que congrega as fases dos encontros de culturas.

Na literatura, um autor que retratou bem o processo dos encontros culturais em suas obras foi o peruano José María Arguedas (1911-1969), sobretudo em relação à problemática da cultura indígena dos Andes. O autor ganhou representatividade, principalmente através do romance *Los ríos profundos* (1958). Também são obras destacadas *Yawar Fiesta* (1941) e o póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Sua contística, por sua vez, foi sendo “visitada” pouco a pouco tanto pela crítica como pelo público leitor.

Em suas obras ficam evidentes os conflitos existentes entre a costa e a serra peruana. A costa abriga, sobretudo, os *criollos* e brancos, enquanto na serra vivem índios, em sua maior parte. Nessa direção, a obra de Arguedas percorre esse horizonte de embates que rondam os pares “tradição e modernidade”, “cidade e campo”, no intuito de criticar a valorização do urbano em detrimento do rural, mas primordialmente, para destacar o encontro de culturas. Por outro lado, sabe-se que, mais adiante em suas obras, Arguedas vai tratar da migração da serra para a costa, mostrando os impactos da vida urbana e a necessidade de adaptação do índio aos contornos da vida ocidental.

Para tanto, nesta dissertação, pretende-se analisar parte de sua contística, a partir da reflexão sobre alguns de seus personagens, buscando identificar, analisar e comparar sujeitos tanto índios como não-índios, observando as trocas, aproximações e/ou distanciamentos culturais. Por meio de seus personagens, espera-se perceber como se dão os encontros culturais e como eles

transitam no entremeio do movimento inerente à cultura, considerando as relações identitárias que se estabelecem.

Entendo que a relevância deste trabalho está em retomar, para alguns, e apresentar, para outros, um tema atual, o dos encontros culturais, neste caso, investigado através da literatura que tematizou o indigenismo peruano, podendo nortear outras pesquisas dentro deste eixo. Posso ousar dizer que, através do estudo de obras que trataram dos conflitos da vida indígena, como o caso de Arguedas, é possível provocar um olhar sobre a própria literatura indígena e/ou indigenista do estado de Roraima, que começa a ganhar corpo nos últimos anos.

Esclareço, ainda, sobre algumas escolhas metodológicas para a realização desta pesquisa, bem como sobre a sua estrutura de desenvolvimento e organização.

A primeira delas diz respeito à escolha do tema. Desde a graduação, tinha o desejo de estudar sobre a literatura indígena e/ou indigenista produzida em Roraima. Diante da possibilidade de participar da seleção para o curso de Mestrado em Letras, busquei em bibliotecas e acervos pessoais de professores da própria UFRR algo que pudesse ser objeto de estudo nesse sentido. Eu queria saber e conhecer o que Roraima já havia produzido no âmbito da literatura ficcional produzida por e sobre índios. No entanto, diante da tímida produção e da necessidade de um amadurecimento dessas obras para que se pudesse investigá-las, verifiquei que seria importante desenvolver uma pesquisa no âmbito do PPGL que pudesse, de algum modo, ericar essas produções no estado.

Foi na busca de obras que versassem sobre a temática indígena, que me deparei com o nome de Arguedas, quando a intenção ainda era “aproximar” minha proposta ao contexto local, momento em que buscava conhecer a literatura indígena e/ou indigenista produzida na Venezuela, por ser um país que se liga ao Brasil através do estado de Roraima. Posteriormente, eu tive a confirmação do alto nível da literatura arguediana, através de outros pesquisadores que investigaram sua obra. Decidi, então, ler Arguedas.

No entanto, com base em minhas leituras, percebi que muito já se havia dito sobre ele e sobre sua inovação na literatura indigenista. Por outro lado, ao ler pela primeira vez *Warma Kuyay*, percebi que havia menos material que refletisse

sobre os contos e entendi que sua contística ainda é considerada um campo menos explorado. Assim, concluí que seria um campo produtivo para as minhas investidas.

Inicialmente, minha escolha contemplava apenas personagens indígenas, pretendendo verificar como Arguedas havia tratado sobre os enfrentamentos culturais vividos pelo índio. No entanto, no transcorrer das leituras, identifiquei personagens não-índios que se relacionam profundamente com o universo indígena e, assim, a estes personagens dedico minhas principais reflexões. Isso porque, entendo eu, que para Arguedas foi de extrema necessidade mostrar que a cultura indígena poderia ser assimilada pelo “branco” e não apenas o inverso, como tradicionalmente costumou-se pensar.

Desse modo, o recorte do *corpus* ficcional constitui de treze personagens de sete contos do autor. Minhas reflexões são mais acentuadas em determinados personagens, enquanto que em outros, há a necessidade de trazê-los, secundariamente, para melhor conformar os contrapontos e complementação de ideias. Assim, trago para compor este trabalho os seguintes contos: os três primeiros apresentados, datados de 1935, são *Agua*, *Warma Kuyay* e *Los escolares*; *El forastero*, de 1963, *Orovilca*, de 1954, *La agonía de Rasu-Ñiti*, de 1962 e *La muerte de los Arango*, de 1955.

O *corpus* teórico, por sua vez, prevê autores que discutem e propõem conceitos indispensáveis para relacionar as questões culturais e identitárias com os personagens estudados. Assim, refletirei sobre o conceito de transculturação proposto pelo cubano Fernando Ortiz (1993); por extensão, ao conceito de transculturação narrativa de Ángel Rama (2001); o conceito de heterogeneidade de Antonio Cornejo Polar (2000); e sobre a formação e fragmentação das identidades a partir dos estudos de Stuart Hall (2006). Também recorri aos estudos de Irlemar Chiampi (1980) para melhor fundamentar o realismo maravilhoso.

Para melhor compreender a organização deste trabalho, demonstro a seguir o que cada capítulo prevê: o segundo capítulo dedica-se a fazer um passeio teórico pelos conceitos e autores escolhidos para fundamentar as análises desenvolvidas nos capítulos seguintes; no terceiro capítulo, intitulado “Encontros culturais: as identidades em questão”, faço uma reflexão sobre o processo de transculturação vivido pelos personagens de quatro contos de Arguedas, quais

sejam: *Agua*, *Warmá Kuyay*, *Los escoleros* e *El forasteiro*; no quarto capítulo, intitulado “Elementos maravilhosos na contística de Arguedas”, faço um caminho de reflexão pelos elementos maravilhosos anunciados nos três seguintes contos arguedianos: *Orovilca*, *La agonía de Rasu-Ñiti* e *La muerte de los Arango*. Nesse último capítulo continuo fazendo, ainda, um paralelo com o conceito de transculturação dentro do contexto do maravilhoso; discuto, ainda que brevemente, o viés da tradição a fim de observar o modo como o autor se utilizou dos elementos maravilhosos e como essa abordagem reflete em seus personagens, influenciando na formação/fragmentação das suas identidades e no processo de transculturação vivido por eles.

## 2 O INDIGENISMO E A LITERATURA ARGUEDIANA

### 2.1 Contexto da produção literária arguediana

José María Arguedas (1911-1969) foi um antropólogo e escritor que marcou a literatura peruana indigenista. Sua história pessoal sempre manteve uma relação estreita com sua produção literária. Nascido em 18 de janeiro de 1911, em Andahuaylas, região serrana do departamento de Apurímac, conheceu profundamente e conviveu com dois universos culturais distintos.

Essa experiência lhe permitiu tematizar a questão indígena com muito mais propriedade em relação a outros autores que também o fizeram. Acredita-se que José María Arguedas tem sido até os dias atuais uma fonte de inspiração para se analisar a realidade peruana, pois suas percepções estavam demasiadamente adiantadas à sua época. Arguedas foi renovador da literatura de inspiração indigenista e um dos mais destacados autores de seu país no século XX, cujas obras mais representativas tematizam a questão cultural indígena dos Andes peruanos.

Ele tratou de explorar a presença do índio e os impactos que causa e que sofre sua cultura quando do encontro com outras. Arguedas, como nenhum outro autor, tratou em suas obras sobre as tensões entre dois universos: o branco e o índio. Assim, ele trouxe para as suas narrativas o dia-a-dia das serras e das aldeias distantes, tanto no que se refere àquilo que ele percebeu de belo na paisagem indígena dos Andes como em relação às condições de vida a que eram submetidos aqueles por quem ele desenvolveu extrema ligação afetiva.

Entre seus personagens, também aparecem os migrantes, outro tema importante na sua produção literária, pois para o autor, a condição do migrante o colocava em situação semelhante à do índio: um sujeito em terras alheias. O migrante de suas narrativas é, na maioria das vezes, o índio que se vê forçado a deixar a serra e sair rumo a outras terras, seja a própria costa peruana, seja em terras estrangeiras, como no conto *El forastero*.

Arguedas transmite, através da escrita, a literatura andina que, até então, circulava apenas no âmbito da oralidade. O indigenismo peruano, de um modo geral, estava baseado na tradição oral da região dos Andes, e o que diferencia as

produções arguedianas é o lugar do observador: ele retratou o índio “tal qual ele era e tal qual ele vivia” porque sua convivência o permitiu. Assim, Arguedas foge à imagem estereotipada do índio já construído por outros autores hispano-americanos da época e assim, consagrou-se como o maior representante da literatura de inspiração indigenista do seu país (ARAÚJO, 2007).

No Peru, o indigenismo passa por algumas fases importantes. O indigenismo em estilo romântico da década de 1920, embora apresente o índio idealizado e estilizado, já que a inspiração eram os valores sociais dominantes, cumpriu uma importante função histórica para o que representaria o indigenismo mais tarde, pois foi esta primeira fase do movimento a responsável por trazer a figura do índio para a literatura. Entretanto, um novo tratamento começa a ser dado ao indigenismo, a partir da obra central do ensaísta José Carlos Mariátegui (1894-1930), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928. Também contribui para essa nova visão a revista *Amauta*, cujo nome de origem quéchua significa “sábio”, e que surge entre os anos de 1926 e 1930, dirigida por Mariátegui, após ter escrito uma série de artigos em uma revista de Lima com o título “Peruanicemos el Peru”.

A revista *Amauta* passa a ser difusora da ideologia socialista marxista e um meio de expressão dos escritores provincianos rebeldes que denunciavam o estado de servidão dos índios e como para estes, a independência do Peru não havia mudado em praticamente nada o sistema do governo. Mariátegui influenciou também todos os poetas que se proclamavam “indigenistas” e escritores que tematizavam o Peru, e assim a revista torna-se uma influência fortíssima para veicular as novas ideias do período (SCHWARTZ, 1995).

Desse modo, também julga-se importante pensar se e como as vanguardas europeias refletiram no pensamento literário hispano-americano e especificamente na produção literária de Arguedas, tendo em vista que no caso do Brasil, por exemplo, as vanguardas influenciaram a produção artística no que se refere à ruptura da estética, e que culminam com o próprio Modernismo na década de 1920. No caso do Peru, o país já passava, nos anos 1920, por uma onda de renovação, isto é, os vanguardistas ganhavam espaço e esse movimento de renovo ganhava corpo.



A revista *Amauta* surge para estabelecer uma fase de definição, pretendendo estudar os grandes movimentos de renovação. *Amauta*, seguramente, constituiu um grupo de vanguarda que definiu a nova literatura indigenista no Peru. Mariátegui, que dirigia a revista, era autodidata e sempre rechaçou a educação formal, mas começa a trabalhar em jornais muito cedo e, assim, por questões políticas, passa um período de quatro anos na Europa (França, Itália, Alemanha, Áustria, Hungria e Checoslováquia). Após retornar ao Peru, funda *Amauta* em 1926. É na Europa que ele adere ao marxismo, consolidando sua posição política e ideológica (SCHWARTZ, 1995).

Assim como o Modernismo no Brasil quis mostrar o verdadeiro Brasil através de artes com contornos próprios, o Peru também teve o anseio de “(...) criar um Peru novo dentro de um mundo novo”, como disse o próprio Mariátegui (SCHWARTZ, 1995, p. 275). Ainda de acordo com Schwartz, “(...) o maior e mais importante período de sua produção se concentra no intervalo que vai de 1923 – ano em que retorna da Europa – até 1930” (SCHWARTZ, 1995, p. 278). Isso nos leva a crer que suas ideias estivessem em sintonia com as tendências europeias.

No texto “*Literatura e consciência política na América Latina*”, Alejo Carpentier (1969) mostra que, desde o século XIX, os escritores latino-americanos sentiam a necessidade de se buscarem uns aos outros e de sentirem “a pulsação” do continente. Assim, quando nos anos 1920, sentia-se os arroubos da vanguarda, os artistas começam a buscar a Europa, guiados pelos mesmos objetivos: ir e voltar e poder contribuir de alguma maneira para a formação de uma consciência nacional.

Nesse sentido, a comunicação entre eles e outros países era cada vez mais latente: revistas como *Amauta*, por exemplo, circulavam intensamente entre eles e se conectavam também a outros países (CARPENTIER, 1969). Na Apresentação nº 1 da revista *Amauta*, o próprio Mariátegui esclarece os objetivos da revista e ressalta a articulação do Peru com o resto do mundo:

O objetivo desta revista é o de colocar, esclarecer e conhecer os problemas peruanos de acordo com perspectivas doutrinárias e científicos. Mas consideraremos o Peru sempre *dentro do panorama do mundo*. Estudaremos todos os grandes movimentos de renovação política, filosófica, artística, literária e científica. Tudo aquilo que é humano é nosso. Esta revista **vinculará** os homens novos do Peru, primeiro aos dos outros povos da América, em seguida aos dos outros povos do mundo (SCHWARTZ, 1995, p.280) [grifo meu].

A vanguarda operou, sobretudo, na poesia peruana. Muitos poetas escrevem sob a influência das vanguardas europeias, rompendo com a tradição poética peruana, como César Vallejo. Sobre Arguedas, alguns críticos o consideram como um vanguardista na prosa, assim como o foi na poesia Vallejo, cuja obra reuniu elementos nacionais, regionais, populares, indigenistas, mas também americanos.

Como o foco de Arguedas era a cultura indígena, ele tratou de criar meios para que as manifestações culturais indígenas fossem difundidas nos mais diferentes espaços urbanos. Para isso, entendeu que a literatura era o veículo mais poderoso nessa tarefa e que os intelectuais poderiam ser uma ponte que diminuiria as diferenças culturais existentes no país.

Arguedas tratou intensamente essa temática em suas obras, apontando questões extremamente relevantes, como a mestiçagem enquanto distanciamento e aproximação cultural e social, a sensibilidade mítica que ainda sobrevive, entre outros temas, posto que sua vivência permitiu-lhe compreender e descobrir como nenhum outro intelectual peruano a complexa realidade do índio nativo.

Fica evidente, pois, que a necessidade de mostrar a “cara” do Peru já começava a aparecer no pensamento de alguns escritores e intelectuais da época. Assim, quando Mariátegui funda *Amauta*, não pretende que a revista atue apenas como um veículo de defesa da cultura andina, mas também como um canal de comunicação com autores e com as tendências do resto do continente. Como já mencionado, na apresentação do primeiro número da revista, Mariátegui deixa claro que a proposta era uma articulação com mundo.

No entanto, o indigenismo passa por várias fases importantes até ganhar esses contornos vanguardistas. A partir dos estudos de Ángel Rama (1975), Raquel Araújo diz que o autor

propõe na introdução de *Formación de una cultura nacional indoamericana*, três períodos do Indigenismo: o do começo do século, onde se destaca a figura de Julio César Tello (1880-1947); o indigenismo de Mariátegui (1894-1930), com *Amauta*; e, por fim, o de Ciro Alegria (1909-1967) e do próprio Arguedas (1911-1969) (...) (ARAÚJO, 2007, p.31).

Segundo Silvina Carrizo, “é a partir de 1930 que surgem os autores e as obras mais importantes do movimento” (CARRIZO, 2005, p. 218), entre os quais

está José María Arguedas, cujas obras mais destacadas são o romance *Los ríos profundos* (1958) e o póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Em 1935, Arguedas inaugura uma nova etapa da história do indigenismo literário no Peru com a publicação da coleção em que aparece um de seus contos mais conhecidos: *Agua*.

Sua luta com a língua, não implicou apenas uma ponte dos meios de expressão, mas uma ligação entre dois códigos culturais diferentes. Talvez a língua tenha sido sua maior tentativa no empenho de conectar dois mundos, duas culturas. Por meio da literatura, através de personagens que falavam em quéchua e em espanhol, e em uma espécie de língua criada, que reunia traços de uma e de outra, Arguedas se debruçou no desafio de mostrar dois mundos em contato e em trânsito, um mundo que perpassava o outro e vice-versa.

Como antropólogo, Arguedas pode levar seus anseios e questionamentos para dentro do universo literário. Seu senso crítico, o do antropólogo e do sujeito criado com índios, foi de extrema relevância para o destaque de suas obras, pois continham reflexões profundas sobre os mais diversos temas que assolavam a população indígena. Arguedas analisou com propriedade e profundidade aspectos que nenhum outro autor o fez com tanta coerência e empatia.

Apesar disto, os papéis do antropólogo e do literato misturavam-se e confundiam-se, bem como as experiências na infância. Arguedas pode revelar com muita fidelidade a rotina indígena dos Andes peruanos em função de haver podido penetrar em sua intimidade e ser envolvido por ela. Ele se envolveu profundamente e tudo o que ele experimentou, ou quase tudo, buscou externar através de seus escritos, utilizando personagens que têm experiências profundas assim como ele teve e cujas experiências são reveladas através da literatura.

A partir da sua proximidade com os índios, Arguedas conclui que havia no seu país uma diversidade cultural incrível e que isso não podia ser concebido de maneira isolada, ao contrário, para o autor, deveria haver uma interpretação de diversidade cultural que admitisse a presença de índios e não índios como membros de uma mesma sociedade, de um mesmo povo. Assim, surge o seu ideal de participação de todos os povos do Peru. Para ele, isso se daria através da mestiçagem, que diminuiria as diferenças de classes e, por conseguinte, as distâncias culturais.

Grande parte de suas obras retratou a resistência indígena, no sentido de querer continuar ligado ao seu próprio mundo, ao seu conjunto de tradições e peculiaridades. Ele mostrou um índio que queria continuar sendo o índio vinculado às suas raízes, mas que por outro lado não se conformava com as ideias da sociedade hegemônica e com o lugar do índio designado por ela. Esses ideais vão se transformando e sendo revelados em suas obras. Paulatinamente, Arguedas deixa de acreditar numa integração nacional em que o índio pudesse ocupar, indistintamente, qualquer posição social. Ele percebe cada vez mais as mudanças sociais latentes trazidas pelo capitalismo na vida dos índios, que são levados a deixar a serra e tentar uma vida melhor na costa, onde são submetidos a uma nova forma de vida, incorporando as crenças e valores costeiros e, muitas vezes, abandonando suas tradições.

Foi através da vivência do autor, revelada em suas narrativas, que Arguedas inaugura uma nova fase no indigenismo peruano, pois em nenhum outro escrito estava impresso o sentimento de pertencimento e uma realidade tão subjetiva dos índios da serra. Assim, sobre os autores que trataram do índio em sua literatura, isto é, das obras indigenistas antes de Arguedas, Rama (1982, *apud* NO, 2008) diz que, em sua maioria, se tratava de um indigenismo do *mesticismo*, ou seja, reportando-se à palavra mestiçagem, pois, em geral, os índios não têm vozes próprias, sendo outros quem falam por eles. Estes não eram representantes do povo indígena, ao contrário, sob a “voz do índio” estavam camuflados os setores da sociedade crioula ou mestiça, o que ele chamou de um *mesticismo* disfarçado de indigenismo. Era uma literatura produzida por mestiços, que refletia suas próprias interpretações, revelando que quem a produzia não conhecia a fundo a essência dos problemas do povo indígena.

Rama aponta que o *mesticismo* não tratou de valorizar a cultura indígena, em vez disso, colocou-a em posição desprivilegiada, alegando atraso e carência de modernização, coisa que, de acordo com esses intelectuais mestiços, seria intermediada pelos mestiços e crioulos (NO, 2008). Para Rama, depois desse período, Arguedas inova o indigenismo, uma vez que suas obras davam ênfase aos aspectos positivos da cultura indígena, valorizando-a como nenhum outro intelectual havia feito até então.

Arguedas inaugura, portanto, uma nova fase do indigenismo peruano, o que mais tarde se chamaria de neo-indigenismo. Sua escrita diferiu-se daquelas

que, embora não tenham mostrado “fidedignamente” o índio e os seus problemas, foram essenciais para o pontapé inicial do indigenismo. E variadas, também, foram as características e particularidades de sua literatura que o levariam a um novo formato da abordagem da realidade andina.

Assim, sua escrita experimenta uma forma diferente de tratar a realidade a partir da inserção de elementos do mágico. Acredita-se que todo o percurso e transição de suas narrativas devam-se ao conjunto de suas experiências, do que significou, para ele, penetrar no íntimo do mundo indígena.

Diversos são os sinais que pareciam anunciar esse ar de maravilhoso na sua produção literária<sup>1</sup>: o desenfreado desejo de criar uma língua fictícia que unisse dois mundos culturais; o seu sentimento de empatia em relação aos seus personagens; a beleza do universo quéchua, cenários e paisagens constantes em suas obras; e os elementos da tradição, crenças, rituais. Além do que, os rituais mágico-religiosos da vida indígena o encantavam sobremaneira. A música e a dança são elementos presentes nas obras de Arguedas, a fim de demonstrar a cultura indígena, revelando os encantos e as destrezas dos índios nessa área. A proporção que ganhou sua produção literária deu um lugar de dignidade à música e à dança folclórica jamais alcançado antes dele.

A população indígena cultiva uma enorme variedade de expressões musicais, sendo que, a maioria das pessoas canta, dança e toca instrumentos nos seus eventos ritualísticos no cotidiano. Arguedas mostrou as habilidades indígenas nessa área. Muitos deles são intérpretes autodidatas e o conhecimento dos instrumentos e o canto são transmitidos de geração em geração. Assim, entende-se que esse conjunto de práticas culturais indígenas não poderia ter sido revelado tão vividamente sem viés do fantástico.

De acordo com Cornejo Polar, a partir da década de 50,

começam a aparecer textos que, embora entroncados na tradição indigenista, distanciam-se dela por muitos conceitos: novas perspectivas, mais antropológicas que sociais; diluição, mas não abandono, do tom denunciador e reivindicativo; emprego de novas técnicas e usos narrativos, mais tarde aparentados com os do realismo mágico, etc. Costuma-se empregar o termo “neo-indigenismo” para articular essas obras dentro de um só movimento. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 209)

---

<sup>1</sup> O quarto capítulo apresenta uma contextualização sobre sua produção com possibilidades do realismo maravilhoso e trata especificamente da presença de elementos maravilhosos em três de seus contos.

Considerou-se importante trazer alguns traços distintivos da primeira fase, conhecida como indigenismo tradicional e da nova fase inaugurada por Arguedas, denominada neo-indigenismo. De acordo com Alvarado (2011), o indigenismo tradicional tem como traços o realismo,

porque los relatos parten necesariamente de la realidad física o geográfica, social, económica y política y, en cierta medida, la literatura indigenista trata de revelar esa realidad, tal como la observa el narrador (ALVARADO, 2011, p. 55).

Essa fase do indigenismo cumpriu a função de mostrar para o mundo costeiro/urbano aquilo que esteve oculto durante muito tempo: a realidade andina (embora não com a mesma verossimilhança da fase neo-indigenista). O segundo traço apresentado por Alvarado é a presença da natureza, “pues el espacio en el que ocurren los hechos siempre es la sierra rural andina, aunque no necesariamente la comunidad indígena, como habrá de ocurrir casi siempre en el indigenismo posterior” (ALVARADO, 2011, p. 55). O terceiro traço é o valor documental, pois “los textos producidos, aparte de su naturaleza literaria, tienen también un carácter vivencial y testimonial de los hechos que refieren” (ALVARADO, 2011, p. 55).

Aparte as obras literárias, como os textos se referiam, em geral, aos conflitos reais dos índios no que diz respeito à relação de subordinação entre os patrões e eles e as más condições de vida, as produções indigenistas tendem a ganhar um valor documental, já que “los textos constituyen también verdaderos documentos de los hechos y acontecimientos” da vida nas serras. (ALVARADO, 2011, p. 55).

O quarto traço que distingue o indigenismo tradicional do neo-indigenismo é a intenção docente, pois, ao tematizar os problemas sociais andinos, os autores estão cumprindo o papel de informar os leitores, a fim de gerar reflexões, imprimindo um caráter de reivindicação. E o último traço que o autor apresenta é o esquema rígido, antagônico e de oposição, que mostra as relações entre patrões exploradores e índios explorados; centralizadas entre as partes extremas, estão as figuras intermediárias do “capataz, el cura, el juez, el policía, el subprefecto”. (ALVARADO, 2011, p. 55).

Vale ressaltar que essas características apontadas no indigenismo tradicional seguem compondo os traços da fase neo-indigenista, mas, de algum modo, mais acentuadas ou sob outras conotações. Assim, destaca-se, para o período do neo-indigenismo, aquilo que se considera o resultado da intensificação desses traços. O primeiro traço é a intensificação do sentimento lírico, já que através da estreita relação desenvolvida com os índios, Arguedas expressa em seus escritos um incomparável sentimento de ternura e afetividade. O segundo traço é a utilização das possibilidades do “realismo mágico ou maravilhoso”:

es decir de esa forma de realismo que no se limita a reproducir hechos objetivos y cotidianos, dramáticos o trágicos, sino que contiene signos fantásticos, maravillosos y extraordinarios que coexisten con la realidad habitual y que hasta entonces no habían sido revelados ni utilizados literariamente (ALVARADO, 2011).

Através da multiplicidade das interpretações e da possibilidade de se considerar vários pontos de vista da realidade, Arguedas expressa a realidade maravilhosa andina, que acredito, permeia também sua contística, conforme será observado capítulo 4. Cornejo Polar resalta que,

(...) esse novo viés do indigenismo se observa com maior clareza na obra de José María Arguedas. Indigenista ‘ortodoxo’ em suas primeiras obras, conforme a opinião de Tomás Escajadillo, Arguedas começa com *Los ríos profundos* (1958) a construção de um modelo narrativo que Angel Rama muito lucidamente pretenderá sistematizar numa ordem não apenas andina, mas latino-americana, que ele define por seu caráter transcultural. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 209)

O terceiro traço é a presença da comunidade indígena, cenário constante e primordial nas narrativas indigenistas e que ganha destaque na obra de Arguedas. O autor revelou o mundo andino que, embora persistisse em manter as tradições, recebe as influências dos novos tempos e vive os conflitos entre tradição e modernidade.

O quarto ponto é a ampliação do problema ou tema indígena. O neo-indigenismo tratou de ampliar o discurso reivindicatório, que aborda, agora, mais que questões de raça ou condições de trabalho, para requerer o reconhecimento do índio como parte integrante da nação. O último traço que o autor apresenta é a ênfase na capacidade criadora do povo indígena. Arguedas deu ênfase à diversidade cultural indígena dos Andes. Ele dizia que os índios tinham muito a

ensinar em matéria de arte e que tinham capacidade para aprender as técnicas do mundo ocidental.

Estes dois últimos traços das produções neo-indigenistas refletem o sentimento de Arguedas e sua tentativa por um reconhecimento do índio na formação da nação e sua capacidade de integrar-se nos diversos setores da sociedade, assim como a assimilação dos valores artísticos e culturais do povo andino. Das características que são pontuadas como marcas do neo-indigenismo, a presença da comunidade indígena e, por extensão, traços do realismo mágico, parecem compor o ponto central dessa mudança de perspectiva do indigenismo.

Trazer à literatura uma realidade composta por experiências marcantes e profundas com as comunidades indígenas é, sem sombra de dúvida, chamar também para compor suas narrativas, elementos do mundo mágico e, nesse caso, do mágico indígena. José María Arguedas foi aquele que escreveu obras de cunho indigenista, do ponto de vista mais tradicional, e também foi o que rompeu com o mesmo período, inovando e iniciando uma nova etapa deste, com a inserção dos elementos supracitados.

## **2.2 Transculturação e transculturação narrativa**

Língua, costumes, variedades, misturas, práticas religiosas, símbolos, crenças: algumas palavras-chave quando o assunto é cultura. Essas palavras já revelam o quanto uma cultura pode ser diferente de outra, mas também revelam a grandiosidade que há em todas elas.

No contexto latino-americano, lugar de miscigenações, está entranhado um sem número de raças e etnias que compõem um extenso cenário de diversidade cultural. No entanto, segundo Ana Pizarro (2009), os latino-americanos têm trabalhado em direções diferentes no campo da pesquisa, definindo, cada qual, o seu perfil e o seu objeto de estudo. De acordo com a autora, apenas a partir dos anos 60, se começa a trabalhar a diversidade do continente, e em ritmo ainda não satisfatório.

Para dar conta de estudos como este que tematizam a questão cultural, algumas terminologias serão imprescindíveis e percorrerão esta pesquisa. Trata-se de conceitos que fundamentam e ajudam a explicar o que acontece quando



diferentes culturas se encontram. O primeiro deles é o termo “transculturação”, cunhado pela primeira vez pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em 1940, no artigo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Para justificar o uso do neologismo, Ortiz explica que o vocábulo *transculturación* é escolhido

(...) para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. (ORTIZ, 1993, p. 144)

O termo surge a partir da reflexão de Ortiz sobre o contexto cultural cubano dos anos 1940 e, a princípio, aparece como substituto ao termo “aculturação”, mas passa a ser referência em toda a América Latina. Para Ortiz, diante da inexistência de um termo que abarque “este processo sempre em movimento, que é o encontro de culturas” (REIS, 2005, p. 467), surge o termo transculturação. Segundo o autor, dos processos de aculturação e desculturação, conseqüentemente resultarão novos fenômenos culturais e o termo proposto por ele parece dar conta de toda a dinamicidade desses novos fenômenos (ORTIZ, 1993).

Para Reis (2005), apoiada nos conceitos de Ortiz, o encontro de uma cultura com outra, processo complexo que envolve, na maioria das vezes, o assimilar a língua, os costumes do outro, os valores éticos e culturais, não consiste apenas em adicionar elementos de fora, mas implica, ao mesmo tempo, na incorporação de novos elementos e perda de alguns próprios. Trata-se de um remanejamento cultural, pois supera a ideia de aculturação e desculturação. Ortiz explica que

(...) el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases de proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neo-culturación*. Al fin, como sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (ORTIZ, 1993, p. 148)

Além disso, para a autora, “(...) a noção de transculturação ultrapassa a visão limitada de mestiçagem racial, para significar o **movimento** que subjaz ao

encontro de culturas.” (REIS, p.468) [grifo meu]. Aplicando a noção de transculturação às obras arguedianas, entende-se que sua contística oferece temas, ambientes e, sobretudo, personagens advindos do encontro de culturas, ou seja, do surgimento de novos fenômenos culturais.

Dada a importância do conceito de transculturação para esta pesquisa, também será de extrema relevância um segundo conceito, o de transculturação narrativa, que surge a partir de Ortiz. Ao refletir sobre a narrativa do continente Latino-americano do século XX, Angel Rama propõe o termo na década de 1974, trinta e quatro anos depois de Ortiz, em um artigo intitulado *Los procesos de la transculturación narrativa Latinoamericana*, e no livro *La transculturación narrativa en Latinoamérica*, de 1982.

Ao considerar os conflitos que giravam em torno da vanguarda e do regionalismo, Rama entende que o regionalismo foi “substituído” pelas novas formas literárias nos anos 1930 e, diante disso, ou os regionalistas aceitavam o impacto modernizador, ou rechaçavam a novidade, ou integravam aos seus modelos tradicionais aquilo que estava batendo às portas do continente, isto é, novidade e tradição se combinavam, sem que houvesse a negação ou recusa das características de cada um. Para o autor, essa literatura seria uma literatura de transculturação.

Assim, José María Arguedas é apontado por Rama como um dos quatro autores que ele considera como narradores transculturadores, pois segundo o autor, Arguedas opera em sua narrativa os três mecanismos que ele considera característicos de uma narrativa transculturada: o uso da língua, estrutura literária e a cosmovisão. No Brasil, Antonio Candido (1989) propõe a criação do termo literatura super-regional, termo que se aproxima muito do proposto por Rama e que, para Candido, designa as produções do que ele chama de terceira fase do regionalismo (REIS, 2005).

### **2.3 Os caminhos da Heterogeneidade**

Estes primeiros delineamentos teóricos apontam para outro conceito que considero importante para pensar as literaturas produzidas por sociedades heterogêneas, qual seja o da heterogeneidade, como o concebe o crítico peruano Antonio Cornejo Polar. O autor entende que é imprescindível “compreender a

literatura latino-americana como um sistema complexo, feito de variados conflitos e contradições” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 219).

Embora muitas vezes os termos transculturação e heterogeneidade sejam usados para indicar basicamente o mesmo fenômeno, para alguns críticos esse conceitos são diferentes e, portanto, traduzem processos distintos (REIS, 2005). De acordo com Graciele Ortiz (2005), o conceito de heterogeneidade surge na década de 1970, como resposta a uma necessidade de um termo que abarcasse a especificidade da literatura latino-americana.

Desse modo, ao propor o desenvolvimento de uma crítica literária, capaz de reconhecer suas peculiaridades sociais, históricas e culturais, Cornejo Polar considerou a categoria da transculturação aplicável, porém, insuficiente. Assim, o crítico propõe o conceito de heterogeneidade em um ensaio intitulado *O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto sociocultural*. Segundo o autor,

As literaturas heterogêneas, ao contrário, se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito (CORNEJO POLAR, 2000, p. 162)

No caso do Peru, na área andina, esses elementos não coincidentes se referem, sobretudo, à presença indígena. Para Ortiz (2005), o conceito “parte do reconhecimento (...) de que a realidade andina, em particular, e a latino-americana, em geral, estão marcadas pelas diferenças radicais das culturas indígenas, europeias e africanas (...)” (ORTIZ, 2005, p. 144).

Ainda de acordo com esta autora, ancorada em Cornejo Polar, “o conceito de heterogeneidade é utilizado, justamente, para definir uma produção literária complexa e plural, fruto da convergência conflitiva de pelo menos dois universos socioculturais diferentes” (ORTIZ, 2005, p.147). Cornejo Polar destaca a heterogeneidade na literatura indigenista, embora, claro, o conceito abranja várias literaturas e ele considera que no caso da literatura andina, existem três sistemas instalados no mesmo espaço literário: o culto, o popular e o indígena (ORTIZ, 2005).

Este enfoque que Cornejo Polar dá à heterogeneidade nasce de um longo período de estudo, bem como de uma aproximação crítica e histórica a realidades diferentes e em constante transformação. De acordo com No,

Cornejo Polar estima necesario utilizar un marco histórico para analizar la literatura originada en las Américas. El crítico peruano deduce que es indispensable reconocer las particularidades de las diversas experiencias históricas producidas en el continente: las culturas precolombinas, el descubrimiento de América, la época colonial, las guerras independentistas, etc., para comprender la complejidad de sus manifestaciones e intercambios culturales (NO, 2008, p. 166 e 167)

Dito de outro modo, é imprescindível considerar e refletir sobre o contexto histórico da literatura latino-americana, percebendo as fases e eventos importantes que determinam a complexidade das manifestações de uma cultura. Entendo que para esta investigação seja relevante a percepção desse matiz da heterogeneidade a fim de que produza uma melhor compreensão das reflexões que faço acerca dos personagens de Arguedas.

## **2.4 O fenômeno da migração e a mobilidade das identidades**

No âmbito da cultura, os fenômenos migratórios, motivados em geral pela força da globalização, têm contribuído ainda mais para a formação de novas formas culturais. Segundo Coser (2005), “formas culturais híbridas (...) adaptam-se com mais rapidez a contextos novos e podem apresentar uma infundável combinação de traços e características” (COSER, 2005, p. 171).

O tema da migração se relaciona de perto com a questão das identidades, uma vez que os fatores envolvidos na “formação” das identidades não se relacionam apenas com os aspectos da nação ou da etnia, mas são também de ordem social, geográfica, religiosa, entre outros. Para García Canclini, em se tratando de um mundo que está intensamente interconectado, “las maneras diversas en que los miembros de cada grupo se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales genera nuevas formas de segmentación (...)” (CANCLINI, 2001, p. 18).

Ao discutir sobre a identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall (2006) fala sobre o declínio das velhas identidades e a fragmentação do indivíduo moderno, que antes era visto como sujeito unificado. Inicialmente, ele diz que há um tipo de mudança diferente que está transformando as sociedades modernas no final do século XX, que fragmentam as paisagens culturais e mudam também as identidades.

As identidades do sujeito pós-moderno são definidas historicamente, e não biologicamente e, por isso o sujeito não possui *uma* identidade, mas *múltiplas* identidades, pois, segundo o autor, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, aumenta também as possibilidades de surgimento de novas identidades. Ainda de acordo com Hall,

(...) embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e 'resolvida', ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma 'pessoa' unificada que ele formou (...) (HALL, 2006, p. 38)

O que esse texto mostra é que nós ainda não nos “acostumamos” em ser múltiplos e, por isso, ainda nos percebemos como sujeitos cuja identidade é fixa, inalterável ou unificada. Em geral, ainda cremos que ao longo da vida seremos “uno”. É isso que, de acordo com o autor constitui a “crise de identidade” da qual ele fala, pois nós não somos mais entendidos como “sujeitos integrados”; ao contrário, o autor ressalta justamente que os deslocamentos sociais e culturais resultam nessa crise, em que o sujeito ainda “anseia” a unidade, e entra em crise ao “perceber-se” múltiplo.

No entanto, a mudança, as mesclas não são “aceitáveis” da mesma maneira por todos os sujeitos. Embora saibamos que os encontros culturais representam um processo natural, muitos de nós desejamos veementemente “permanecer nós mesmos”, sem marcas do outro. Por isso, Hall (2006) discute dois termos para explicar dois fenômenos diferentes: tradição e tradução.

O primeiro termo reflete a ação dos sujeitos ou das identidades que buscam recuperar sua pureza anterior, isto é, não veem com “bons olhos” o fato de possuírem identidades múltiplas, que se reconstruem continuamente. O segundo termo se refere àquelas identidades que entendem que dificilmente serão puras novamente, mas partilham de uma e outra cultura ao mesmo tempo. Em outras palavras, diz respeito a culturas que convivem umas com as outras sem, necessariamente, “abrir mão” de características próprias/peculiares (desculturação) e nem de, somente, absorver uma cultura diferente (aculturação).

Esses conflitos também podem apresentar-se de outras maneiras. Contrariamente ao sujeito que não se reconhece como múltiplo, há aqueles que se incorporam a outras culturas, de modo consciente ou não. Isso fica evidente em

alguns contextos específicos, por exemplo, aqueles que tematizam as situações de fronteiro. O sujeito que habita a *fronteira* provavelmente assimilará a língua do outro em função do contexto híbrido e viverá em contato constante com “outros”, com “estrangeiros”; essa relação com aquela cultura pode apresentar-se com tanta força a ponto de haver nitidamente uma busca por afirmação de identidades outras, diferentes daquela(s) constituída(s) “apenas” com elementos da sua cultura.

É também por meio da língua que o sujeito trava sua ligação com outro lugar e com outras pessoas. O fato de uma língua interferir frequentemente na outra durante anos da vida parece resultar na apropriação da língua do outro e, mais que isso, na “apropriação” da própria identidade. Cox e Assis-Peterson (2007) ressaltam que também em relação ao conceito de língua existem embates semelhantes ao que ocorre com o conceito de cultura. Do mesmo modo que não se pode mais pensar em homogeneidade e pureza em relação à cultura, não se pode crer que a língua seja algo estático e impassível de hibridação. Compreende-se, pois, que a hibridação nas línguas também marca o sujeito e aparece como um dos elementos que *movimentam* as identidades.

Não é por acaso que o primeiro elemento relacionado à identidade que vem à memória é a língua. Para Hall (2006),

falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (HALL, 2006, p. 40)

Por isso, parece importante fazer uma breve referência ao tema, inferindo, rapidamente, uma alusão aos conceitos de língua mencionados em Xavier e Cortez (2003), acerca da acepção de língua por alguns autores como Marcuschi (2003), Fiorin (2003) e Koch (2003). Esses autores tratam a língua como construção simbólica e interativa do mundo, condensação de um homem historicamente situado e como prática social, respectivamente.

Ao pensar um indivíduo a partir dessa concepção de língua, o sujeito não pode ser mais concebido como um ser imutável, impenetrável, singular ou pronto e acabado, mas justamente todo o contrário: um ser que se modifica, que recebe influências e que não se mantém único, mas múltiplo.

A língua é, segundo Freitas (2008, p. 105 e 106), “um dos elementos mais apontados, e cobrados, como característica de identidade (...) que compõem o sentir-se pertencer a uma comunidade específica”. A autora ressalta, no entanto, que a língua é apenas um dentre outros elementos formadores das identidades, pois outros elementos também são requisitados quando se trata de identidade, como a etnia, classe social, a nacionalidade, práticas culturais específicas, entre outros. Segundo Mello (1999), a língua “é muito mais do que um instrumento de comunicação. Uma língua é um comportamento social e como tal está intrinsecamente ligada à vida, à cultura e à história de um povo” (MELLO, 1999, p. 23).

Outro viés importante para pensar as identidades na perspectiva de Hall (2006) é partindo da ideia de nação. De acordo com Figueiredo e Noronha (2005), com base nos estudos de Eric Hobsbawm, “a ideia de nação e nacionalismo começou a ser mobilizada na Europa a partir do século XVIII para designar a identidade de cada povo” (FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p. 191). Assim, foi em torno de três pontos fundamentais que as identidades nacionais europeias foram formadas. Para ser considerada uma nação, o país tinha que: ser um estado de fato, possuir uma língua e uma cultura comuns e apresentar força militar para a conquista. No entanto, segundo as autoras, “embora a ideia de nação permaneça como referente, seu patrimônio simbólico pode se transformar historicamente em função de novos objetivos” (FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p.193).

Ainda segundo as autoras, no Brasil, a questão identitária surge com o Romantismo no século XIX, a partir do “já não poder/querer ser português”. Aparecem os termos “cor local, caráter nacional, espírito nacional, instinto de nacionalidade, no célebre texto de Machado de Assis” (FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p.194). Atualmente, ao tratar sobre a crise de identidade gerada pela pós-modernidade, Hall destaca que é o sentimento de nacionalidade um dos elementos que, em meio a essa “crise”, traz um equilíbrio interno ao indivíduo.

Apoiado em Ernest Gellner (1983), Hall afirma que “sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria de um profundo sentimento de perda subjetiva” (HALL, 2006, p. 48). No entanto, o autor ressalta que as identidades nacionais não surgem junto com o nascimento do indivíduo, ou seja, nós não nascemos já com uma identidade nacional, pois esta é construída no

interior da *representação*. Portanto, a nação não é apenas uma instância política, trata-se de *um sistema de representação cultural*, algo que produz sentidos. (HALL, 2006)

Partindo do pressuposto de que a identidade nacional do sujeito, portanto, não está direta e simplesmente condicionada ao país de nascimento, mas, sobretudo, ao que uma nação representa e ao que essa representação é capaz de significar para um determinado sujeito, e dado o contexto de pesquisa ora apresentado, qual seja o de investigar as relações culturais na contística arguediana, também considerou-se relevante pensar o sujeito migrante a fim de analisá-lo levando em conta questões de cunho identitário. Além do mais, falar em identidade implica fazer um retorno aos conceitos apresentados neste capítulo.



### 3 ENCONTROS CULTURAIS: AS IDENTIDADES EM QUESTÃO

O discurso que permeia a obra arguediana reflete um desejo por evidenciar uma cultura desconhecida para a costa peruana e para o resto do mundo. Ele também almejou um dia ver o reconhecimento da capacidade criadora do índio e da valorização da sua cultura. Nesse sentido, ao dar ênfase à cultura indígena, através de seus personagens, ele revela um contexto identitário complexo, em que as identidades se confundem, pois ora se autoafirmam, ora são negadas, omissas ou indiferentes. A complexidade das identidades deriva de um processo, não menos complexo, o da transculturação.

A produção de Arguedas é bastante diversificada. Como antropólogo, escreveu vários artigos e ensaios. Como literato, escreveu romances, contos e poesia. Neste capítulo, refletirei sobre alguns personagens de sua contística. Os três primeiros contos apresentados datam de 1935, a saber: *Agua*, em que pensarei sobre Ernesto, Pantaleón, Don Vilkas, Pascual e Don Braulio; *Warma Kuyay*, sobre Ernesto, Kutu e Don Froylán; *Los Escoleros*, sobre Juan e Don Ciprián; e *El forastero*, sobre o seu protagonista, personagem não nominado, referenciado apenas como o forasteiro.

No prólogo de *Los Ríos Profundos y cuentos selectos* (1978), edição em que são publicados 10 contos de Arguedas, Mario Vargas Llosa, ao refletir sobre essas obras, fala das motivações do autor para começar a escrever sobre a cultura indígena dos Andes. De acordo com Vargas Llosa, o próprio Arguedas lhe revelara em uma entrevista que não se conformava com a maneira como o índio era retratado na literatura. Para Arguedas, este índio de aspecto desfigurado estava distante da realidade andina. Mais tarde, em 1965, no *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Arequipa), Arguedas ratifica esse pensamento, dizendo:

Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones, como López Albújar, como Ventura García Calderón. López Albújar conocía a los indios desde su despacho de juez en asuntos penales, y el señor Ventura García Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos... En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: '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. (ARGUEDAS, 1969, p. 40 e 41 *apud* VARGAS LLOSA, 1978, p. 191 e 192)

Embora essa descrição do índio e de seu ambiente “tal cual es” a que se refere Arguedas seja questionável, como o faz o próprio Vargas Llosa, a riqueza da sua narrativa faz dele, para este autor, “además de un testigo sutil del mundo de los Andes, un genuino creador” (VARGAS LLOSA, 1978, p. 192).

### 3.1 Conflitos em *Agua*

Os primeiros personagens dos quais partirão minhas reflexões acerca dos trânsitos culturais e das múltiplas identidades serão o menino Ernesto, o corneteiro Pantaleón, Don Vilkas, o carcereiro, Pascual, o repartidor de água e Don Braulio.

*Agua* é um conto publicado em 1935 que conta como Don Braulio Félix fazia a divisão da água entre as comunidades, que estavam afetadas pela ausência de chuvas. Sendo ele o fazendeiro mais poderoso da região, privilegia seus amigos, fazendeiros brancos ou mestiços. Era necessário que a divisão fosse justa, mas os índios eram sempre os menos favorecidos: “- Agua, niño Ernesto. No hay pues agua. San Juan se va a morir porque Don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia” (ARGUEDAS, 2006, p. 10). Esse comentário de Pantaleón mostra que os índios eram odiados por Don Braulio e, portanto, não recebiam a água na mesma medida.

A divisão acontecia sempre na praça do povoado de San Juan de Lucanas, que é descrito como um povo triste e atingido pela falta de chuvas. Ernesto, que era estudante, estava na praça juntamente com outros garotos, ouvindo a música de Pantaleón, também chamado de Pantaleoncha ou Pantacha. Este, o corneteiro, tinha vivido um período na costa e, naquele momento começava a incentivar os índios para que enfrentassem a Don Bráulio, por causa dos seus abusos.

Quando Don Braulio chega à praça, Pascual, o responsável por dividir a água, já está presente e decidido a dar a água da semana aos índios, contrariando a vontade do fazendeiro. O conto destaca que os *tinkis* eram índios mais valentes e os *sanjuanés* eram mais medrosos. Ambos os grupos já estavam na praça para a divisão da água. Don Braulio, que estava bêbado, dá a ordem para o início da divisão, mas ao perceber que Pascual favorecia aos índios, se enfurece e começa a disparar tiros na direção de todos os presentes. Uma bala atinge a Pantaleón, quem

incentivava os índios a reagirem. Diante disso, Ernesto é o único quem enfrenta ao poderoso fazendeiro. Chamando-o de ladrão, Ernesto arremessa a corneta de Pantaleón, que atinge a testa de Don Braulio. Sangrando, Don Braulio grita e ordena que atirem em Ernesto. Mas ele consegue fugir e chega a uma comunidade chamada Utek'pampa, onde os índios que viviam ali, ao contrário dos *tinkis* e dos *sanjuanes*, eram livres e respeitados.

Nesta narrativa, observa-se que a situação de miséria vivida pelos índios de San Juan toca Ernesto de maneira profunda. O menino escuta atentamente seu amigo Pantaleón, que está enfurecido pelo modo como os índios têm sido maltratados:

Pero Don Braulio, dice, ha hecho común el agua quitándole a Don Sergio, a Doña Elisa, a Don Pedro.  
- Mentira, niño, ahora todo el mes es de Don Braulio, los repartidores son asustadizos, le tiemblan a Don Braulio. Don Braulio es como el zorro y como perro (ARGUEDAS, 2006, p. 10)

Os personagens Ernesto, mas, sobretudo Pantaleón, fazem duras críticas ao procedimento de Don Braulio em relação aos índios, demonstrando inconformismo e repulsa. Segundo Pantaleón, Don Braulio roubava dos índios, enriquecendo às custas deles. Mas, naquele dia, Pantaleón quer tocar sua música e, talvez, dizer alguma coisa através dela.

A música de Pantaleón fazia recordar os bons tempos de San Juan: a fartura, as festas, as colheitas de milho, os corrais repletos de gado. Essas lembranças tomaram completamente a Ernesto e os outros estudantes, que começaram a dançar. Os que foram chegando foram sendo contagiados por essa alegria saudosista. A música de Pantaleón ia ganhando intensidade. Todos os índios se aproximaram. Seus rostos tristes pareciam mais alegres.

O conto vai revelando relações conflituosas. Esses conflitos não dividem somente índios e não índios; há divergências e posições diferenciadas entre os próprios sanjuanes: à medida que alguns deles têm uma função atribuída por um principal, exercendo algum tipo de autoridade sobre os grupos minoritários de índios, há um abandono da condição do índio subjugado e, automaticamente, uma aproximação ao comportamento do dominador.

Assim era Don Viilkas, um índio respeitado (talvez, apenas temido) por todos os demais: “Su cara era seria, su voz medio ronca, y miraba con cierta

autoridad en los ojos” (ARGUEDAS, 2006, p. 13). Como carcereiro de Don Braulio, ele não sofria as mesmas humilhações. Era índio, mas vivia “bem” a troco da sua lealdade a Don Braulio:

El tayta Vilkas era un indio viejo, amiguero de los mistis<sup>2</sup> principales. Vivía con su mujer en una cueva grande, a dos leguas del Pueblo. Don Braulio, el rico de San Juan, dueño de la cueva, le daba terrenitos para que sembrara papa y maíz. (ARGUEDAS, 2006, p. 13)

Sua postura não era de índio, não dos mesmos índios de San Juan, a começar por sua função: encarcerar os próprios companheiros. É ele quem, ao ver que todos se alegravam, cantando e dançando ao som da música de Pantaleón, diz: “- Sanjuanes: están haciendo rabiar a Taytacha Dios con el baile. Cuando la tierra está seca, no hay baile. Hay que rezar a patrón San Juan para que mande lluvia” (ARGUEDAS, 2006, p. 13). Pantaleón reprova a conduta de Don Vilkas, comparando-o aos fazendeiros dominadores e impiedosos: “- Don Vilkas es enemigo de nosotros. Mírale nomás su cara; como de misti es, molesto” (ARGUEDAS, 2006, p. 14)

E o que dizer dos personagens Pantaleón e Pascual? Pantaleón é quem começa a motivar o movimento daquela tarde: desde a música que faz despertar lembranças de tempos melhores, às palavras de julgamento severo sobre Don Braulio. Pascual é quem ousa dar a água da semana aos que quase nunca a recebiam. Ele percebe que, não apenas a fúria de Pantaleón, mas, sobretudo o que expressou sua música, demonstrava que o povo carecia de um pouco de alegria e, para isso, as plantações tinham que voltar a germinar: “- Con músico Pantacha hemos entendido. Esta semana k’ocha<sup>3</sup> agua va a llevar Don Anto, la viuda Juana, Don Jesús, Don Patricio...” (ARGUEDAS, 2006, p. 24).

Por outro lado, Pascual é também quem se rende facilmente à ira de Don Braulio e entra na cela junto com Don Wallpa e alguns dos índios que não conseguem fugir. O mesmo Pascual que diz:

- Verdad, compadre; en nuestro Pueblo, dos, tres mistis nomás hay; nosotros, tanto... Ellos igual a comuneros gentes son, con ojos, bocas, barriga, ¡k’ocha agua para comuneros! (ARGUEDAS, 2006, p. 25)

---

<sup>2</sup> Nomeia a pessoas de classe dominante, independente de sua raça.

<sup>3</sup> Diante da dificuldade em encontrar fontes seguras disponíveis, alguns vocábulos em quéchua não apresentam esclarecimentos sobre seus significados.

é o mesmo que nem foge como os demais, e nem ataca como Pantaleón e Ernesto; se entrega:

Como baldeados con sangre, Don Pascual, Don Wallpa y los tinkis, cerraron los ojos. Se acobardaron; ya no valían, ya no servían, se malograron de repente; se ahumildaron, como gallos forasteros, como novillo chusco; ahí nomás se quedaron, mirando el suelo. (ARGUEDAS, 2006, p. 31)

Deparamo-nos com identidades complexas e contraditórias. Essas identidades não são fixas porque as próprias necessidades de cada um também mudam e, constantemente, redirecionam os interesses.

Além desses três personagens, pode-se inferir uma reflexão sobre o próprio Don Braulio. Ao discorrer sobre a violência na obra arguediana, bem como sobre a figura do “misti”, Vargas Llosa diz que o patrão “ejerce una explotación múltiple sobre la masa india, de habla y tradición quechuas”. Vargas Llosa também assinala o caráter ficcional desses personagens perversos de Arguedas. Segundo ele,

Si la denuncia de estas iniquidades hubiera sido el logro mayor de Arguedas, es probable que sus relatos no hubieran sobrevivido a las narraciones de sus contemporáneos, donde tales horrores se referían incansablemente. Lo innovador en su caso no estuvo en estos temas ni en el sentimiento de indignación que impregna sus cuentos. Este es el aspecto convencional de ellos, algo que era moda en la literatura de su época. Su originalidad consistió en que, al tiempo que parecía “describir” la Sierra, realizaba una superchería audaz: *inventaba* una Sierra propia.

En 1950 diría que, para escribir con autenticidad sobre el indio, debió efectuar “sutiles desordenamientos” en el castellano. Los desordenamientos más atrevidos los llevó a cabo en las cosas y las personas antes que en las palabras.

Observada de cerca, se descubre que la pintura de la injusticia en sus relatos no es precisamente realista. El principal, por sus excesos, suele deshumanizarse, asumir las características abstractas de ejecutante de una fuerza malvada e impersonal que se manifiesta por su intermedio (VARGAS LLOSA, 1978, p. 194)

Para que a “realidade andina” fosse revelada através da literatura, Arguedas recorre a esse desordenamento da personalidade, da qual decorrem acentuadas crueldades, conforme apontou Vargas Llosa. Ainda de acordo com este autor, o próprio Arguedas, em entrevista a Sara Castro Klarén, na Revista de Literatura (1975), diz que seu personagem Don Braulio nasce de lembranças dolorosas relacionadas ao filho de sua madrasta, quem odiava os índios e o maltratou sobremaneira, arrebatando sua inocência. Vargas Llosa diz, no entanto, que Arguedas não atribui essas características apenas a este “misti” (Don Braulio), mas estende a crueldade a praticamente todos os “mistis” de sua ficção. Para Vargas

Llosa (1978, p. 194), o “misti” de Arguedas “menosprecia a los indios, considera asquerosas sus costumbres”, assim como fazia seu “hermanastro”

Vargas Llosa chega a atribuir um caráter mágico a essa força que operava para que os mistis imperrassem sobre os índios. Ora, o autor diz que as relações entre dominadores e dominados “parecen a veces mágico-religiosas más que económico-sociales” (VARGAS LLOSA, 1978, p. 196), pois

la mayor parte del tiempo vemos que el temor y el servilismo de la masa son desproporcionados respecto de la fuerza del principal. Este, hombre solo o rodeado de un reducido número de adictos, podría ser derrotado por la marea india. No ocurre así porque ejerce sobre ella una suerte de hechizo. Su presencia impone silencio y propaga el miedo. Sus órdenes, aunque sean bestiales, se acatan sin replicar y sus desmanes se aceptan como fatalidades. Cuando el patrón parte por unos días parece romperse un encantamiento y hay una explosión de júbilo pues (sucede cuando sale de viaje el Don Ciprián de Los escoleros) "hasta el día era más claro y el pueblo mismo parecía menos pobre" (VARGAS LLOSA, 1978, p. 196)

Os “mistis” desenhados por Arguedas são personagens que cumprem uma função ilustrativa da realidade andina, a partir do viés do mágico, já que a submissão dos índios não se explicaria pela medida em que de fato, os poucos mistis possam dominá-los.

Mas o que dizer de Don Vilkas que, sendo índio, assume uma postura semelhante à de um “misti”, ignorando sua própria origem e sua cultura? Como chama a atenção o próprio Pantaleón, Don Vilkas se assemelhava a essas figuras autoritárias, rechaçando o modo de vida dos índios de San Juan. Ao estender alguns traços dos “mistis” a Don Vilkas, Arguedas mostra os embates que existiam e existem no seio de uma cultura e como, de fato, as identidades são relacionais e negociáveis. Entende-se, pois, que a postura de Don Vilkas expressa e corrobora com a noção de identidades abertas e de sujeitos multifacetados trazidas por Hall (2005), conforme abordado no capítulo anterior.

Para seguir com minhas reflexões, falarei do último personagem desse conto, Ernesto, para o qual dedico um item.

### 3.2 O Ernesto de *Agua*

Ernesto, um menino mestiço criado entre índios, é um personagem que percorre diversas obras de Arguedas, como em *Agua* (1935), em *Warma Kuyay* (1935) e *Los ríos profundos* (1958). Quando não se trata de Ernesto a quem Arguedas toma como narrador<sup>4</sup> e/ou protagonista, esses outros reúnem, na maioria das vezes, traços bastante semelhantes, como a orfandade, o saudosismo, a identificação como o mundo indígena e a não-aceitação da condição desumana daqueles que são considerados como seu próprio povo: os índios (VARGAS LLOSA, 1987).

Em *Agua*, vimos que, além do fato de Ernesto indignar-se com os mandos e desmandos de Don Braulio, ele possui uma relação de afetividade e de filiação a um conjunto de crenças que nutre o povo quéchuas. Ele é um menino *entregue* (ou apenas *está* entregue) a uma cultura outra, mas que é *sua* também. No trecho em que ele faz uma breve descrição dos montes Kanrara e Chitulla, ele diz que as duas montanhas são separadas pelo rio Viseca, as quais os índios reverenciavam: de um lado Kanrara, que parece ter uma expressão de fúria; de outro Chitulla, de aspecto tranquilo. Em alguns momentos, ele acrescenta o “assim dizem os índios”, como se não se incluísse nessas crenças: “Los indios sanjuanés dicen que los dos cerros<sup>5</sup> son rivales y que, en las noches oscuras, bajan hasta la ribera del Viseca y se hondean ahí, de orilla a orilla” (ARGUEDAS, 2006, p. 18). Embora, num primeiro momento, o conjunto do texto sugira mais que uma descrição impessoal ou objetiva, parece denunciar que o imaginário indígena o capturava e o envolvia.

Essa descrição, assim como uma série de comportamentos, mostra que num segundo momento, Ernesto parece estar no cerne da cultura indígena, uma vez que ele descreve também o seu próprio olhar sobre os elementos de uma cultura como se falasse de algo que lhe pertence.

Toda essa relação identitária de Ernesto com San Juan, somada à sua ira, o alimenta contra Don Braulio, fazendo com que ele, num impulso, decida atacá-

---

<sup>4</sup> Os narradores/protagonistas de *Agua*, *Warma Kuyay* e *Los escolares* são adultos que narram em retrospectiva, rememorando sua infância.

<sup>5</sup> Colinas

lo. O trecho abaixo mostra a sensação de confiança e reitera a sua pertença a uma cultura outra:

Salté al corredor. Hombre me creía, verdadero hombre, igual a Pantacha. **El alma del auki<sup>6</sup> Kanrara me entró seguro al cuerpo**; no aguantaba lo grande de mi rabia. Querían reventarse mi pecho, mis venas, mis ojos (ARGUEDAS, 2006, p. 32) [grifo meu].

No momento em que Pantaleón é atingido com um tiro, que todos fogem ou se rendem, Ernesto admite uma coragem atribuída à alma do monte Kanrara. Ernesto usa a corneta do amigo Pantaleón para ferir a Don Braulio: “Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo<sup>7</sup> la tiré sobre la cabeza del principal. Ahí mismo le chorreó la sangre de la frente, hasta llegar al suelo. ¡Buena mano de mak’tillo!<sup>8</sup>” (ARGUEDAS, 2006, p. 32). Ernesto sente uma enorme alegria. Ele vibra: “La voz del principal me gustaba ahora; me hubiera quedado; su gritar me quitaba la rabia, me alegraba, la risa quería reventar en mi boca” (ARGUEDAS, 2006, p. 33). Ernesto parece revestir-se dos estados de humor dos dois montes, conforme descrito acima: sua ira fora substituída por uma satisfação que arrebatava seu furor.

Embora sentisse esse contentamento, Ernesto lamentava a condição dos índios e, agora, a sua própria sua condição e tem um momento de descrença, de desilusão. “¡Miré la fachada blanca de la iglesia. Jajayllas! Taytacha Dios no había. Mentira es. Taytacha Dios no hay” (ARGUEDAS, 2006, p. 32). A desilusão à qual me refiro parece advir da ausência de Deus. Ora, aqui se percebe uma contradição, contradição essa que não apresenta surpresa, já que estamos falando de um menino em processo de transculturação, cujas identidades estão em movimento o tempo inteiro. Assim, a inconstância das identidades pode apresentar comportamentos antagônicos.

Ao se dar conta do quadro geral da situação, Ernesto diz que não há um Deus, que esse Deus definitivamente não existe. Isso reflete a angústia por não haver solução aparente para San Juan e, agora, para sua própria condição. Esse Deus a que Ernesto faz menção, grafado com “D” maiúsculo, bem como a referência à Igreja, me leva a crer que se refira ao Deus pregado pelo cristianismo e vinculado ao catolicismo (Jeová), filiação religiosa menos comum na cultura indígena e mais

---

<sup>6</sup> Divindade protetora.

<sup>7</sup> Arma que se pode arremessar; de arremesso.

<sup>8</sup> Menino; diminutivo de *mak’ta*.



própria da cultura ocidental, à qual pertencia Ernesto. Para ele, esse Deus não existe, pois não interferiu, não agiu quando o povo necessitou. Diferentemente da visão monoteísta do cristianismo, a cosmovisão indígena sugere aqui uma convivência “harmônica” com diferentes deuses.

Por outro lado, ao falar da sua coragem para enfrentar a Don Braulio, Ernesto fala de um outro deus, a alma do monte Kanrara. No entanto, sendo esta uma divindade própria dos índios, foi nele em quem Ernesto depositou sua confiança e, como ele mesmo expressa, é através da intervenção desse deus que nasce sua coragem e o “sentir-se homem”, plenamente capaz de um enfrentamento jamais esperado.

De acordo com Hall (2005, p.13), é natural que haja “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. O autor assinala que seria uma fantasia concebê-las como plenamente coerentes. Desse modo, entende-se que ora Ernesto age como herdeiro de uma cultura ocidental, ora como “herdeiro” de uma cultura cuja relação é marcada pela convivência. A contradição residiria em desacreditar do “seu” Deus para apoiar-se no deus Kanrara, ou seja, no deus “do outro”, o que ressalta o conflito identitário que se pleiteia neste trabalho.

Não havendo como permanecer em San Juan, Ernesto se lembra de Utek’pampa, um lugar onde “índios, mistis, forasteros o no, todos se consuelan” (ARGUEDAS, 2006, p. 34). Ernesto descreve Utek’pampa como um povo alegre, nunca triste; onde os índios são proprietários, onde os milharais estão sempre verdes, onde “despierta cariño en el corazón de los forasteros” (ARGUEDAS, 2006, p. 33), o que seria uma utopia de Arguedas, considerando o momento histórico e cultural de dominação em que o conto foi publicado.

Mas a alegria de habitar um lugar como esse parece desaparecer mui repentinamente. Ernesto se dá conta de que já não tinha mais a companhia de seus amigos: “¡Pero mentira! Viendo lo alegre de la pampa, de los caminos que bajan y suben del pueblito, más todavía creció el amargo en mi corazón. Ya no había Pantacha, ya no había Don Pascual, ni Walpa” (ARGUEDAS, 2006, p. 34).

Para Ernesto, ser forasteiro novamente em outro povo não era bem o que ele desejava. Seu desejo era o convívio com os “seus” e os seus eram os índios de San Juan. No entanto, não lhe restando escolhas, ele corre rumo a Utek’pampa.

### 3.3 O menino e o homem em *Warmá Kuyay*

O segundo conto em que Ernesto é um personagem central é *Warmá Kuyay* (Amor de menino). Esse é o primeiro conto do autor a ser divulgado. Sua primeira publicação data de 1933, mas apresenta um erro no próprio título; volta a ser publicado em 1935 junto com *Agua* e *Los escolares*. Neste conto, além do personagem Ernesto, refletirei sobre Kutu, um índio que cuidava dos animais da fazenda. O cenário é a fazenda de Viseca, que fica nas proximidades de Puquio, capital da província de Lucanas.

Trata-se de uma narrativa intensa e profunda, que enfatiza, sobretudo, a fase da adolescência de Ernesto, que é um menino de quatorze anos, sobrinho de um dos patrões da fazenda. Ele conhece e fala a língua quíchua, assim como os índios daquela comunidade. Justina, uma jovem índia, é quem desperta nele a primeira paixão. Kutu é o homem por quem Justina se sente apaixonada, um índio rude e grosseiro, mas hábil no manejo com o gado. A moça é violentada sexualmente por Don Froylán, um dos patrões, sócio do tio de Ernesto.

Tema bastante abordado na obra de Arguedas, a violência sexual aparece como um direito dos patrões sobre as índias. Kutu conta esse fato a Ernesto, o que gera nele um sentimento de vingança. Nem Ernesto nem Kutu fazem qualquer coisa contra Don Froylán. Kutu decide abandonar a fazenda e vai morar em outro povoado, enquanto Ernesto se sente feliz ao estar perto de Justina, embora saiba que ela nunca será sua, pois ela, como ele mesmo diz, precisa de um homem. No final do conto, Ernesto é obrigado a deixar aquele lugar e a viver na cidade, o que o deixa abalado e triste.

Mais uma vez percebe-se que a hibridação sugerida pelo autor não para simplesmente no uso da língua do outro, caso bastante comum nesta narrativa, a começar pelo próprio título. Para além do uso da língua, seu personagem principal, também narrador do conto, se sente diferente de seu próprio povo e se identifica profundamente com o mundo indígena ao seu redor. Ernesto repugna o

comportamento dos fazendeiros e não compartilha da sua “maldade”, como indica o trecho abaixo:

— ¡Don Froylán! ¡Es malo! Los que tienen haciendas son malos; hacen llorar a los indios como tú; se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral. ¡Kutu, don Froylán es peor que toro bravo! (ARGUEDAS, 2006, p. 80).

Esse trecho revela a dor que Ernesto sentia devido à violência contra Justina e sua latente indignação por causa da atitude abusiva de Don Froylán.

Ernesto é um menino em processo de formação em todos os sentidos. Percebe-se que ele mantém e acredita em muito pouco do que acredita sua própria gente. Isso nos leva a crer que Ernesto, apesar de estar em desenvolvimento, não conserva mais ou talvez não conserve do *mesmo* modo alguns dos elementos de sua própria cultura, mas, incorporou elementos culturais indígenas, ressignificando a sua identidade cultural. Pode-se, então, ratificar o que já foi dito: Ernesto vive um processo de transculturação.

O texto mostra que, mais tarde, Ernesto é obrigado a viver em outro lugar, que não é revelado diretamente, mas, pelo uso do termo “bullício”, sugere que seja um ambiente citadino, já que o vocábulo sugere movimento e ruído intensos e alegres. Também a deixa de que Ernesto seria um advogado pode remeter ao ambiente da cidade. Desse modo, com sua volta a esse convívio, não afasto a possibilidade de que ele tenha um “reencontro” com sua própria cultura. Nesse processo, novas formas culturais podem surgir: um menino não-índio é criado entre os índios e, desse reencontro cultural, surge um Ernesto em processo de transculturação; posteriormente, o mesmo menino retorna à sua vida habitual e, novamente, deixa elementos da cultura outra, à qual se havia filiado (desculturação). Segundo No,

La aculturación ocurre simultáneamente al proceso de la desculturación. Estos dos procesos concurrentes resultan en la neoculturación, concebida metafóricamente como “todo abrazo de culturas” (...). El proceso neocultural afecta recíprocamente a ambas culturas en el momento de contacto y las transforma para producir un nuevo conjunto transcultural (NO, 2008, p. 70)

Assim, é provável que com sua mudança daquele local, longe do convívio com os índios, ele volte ou passe a reincorporar elementos do “homem branco” (aculturação em relação à sua própria cultura), como os índios se referiam a todos

que não eram índios. Entendo que se pode admitir essa possibilidade, considerando que o processo de transculturação traduz um movimento cultural contínuo e nunca estático, que consiste em um “doble trance de desajuste y reajuste, de ‘desculturación’ o exculturación, y de ‘aculturación’ o inculturación, y al fin de síntesis, de *transculturación*” (ORTIZ, 1993, p 145, grifo do autor)

Assim como em *Agua*, aqui também Ernesto se entristece com as injustiças e a violência cometida pelos patrões. Diante da violência de Don Froylán contra Justina, o modo como Ernesto recebe a notícia e o seu comportamento posterior demonstram mais uma vez que, sendo ele um mestiço, não alimentava os mesmos “devaneios” da “sua gente”. Ernesto parece não acreditar no que está ouvindo. Ele não aceita o comportamento dos “seus” e compartilha do mesmo sentimento dos “outros”, que são os índios:

El Kutu se echó callado; estaba triste y molesto. Yo me senté al lado del cholo. — ¡Kutu! ¿Te ha despachado Justina?  
 — ¡Don Froylán la ha abusado, niño Ernesto!  
 — ¡Mentira, Kutu, mentira!  
 — ¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!  
 — ¡Mentira, Kutullay, mentira! (ARGUEDAS, 2006, p.79)

Como Ernesto tinha apenas quatorze anos, sabia que nada poderia fazer diante daquela situação. Mas para ele, Kutu poderia. Ernesto, então, incita Kutu a vingar-se de Don Froylán, dizendo “Mátale no más, *Kutucha*, aunque sea con galga, en el barranco de Capitana” (ARGUEDAS, 2006, p. 80). Mas se decepciona ao saber que Kutu nada faria porque se sentia incapaz de voltar-se contra seu patrão: “— ¡*Endio* no puede, niño! ¡*Endio* no puede!” (ARGUEDAS, 2006, p. 80).

Aqui, noto a indignação de Ernesto, mas o que me chama mais a atenção é o comportamento de Kutu, que carrega consigo um sentimento de incapacidade por ser índio. Para ele, ser índio não lhe dava condições de reivindicar, de tomar satisfação e de fazer justiça à sua Justina; sua condição de índio significava obediência, submissão, respeito àqueles que lhe davam o trabalho, comida e moradia. Essa era a postura da maioria dos índios, como se vê também em *Agua*, reforçando o discurso que sustentou a colonização, ou seja, o discurso do dominador sempre sobrepondo-se ao do dominado, levando este último a aceitar pacificamente sua condição.

Retomando o personagem central, se pensarmos do ponto de vista cultural, Ernesto é, culturalmente, um índio, pois assim como Kutu, Justina e todos aqueles índios, com os quais ele convive, compartilha das mesmas dores e angústias. Não apenas por não aceitar a violência de Don Froylán em relação à Justina, mas porque ele é também herdeiro do pensamento indígena e tem os mesmos conflitos socioculturais e existenciais do índio andino. Em *Agua*, ele se autodenomina um “índio falsificado”. O trecho abaixo segue confirmando o sentimento de Ernesto, a contemplação da tradição indígena, que aparece em *Agua* e é ratificada aqui:

Llegué al pie del molino, subí a la pared más alta y miré desde allí la cabeza del Chawala: el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las noches; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro.

-¡Si te cayeras de pecho, tayta Chawala, nos moriríamos todos!  
(ARGUEDAS, 2006, p.78)

Aqui, o texto mostra o posicionamento de Ernesto aproximando-se do comportamento indígena ao referir-se ao Chawala, uma montanha, a morada do “apu”, das diversas divindades e espíritos dos incas. Ele admite sentir medo e justifica dizendo que os índios também preferiam não olhá-lo à noite e, nas noites claras, conversavam dando sempre as costas para a montanha. Ernesto se inclui quando exclama que se a montanha caísse, todos morreriam, inclusive ele. O modo como ele se refere a essa montanha, usando o vocábulo “tayta”, que significa “pai”, também o faz pertencente àquelas crenças indígenas.

Mas, por outro lado, Ernesto possui características diferentes desse povo, pois conserva sonhos jamais vislumbrados pelos índios, tem posições típicas do homem “branco”, quando, por exemplo, não aceita o comportamento de Don Froylán. Ele sabe que ele tem a possibilidade de fazer “escolhas”, coisa que os índios daquele povo não tinham; ele provavelmente seria um advogado no futuro, como a narrativa sugere, um homem instruído, que exercerá uma profissão própria do homem “branco”. No entanto, essa sua condição de privilégio lhe permita conservar o sentimento de vingança, pois pretende se tornar advogado e, a partir dessa posição, vingar-se de Don Froylán. Aí, percebe-se novamente que ele toma aquela dor para si próprio e se reconhece como alguém que se sentiu violado também, revelando uma identidade dividida: um lado que o convoca a ser advogado,

e outro que mantém os elos com o povo da fazenda Viseca. Ernesto quer apropriar-se da arma do branco, a lei, para defender uma causa indígena.

Mesmo sem aprofundar o conceito de hibridismo, vale à pena recorrer rapidamente a Canclini (1997) que, ao discutir sobre o termo hibridação, se remete à palavra *combinación* para esboçar uma primeira definição para o termo, embora, para ele, seja um vocábulo cercado de contradições. Segundo o autor, trata-se de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas sociais discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 1997, p. XIX). Nessa passagem do conto, entende-se, portanto, que as práticas culturais do menino Ernesto já não são “puras”, mas transculturadas, híbridas, combinadas, modificadas.

Embora Ernesto pareça viver uma crise identitária, para ele sua identidade parecia estar muito “bem resolvida”, como ele sugere no trecho abaixo, quando, no fim do conto ele sente que fora arrancado de sua gente:

Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi<sup>9</sup>, viví alegre en esa quebrada verde y llena de calor amoroso de sol. Hasta que un día me arrancaron de mi **querencia**, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo. (ARGUEDAS, 2006, p. 83) [grifo meu].

Retomando os estudos de Hall (2006) sobre a identidade cultural, recorda-se que o autor diz que o sujeito não se dá conta do caráter fragmentado da sua identidade, mas crê que, “sendo ele um sujeito unificado”, tem sua identidade “preservada”. Esse personagem expressa o lugar de suas raízes: elas estavam ali, e sua identidade tinha toda uma relação com aquele povo e com suas tradições. Quando ele diz “mi querencia”, ele admite que aquele era seu lugar. Ernesto se sente arrancado de sua gente. Ele é levado para uma gente que não é a sua, ele não a compreende e não a quer, não quer pertencer a esse “novo” que se apresenta. E se sente, por fim, fora do seu espaço habitual, comparando-se a um animal que vive em planícies frias. Ele diz “(...) mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal en los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños” (ARGUEDAS, 2006, p.83).

É toda essa composição do personagem Ernesto que evidencia a identidade fragmentada de um menino criado em contato direto com as práticas

---

<sup>9</sup> Poesia

culturais indígenas andinas, cujo encontro de culturas mostrado pela literatura indigenista de Arguedas reflete um contexto de transculturação, aqui muito mais evidenciado na figura de Ernesto, mas com possibilidades de ser um processo vivido por outros personagens da narrativa.

A partir de uma perspectiva simbólica, faço aqui uma breve análise de dois elementos da natureza presentes no conto: a montanha e o pássaro “paca-paca”. Arguedas destaca incessantemente essa relação do índio com o seu ambiente natural. A montanha, “personificada” no conto pelo nome próprio Chawala, representa, para aquele povo, um lugar reservado, sagrado. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992), “o simbolismo da montanha é múltiplo: (...) na medida em que ela é alta, vertical, elevada, próxima do céu, ela participa do simbolismo da transcendência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992, p. 616). Para Ernesto, o Chawala também reunia essa significação espiritual, o lugar das divindades. Depois de receber a notícia de que Justina havia sido vilentada, Ernesto observa o monte sagrado numa espécie de oração interior: “Me arrodillé sobre la cama, miré al Chawala que parecía terrible y fúnebre en el silencio de la noche.” (ARGUEDAS, 2006, p.80).

O segundo elemento é um pássaro que surge no momento em que o povo dançava e se alegrava:

Una paca-paca empezó a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del pájaro maldecido daba miedo. El charanguero corrió hasta el cerco del patio y lanzó pedradas al sauce; todos los cholos le siguieron. Al poco rato el pájaro voló y fue a posarse sobre los duraznales de la huerta; los cholos iban a perseguirle (...) (ARGUEDAS, 2006, p.78)

O próprio trecho revela o simbolismo daquele pássaro, que trazia consigo a representação da maldição, do mau presságio, do mau agouro. É após essa cena que Kutu revela a Ernesto o ocorrido com Justina, isto é, a presença do pássaro nos arredores precede à notícia ruim. Todo esse universo simbólico também parece fazer parte do mundo de Ernesto, compondo, ressignificando e reconstruindo sua identidade.

Em *Agua*, essa perspectiva simbólica também se estende ao estado de espírito do “Tayta Inti”, o sol, que era chamado de pai. Ernesto diz que toda a situação de escassez da água era oriunda da ira do sol, que desejava ver o sofrimento dos índios, dos montes, das plantações, dos rios e de tudo quanto

necessitasse da água: “El tayta Inti quería, seguro, la muerte de la tierra, miraba la frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder al mundo y hacía llorar a los hombres” (ARGUEDAS, 2006, p. 27). A alusão ao sol parece contemplar o céu como um todo, conforme visualiza-se no trecho seguinte:

El cielo se reía desde lo alto, azul como el ojo de las niñas, parecía gozoso mirando los falderíos terrosos, la cabeza pelada de las montañas, la arena de los riachuelos resecos. Su alegría chocaba con nuestros ojos, llegaba a nuestro adentro como risa de enemigo. (ARGUEDAS, 2006, p. 27)

No entanto, a escassez não era fruto apenas da ira divina, mas também da maldade de Don Braulio, da maldade humana. O trecho acima lembra a própria descrição que Ernesto faz de Don Braulio, que ri do povo enquanto espera pela divisão da água: “(...) Don Braulio hacía retumbar la plaza con su risa y después se iba a dormir” (ARGUEDAS, 2006, p. 26”).

Permito-me, por último, o devaneio de propor uma fala para o Ernesto que se revolta com os risos que de quem os vê sofrer a falta de tudo. Talvez ele dissesse: “um deus nos céus e um ‘deus’ na terra: diante da ira de tantos deuses, quem eram os índios de San Juan e de Viseca para enfrentá-los?”

Como o processo de transculturação não é um processo pacífico, mas é, muitas vezes, doloroso, revelando um misto de sentimentos que podem contradizer-se entre si, sublinha-se, portanto, que Ernesto parece sentir esses enfrentamentos e choques culturais dentro de si mesmo.

### 3.4 O índio “falsificado” e a “escultura” de pedra em *Los escolares*

Os personagens sobre os quais sigo refletindo, Juan e Don Ciprián, compõem o conto *Los escolares* (1935), que destaca a relação de afetividade entre uma família e a uma vaca chamada Gringa. A narrativa se passa na comunidade de Ak’ola. O personagem que conduz essa narrativa se chama Juan e, novamente, é um protagonista pertence ao universo cultural dos não-índios. É filho de um advogado que trabalhava para Don Ciprián. Desde a morte de seu pai, cujas causas ele desconhece, o menino desenvolve algumas tarefas que o permitem viver na casa do fazendeiro.

Bankucha, Juan e Teófanés, os três estudantes, criam a vaca Gringa. Juan diz que ela era como se fosse uma mãe de verdade para ele. Don Ciprián não



aceitava que, sendo a vaca Gringa a melhor da região, não lhe pertencesse. Este faz uma oferta pela vaca, mas a dona, que era uma viúva, a mãe de Teófanés, não aceita a oferta e ainda o afronta. Diante disso, Don Ciprián, fora de si, dispara dois tiros na cabeça da vaca Gringa. Juan chora sobre o corpo da vaca e juntamente com Teófanés é levado à prisão sob chicotadas. Lá eles choram por muitas horas até que são vencidos pelo sono. O texto diz que Don Ciprián viveu por muito tempo e, enquanto esteve vivo, ninguém ousava impedi-lo de continuar praticando seus abusos. Morreu de velhice. Enquanto os índios continuaram odiando a quem lhes explorava, dia após dia.

As três narrativas até aqui analisadas, parecem vir conversando entre si o tempo inteiro. Assim como o Ernesto de *Agua*, diante do sofrimento de Ak'ola, Juan se torna descrente dos deuses nos quais os índios criam. As falas de Ernesto e Juan também se confundem dada à grande semelhança de seus desafetos para com as divindades. Juan diz que os deuses são uma mentira, revelando um certo desapego à tradição religiosa quéchua, não porque ela não o cativasse, mas porque ele sente que, nesse momento, não há uma presença real desses seres que se manifeste por meio da proteção e providência:

El tayta Ak'chi es un cerro que levanta su cabeza a dos leguas de Ak'ola; diez leguas, quizá veinte leguas mira el tayta Ak'chi; todo lo que él domina es de su pertenencia, según los comuneros ak'olas. En la noche, dicen, se levanta a recorrer sus tierras, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña. Muchos arrieros y viajeros cuentan que lo han visto; alto es, dicen, y silencioso; anda con pasos largos, y los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar. Pero todo eso es mentira. Los pastales, las chacras que mira el tayta Ak'chi, y el tayta también, son pertenencia de don Ciprián, principal del pueblo. Don Ciprián sí, anda de verdad en las noches por las pampas del distrito; anda con su mayordomo, don Jesús y dos o tres peones más; el principal y el mayordomo carabina al hombro y revólver con forro en la cintura (...) (ARGUEDAS, 2006, p. 38 e 39)

Para Juan, o que era verdadeiro e real era aquilo que eles podiam efetivamente ver e sentir. E a única coisa que era real era um cenário de crueldade para o qual ele não encontrava explicação:

¡Por eso es mentira lo que dicen los ak'olas sobre el tayta Ak'chi! El ork'o<sup>10</sup> grande es sordo; está sentado como un zonzo sobre otros cerros; levanta alto la cabeza, mira "prosista" a todas partes, y en las tardes se tapa nubes negras e espesas, para dormir tranquilo. (...) Viendo eso, los ak'ola también se equivocan; dicen que conversa con el Taytacha Dios y recibe de "Él" las

<sup>10</sup> Montanha; referindo-se ao "tayta Ak'chi".

órdenes para todo el año. ¡Mentira! El Ak'chi es nada en Ak'ola, Taytacha también es nada en Ak'ola. En vano el ork'o se molesta, en vano tiene aire de tayta, de "Señor"; nada hace en esas tierras; para el paradero de las nubes nomás sirve. (ARGUEDAS, 2006, p. 56)

Ao ouvir as palavras duras de Juan, Bankucha pede que o menino respeite ao deus do seu povo. Logo, Juan muda de assunto e começa a falar da Gringa. O mesmo comportamento aparece quando ele decide esvaziar-se de sua ira, arremessando uma pedra a uma "escultura", também de pedra, onde fora desenhado olhos, boca e nariz, ficando conhecida como a cabeça de Don Ciprián. Ele diz, como se estivesse frente a frente com o poderoso fazendeiro: ¡Cipriancha!, yo no te respeto, ¡yo soy wikullero<sup>11</sup>, hijo de abogado, misti perdido! (ARGUEDAS, 2006, p. 42). Juan apresenta suas únicas armas e acredita que, sendo filho de advogado, pode enfrentar o "misti", ainda que simbolicamente, uma vez que a figura afrontada é uma pedra imóvel. Juan lança a pedra, como se fosse um wikullo, que acerta a "testa" da "escultura":

(...) los escoleros pintaron ojos, nariz y boca; y desde entonces la piedra se llama "uma" (cabeza).  
 ¡Uma de Dom Ciprián!  
 Me agaché, como en el barranco de Wallpamayu, agarré la piedra por una punta, encogí mi brazo, le templé bien, ¡ tiré después. La piedra se despedazó en un filo de la "uma", mordiéndole el extremo de la frente.  
 - ¿Y ahora, carago?  
 Estaba rabioso, como nunca; mi cuerpo se había calentado y sudaba, mi brazo wikullero temblaba un poco. (ARGUEDAS, 2006, p. 43)

Juan reforça que ele é diferente, filho de advogado, mas é, ao mesmo tempo, um wikullero, um praticante hábil do jogo dos meninos quéchuas. Ele era esse misto que revelava o enfrentamento de duas culturas dentro dele mesmo. Ele explica que daí viria sua ousadia e coragem.

No trecho a seguir, quando Juan tenta "evitar" ser engolido pela maior pedra de Ak'ola, Jatunrumi, que, conforme contavam os índios, comia uma criança a cada cem anos, ele "argumenta" novamente o caráter caleidoscópico da sua identidade cultural.

Al pasar junto a Jatunrumi vi la huella del camino por donde Banku y algunos escoleros más subían hasta la cima de la piedra.

---

<sup>11</sup> Quem pratica o wikullo.

Jatunrumi es la piedra más grande de Ak'ola, está sentada a la orilla del camino que va a las punas, clavada en la ladera (...). Subir hasta la cabeza de Jatunrumi era proeza de los escolares mayores y más valientes.

- Esta mañana te voy a subir hasta la punta, Jatunrumi – le hablé.

Confiado y valiente estaba yo esa mañana. Si don Ciprián hubiera pasado acaballo por el camino, seguro le hubiera abierto la calavera con un wikullo de piedra (...)

¿Bajar?; Nunca! Jatunrumi me quería para él, seguro porque era huérfano; quería hacerme quedar para siempre en su cumbre. Como el gorrión que ha caído en la trampa, daba vueltas en la cumbre de la piedra sin encontrar camino. Me echaba de barriga y quería colgarme, pero sentía miedo y me retractaba. Probé a bajarme por todos lados, y apenas avanzaba un poco sentía espanto, mirando el camino como desde la cumbre de un barranco, empezaba a marearme otra vez y regresaba, regresaba siempre.

¿Y ahora? Me desesperé. De verdad, Jatunrumi no quería soltarme. Me pareció que de un rato a otro iba a abrirse una boca negra y grande en la cabeza de Jatunrumi y que me iba a tragar. Grité con todas mis fuerzas: las lágrimas saltaron de mis ojos.

Me tumbé sobre la piedra y lloré, arañando la roca dura. Cerré los ojos. Y rogué con voz de becerrito abandonado:

“- ¡Jatunrumi Tayta: yo no soy para ti; hijo de blanco abugau<sup>12</sup>; soy mak'tillo **falsificado**. Mírame bien Jatunrumi, mi cabello es como el pelo de las mazorcas, mi ojo es azul; no soy como para ti, Jatunrumi Tayta!” (ARGUEDAS, 2006, p. 48-49) [grifo meu].

Diante dessa situação de apuros, Juan esclarece que não era completamente índio, mas um menino falsificado, que parecia ser índio, ou seja, recorre às suas origens como um mecanismo de defesa.

Em outros momentos do conto, Juan ratifica o retorno às suas origens, como por exemplo, durante uma festa em que os índios cantavam e dançavam. Vale acrescentar que Don Ciprián viajava, sua esposa permitia e organizava festas, ocasião em que todos se alegravam, inclusive ela. Enquanto todos se ocupavam da dança e dos cantos, naquela noite Juan não conseguia deixar de pensar na vaca Gringa e em Don Ciprián. Ele sugere, no trecho abaixo, que o seu “lado não-índio” parece perceber o que os índios não percebiam: “Yo, pues, no era mak'tillo de verdad, bailarín, con el alma tranquila; no, yo era mak'tillo falsificado, hijo de abogado; por eso pensaba más que los otros escolares; a veces me enfermaba de tanto hablar con mi alma (...)”. (ARGUEDAS, 2006, p. 61)

Juan demonstra que os índios, com a alma tranquila, aproveitavam aquele momento de festa e pareciam esquecer-se da vida que suportavam dia após dia. Ele, ao contrário, seguia com o pensamento muito longe dos cantos e dos movimentos acrobáticos dos dançarinos.

---

<sup>12</sup> Advogado

Posso inferir uma suposição acerca de um rótulo veiculado o tempo inteiro na obra de Arguedas e, inclusive por este personagem: a sua condição de forasteiro. Quiçá Juan se considere um forasteiro também no âmbito dos seus ideais, uma vez que ele acreditava, assim como Arguedas, poder conviver com índios livres e respeitados, valorizados e reconhecidos pelo valor de sua cultura e de sua capacidade. Este pensamento pode ser retificado a partir da voz de Doña Cayetana, a cozinheira, que o chamava “forasterito”. Ele, por sua vez, declara o seu carinho pela senhora, que parecia acalentá-lo: “Me gustaba el hablar de Doña Cayetana, en su voz estaba siempre la tristeza, una tierna tristeza que consolaba mi vida de huérfano, de **forastero** sin padre ni madre” (ARGUEDAS, 2006, p. 46) [grifo meu].

Para além da orfandade propriamente dita, de pai e mãe, havia um espírito órfão e forasteiro que buscava aconchego no seio do mundo quéchua. Juan diz que quando tudo isso acabasse, quando não houvesse mais principais em Ak’ola, ele ainda estaria com os índios e permaneceria com eles, o que traduz o desconforto em viver junto da sua própria gente, revelando o seu amor e sua inclinação para incluir-se ao modo de vida indígena:

Algún día en Ak’ola se morirá el principal y los comuneros vivirán tranquilos, arando sus chacras , cantando y bailando en las cosechas, sin llorar nunca por culpa de los mayordomos, de los capataces. Querrán libremente a sus animales, con todo el corazón, como Teofacha quiere a su Gringa. Ya nadie hará reventar tiros y matará de lejos a las vaquitas hambrientas; porque todas las quebradas y las pampas que mira el tayta Ak’chi serán de los comuneros. Yo también me quedaré con los "endios", **porque mi cariño es para ellos**; seré buen mak’ta ak’ola (ARGUEDAS, 2006, p. 52) [grifo meu].

É significativo apresentar *Los Escoleros* para fechar as reflexões acerca das relações culturais entre índios e não índios. Nele, as proposições feitas sobre os personagens de *Agua* e *Warma Kuyay* vão se confirmando através das semelhanças entre os seus comportamentos.

O personagem Ernesto está presente nos dois primeiros contos e em *Los escoleros*, Arguedas põe em cena Juan. Ambos são meninos não-índios, cujas identidades são fragmentadas e múltiplas; ambos possuem uma relação de afeto e pertença ao universo cultural indígena e estão inconformados com os padrões exploradores, também não-índios representados por Don Braulio, Don Froylán e Don Ciprián, personagens que se “repetem” em suas características, impondo ordens e

medo. Os três contos apresentam outros personagens secundários, cujas identidades são negociáveis, seja porque há uma necessidade de garantir a sobrevivência, seja pela ganância e ambição pelo poder.

Além disso, verifica-se um diálogo entre *Los escolares* e *Agua* que se dá por meio da intertextualidade, já que um personagem de *Agua* é claramente mencionado em *Los escolares*. Isso ocorre ao final desta última narrativa, quando Don Ciprián rouba a vaca Gringa, ocasião em que Juan e Teófanés planejam uma armadilha para o principal. Assim, eles recordam a atitude de enfrentamento de Pantaleón (de *Agua*), que incita os índios a se rebelarem contra Don Braulio. Embora inspirados no exemplo de Pantaleón, Juan e Teófanés não levam a cabo o enfrentamento planejado.

Assim, essas narrativas ratificam posturas, anseios e sentimentos compartilhados por personagens tão similares em termos culturais e identitários: são os risos dos dominadores que são repetidos por Don Ciprián e Don Braulio; a descrença de Ernesto e Juan nas divindades cridas pelos índios; o desejo de enfrentamento quase não contido por ambos os meninos; mestiços que são “comprados” com “duas ou três vacas” para que executem as ordens dos maioraís; e, por fim, a identificação com o universo cultural indígena, que revela personagens em transculturação.

Diante das explicações que vão caracterizando os personagens, vale recorrer a um retorno que o próprio Ortiz faz com a finalidade de explicar sobre os desdobramentos dos encontros culturais no contexto da colonização. Ortiz (1993) incorpora a história e experiência colonial para a sua formulação sobre transculturação. Isso ocorre quando ele fala na desracialização da humanidade e no mútuo descobrimento de dois mundos quando da chegada de Cristóvão Colombo à América.

Dos mundos que se ignoraban se descubrieron uno al otro, y para ambos, que de dos meros semimundos pasaron a ser un mundo solo y verdadero (...). Al mismo tiempo que Colón y sus compañeros de Europa descubrieron la América, los hijos de ésta descubrieron a Europa. El mutuo encuentro no fue simplemente el de unos hombres blancos con unos hombres cobrizos (...). No fue, pues tan sólo el encuentro de hombres diversos, ni el hallazgo de tierras antes ignotas, sino el inesperado contacto, abrazo material y espiritual, de dos civilizaciones o, como quizás se diría mejor, de dos culturas. (ORTIZ, 1993, p. 24)

Ortiz afirma que o processo de colonização e a chegada a um novo solo, não se traduz por uma única descoberta, a do colonizador que se depara com o modo de vida dos colonizados; para ele, desde aí (e, sobretudo, pela complexidade desse processo) há uma descoberta mútua, de dois mundos, duas culturas, que pode ser melhor entendido como um abraço cultural.

No artigo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz (1993) reflete sobre o fenômeno da transculturação por meio da alegoria do tabaco e do açúcar, fazendo novamente essa alusão à colonização. Ele descreve fio a fio os dois produtos e mostra o percurso histórico que fazem cada um. O tabaco é apresentado como negro, autóctone e masculino; o açúcar, por sua vez é descrito como branco, transplantado e feminino. Assim, Ortiz começa evidenciando as oposições entre os dois produtos, para depois, mostrar a complementação existente entre eles. De acordo com No,

Ortiz desarrolla el discurso de la transculturación del tabaco y el azúcar específicamente en el contexto socioeconómico cubano (...). La herencia de cada cultivo corresponde a un proceso específico de transculturación que se desarrolla pictóricamente a través de la personificación orticiana de Doña Azúcar y Don Tabaco. (Song I. No, 2008, p. 56)

A alegoria que Ortiz faz do tabaco e do açúcar constitui uma projeção para o âmbito das culturas, que, embora se contradigam, se complementam mutuamente. Ainda de acordo com No,

Aunque estos productos agrícolas comparten el mismo espacio temporal y geográfico, se contradicen y se complementan mutuamente. La originalidad orticiana radica en presentar los elementos conflictivos y heterogéneos de ambos productos en un mismo espacio narrativo mediante el discurso carnavalesco (NO, 2008, p. 49)

Portanto, entende-se que o conjunto de personagens arguedianos trazidos a essa reflexão conflui para identificar (neles), compreender (através deles) e confirmar a abrangência e complexidade do processo de transculturação, cunhado por Ortiz e, atualmente, amadurecido por autores que se debruçam sobre o tema dos encontros culturais, bem como do caráter múltiplo das identidades que se conformam nesse entremeio.

### 3.5 O forasteiro: uma ida ao “outro”

Esse último personagem nos proporcionará fazer uma breve reflexão sobre o “estar em terras estranhas”, isto é, o “ser forasteiro”. José María Arguedas também refletiu sobre o fenômeno da migração. Para essa reflexão, parto do conto *El forasteiro* (1963) e considero também algumas reflexões do próprio Arguedas sobre o indigenismo peruano que coadunam com o tema da migração.

Desse modo, pretende-se refletir sobre o contexto histórico a partir do artigo *El indigenismo en el Perú*, de Arguedas e das considerações de Alfredo Bosi (1992); verificar questões relacionadas à identidade nacional e identidade cultural, com base nas discussões de Figueiredo (2005); discutir brevemente o fenômeno da migração e suas implicações no personagem migrante a partir dos apontamentos de Figueiredo (2010).

#### 3.5.1 Pensando o contexto da narrativa

O título do conto diz algo ao leitor? O que significa ser forasteiro? No que diz respeito ao lugar, talvez se possa falar do sujeito que está em uma terra estranha e que busca ali fixar-se; ou talvez daquele que está continuamente em terras estranhas, aquele que é impulsionado a viver em constantes andanças, evidenciando a sua orfandade, a fuga ao outro.

O conto *El forastero* (1963) fala de um homem peruano que chega a Guatemala e observa a situação das gentes e das ruas. Este homem não é nominado, sendo apontado simplesmente como “o forasteiro”. Ele encontra com Maria, uma prostituta, e com ela vai a um baile. Eles passam uma noite juntos no hotel em que o forasteiro está hospedado. Passado algum tempo (que não é determinado na narrativa), ele a deixa em um hospital e após dez meses ela sai e o procura no hotel, mas não o encontra mais.

O tema da migração é trazido por Arguedas nesse conto, assim como a similitude da condição humana do guatemalteco observado pelo forasteiro com a condição dos índios dos Andes peruanos. O conto também retrata um misto das necessidades físicas e das mazelas daquele povo, como a fome, a pobreza, a sujeira e a morte, mas também a boemia e a vida noturna.

Arguedas, no artigo intitulado *El Indigenismo en el Perú* (1985), denuncia a condição do índio que, mesmo após a independência do país, continuava a ser explorado, o que não lhe dava condições de usufruir de uma vida menos castigada e sofrida. Embora o conto não constate que o homem forasteiro seja índio, é bem certo que ele fora criado no meio do povo indígena. Assim, ele fala com ternura das índias que o criaram e lamenta a forma como os índios ainda eram tratados na sua terra.

De acordo com o próprio Arguedas (1985), o indigenismo peruano teve duas fases importantes: o Indigenismo Antihispanista e a fase que ele chamou de Continuadores do hispanismo novecentista. O Indigenismo Antihispanista tentou desconstruir as ideias de que somente o mestiço tinha algum valor, valor este que decorria daquilo que ele trazia de hispânico e não da herança indígena propriamente. Desse modo, em 1963, data em que o conto aparece pela primeira vez no jornal *Marcha de Montevideo*, Arguedas vai mostrando que ainda era comum que o povo indígena fosse considerado e tratado com inferioridade em relação aos europeus, aos imigrantes italianos, por exemplo, e ao próprio mestiço hispano.

A narrativa se passa na Guatemala. O tempo que este personagem passa no país parece muito breve. O conto demonstra que ele está de chegada e tudo o que ele vive ali é narrado em poucas páginas. O texto não mostra o que acontece durante o período em que Maria fica no hospital: não revela se o homem sai de Guatemala logo após a internação de Maria ou se apenas algum tempo depois; não mostra de onde vinha nem qual seria seu próximo destino, nem o que fazia por lá. A narrativa não traz informações sobre a sua partida, apenas sobre a saída de María do hospital e da ida dela ao hotel onde ele havia se hospedado.

Na narrativa também são apresentados como personagens um negro, o avô do filho de Maria e, por último, o homem que tenta agredi-la durante uma festa. Mas esses personagens não são descritos. No entanto, o forasteiro descreve muito bem a Maria, comparando-a com as índias do seu país: desde os cabelos grossos, o nariz largo, a sujeira, os pés descalços, etc.

Alfredo Bosi (1992), ao discutir sobre a colonização, diz que esta instaura o problema do cruzamento de culturas. É relevante saber que embora tenha conquistado sua independência em 1821, na Guatemala, o padrão colonial espanhol



de manter a população indígena legalmente separada e subserviente continuou até bastante tarde no século XX. Um dos resultados desta situação foi a manutenção de muitos costumes tradicionais e de aparente separação da cultura indígena e, conseqüentemente, a falta de familiaridade com esses costumes pela cultura não-indígena. Embora Maria não reconhecesse as descrições que o forasteiro fazia das índias peruanas, ela mesma fora identificada, conforme os traços que ele elenca, como uma mulher semelhante às índias.

No caso do Peru, durante o longo período colonial, o povo nativo assimilou uma enorme quantidade de elementos da cultura hispânica, mais do que as autoridades lhes impuseram. Assim, ocorreu o que costuma acontecer quando um povo de cultura de alto nível é dominado por outro: tem flexibilidade e poder suficiente para defender sua integridade e ainda desenvolvê-la mediante a apropriação de elementos escolhidos ou impostos (ARGUEDAS, 1985). Segundo Bosi (1992), “cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 16). Nesse sentido, o que se percebe é que, embora a cultura ocidental estivesse muito integrada à cultura do índio peruano, suas práticas culturais (esse conjunto do qual fala Bosi) também penetravam cada vez mais o universo cultural não-indígena.

A obra leva a essa reflexão também: pensar dois cenários culturais em que o índio é tratado de modos diferentes quanto à sua cultura (ao menos nesse aspecto): de um lado, o índio é “separado” a fim de permanecer distante da cultura dominadora (o caso da Guatemala); de outro lado, há o desejo de aculturar o índio, considerando a cultura hispânica superior e, nesse caso, o índio é reconhecido em sua forma mestiça, mas justamente e, sobretudo, pelo que ele assimilou da cultura do outro (o caso do Peru).

De acordo com Bosi, “aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior” (BOSI, 1992, p. 17). Durante um processo de colonização, a cultura do colonizador é violentamente imposta. Assim, para Bosi (1992, p. 46), “a aculturação é, sem dúvida, o tema por excelência da antropologia colonial”.

No entanto, para um grupo de antropólogos da década de 1930, em que Arguedas estava inserido, a integração peruana deveria acontecer, não como aculturação, mas como um processo em que fosse possível a conservação ou intervenção de algumas características hispano-quéchuas. Portanto, conforme conclui o próprio Arguedas, uma vez que as danças e músicas de origem pré-hispânica ou colonial ou as artes exclusivas dos índios se integraram e continuavam penetrando profundamente as cidades, até às camadas sociais mais altas, não era possível pensar apenas no processo de aculturação. Já não havia somente uma via de mão única, mas um “ir e vir” gerador de um intenso movimento cultural, qual seja o fenômeno da transculturação.

### 3.5.2 O fenômeno migratório

Arguedas abordou o tema da migração em suas obras, descrevendo e incitando a pensar sobre as andanças dentro e fora do seu país, ao mesmo tempo em que mostra vivo o amor ao lugar de onde “brotam” seus personagens. Em *El forastero* (1963), ele apresenta um personagem que parece estar constantemente em terras estranhas, dado o próprio título da obra.

Ao explicar a Maria sobre como o condor (ave andina) era “utilizado” no seu país durante as touradas, ele compara esta figura mítica a si mesmo, fazendo alusão à saída da sua terra. Sobre o condor, ele diz: “lo clavan sobre el toro, para que aletee y le pique en el lomo. Después, con las piernas medio despedazadas, lo sueltan a la orilla del pueblo, entre cantos, como a mí me soltaron” (ARGUEDAS, 2006, p. 184)

Essa passagem parece demonstrar que o forasteiro não saiu de sua terra por vontade própria, ao contrário, fica evidente que ele foi “lançado para a margem”, como anuncia a alusão que ele faz ao condor. Aqui, não se conhece ao certo as motivações desse forasteiro. Coser (2010), ao falar sobre o hibridismo, toca rapidamente no tema da migração, destacando as motivações para os deslocamentos, fenômeno que acontece desde a colonização. Como já dito, o conto não mostra a situação de migração desse homem, apenas diz ele estava hospedado em um hotel com melhores condições em relação aos que a prostituta estava acostumada a frequentar. Também dá pistas de que este homem não vivia na

miséria, já que ofereceu 5 “quetzales”<sup>13</sup> quando Maria pediu apenas 1 para dar ao homem que cuidava do seu filho. Esta considerou que o dinheiro era muito para o negro, sobretudo quando percebeu que na verdade se tratava de uma nota de 10 “quetzales” e não de 5.

O autor revela um cenário de forte migração, como mostra o trecho abaixo, em que Maria não consegue identificar de onde vem aquele homem:

- Tienes los ojos buenos – le dijo él.  
 - ¿Buenos?  
 - Y negros. ¿Qué eres?  
 ¿No sabes? No pareces mexicano, ni panameño, ni de Nicaragua... a esos los conozco en seguida. ¿De dónde? (ARGUEDAS, 2006, p. 182)

O texto revela que por ali passava com frequência gentes de vários lugares. A profissão de Maria sugere que como ela estava sempre em contato com homens diferentes conseguia reconhecer bem cada um, mas ao forasteiro, ela interrogava sobre sua nacionalidade. Ele também o faz, pois após fazer um elogio aos olhos dela e ressaltar que eram negros, questiona sua nacionalidade, isto é, peruana, guatemalteca, mexicana, etc.

Ao discutir sobre a migração, Eurídice Figueiredo fala sobre as relações que se estabelecem entre o indivíduo com o país de adoção e com o país que ficou pra trás. A respeito daqueles que migram e se exilam, ela diz que:

O exílio, forçado ou escolhido, é vivido em um duplo movimento: de um lado, a relação com o território perdido, o país natal ou o país dos ancestrais que ficou pra trás; de outro lado, a relação com o país de adoção, no qual o personagem/escritor não está totalmente adaptado, sentindo-se excluído ou segregado, devido a sua etnicidade ou ainda por razões econômicas ou existenciais (FIGUEIREDO, 2010, p.28)

O texto não dá nome ao forasteiro, seu nome é a própria incógnita. Ele fala com tristeza do modo como foi “solto” às margens do povo e de como suas pernas estavam despedaçadas. Este forasteiro se desloca por vontade própria ou porque fora obrigado a escolher as andanças longe do seu país?

Sobre essas duas relações, a autora apresenta duas faces:

---

<sup>13</sup> Moeda oficial da Guatemala.

No primeiro movimento, há uma busca genealógica identitária, ligada à ancestralidade, ancorada numa temporalidade histórica ou imaginária e, ao mesmo tempo, revela um espaço perdido, um território que se abandonou. No segundo movimento, o migrante sente que o país de adoção não lhe pertence de todo, ele não faz parte do grupo majoritário que Landowski chama de 'grupo de referência' (FIGUEIREDO, 2010, p. 28)

O primeiro movimento apresentado pela autora é o que de fato consegue-se identificar na narrativa de Arguedas. Ao ativar suas lembranças, explicar sobre o seu povo, comparar, cantar, etc., o personagem parece criar esse movimento de afirmação de sua identidade, ao mesmo tempo em que deixa evidente que, embora vivo na memória, trata-se de algo que ficou pra trás.

O tema da migração está muito imbricado com a questão da identidade. Estar na terra do outro, no lugar do outro, pode gerar no mínimo dois comportamentos: o sujeito, provavelmente, é levado a mostrar mais de si ou a retrain seu mundo interior, suas emoções, sentimentos, etc.

Até aqui foram mencionados alguns elementos que formam o espaço íntimo do forasteiro, como a figura simbólica do condor, os cantos indígenas que ressoam em sua mente, as lembranças das índias, as comparações que tece a partir das semelhanças que encontra entre as ruas e as pessoas, entre outros. O interessante dessas “pistas” que aparecem no texto sobre o pensamento do forasteiro, é que a outra personagem, Maria, parece não compreender a grandeza dos detalhes desse pensamento e da própria fala do homem. A repetição de um canto de seu povo mostra seu vínculo com o lugar, embora Maria não perceba isso. Ela não consegue captar a relação do canto com o país do forasteiro.

Maria também o interroga o tempo todo sobre sua origem, enfatizando que não consegue reconhecer nele nenhum traço já conhecido por ela, que possa estar relacionado com seu país. Depois de questioná-lo, ela diz: “No eres mexicano, no eres cubano, menos gringo que no habla. Creo que no eres nadie” (ARGUEDAS, 2006, p. 184). Nesta referência percebe-se que María relaciona o fato de ser alguém ou não à ideia da nacionalidade. Em seguida, o forasteiro retruca essa ideia, ao passo que se enuncia como sujeito, dizendo: “Al revés. Ahora estoy bailando. Soy alguien.” (ARGUEDAS, 2006, p. 183). Estar ali faz dele alguém.

“Eu sou” é o modo encontrado por ele para afirmar-se enquanto sujeito, e isto é feito através da própria linguagem. Ora, um personagem que não tem nome

precisa autenticar-se a partir de sua fala. Ele é simplesmente o forasteiro, mas parece necessitar ser mais, ser um sujeito específico e autêntico.

Figueiredo (2005) fala sobre a importância do reconhecimento na construção das identidades, que são negociadas pelo indivíduo ao longo da sua vida. Segundo a autora, “(...) a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que não são reconhecidos por seus interlocutores” (FIGUEIREDO, 2005, p. 191). Nesta passagem, o forasteiro impõe sua existência ao perceber que María não o reconhece como sujeito, porque para ela, o forasteiro não tinha pátria, não era de lugar nenhum. Ele, por sua vez, assinala sua profunda relação com o Peru, ao lembrá-la sobre a figura do condor.

Figueiredo (2005) destaca que a identidade cultural refere-se a grupos que, sem necessariamente estar ligados a uma nação, têm uma filiação a uma cultura, sentem-se pertencentes a grupos e práticas culturais. Essa ideia é trazida à reflexão, não para constatar que nesse conto, o personagem tenha algum tipo de filiação com a nação em que habita, mas justamente para mostrar que essa identificação cultural talvez não ocorra de modo direto ou pelo menos não é explicitada na narrativa. O que o conto evidencia é uma semelhança absurda do país para onde migra com o seu próprio país. A todo instante, o forasteiro frisa que tanto os espaços públicos, cheios de gente, lembram muito o seu país, como a própria María que o faz lembrar as índias de seu povo.

Embora não se perceba um sentimento de pertença cultural da terra de destino, verifica-se a semelhança, que parece ser um elemento importante para realçar a familiaridade que ele tem com o lugar. Ainda que a terra seja “estranha” por ser outro solo, há uma identificação com o lugar, explicitada pela semelhança encontrada por ele.

Desse modo, pode-se pensar um pouco sobre a ideia de alteridade. De acordo com Podetti (2008, p.2) [grifo do autor], “la identidad es siempre una definición *frente al otro* o a los otros. Es decir, hablar de identidad es siempre, también, hablar de alteridad”. Nessa narrativa, o forasteiro tem um olhar sobre o “outro” que o aproxima do lugar e das pessoas, não pelo que eles têm de novo, mas pelo que eles carregam de semelhança com sua gente. O estado de miséria vivido pelo povo guatemalteco denuncia as condições de vida dos índios peruanos da

serra. Além disso, várias passagens no conto demonstram que ele guarda um sentimento de amor e saudade das índias que o criaram e da gente que o cercava. Assim, esse olhar para o outro parece significar para o forasteiro ver um pouco de si mesmo, da sua própria gente, como no trecho abaixo:

(...) percibió la gran semejanza de esos hombres recostados en el suelo, con los pies desnudos, y la musical estación de su pueblo lejanísimo donde muchos dormían en iguales posturas, mientras tocaban quenás y charangos (ARGUEDAS, 2006, p. 181)

Mas o que mais parece chamar a sua atenção é a semelhança de Maria com as índias peruanas que, para ele, revelam uma beleza que não é reconhecida pela própria personagem nem pelo homem do bar que começa uma discussão e tenta ofender a Maria. O forasteiro diz: “(...) eres delgada, suciecita y algo así como india” (ARGUEDAS, 2006, p. 184). O forasteiro encontra uma beleza em María, que outros não veem:

- Eres bella – le dijo él.  
Pero sucia.  
Del rostro, un poco de tus cabellos. Así son ellas, las indias de mi pueblo.  
(ARGUEDAS, 2006, p. 183)

Maria, no entanto, perde sua beleza porque está muito doente. Ela o espera na porta do hotel e informa que seu filho já não está mais com ela, e o velho havia morrido: “A la puerta del hotel lujoso, la encontró temblando. Sus ojeras se habían ahondado más pero no evocaban ya picaflores candentes ni flores que brillan en los abismos del Perú”.

Já não havendo semelhança com seu país, não havia beleza. Na verdade, o que ela tinha de bonito era a semelhança com as índias peruanas, ou seja, sua beleza não está naquilo que era visível a todos, sua beleza está naquilo que o forasteiro vê, pois María aciona sua memória e o faz lembrar do belo em seu país. A beleza de María está naquilo que representa a beleza do seu próprio lugar: ela o lembrava da beleza da sua gente. María era bonita.

Portanto, através desse personagem cuja identificação é ocultada, pode-se refletir sobre os elementos que evocam a nostalgia, como o canto e as semelhanças, que os remete ao lugar de suas entranhas. Refletiu-se, pois, sobre o tema da orfandade, da migração, do olhar sobre o outro e, por fim, da identidade,

que parece ser reivindicada pelo forasteiro como uma “necessidade” de ser reconhecido e inscrito dentro da sua própria cultura, embora esteja na condição de forasteiro.

### 3.6 Transculturação narrativa na contística arguediana

A partir do conceito de transculturação proposto por Fernando Ortiz, o uruguaio Ángel Rama investiga os processos de formação da literatura latino-americana e amplia o conceito inicial de Ortiz com o conceito de transculturação narrativa. Ao tematizar os encontros culturais, a literatura latino-americana evidencia nela mesma os choques culturais e os conflitos que são inerentes ao encontro de culturas. De acordo com Rama,

(...) serão aqueles escritores mais profundamente inseridos em culturas de sociedades encravadas e dominadas que, dispendo de estruturas culturais plenamente elaboradas com elementos autóctones ou acrioulados de longa data, terão de encontrar equivalências originais e insólitas para as incitações externas, respondendo a elas a partir de uma penetração em suas culturas tradicionais. Porque o impacto modernizador gera em primeiro lugar uma retirada defensiva, um mergulho protetor no seio da cultura regional e materna, com um premente apelo a suas fontes nutritivas, mas também com o desejo de reexaminar de forma crítica suas condições peculiares, as forças de que dispõe, a viabilidade dos valores aceitos sem análise, a autenticidade de seus recursos expressivos. (RAMA, 2001, p. 214)

As mudanças na narrativa vão surgindo, a partir do momento em que há um auto-reconhecimento da literatura e uma leitura de seus próprios escritores. A consciência de que o continente latino-americano é um repositório de culturas conduz a literatura a uma expressão que congregue elementos de outras fontes literárias, sem negar suas matrizes, contemplando, sobretudo, a especificidade da sua realidade cultural.

Arguedas, com o romance *Los Ríos Profundos* (1958), está entre os quatro autores citados por Rama como aqueles que alcançaram o melhor resultado no processo de transculturação narrativa, conforme mencionado no capítulo anterior. Completando esse estreito rol de autores transculturadores, o autor cita o mexicano Juan Rulfo, com Pedro Párramo (1955), o brasileiro João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956) e o colombiano Gabriel García Márquez, com *Cien años de soledad* (1967).

Ainda de acordo com o autor, a transculturação narrativa ocorre em três níveis, a saber: a língua, a estrutura narrativa e a cosmovisão. Entendo, pois, que as narrativas apresentadas neste capítulo também se inscrevem no modelo de literatura transculturada proposto por Rama, uma vez que, também na sua contística, Arguedas operou esses mecanismos tanto quanto nos seus romances.

O primeiro nível de transculturação narrativa diz respeito à utilização de duas linguagens: aquela que é própria dos seus personagens – a oralidade – e a língua europeia. Assim, elemento fundamental que permeia praticamente toda a produção literária de Arguedas, a língua aparece evidenciando os conflitos entre dois códigos culturais diferentes. Segundo Rama, os *narradores da transculturação* expressam, sobretudo, as peculiaridades culturais de sua região de origem. Desse modo, cumpre-se recordar que a obra arguediana é, literalmente, marcada pelas especificidades do Andes, região pela qual o autor desenvolveu uma relação de afeto.

Parece-me importante retomar rapidamente os contos para destacar que neles encontram-se revelados os conflitos inerentes aos encontros entre diferentes culturas, mas que, por outro lado, parecem estar muito imbricadas, conforme foi visto neste capítulo. Em *Warmá Kuyay*, esse entrelaçamento cultural é tão expressivo, ao ponto de antecipar a língua quéchua à língua espanhola. O título demonstra que o autor parte do quéchua para expressar o que, segundo ele próprio diz, o espanhol não daria conta.

Os personagens de Arguedas se comunicavam basicamente em quéchua e não em espanhol. O autor, no entanto, cria um estilo literário capaz de fazer com que esses personagens falem em espanhol sem que, para o leitor, pareçam personagens irrealistas. Para isso, mescla a estrutura sintática quéchua à sintaxe hispânica. Durante toda a narrativa essas marcas sintáticas estão presentes, sempre indicando a imbricação das duas línguas e, por conseguinte, de dois universos culturais.

Da fala de Cornejo Polar, pode-se inferir que Arguedas, através da linguagem e da riqueza de suas descrições, bem como do sentimento impregnado nelas, revelou uma autêntica literatura indigenista (transculturada):



Como em toda grande literatura, no indigenismo (e nas demais literaturas heterogêneas) a autenticidade não provém de sua fidelidade mimética, embora o próprio Arguedas insistisse em que seus relatos representavam a realidade “tal como é”, mas da eficiência com que são manejados os recursos artísticos, começando pela **transformação imaginária da linguagem**. (POLAR, 2000, p. 198) [grifo meu].

Como elemento central que evidencia os processos de transculturação na obra desse autor, a língua também aparece no conto *La muerte de los Arango*, que será visto no capítulo seguinte, mostrando como o quéchua e o espanhol estavam constantemente complementando-se, seja nos rituais indígenas, seja nas tradições religiosas.

O conto retrata a convivência de diferentes crenças, sobretudo, da cosmovisão indígena com não-indígena. Essa convivência cultural fora reforçada através do modo como Arguedas congregou as duas línguas nos rituais religiosos, quando as orações do personagem (sacristão) são realizadas em latim, em espanhol e em quéchua. Nessa mesma narrativa, as mulheres da comunidade também entoavam os cantos pelos mortos em espanhol e em quéchua.

O segundo e o terceiro níveis da transculturação narrativa, apresentados por Rama, a estrutura narrativa e a cosmovisão, encontram-se bastante relacionados. De acordo com o autor, no âmbito da estrutura narrativa, entre outras características, ganha lugar o gênero do fantástico. Nesse nível, surge uma problemática: em que “o plano do verossímil possa funcionar contiguamente ao plano do fantástico” (RAMA, 2001, p. 221).

Assim, os esforços para conjugar esses dois planos desembocam no terceiro nível, o da cosmovisão que, segundo o autor,

(...) será no nível dos significados que as operações narrativas da transculturação proporcionarão os achados mais consideráveis (...). Daí o fato de o vanguardismo encontrar na narrativa fantástica a área mais permeável para revelar seus significados (RAMA, 2001, p. 222).

Arguedas assim o fez: em diversas narrativas, a partir dos elementos maravilhosos, o autor adentra na cosmovisão indígena. Os personagens sobre os quais refleti neste capítulo se relacionam com um ambiente cheio de atributos que, num primeiro momento, seriam estranhos à sua cultura, mas cuja magia os impregna. São elementos que passam a compor o imaginário deles também, o que não poderia, portanto, gerar sujeitos “descontaminados”.

Suas identidades, seu modo de participar (da cultura) é profundamente tocado pelo universo mítico e pelo encontro cultural. Portanto, entende-se que o modo de produção dessa literatura abarca a expressividade das trocas culturais e se inscreve na proposta de transculturação narrativa de Rama.

## 4 ELEMENTOS MARAVILHOSOS NA CONTÍSTICA DE ARGUEDAS

### 4.1 Contextualizando o realismo maravilhoso

Este capítulo se propõe a analisar três personagens de Arguedas em cujos contos aparecem elementos mágicos, que fazem parte da produção do autor e que a crítica literária identifica neles traços do que seria mais adiante de Arguedas chamado de Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso. Assim, antes de passar à apreciação dos personagens, entende-se que é imprescindível fazer um rápido passeio para contextualizar e situar o leitor quanto à natureza do realismo mágico e realismo maravilhoso, ao mesmo tempo em que tento alinhar essas tendências ao que foi o Indigenismo inaugurado por Arguedas, aquele que “encerra” uma fase tradicional e que dá início a uma fase criadora, reunindo alguns desses elementos. Também resulta importante destacar, antes de tudo, que a proposta inovadora de Arguedas no que tange ao Indigenismo não o coloca como um precursor do realismo mágico ou do realismo maravilhoso, mas como um autor que ousou inovar a literatura indigenista a partir, também, da inserção de elementos fantásticos.

A façanha de Arguedas ao escrever já contemplando elementos do mágico no gênero conto começa durante os anos de 1954, ano da publicação de *Orovilca*. No entanto, as formas renovadoras da narrativa latino-americana tinham data bem anterior, inclusive no romance do próprio autor. Irlemar Chiampi (1980) cita algumas obras que romperam “com o esquema tradicional do discurso realista” (CHIAMPI, 1980, p. 20), dentre estas o romance *Yawar fiesta* (1941), de José María Arguedas.

Assim, pode-se considerar que sua escrita já constituía, também, um dos sinais dos arroubos de mudança no continente latino-americano. Embora esta investigação não se proponha a elencar autores e discutir outras obras de cunho mágico, faz-se necessário, como já mencionado, explanar brevemente sobre a natureza do conceito de realismo mágico e realismo maravilhoso. A raiz desses termos está na literatura hispano-americana, cujo contexto como um todo mostra que os anos 60 e 70 são os mais representativos por tratar-se de um momento em que as produções literárias se configuram com maior grau de independência no que se refere às fontes as quais vinham tomando como referência. O *boom* hispano-

americano constituiu um momento de inovações tanto na estética como nas temáticas e na sua abordagem.

A configuração da Hispanoamérica até o início do século XX não era ainda o ideal para que se promovesse um avanço maior na literatura. Sua produção literária não constituía efetivamente um produto resultante de sua própria estética, mas de sistemas literários diversos, logo, a literatura tinha a urgência em tornar-se mais original e, além disso, poder considerar seu próprio contexto. Como a situação política influiu diretamente nas letras, o advento da Revolução Cubana (1959), entre outros acontecimentos, produziu uma necessidade de mudança a partir do momento em que permitiu o surgimento de textos que impunham reflexão e que provocariam uma revisão do cânon literário. O contexto, repleto de conflitos, demonstrava que o povo tinha desejo de renovação, e todo esse desejo, essa inquietude, refletia na esfera cultural. Por isso,

la necesidad de hallar algo nuevo, menos maculado por la catástrofe, y capaz de dar cuenta de otro orden, contribuye centralmente a una ansia de innovación. En este sentido, innovar será también enfrentarse a otra percepción de lo verosímil (SOSNOWSKI, 1995, p. 398).

Desse modo, vão aparecendo grupos de escritores que impulsionam a exigência de produzir algo mais autônomo. Tratava-se do anúncio de uma “nova literatura”. As ideias inspiradoras das narrativas foram modificando-se e com isso os moldes em que ela se configurava automaticamente teriam que passar por modificações, como afirmam Urdaneta e Miliani, que nesse trecho falam especificamente da narrativa longa:

Ese mismo fenómeno operó una transformación radical de la novela. En ella, como en la pintura, el lenguaje se había hecho demasiado convencional. Personajes y escenarios, objetos y caracteres habían mantenido un exagerado apego a la realidad. El novelista narraba en tercera persona, desde fuera de la obra, con una suficiencia absoluta. El narrador era un pequeño dios que tiranizaba a sus personajes y decidía sus destinos. Pensaba por ellos, hablaba por ellos. Los describía física y moralmente, los ponía a actuar conforme a su capricho. (...) El lector, por lo demás, era un ente pasivo a quien el novelista le entregaba todo explicado. No le permitía intuir o presumir comportamientos. (...) Esto produjo, por supuesto, también un cansancio en los lectores mismos, quienes llegaban a saber tanto de los recursos y procedimientos del arte novelístico, cual si fueran los propios autores. (URDANETA y MILIANI, 1991, p. 264)

Assim, a partir da metade do século XX, a literatura produzida na América Hispânica sente a necessidade de adotar outros modelos literários, pois se consegue perceber as mudanças que vinham ocorrendo no mundo, analisá-las e

produzir algo mais original e livre das amarras europeias, ou seja, “beber dessas águas de mudanças” sem mais continuar simplesmente reproduzindo. A produção dessa época nos dá as primeiras mostras de uma independência literária, sinais de sua autonomia, indicando uma aproximação de suas próprias características e de sua própria identidade. O público leitor também vai formando-se e estabelecendo-se. Os leitores são convidados a ver muito mais além do tradicional, para que pudessem compreender a essência da novidade e dar sentido às produções, se não emancipadas, ao menos mais distantes e separadas dos padrões antes cultivados, como assinala Sosnowski: “De este modo se capacitaba al lector para que pasara del deleite ante ‘lo tradicional’ a una mayor comprensión de la novedad y a ser cómplice de los interrogantes” (1995, p.396).

Considerando estes moldes que vinham se estabelecendo, o que antes era visto com certo preconceito passa a ser concebido como característica. Assim, as produções literárias conquistavam seu próprio valor, ainda que fossem produzidas em diálogo com outras literaturas, uma vez que essa “mistura” já não se configurava em negatividade: o público as distinguia da fonte estrangeira e o produto desses diálogos já não se restringia à imitação servil do cânon europeu, mas representava o resultado de um “processo digestivo” mesmo, em que havia deglutição e reavaliação, para, ao final, fazer a incorporação de alguns elementos, agora de maneira muito mais consciente, levando a literatura hispano-americana a ganhar contornos mais definidos. Desse processo antropofágico, Moser (1994 apud GOMES, 2005) afirma que

(...) [a figuração antropofágica] contém inicialmente um momento de violência feita a um outro e inclui a destruição e morte de uma alteridade de onde se quer tirar a substancia de outro através de sua reciclagem no metabolismo (fisiológico ou cultural) do mesmo. (MOSER, 1994, p. 249 apud GOMES, 2005, p. 49).

Em meio a essas tantas transformações, surge um período de grandes mudanças na narrativa. Fala-se, então, na “nova narrativa” nos anos 1950. Mas será entre 1960 e 1970 que as narrativas já estarão mais ajustadas a essa proposta, momento em que há uma ruptura das conveniências literárias, permitindo vários pontos de vista da realidade e as mais distintas interpretações do que seja o real e o imaginário. No campo estético, isso aparece em uma tentativa de romper com a rigidez das estruturas tradicionais da narrativa, a imobilidade, a regularidade das

ações, os moldes da linguagem, a técnica e as categorias narrativas. Urdaneta e Miliani (1991) apontam como os principais traços e inovações desse período: os temas, o tratamento da paisagem, as mudanças em torno da linguagem, a terceira dimensão dos personagens e a fragmentação da sequência narrativa em plano:

Así como las tres dimensiones de los personajes se fraccionan y alternan, las acciones dejan de ser lineales y cronológicas para convertirse en microsecuencias de unidad propia, seccionadas de acuerdo con la necesidad de apresar al lector en las situaciones de intriga. Más que pintar un ambiente, lo sugieren. Más que dibujar el retrato integral de los personajes, los hacen actuar conforme las situaciones lo indican. Y en el actuar, van surgiendo indicios, rasgos aislados, referencias que en su conjunto dejan libertad al lector para que se forme una idea de él, o lo reconstruya. (URDANETA y MILIANI, 1991, p. 283)

Esse conjunto de mudanças na narrativa parece ter favorecido a categoria do mágico e do maravilhoso. Numa tentativa de definir e nomear esse fenômeno, que consistia numa onda de produção literária que buscava superar os modelos realistas europeus, surgem os termos realismo mágico e realismo maravilhoso. Essa trajetória mostra diversas tentativas de explicação e delimitação de cada um. Durante algumas décadas, ambos os termos foram usados de modo que ora se opunham, ora se complementavam e ora se confundiam.

Chiampi (1980) diz que o termo “realismo mágico” é o mais usado quando se trata de indicar um uso indiscriminado da produção narrativa hispano-americana. Segundo a autora, o termo realismo mágico aparece pela primeira vez no livro Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente, de Franz Roh, em 1925. A expressão foi aplicada à pintura (e, mais tarde, à literatura) para definir um estilo que buscava “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1980, p. 21).

Para Anderson Imbert (1991), autor que estuda sobre o realismo mágico, esta corrente ficcional retrata fatos retirados da própria realidade, mas com um caráter estranho. Por isso, o autor fala da “ilusão de irrealidade”, em que o narrador “finge escapar-se da natureza e nos conta uma ação que por mais explicável que seja nos perturba como estranha” (IMBERT, 1991, p.13). Segundo este autor, o realismo mágico é a categoria do estranho, ou seja, não constitui algo sobrenatural nem tampouco estritamente real, é uma recriação a partir de algo que já existe, a partir da regularidade da natureza e que, no entanto, “suscita um sentimento de

estranheza” (IMBERT, 1991, p. 13). Estes acontecimentos estranhos são, pois, lançados ao leitor, mas nunca explicados. Na narração, geralmente, há uma causalidade de caráter mágico, ou seja, a causa dos fatos não é meramente natural ou tipicamente humana, não está relacionada à ordem física possível, mas ao físico improvável.

O termo realismo maravilhoso, por sua vez, é cunhado em 1948, no prólogo de livro *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier. Segundo ele, não deve haver confusão entre os termos realismo mágico e realismo maravilhoso, embora ele considere a proximidade e a semelhança entre ambos. Para o autor, o realismo mágico é bastante característico, por exemplo, da obra do colombiano Gabriel García Márquez, como em *Cien años de soledad*, uma das obras mais representativas deste estilo; o realismo maravilhoso, por outro lado, está associado à existência de uma realidade maravilhosa americana, que se diferia do maravilhoso europeu e do maravilhoso surrealista. Assim, o próprio Carpentier classifica sua obra como pertencente ao realismo maravilhoso.

Todorov (2004) é outro autor que traça distinções entre o fantástico, o mágico e o maravilhoso. Segundo ele, existem muitas categorias do fantástico, daquilo que não é comum e não é explicado pela realidade e pelas leis naturais, uma vez que, de acordo com o autor, o fantástico não se resume a um acontecimento que soa como estranho. Para o autor, o estranho, como indica o próprio nome, causa “estranheza”, assombro, impacto no leitor e/ou nos personagens, enquanto que o maravilhoso não provoca reações particulares, já que “não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2004, p. 160). Essa descrição de Todorov sobre o maravilhoso se aproxima da visão de Chiampi e da própria aceção inicial de Carpentier.

Assim, o realismo mágico seria o resultado de uma criação do artista, que parte de uma dada realidade, transformando-a em insólita ou mágica, enquanto que o realismo maravilhoso “é um conceito ontológico, na medida em que se refere a um modo de ser de uma determinada realidade” (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2005, p. 405).

Desse modo, verifica-se que na contística de Arguedas os elementos estão ligados muito mais àquilo que compõe o imaginário de um povo, como o mito o símbolo, do que ao insólito e estranho. A atmosfera do maravilhoso se caracteriza pelos rituais, pelas crenças e pela tradição de um povo marcado pela servidão. Uma possível associação, feita pelo estudioso da obra de Carpentier, Alexis Márquez Rodríguez, se refere ao realismo maravilhoso à condição de subdesenvolvimento vivida pelo continente latino-americano. Esteves e Figueiredo (2005, p. 402) apontam que “muitas formas do realismo maravilhoso são decorrentes desse subdesenvolvimento”, já que Carpentier diz que o maravilhoso está na própria realidade latino-americana.

Esteves e Figueiredo (2005), ao refletirem sobre o pensamento de Seymour Mentón (1999), um estudioso do realismo mágico, denominam simplista a forma como ele estabelece os limites do realismo mágico, do realismo maravilhoso e da literatura fantástica. Considerando essa acepção, de acordo com os autores, Mentón entende que

quando os acontecimentos ou personagens violam as leis físicas do universo, a obra deveria ser classificada como fantástica. Quando tais elementos fantásticos têm uma base folclórica associada ao mundo subdesenvolvido, com predomínio das culturas indígena ou africana, seria mais apropriado usar o realismo maravilhoso. O realismo mágico, por sua vez, em qualquer país do mundo destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, embora possam pertencer ao mundo real (ESTEVEES e FIGUEIREDO, 2005, p. 406)

Embora simples, nos parece oportuno considerar os limites estabelecidos por Mentón, já que para esta investigação tratar-se-á os elementos da contística arguediana sob o viés do maravilhoso justamente porque estes parecem ser produzidos, sobretudo, em função do conjunto de crenças e símbolos religiosos que compõem a cultura dos povos indígenas dos Andes e que são reveladas na ficção de Arguedas.

Essa associação, obviamente, não é gratuita, uma vez que o realismo maravilhoso, que nasce da experiência de Carpentier no Haiti, surge num lugar embrenhado de elementos maravilhosos que são fruto de uma cultura mestiça. Segundo Esteves e Figueiredo (2005, p.409), o realismo maravilhoso está “intimamente ligado ao mundo mágico do vodu e às suas práticas”. O vodu é uma



prática religiosa muito antiga e primitiva, de origem africana, que compõe o cotidiano dos haitianos e é caracterizada pela forte presença de elementos mágicos.

Assim, na apresentação do livro de Chiampi, Emir Rodríguez Monegal sintetiza o pensamento da autora, dizendo que, para ela o realismo maravilhoso seria “um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americanas” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 13)

Por fim, colocadas as posições desses autores em relação às características e conceitos do realismo mágico e realismo maravilhoso e diante das variadas acepções dos termos, ressalto que, para esta investigação, optou-se por utilizar o termo realismo maravilhoso, sem, contudo, considerar, de modo extremo, os aspectos que os diferenciam em termos conceituais, mas levando em conta o caráter fantástico/mágico/maravilhoso que permeia ambos. Com relação às terminologias usadas com frequência para descrever personagens e eventos (sobrenatural, estranho, assombroso, irreal, fantástico, mágico, maravilhoso, surrealista, mágico-religiosos, mágico-míticos, entre outros), estas soam, em muitos contextos, como sinônimos. Assim que não porei, para esta análise, fronteiras muito distantes no uso de uma ou outra expressão.

Feita essa breve passagem pelos conceitos, continuemos a pensar em Arguedas, em como ele utilizou desses elementos mágicos e como essa abordagem reflete em seus personagens, refletindo na formação/fragmentação das suas identidades e no processo de transculturação vivido por eles. São esses, primordialmente, os elementos que servirão de análise dos personagens elencados. Assim, através dos personagens dos três contos selecionados, se evidenciará com mais clareza os elementos mágico-religiosos ou mágico-míticos e a repercussão destes em cada sujeito pensado por Arguedas.

O modo como os seus personagens contemplam e se relacionam com a natureza é singular na obra arguediana. Nos contos selecionados, a natureza, ou melhor, a paisagem retratada reflete a presença, não somente de elementos belos, mas de seres maravilhosos, que representam bens culturais do universo indígena dos Andes.

## 4.2 O universo maravilhoso em *Orovilca*

Este trabalho de pensar sobre personagens da contística arguediana começa com dois personagens do conto *Orovilca* (1954), Salcedo e o narrador<sup>14</sup> do conto, que não é nominado, mas é uma figura central na narrativa, pois não se trata de um narrador observador somente, mas de um narrador-protagonista, que se insere nas tramas e nos conta de sua memória e de seu sentimento em relação aos Andes, além de ser ele o ouvinte das histórias fantásticas narradas por Salcedo.

*Orovilca* é um conto ambientado na costa, diferentemente da maioria das narrativas de Arguedas, que se passam na serra. No entanto, embora Arguedas destaque os elementos urbanos nesse conto (a própria cidade de Ica, a escola, os grupos de jovens, a moda, a banda municipal, as praças do bairro, os cartazes do cinema, etc), ele se concentra nos elementos mágicos, que estão relacionados à natureza: as aves que parecem deuses, a lagoa encantada, a corvina de ouro gigante; ou seja, mesmo na costa, na cidade, o autor se preocupou em dar ênfase aos elementos naturais, estabelecendo uma relação com aquilo que, para ele, constituía uma das grandes riquezas do mundo indígena: a fantasia, as crenças e a magia. Essa característica nos parece ser o que de mais rico há nessa narrativa, pois põe em evidência, como quase sempre fez Arguedas, a cultura e a tradição indígena, mesmo que de modo sutil. Entendamos, pois, estas primeiras reflexões.

A narrativa se passa em um internato e conta a história de uma briga entre dois estudantes, Salcedo e Wilster, desencadeada por uma desavença, tanto por causa das suas diferenças como por um comentário feito por Salcedo sobre Hortensia Mazzoni, descrita como a moça mais bonita de Ica. O primeiro se destacava dentre todos os alunos, era dedicado e inteligente; o segundo era um atleta a quem encantava a dança e a música. Na luta, Salcedo é vencido e, durante a noite, ele vai embora do colégio, desaparecendo para sempre. Mas, um personagem também central e ao qual deter-se-á mais adiante é o narrador, que era um menino recém-chegado dos Andes, mas que preferia não deixar isso tão evidente, temendo o preconceito/desprezo por parte dos colegas. Assim, Salcedo, que era de Nazca, e o narrador anônimo, serão os dois personagens sobre os quais pensarei neste conto.

---

<sup>14</sup> Como este personagem não é nominado e, sendo ele, objeto de análise, sempre que me referir a ele, usarei a expressão “o menino” ou “o narrador”.

O texto começa com a descrição de um pássaro, “el chaucato”<sup>15</sup>, no momento em que ele pousa em uma árvore (el fícus<sup>16</sup>) do claustro do colégio. Seu canto chama a atenção de Salcedo e do narrador, fazendo com que inicie um diálogo entre eles. O narrador-protagonista compara o “chaucato” ao “zorzal” andino. Inicialmente, essa semelhança com a ave andina e a relação feita com outros dois pássaros, o “chihuillu” e o “guardacaballo” costeiros, parecem limitar-se uma mera constatação. No entanto, é possível dizer que se sente nestas alusões, o desejo de Arguedas pela integração do Peru através da mestiçagem. Ora, o narrador diz que o chaucato, ave tipicamente rural, é parente do chihuillu e do guardacaballo, ambos da costa, e se parece ao zorzal, que é da serra. Embora fosse uma ave do campo, o chaucato estava ali oferecendo seu canto à cidade, como sugere o narrador: “- Sí; se parece al zorzal. Nunca lo había oído cantar en la ciudad” (ARGUEDAS, 2006, p. 138)

Essa imbricação sugerida através das espécies de aves também se estende aos personagens: de um lado, Salcedo, que é da província de Nazca, costeiro, nobre e inteligente; de outro, o narrador anônimo, que é recém-chegado dos Andes, mas que estuda na costa. A amizade entre os dois parece funcionar como o elo entre dois lugares, duas realidades diferentes, mas que se conectam através do que esses dois personagens carregam em comum: o modo como percebem e o modo como são impactados pelo universo maravilhoso do vale de Ica, sempre associado aos Andes. O narrador diz que, ao ouvir o canto do pássaro, Salcedo se aproxima dele, dizendo: “He observado que escuchaba usted **como yo**” (ARGUEDAS, 2006, p. 137) [grifo meu].

Essa relação não se limita à questão da mestiçagem, mesmo porque essa possibilidade de interpretação aparece muito brevemente apenas no âmbito da espécie das aves. A alusão ganha significado mais profundo ao mostrar adiante que Salcedo não era um mero espectador das histórias maravilhosas, mas um colaborador, que acreditava e se sentia penetrado por elas.

Assim, o primeiro elemento mágico que aparece no conto é o próprio “chaucato”, numa espécie de introdução ao universo maravilhoso que se seguiria. Salcedo diz que a ave é um gênio benfeitor, ou um príncipe ou um gênio antigo do

---

<sup>15</sup> Do quéchua “chawkatw”: espécie de pássaro que imita outros animais.

<sup>16</sup> Figueira

vale de Ica, que se incorporava ou se transformava na água que regava o subsolo e que fazia com que houvesse terra fértil por muito tempo sem que fosse regada:

Es quizá el agua que se esconde en el subsuelo de este valle y hace posible que la tierra produzca tres años, a veces más años ,sin ser regada. En el fondo de la tierra , en los núcleos adonde quizá sólo llega la raíz de los ficus muy viejos, hay agua cristalina y fecunda, cargada de la esencia de millones de minerales y de los cuerpos carbónicos por los que se filtró a la manera de un líquido brujo. (ARGUEDAS, 2006, p. 138)

Ora, a existência de uma ave que possa se transformar em uma água especial, capaz de fornecer ao solo os nutrientes necessários para que produza por três anos ou mais, como um “líquido bruxo”, como diz o personagem, de fato, soa como algo fantástico.

Depois de uma longa fala, Salcedo diz ao amigo: “Yo vi que usted fue tocado por el mensaje” (ARGUEDAS, 2006, p. 138). Quiçá, o elemento mais importante da amizade entre Salcedo e o narrador anônimo seja a conexão existente entre eles, a partir da qual ambos são levados a experimentar sensações extraordinárias advindas de lugares e seres maravilhosos.

Salcedo segue demonstrando seu interesse e entusiasmo em relação à ave, dizendo que ela tinha uma natureza especial, sempre assemelhando-a ao zorzal andino: “- No conozco al zorzal. Sé que es pardo muy oscuro y de pico amarillo. Debe tener la misma naturaleza **especial** que el chaucato. Me gustaría oírlo cantar en los valles profundos donde vive” (ARGUEDAS, 2006, p. 139) [grifo meu]. A percepção que Salcedo tem do chaucato emite um desejo intenso em conhecer mais dele e penetrar no seio do seu universo.

O segundo elemento que chama a atenção para o maravilhoso é a corvina de ouro<sup>17</sup>. Salcedo, antes de relatar a maravilhosa história sobre o peixe, informa ao próprio amigo, o narrador, que trata-se de um segredo o que lhe contará e justifica que somente o fará porque o menino não é como os outros: “A usted que es callado y tiene otro modo de ser que el nuestro, me refiero a los hombres de estos valles y desiertos, le contaré un secreto” (ARGUEDAS, 2006, p. 149). Salcedo fala, então, de uma corvina de ouro que viaja entre o mar e a lagoa Orovilca; uma

---

<sup>17</sup> Peixe marinho, da subordem dos *Acanthopterygios*, que mede aproximadamente cinquenta centímetros de comprimento, de cor parda com manchas pretas no lombo e prateado no ventre. Fonte: <http://www.rae.es>

corvina que também se locomove na areia com a mesma facilidade com que nada na água; uma corvina que, imagina ele, tenha dez vezes mais o tamanho de uma corvina comum, que tem em média 70 centímetros; fala, pois, de uma corvina que, durante as primaveras, passeia com a moça mais bela de Ica sobre seu lombo.

¿Sabía usted que una corvina de oro viaja entre el mar y “Orovilca”, nadando sobre las dunas?

- No, Salcedo. Nunca he oído esa historia.

- Sale después de la media noche. Tiene una ola ramosa y aletas ágiles que la impulsan sobre la arena con la misma libertad que en el agua.

- ¿Usted cree en eso?

- Debe ser diez veces más grande que una corvina de mar, pues se la distingue claramente desde el bosque de huarangos hasta que traspone la cima de la gran Duna. El brillo de su cuerpo permite ver su figura. Y ¿sabe usted?, en la primavera lleva a Hortensia Mazzoni sentada sobre su lomo, tras de una aleta encrespada que tiene en la línea más alta de su esfera.

-¿A Hortensia Mazzoni? Usted delira. (ARGUEDAS, 2006, p. 149)

O texto mostra que diante das histórias fantásticas de Salcedo, o narrador demonstra não acreditar em tanta fantasia. No entanto, ele chama a atenção do amigo para o fato de que os índios acreditavam e também contavam histórias fantásticas como aquelas: “Salcedo - le dije -, los indios cuentan historias como ésa. Pero usted no es indio. Es todo lo contrario” (ARGUEDAS, 2006, p. 150). Desse modo, estranha o fato de Salcedo, sendo um mestiço da costa, pudesse ter essa mentalidade tão mágica como a dos índios. Salcedo se autoinsere num universo cultural que, aparentemente, não é o seu.

Através de um personagem acrioulado da costa, que compartilhava do pensamento mágico indígena, Arguedas nos dá um personagem que, talvez influenciado pelo passeio com o patrão de seu pai pela serra peruana, transitou pelas crenças indígenas e absorveu algo do que para outros indivíduos de sua origem social e cultural pudesse ser considerado algo inesperado, ao ponto de o próprio narrador, que habitava as serras, sentir esse estranhamento.

Algo que chama a atenção é que Salcedo é um personagem destacado por seu nível intelectual extremado, ao ponto de haver conquistado um respeito diferenciado de seus colegas e professores, os quais o permitiam expor suas ideias e opiniões durante as aulas, coisa que nenhum outro aluno podia fazer.

Assim, não me parece casual a escolha de Arguedas por um personagem com ditas características para coadunar com o pensamento mágico indígena, sobretudo no que diz respeito à aproximação aos elementos da natureza que, num primeiro momento, nos remete diretamente à relação do índio com seu mundo

natural e fantástico. Não sendo gratuita essa escolha, entende-se que ao passo que Salcedo é um personagem que se integra no imaginário indígena, veicula-se o ideal dos diálogos culturais.

Por meio desses dois personagens, da relação entre eles e do elo estabelecido com o pensamento mágico, Arguedas parece retomar, sutilmente e sob uma nova abordagem, o sonho de toda uma nação transculturada e heterogênea, como o eram seus personagens. Ademais, nessa narrativa, Arguedas estava mostrando um pouco mais do Peru fantástico, que muitos não conheciam, através das conversas e reflexões feitas pelo narrador e Salcedo.

Por último, pensemos em Orovilca, sobre a lagoa que o fascina, o lugar que lhe traz tranquilidade e regozijo, impregnado de histórias fantásticas. Antes, no entanto, o narrador reflete sobre o contexto onde estão localizadas as lagoas:

En el valle de Ica, donde se cultiva la tierra desde hace cinco mil o diez mil años, y cerca de la ciudad, hay varias lagunas encantadas. “La Victoria” es la más pequeña; la rodean palmeras de altísimos penachos, y el agua es verde, espesa: natas casi fétidas flotan de un extremo a otro de la laguna. Es onda y está entre algodones. Aparece singularmente, como un misterio de la tierra; porque la costa peruana es un astral desierto donde los valles son apenas delgados hilos que comunican el mar con los Andes. (ARGUEDAS, 2006, p. 143)

Nessa passagem, se dá ênfase ao ambiente fantástico e misterioso como um todo, sempre de uma maneira que se possa, de uma forma ou outra, referenciar os Andes. Em seguida, o narrador esclarece o significado do nome da lagoa:

“Orovilca” significa en quechua “gusano<sup>18</sup> sagrado”. Es la laguna más lejana de la ciudad; está en el desierto, tras una barrera de dunas. Salcedo iba a bañarse a “Orovilca” los días domingos por la tarde, en la primavera. Yo lo acompañé algunas veces (ARGUEDAS, 2006, p. 144)

O significado do nome faz alusão às crenças que cercavam Orovilca ao fazer referência a um inseto “sagrado”. Mas o universo maravilhoso de Orovilca não se limita ao nome. Os dois amigos caminhavam quilômetros, enfrentando um caminho difícil para chegar à lagoa: “- Caminar en el polvo, entre caballos y peatones, diez horas, veinte horas, no importa – decía” (ARGUEDAS, 2006, p. 144). Embora o texto não cite, efetivamente, elementos fantásticos em si em relação à lagoa, a própria atmosfera descrita em Orovilca faz daquele um lugar completamente mágico, completando a ideia do maravilhoso presente no conto, que

---

<sup>18</sup> Verme; bicho-da-seda

recebe o nome da lagoa. Ao falar, como se “reclamasse” do mundo “fora de Orovilca”, Salcedo mostra-se agradecido pela existência da lagoa e de tudo o que a compõe: “¡Pero esos patos de ‘Orovilca’, que tiene la cresta roja y nadan con tanta armonía, felizmente existen!” (ARGUEDAS, 2006, p. 145). E, por fim, revela a sensação do homem que se conecta àquele lugar:

Árbol nativo del campo, el hombre se siente allí, bajo sus troncos y rodeado del mundo seco y brillante, como si acabara de brotar de “Orovilca”, del agua densa, entre griterío triunfal de los patos. (ARGUEDAS, 2006, p. 145)

A sensação mágica vivida por Salcedo devia ter uma explicação ou uma ligação com o próprio modo como ele é descrito no texto: “Lo dejé hablar. Yo no me atrevía a contestarle. Le temía y me inquietaba; sentía por él un respeto en algo semejante al que me inspiraban los brujos de mi aldea” (ARGUEDAS, 2006, p. 147). O narrador, que dá mostras de que é familiarizado com o mundo indígena, demonstra uma sensação diferente em relação a Salcedo.

O texto parece ir sugerindo, em várias passagens, que Salcedo era um tanto diferente, talvez assim como ele também classificou o seu amigo, o narrador: “A usted que es callado y tiene otro modo de ser que el nuestro, me refiero a los hombres de estos valles y desiertos (...)” (ARGUEDAS, 2006, p.145). O próprio Salcedo diz haver nele algo quase sem explicação, que o tornava insaciável: “- La sed que tengo - me explicó una vez - no debe venir únicamente de mis extrañas, sino de alguna necesidad antigua (...)” (ARGUEDAS, 2006, p. 144) e continua: “a veces sospecho que un can mítico vive en mí” (ARGUEDAS, 2006, p.145). A alusão ao aspecto incomum da sede e, mais adiante, a constatação de uma “necessidade antiga” confluem para o delineamento de um personagem inteiramente revestido de pensamentos mágicos. Salcedo demonstra crer e reverenciar o que para os índios eram símbolos importantes dentro da sua cultura.

Quanto ao outro personagem, o narrador, além de ser um ouvinte de Salcedo, torna-se um companheiro dos passeios a Orovilca. O texto dá pistas que o apontam como alguém que conhecia a cultura indígena:

Yo era alumno del primer año, un recién llegado de los Andes, y trataba de no llamar a atención hacia mí; porque entonces, en Ica, como en las ciudades de la costa, se menospreciaba a la gente de la sierra aindiada y mucho más a los que venían desde pequeños pueblos. (ARGUEDAS, 2006, p. 138)

Além dessa, em outras passagens, o narrador demonstra uma relação íntima com o mundo indígena, como quando diz que o amigo Salcedo lhe inspirava o respeito semelhante ao que ele tinha pelos bruxos de sua aldeia. Isso também fica claro ao fazer uma descrição de Salcedo, dizendo: “Su nariz recta , semejante a la de las máscaras de Herodes que **usaban en mi aldea** para la representación del día de los Reyes” (ARGUEDAS, 2006, p. 140) [grifo meu].

No entanto, ele se mostra quase que descrente das “fantasias” contadas por Salcedo. Embora ele diga que somente os índios acreditavam nessas histórias, ele não se inclui, inicialmente, nesse grupo.

Quanto ao desaparecimento de Salcedo, o texto sugere que ele, talvez pressentindo a sua morte, entendeu que o melhor lugar para “desaparecer” seria o caminho de Orovilca, onde ele sentia êxtase pelo ar fantástico que circulava naquele lugar. O narrador dá pistas de que ele acreditava que Salcedo teria iniciado sua viagem ao mar, como descrevia com tanto encanto quando falava da corvina dourada. A ida de Salcedo à Orovilca num momento de extrema angústia e talvez de vergonha, demonstra uma entrega total e final deste personagem a um mundo totalmente maravilhoso. O narrador, amigo de Salcedo, insistia para que o procurassem pelo caminho de Orovilca:

No lo encontraron. Yo le dije al Inspector que lo buscáramos en el camino de “Orivilca” al mar. Detrás de los bosques de huarango, entre las malezas que rodean la laguna, huellas ondulantes de víboras hay marcadas en la arena. Las huellas suben algo por la pendiente del desierto. ¡Por allí ha andado él; por ese punto debió iniciar su viaje al mar! (ARGUEDAS, 2006, p. 154)

O menino fora tomado como um louco, delirante, falando de seres mágicos, desconhecidos pelos costeiros. Desse modo, começa a deixar evidente sua identidade, sua pertença ao Andes, às crenças daquela região. Nesse momento, o narrador passa de um estado de descrença (cético) a um estado de crença no que, antes, ele próprio chamava a atenção de Salcedo e para o que no início da narrativa ele designa como crenças apenas do povo andino, demonstrando não se incluir nesse pensamento mágico quando diz se tratar de um delírio. Assim, ele diz: “Me escucharon como a un niño delirante, como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes” (ARGUEDAS, 2006, p. 154). E continua:



Pero Salcedo, con el rostro ya revuelto, la piel crujiendo bajo la costra de sangre, su cabeza cubierta por una larga camisa rasgada, su nariz y los ojos negros, no iba volver. Cortaría como un diamante el mara de arenas, las dunas, las piedras que orillan el océano. El mar, por el lado de "Orovilca", es desierto, inútil; nadie quería buscar allí, donde sólo los cóndores bajan a devorar piezas grandes. Los cóndores de la costa, vigilantes, casi familiares, despreciables. (ARGUEDAS, 2006, p. 154 e 155)

Salcedo não voltaria. O mundo dos outros, as histórias alheias, eram também suas histórias, suas porque cultivava, crendo e, talvez, vivendo o encantamento dos lugares através da sua entrega, tanto quando queria contemplá-los como quando desejou desaparecer. Quiçá, a sua última ida a Orovilca figure a revelação da própria natureza mágica de Salcedo, de um menino formado em si mesmo pela magia dos lugares que visitava e das histórias das quais se apropriava.

Diante desse percurso pela narrativa, pode-se dizer que os elementos destacados são bastante expressivos e coadunam com a acepção do realismo maravilhoso de Carpentier, cujos acontecimentos fantásticos são fruto da própria realidade maravilhosa daquele lugar, ou seja, dos arredores de Ica, que, ao mesmo tempo requisitam, durante toda a narrativa, o cenário andino. Verificou-se que nesta narrativa há a presença forte de elementos folclóricos, o que, talvez, se explique pela própria ligação dessa noção de realismo maravilhoso de Carpentier com o Haiti, como justificam Esteves e Figueiredo (2005, p. 411), quando dizem que "a literatura do Caribe é profundamente enraizada no folclore". Seguindo essa noção de realismo maravilhoso, viu-se que as narrações de Salcedo não causam a sensação do estranho, do insólito, nem do assombroso; o que se vê são elementos da natureza ganhando vida, gerando sensações e, em certa medida, completados pelo exagero do próprio caráter maravilhoso. É um cenário maravilhoso em si.

Por último, entende-se que os personagens desse conto, nos tomam com as maravilhas narradas e, ao estarem impregnados de magia, também o fazem a nós leitores. Vê-se, com nitidez, que Salcedo é um menino transculturado, envolto de características culturais que foram agregadas e ressignificadas ao seu próprio modo de ser: as crenças folclóricas se uniram ao "ser dado aos estudos", ao garoto que conquistou o respeito dos companheiros e dos professores, que não aderiu à moda, que lia durante horas seguidas. Embora o conto não revele a natureza da ligação ou do contato de Salcedo com esses elementos fantásticos, isto é, como essa relação começa (diz apenas que ele já havia ido aos Andes, levado pelo patrão do seu pai, uma única vez), fica evidente que havia mais que um mero interesse

pelas histórias fantásticas, mas uma postura de autoinserção nesse mundo maravilhoso, quando ele próprio diz desconfiar que a explicação para sua sede tivesse uma natureza mágica, como mostra o trecho, retomado para melhor lembrança dessa passagem: “- La sed que tengo - me explicó una vez - no debe venir únicamente de mis extrañas, sino de alguna necesidad antigua (...) a veces sospecho que un can mítico vive en mí” (ARGUEDAS, 2006, p.144 e 145).

Assim, encerro essa primeira parte das análises entendendo que Arguedas contemplou, nessa narrativa, elementos maravilhosos, cuja intenção de retratar um Peru mágico fica a cargo de seus personagens, que o fazem de maneira esplêndida.

#### 4.3 O ritual mágico-religioso em *La agonía de Rasu-Ñiti*

O segundo momento de minhas reflexões segue com a abordagem que farei do conto *La agonía de Rasu-Ñiti*. Com muitas descrições, Arguedas mostra a cultura e a paisagem andina de maneira singular nesta narrativa. Como sua produção literária está marcada por uma experiência intercultural, há uma riqueza nos detalhes e uma ênfase na oralidade, que durante muito tempo esteve à margem das literaturas reconhecidamente prestigiadas, mas da qual Arguedas foi testemunha. No conto *La agonía de Rasu-Ñiti*, a perpetuação da tradição é representada de modo a destacar a identidade desses povos indígenas, tendo em vista que suas crenças são um dos elementos que os caracterizam e que os identificam.

Publicada em 1962, esta narrativa é uma obra-prima do autor. Dentro do rol daqueles que tiveram como pano de fundo a paisagem indígena, grande parte da crítica literária afirma ser este o conto mais notável e que mais reúne elementos do mágico.

Neste, como em outros contos, a natureza aparece como uma aliada do homem, mas também como uma força feroz e violenta, que impõe seus próprios desígnios. Uma natureza que se relaciona intimamente com o homem e que interfere no rumo e no destino, como deuses que têm o poder de manipular e definir o futuro.

A narrativa conta os momentos finais da vida do índio Pedro Huancayre, um grande bailarino de tesouras<sup>19</sup>, um dansak<sup>20</sup>, que obedece a um ritual dançante até o último fôlego de vida. Enquanto agoniza, ele dança acompanhado de um violinista e de um arpista. O ritual é testemunhado por sua esposa e por suas duas filhas, além do seu discípulo Atok'sayku<sup>21</sup>. A morte de Rasu-Ñiti<sup>22</sup> acontece durante o transe, que marca o novo legado, o de seu discípulo. Esse ritual é típico da cultura andina, uma vez que, segundo a própria visão daquele povo, o Wamani, que é um espírito que se manifesta em forma de condor, neste conto, visto pela esposa e pelo discípulo sobre a cabeça do dançarino, é que faz dos escolhidos bailarinos hábeis com as tesouras e com os movimentos acrobáticos da dança. Em outras palavras, são os espíritos quem os capacitam, dando o vigor e o fôlego para a dança. Segundo a tradição indígena dos Andes, todos os elementos da natureza são animados e, portanto, todos têm um espírito.

Dessa forma, o dansak abriga um Wamani, que pode ser um espírito de um rio, de uma montanha, de um pássaro ou de qualquer outro elemento natural. Assim, o bailarino é uma espécie de intermediário entre homem e a natureza mágica. Por isso, quando um dansak morre, o espírito busca outra morada, outro corpo humano para habitar e assegurar sua existência e a continuidade da tradição.

Refletirei, pois, sobre o próprio índio Pedro Huancayre, personagem central, com quem a natureza mágica se relaciona íntima e profundamente.

#### 4.3.1 Dança Cerimonial

Essa é uma narrativa, talvez como muitas outras de Arguedas, em que, na medida em que adentramos o texto, vamos formando imagens vívidas de cada cena, como se efetivamente, fossem sendo projetadas numa tela. Assim, destaco essas “imagens” de cada trecho que se considerou importante e para ilustrar minhas reflexões.

---

<sup>19</sup> Manifestação e expressão cultural e tradicional através da dança e canto que expressam as habilidades, costumes do homem andino. A dança é realizada para as divindades andinas, para as tarefas do campo, trabalhos da comunidade e festas religiosas. Chamados de “filhos do diabo”, pela complexidade dos movimentos. Fonte: <http://www.danzadelastijeras.org>

<sup>20</sup> Dançarino.

<sup>21</sup> Que cansa à raposa.

<sup>22</sup> Nome de um espírito, filho de um Wamani grande, de uma montanha com neve.

O texto começa com uma descrição do quarto onde estava Pedro Huancayre para, em seguida, iniciar uma descrição minuciosa que vai desde o instante em que ele tem as primeiras sensações até o seu momento final. Verifica-se, mesmo, um passo-a-passo: há uma preocupação em narrar cada detalhe tanto da dança, dos movimentos, como das impressões das filhas e da esposa, dos músicos e do seu discípulo. Assim, quando o índio Pedro Huancayre sente que algo o avisa, diz: “— El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de Saño. ¡Estoy listo! Dijo el dansak’ “Rasu-Ñiti” (ARGUEDAS, 2006, p. 157).

O texto mostra que Pedro Huancayre parece tranquilo diante do que, para muitas outras culturas, é algo que amedronta. Ainda que se trate de um tema que possui muitos tabus, a morte tem sido tratada por diversos autores e em diferentes épocas e tipos de narrativa, sob distintas abordagens: umas mais diretas e concretas, como a morte física; outras mais sutis sob o matiz da abstração ou do simbólico.

Em *O que é morte*, José Luiz de Souza Maranhão diz que a morte tradicional requer um ritual sagrado: chorar a morte, respeitar o morto, guardar o luto e, por fim, voltar à vida habitual. Se pensarmos sobre a morte de Pedro Huancayre, esta morte deixa de ser tradicional justamente e, sobretudo, porque não obedece à sequencia natural da vida, a começar porque ninguém é avisado do seu fim.

Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (1987), fala do espaço da morte, dizendo que não há como pensar na vida sem pensar na morte, do mesmo modo que não se pode imaginar a morte desvinculada da vida. Não se admite uma sem a outra, pois a morte seria apenas outro lado que não nos é revelado, constituindo a própria vida. O personagem desta narrativa, bem como a comunidade indígena desta obra, tem uma percepção da morte que vai além do plano físico, escapando, portanto, do tradicional proposto por Maranhão.

Apesar dessa aparente tranquilidade do dançarino quanto à “morte” propriamente, há uma inquietação que está relacionada à preparação para esse momento. Sua primeira preocupação é buscar os adereços de um dansak: estar pronto para um momento que é especial e único: “Se levantó y pudo llegar hasta la petaca de cuero en que guardaba su traje de dansak’ y sus tijeras de acero. Se puso el guante en la mano derecha y empezó a tocar las tijeras” (ARGUEDAS, 2006, p. 157). Essa imagem nos diz muito: diante de um sinal, que o avisava da despedida, sendo ele um dansak, conhecia suas atribuições dentro da cerimônia que se seguiria

e sabia que deveria executá-las, ainda que isso significasse uma dor e um esforço físicos.

No entanto, esse acontecimento não era simplesmente algo que sucederia dentro daquela casa, mas algo que afetaria a vizinhança e, inclusive, a própria natureza. O texto diz que diante do início dos preparativos, “los pájaros que se espulgaban tranquilos sobre el árbol de molle, en el pequeño corral de la casa, se sobresaltaron” (ARGUEDAS, 2006, p. 157) e, mais adiante, o narrador se pergunta se os animais teriam consciência do que estava acontecendo, pois a postura de silêncio, assim como das pessoas, impressionava: “No se oían ruidos en el corral ni en los campos más lejanos. ¿Las gallinas y los cuyes sabían lo que pasaba, lo que significaba esa despedida?” (ARGUEDAS, 2006, p. 163).

Assim que o dansak coloca as primeiras peças do seu vestuário especial, começa a dançar e a tocar as tesouras. Suas filhas escutam e perguntam à mãe se o som vem de uma montanha ou se é o pai quem o produz. A mãe informa que se trata do pai. As três correm até o homem e quando chegam no quarto, “Rasu-Ñiti” se estava vistiendo. Sí. Se estaba poniendo la chaqueta ornada de espejos” (ARGUEDAS, 2006, p. 158). A esposa conclui, então, que havia uma notícia importante:

— ¡Esposo! ¿Te despides? — preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron temblorosas. — El corazón avisa, mujer. Llamen al “Lurucha” y a don Pascual. ¡Qué vayan ellas! (ARGUEDAS, 2006, p. 158).

O marido pede que as filhas chamem os músicos para que a cerimônia pudesse se realizar e o cenário estivesse completo. Quando a mulher se aproxima do marido, ele a alerta: “— Bueno. ¡Wamani está hablando! — dijo él — Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho. Agárrame el cuerpo. Voy a ponerme el pantalón” (ARGUEDAS, 2006, p. 158).

Verifica-se que há toda uma composição de um cenário, de um figurino que é requisito para o cumprimento da cerimônia. Cada elemento parece ter uma significação especial dentro desta cultura.

Além desses aparatos, há um elemento que aparece muito rapidamente, mas que indica ser imprescindível para completar a cerimônia. O texto fala de uma mosca azul, que deve aparecer pouco antes da morte: “— Tardará aún la chiririnka<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Palavra em quéchua, que significa mosca grande azul.

que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí no vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando” (ARGUEDAS, 2006, p. 158). Observando que somente havia moscas negras, Pedro Huancayre entende que a morte ainda demoraria um pouco a chegar. Assim, se dedica na continuação da ornamentação:

Se puso el pantalón de terciopelo, apoyándose en la escalera y en los hombros de su mujer. Se calzó las zapatillas. Se puso el tapabala y la montera. El tapabala estaba adornado con hilos de oro. Sobre las inmensas faldas de la montera, entre cintas labradas, brillaban espejos en forma de estrella. Hacia atrás, sobre la espalda del bailarín, caía desde el sombrero una rama de cintas de varios colores. (ARGUEDAS, 2006, p. 158)

O dansak estava pronto. Tudo estava preparado. Sua esposa sente que a hora está chegando. Ela se aproxima dele:

La mujer se inclinó ante el dansak'. Le abrazó los pies. ¡Estaba ya vestido con todas sus insignias! Un pañuelo blanco le cubría parte de la frente. La seda azul de su chaqueta, los espejos, la tela roja del pantalón, ardían bajo el angosto rayo de sol que fulguraba en la sombra del tugurio que era la casa del indio Pedro Huancayre, el gran dansak' "Rasu-Ñiti", cuya presencia se esperaba, casi se temía, y era luz de las fiestas de centenares de pueblos. (ARGUEDAS, 2006, p. 158 e 159)

O excerto acima mostra que havia uma grande expectativa pela chegada de “Rasu-Ñiti”, aquele que abrihantava as festas índias. Também verifica-se que, embora esperado, era quase temido, afinal, era um espírito poderoso e, sobretudo, porque aquele dia não era um dia de festa comum, mas um momento em que esse espírito deixaria um homem para habitar outro.

A narrativa segue contando, ordenadamente, os fatos que se seguiam. Pedro Huancayre pergunta a sua mulher se ela está vendo o Wamani sobre sua cabeça. Ouvindo-a dizer que ele estaria tranquilo sobre sua cabeça, ele pergunta que cor tem o Wamani, e ela responde que é cinza. O homem diz que irá preparar-se imediatamente. Ver o Wamani era um atributo que somente alguns alcançavam. A mãe pergunta às filhas se elas conseguem vê-lo, ao que uma responde que não.

— ¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre? — preguntó la mujer a la mayor de sus hijas.  
Las tres lo contemplaron, quietas.  
— No — dijo la mayor.  
— No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo, oyendo todos los cielos; sentado sobre la cabeza de tu padre. La muerte le hace oír todo (ARGUEDAS, 2006, p. 159 e 160)

A mãe explica, então, que elas ainda não têm “força” para vê-lo. Somente ela, o novo discípulo e os músicos conseguiam ver o Wamani. O conto não explica,

mas como ela mesma diz, as filhas ainda não têm “força”, talvez por serem jovens demais. Provavelmente somente os que tinham uma relação mais direta com o ritual conseguiam enxergá-lo. A mãe continua tecendo algumas explicações às filhas, esclarecendo sobre as competências do dansak. Ela diz que as tesouras não são manuseadas pelos dedos do marido. O Wamani é que as faz chocar uma na outra. O marido somente obedece.

Assim como a fala da mãe parece surgir numa espécie de aclaramento sobre a ordem e a natureza da cerimônia, há um momento que sugere um lugar especial à voz do narrador. A narrativa começa em terceira pessoa, mas passa à primeira pessoa para que o narrador teça algumas considerações sobre a dança das tesouras, como no trecho abaixo em que ele informa ao leitor sobre o tipo de desempenho que cada dansak pode ter:

Cada bailarín puede producir en sus manos con ese instrumento una música leve, como de agua pequeña, hasta fuego: depende del ritmo, de la orquesta y del “espíritu” que protege al dansak’. Bailan solos o en competencia. Las proezas que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo (ARGUEDAS, 2006, p. 160)

Percebe-se um intento de esclarecer melhor sobre as habilidades do dansak, de como tudo isso acontece. Em seguida ele narra uma cena que presenciou, descrevendo o espetáculo desenvolvido pelo “gran padre “Untu”.

El genio de un dansak’ depende de quién vive en él: ¿el “espíritu” de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y “condenados” en andas de fuego? O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros “malditos” o “extraños”, el hakakillo, el chusek, o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas. “Rasu-Ñiti” era hijo de un Wamani grande, de una montaña con nieve eterna. Él, a esa hora, le había enviado ya su “espíritu”: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando. (ARGUEDAS, 2006, p. 161)

Essa voz em primeira pessoa também não parece surgir gratuitamente, ao contrário, parece juntar-se à voz da esposa de Pedro Huancayre em prol de uma exaltação desse momento festivo e importante dentro da tradição indígena andina.

Quanto mais informações e detalhes o leitor tem da narrativa, mais compreende sua grandeza e mais atribui esplendor. Assim que, narrador e personagens se tornam veículos nessa empreitada de trazer a informação mais minuciosa sobre como a cerimônia era desenvolvida.

Nesse sentido é imprescindível falar de uma tradição que sobrevive através do tempo: os dansak audaciosos apresentam-se e competem entre si em festas populares, cuja continuidade é garantida por meio de uma dança cerimonial que encerra um ciclo e dá início a outro.

Dentro de uma cultura, as tradições são repletas de símbolos que adquiriram e mantiveram seus significados ao longo dos tempos. Além das roupas e adereços, outros elementos marcam a cerimônia da morte de Pedro Huancayre: os músicos (o violinista e o arpista); um sucessor para receber o Wamani; o milho, a figura do condor, a mosca azul que vem antes da morte, a Chirinka, entre outros. Não me deterei em analisar cada um deles, pois acredita-se que de um modo geral, foi possível mostrar que há todo um ritual simbólico que se mantém vivo e que compõe o contexto dessa tradição.

A perpetuação dessa prática cultural dentro dessa comunidade é caracterizada de modo ímpar nessa narrativa. Arguedas mostra uma tradição mágico-religiosa que é transmitida de uma a outra geração, marcando a identidade de um grupo. Segundo Bornheim, “a palavra tradição vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração.” (BORNHEIM, 1978, p.18). Bornheim segue dizendo que:

(...) os dicionários referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração (BORNHEIM, 1978, p.18).

Essa reflexão de Bornheim nos remete à voz do narrador em primeira pessoa e da esposa do dansak, citadas anteriormente, que, através da fala propriamente, vão explicando e “entregando” punhados de uma prática há muito consagrada e reproduzida através da tradição. A mãe explica às filhas que, por sua vez, explicarão às gerações seguintes.

Em *La agonía de Rasu-Ñiti*, a cerimônia possui uma plateia. As pessoas da vizinhança se aproximam para compor o cenário ritualístico: “Se oía ya, no tan



lejos, el tumulto de la gente que venía a la casa del bailarín” (ARGUEDAS, 2006, p. 159). O olhar dessas testemunhas configura um registro daquele espetáculo mágico-religioso que, mais tarde, será evocado por cada um em particular a cada vez que novos rituais aconteçam, assim como parece evocar a memória do narrador.

A presença do público parece contribuir para que todo o espetáculo ganhe sentido; para que seja registrado por muitos olhares e componha a memória daquele povo. A “transferência” do Wamani para o novo sucessor é testemunhada. Aquele jovem é visto por todo o povo vizinho e, assim, reconhecido como o novo dansak. O testemunho da coletividade valida/consagra o seu legado. Parece-me que testemunhar aquele momento se faz importante para que o “ser o novo dansak” adquira significação: mais que um novo homem cheio de habilidades admiráveis com as tesouras, ele será aquele através do qual o Wamani se manifestará.

Um aspecto que chama a atenção é o caráter da morte. Aquele povo já conhecia a morte a partir dessa perspectiva ritualística. A tradição, transmitida de uma geração a outra, permitia-lhes vê-la com outros olhos. A morte não os amedrontava como à maioria das pessoas. Para eles, ela representava um recomeço, ou a continuidade da vida, porque aquilo era o símbolo da perpetuação das suas crenças.

Embora a morte apareça aqui a partir de uma perspectiva física, representa, simbolicamente, justamente o oposto, a vida: um homem “habitado” por um espírito morre e, ao morrer, garante também a vida, já que este espírito é, segundo a tradição andina, imortal e precisa sempre de um corpo físico para se materializar. Por isso, a morte merece uma cerimônia, pois simboliza a fusão e continuidade da vida dos Apus<sup>24</sup> andinos. Dessa forma, embora haja sempre uma reação desagradável diante do que representa o fim da existência, aquilo que ganha evidência é o cumprimento de toda uma ordem de coisas que devem ser feitas para garantir que se cumpra o ritual e o resultado aconteça tradicionalmente como sempre aconteceu ou como deve acontecer.

Quando o homem sente que a hora de partir chegou, ele trata, imediatamente, de vestir-se adequadamente para aquele momento; ele não hesita. Há toda uma preocupação com as roupas, pois se o dansak foi “agraciado” durante toda a sua vida com os movimentos exuberantes da dança, ele deve, pois, morrer

---

<sup>24</sup> Espíritos dos antepassados, que habitam as montanhas; deuses.

executando a dança, com todos os aparatos próprios dela. Quando sente as dores da morte, ele pede aos músicos que toquem mais: “— Ya siento el cuchillo en el corazón. ¡Toca! — le dijo al arpista” (ARGUEDAS, 2006, p. 162).

Enquanto agoniza, Pedro Huancayre tem visões fantásticas. Ele está conectado com um universo espiritual que lhe permite ignorar a dor. Seus membros vão falindo pouco a pouco, mas ele continua executando a dança com os que lhe restam. Reuni trechos através dos quais é possível visualizar os momentos finais, que mostram como o dansak vai perdendo o vigor, ao mesmo tempo em que insiste em produzir algum movimento com as forças que tem:

— ¡Ya! ¡Estoy llegando! ¡Estoy por llegar! —dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como traposa, como de la boca de un loro.  
Se le paralizó una pierna (...)  
Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo (...)  
Y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado (...)  
“Rasu-Ñiti” seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse; murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra.  
Entonces “Rasu-Ñiti” se echó de espaldas (...)  
— ¡El Wamani está ya sobre el corazón! — exclamó “Atok’ sayku”, mirando.  
“Rasu-Ñiti” dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos (...)  
“Rasu-Ñiti” movió los ojos; la córnea, la parte blanca, parecía ser la más viva, la más lúcida (...)  
“Rasu-Ñiti” cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. (ARGUEDAS, 2006, 162 - 165)

Esses trechos geram uma imagem mágica: um homem que agoniza, mas que vibra. Não há como não formar imagens com cores e movimentos. Não há como ler sem vislumbrar toda essa passagem. A identidade do dansak não lhe permite fazer diferente do descrito acima.

Depois de “dançar” apenas com os olhos, “Rasu-Ñiti” desfalece. É chegado o momento em que o Wamani se transferirá ao seu discípulo “Atok’ sayku”. O ritual continua. O grande Wamani já habita um novo dansak:

“Atok’ sayku” salió junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando (...)  
— ¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! — dijo el nuevo dansak’ (...)  
Era él, el padre “Rasu-Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando (ARGUEDAS, 2006, 165)

Ressurge um Wamani. Um novo dansak dançará fervorosamente. Um povo ganha um novo intermediário entre dois mundos, porque um dansak é um porta-voz das forças mágicas da natureza. A tradição acaba de reafirmar-se.

Depois da cerimônia de transferência do Wamani, finalmente fala-se na morte física daquele homem. Fala-se do enterro, embora se faça uma ressalva. Para aquele povo um dansak não morre, apenas dá lugar a outro escolhido, por isso o pranto por sua morte não é recomendado, uma vez que há o entendimento de que para que aquela tradição se mantenha, a morte será sempre necessária, e que não cabe ao povo, portanto, lamentar, já que essa é uma obra de um Wamani.

– Enterraremos mañana al oscurecer al padre “Rasu Ñiti”.  
 – ¡No muerto. Ajajayllas! – exclamó la hija menor - No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando!  
 Lurucha miró profundamente a la muchacha. Se le acercó, casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo.  
 ¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues, necesita cóndor! ¡Dansak' no muere! – le dijo.  
 – Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani. (ARGUEDAS, p. 166, 2006)

Assim, pois, o dançarino morre em tranquilidade, sabendo que cumpriu seu dever, manteve sua identidade de dançarino e escolhido dos deuses e assegurou, por mais uma geração, a sobrevivência da cultura do seu povo, revigorando a memória daquela comunidade, formada por crianças, jovens, adultos e velhos: cada vez que a cerimônia se repete, a memória é reativada e os costumes são lembrados e praticados.

O conto se revela numa luta contra o desaparecimento das tradições andinas: um dansak morreu para que outro nascesse. Imprime o modo particular de ver o mundo, pois vemos o natural se conectando com o sobrenatural, o comum com o maravilhoso: de um lado a morte física, que representa o fim da matéria, o fim de um ciclo; de outro, a continuação da vida através de um ser sobrenatural, um espírito de uma montanha. Desse modo, sua morte representa um ciclo que começa e termina na natureza.

Nessa narrativa, a dança alcança um alto nível do sentido do maravilhoso ao passo que transforma em cerimônia, e por que não dizer, em festa, um momento singular na linha do tempo de uma pessoa: a fusão da morte com a vida, o exato momento em que a morte dá lugar à vida. Há uma reverência e uma “fidelidade” tão

arraigadas a um deus/guia, a ponto de haver uma despedida festiva, uma celebração ao que, na maioria das culturas, representa um momento de dor.

A relação do personagem com o mundo natural está impregnada de mistérios e maravilhas, e é renovada e fortalecida/reestabelecida através da manifestação das suas tradições. A acepção do realismo maravilhoso, neste conto, também reflete a ideia de Carpentier. É possível visualizar a especificidade americana sugerida por Carpentier, essa inerente ao caráter maravilhoso que advém do ambiente natural de um lugar, neste caso do Peru, mais especificamente dos Andes. De acordo com Chiampi, o autor cubano “invoca [uma] América primigênia, não contaminada pela reflexividade, como um universo de mitos e religiosidade primitivos, capaz, portanto, de efetivar o projeto de poetizar o real maravilhoso” (CHIAMPI, 1980, p. 36).

Para melhor compreender a especificidade do maravilhoso que venho pleiteando nessas reflexões, julga-se importante trazer um trecho explicativo em que Chiampi esmiúça esse conceito. De acordo com a autora,

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas à *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia do milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo de humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. (CHIAMPI, 1980, p. 48)

Diante dessa explanação, é possível concluir que a cerimônia empreendida na narrativa ora apresentada congrega uma variedade de crenças e práticas capazes de alcançar essa dimensão de beleza, de força e de riqueza, da qual fala a autora, e que ultrapassa os limites das leis físicas, atribuindo, portanto, o caráter maravilhoso.

#### 4.4 A expulsão da peste em *La muerte de los Arango*

O último personagem sobre o qual me proponho a pensar vem do conto *La muerte de los Arango* (1955). A narrativa conta a luta de um povo contra o tifo<sup>25</sup> e de como os sobreviventes cuidavam dos mortos em meio ao drama da dor e das más condições de vida que a peste trouxe à tona. No cenário anterior à doença, Sayla<sup>26</sup> é descrita como um lugar simples, mas alegre e com pessoas cheias de esperança. O conto fala dos irmãos Arango: D. Juan e D. Eloy. O primeiro representava para o povo a possibilidade de progresso e modernidade para Sayla.

Tenía treintidós años y era la esperanza del pueblo. Había prometido comprar un motor para instalar un molino eléctrico y dar luz al pueblo, hacer de la capital del distrito una villa moderna, mejor que la capital de la provincia. Resistió doce días de fiebre. A su entierro asistieron indios y principales (ARGUEDAS, 1978, p.247)

Mas ambos morrem. O povo precisa livrar-se da peste. Surge, então, um sacristão que encabeça um ritual para expulsar a doença do meio do povo. Ele aparece com o cavalo de D. Eloy, que estava enfeitado como para uma grande festa: prata, anéis e muito brilho – preparação de ritual festivo para expulsar o mal.

Na praça, sob a sombra do pé de eucalipto, lugar onde muitos descansavam durante os cortejos fúnebres, o sacristão D. Jáuregui começa o ritual, dando algumas chicotadas no cavalo e fazendo-o dar algumas voltas. Ele apresenta o animal, dizendo que ali está a doença, montada no cavalo e pede ao povo que cante a despedida do mal, pois é o momento da partida. O sacristão faz um discurso em quéchua e conclui com um grande uivo dos *jarahuis*. Solto o cavalo, homens e mulheres de aspecto frágil o espantam, olhando fixamente para a cela vazia. Chegando à beirada do precipício de Santa Brígida, junto ao trono da Virgem, D. Jáuregui canta em latim uma oração pelos mortos, e em seguida tira a venda do cavalo e lhe dá uma chicotada, enquanto grita “adeus”; o cavalo cai precipício abaixo, chocando-se nas rochas; o tordilho<sup>27</sup> cai no rio e morre.

O conto, escrito em 1955, traz uma linguagem que é um misto de realidade e fantasia. Ao descrever a devastação causada pelo tifo, doença que

<sup>25</sup> Doença infecciosa produzida pelo bacilo de Eberth; o mesmo que febre tifoide.

<sup>26</sup> O Distrito peruano de Sayla é um dos onze distritos que formam a Província de La Unión, situada no Departamento de Arequipa, pertencente à Região Arequipa, Peru. Fonte: [www.perupolitico.com](http://www.perupolitico.com)

<sup>27</sup> Cavalo negro

assolou o povoado de Sayla, o narrador fala de uma doença que anda a cavalo e de um pé de eucalipto (fêmea) que recebe o canto fúnebre e que parece chorar por seus mortos. Percebe-se a presença de elementos mágicos que permeiam a narrativa e que demonstram ser algumas peças que compõem o imaginário daquele povo.

A narrativa parece começar pelo cenário final após o ritual de expulsão da doença: conta sobre os que viram a doença atravessando o rio e conta como os soldados a combateram, incendiando a cidade e os cadáveres que nela restavam:

Contaron que habían visto al tifus, vadeando el río, sobre un caballo negro, desde la otra banda donde aniquiló al pueblo de Sayla, a esta banda en que vivíamos nosotros (...). Soldados enviados por la Subprefectura incendiaron el pueblo de Sayla, vacío ya, y con algunos cadáveres descomponiéndose en las casas abandonadas. (ARGUEDAS, 1978, p.245)

Em seguida, os fatos vão sendo apresentados do momento em que as mortes começavam a ser frequentes até o instante final em que o sacristão faz a última oração, como parte da sua manifestação de fé em prol daquela ação: banir o mal do meio do povo de Sayla.

O conto tem como narrador um menino não-índio que acompanha e descreve com detalhes a crise de mortandade que visitava o seu povo. De acordo com Tereza Felippo (2008), em geral, Arguedas escolhe narradores brancos, de pouca idade, que carregam traços autobiográficos.

Aos poucos, o menino vai descrevendo uma atmosfera fúnebre, sentida a partir de onde ele observava os fatos: a escola. O menino, no entanto, estava no meio de todo o povo e conhecia as pessoas e os dramas do lugar.

Entonces yo era un párvulo y aprendía a leer en la escuela. Los pequeños deletreábamos a gritos en el corredor soleado y alegre que daba a la plaza. Cuando los cortejos fúnebres que pasaban cerca del corredor se hicieron muy frecuentes, la maestra nos obligó a permanecer todo el día en el salón oscuro y frío de la escuela. Los indios cargaban a los muertos en unos féretros toscos; y muchas veces los brazos del cadáver sobresalían por los bordes. Nosotros los contemplábamos hasta que el cortejo se perdía en la esquina. Las mujeres iban llorando a gritos; cantaban en falsete el ayataki, el canto de los muertos; sus voces agudas repercutían en las paredes de la escuela, cubrían el cielo, parecían apretarnos sobre el pecho. (ARGUEDAS, 1978, p.245)

A narrativa traz vários elementos e imagens importantes para pensar os conceitos de transculturação e heterogeneidade: personagens que surpreendem

com o seus comportamentos em relação a esse entrelaçamento de culturas e as línguas e o ritual, que se revelam fortes marcas que evidenciam o movimento cultural apresentado na narrativa. Nesse sentido, o personagem que melhor expressa e no qual melhor se manifesta a consciência de dois mundos culturais coexistentes é o sacristão D. Jáuregui, pois nele, na sua voz e no ritual encabeçado por ele, parece estar sintetizada a ideia da troca cultural e a presença dos símbolos mágico-religiosos.

No entanto, inicialmente, parece haver um esforço em remeter uma diferença entre os irmãos Arango: a semelhança de um com os índios, a despeito da oposição do outro, que parece mais distante da figura indígena. Ora, Don Juan “era moreno, alto y fornido, sus ojos brillaban en su oscuro rostro”. (ARGUEDAS, 1978, p.247), enquanto Don Eloy “era blanco y delgado” (ARGUEDAS, 1978, p.247). Este havia estudado em Lima e tinha modos refinados.

Nessa insistência de exibir dois personagens, que eram irmãos, mas que tinham diferenças tão latentes, também se percebe uma alusão à cidade de Lima e ao povo de Sayla, a relação cidade e campo ou ainda à relação índio e não-índio. Esses personagens eram, afinal, irmãos, sangue do mesmo sangue, e, diante da ameaça da doença, ambos lutaram pela salvação do povo, para que ninguém mais fosse dizimado. E ambos morrem. A alusão a que me refiro parece estar direcionada ao fato de que no fim das contas, índios e não-índios foram levados pela doença, assim como D. Eloy e D. Juan, que eram diferentes entre si, mas, antes de tudo, eram irmãos.

O recurso de Arguedas parece estar, sobretudo, na insistência de mostrar que naquele povoado, índios e não-índios eram diferentes e “iguais” ao mesmo tempo e o personagem que evidencia isso claramente é o sacristão por meio de sua iniciativa quanto ao ritual de expulsão da doença, que mostra uma tradição se completando na outra, uma crença se combinando à outra, para um fim comum.

Nesse sentido, deter-me-ei em pensar o personagem que, no meu entendimento, é central para a presente reflexão: D. Jáuregui, o sacristão, uma figura do catolicismo, que aparece muito bem familiarizado com as tradições indígenas do povoado. As marcas do catolicismo estão mais acentuadas, por

exemplo, no uso do latim durante a cerimônia religiosa; na referência à Virgem<sup>28</sup> e Santa Brígida<sup>29</sup>. Por outro lado, a língua é também a primeira coisa que demonstra que a tradição católica se apresenta regada de outros elementos da cultura indígena. O sacristão faz uso das línguas tradicionais, mas também complementa o ritual, rezando em quéchua, além de reproduzir o uivo dos jarahuis:

Habló en quechua, y concluyó el pregón con el aullido final de los jarahuis, tan largo, eterno siempre:  
-¡Ah... ííí! ¡Yaúúú... yaúúú! ¡El tifus se está yendo; ya se está yendo! (...)  
Con las manos juntas estuvo orando un rato, el cantor, en latín, en quechua y en castellano (ARGUEDAS, 1978, p.248 e 249)

A ornamentação também é um elemento da cultura indígena quéchua que ganha destaque nessa narrativa. O cavalo é enfeitado como nos dias de festa. À cerimônia religiosa radicada no catolicismo, aquela que preconiza a reza e a fé, agregam-se as cores e o ritmo dos rituais quéchuas, isto é, elementos fantásticos da cosmovisão indígena dos Andes. O trecho abaixo descreve o momento em que o sacristão inicia o ritual para expulsar a doença do meio de Sayla.

Hasta que una mañana, don Jáuregui, el sacristán y cantor, entró a la plaza tirando de la brida al caballo tordillo del finado don Juan. La crin era blanca y negra, los colores mezclados en las cerdas lustrosas. Lo habían aperado como para un día de fiesta. Doscientos anillos de plata relucían en el trenzado; el pellón azul de hilos también reflejaba la luz; la montura de cajón, vacía, mostraba los refuerzos de plata. Los estribos cuadrados, de madera negra, danzaban (ARGUEDAS, 1978, p.248)

A esse carácter atribuído ao cavalo parece estar vinculada a ideia dos dançarinos das tesouras, imagem bastante explorada por Arguedas no conto *La agonía de Rasu-Ñiti*, cujo personagem central é objeto de análise dessa pesquisa, analisado no capítulo anterior. Em outra passagem, o narrador faz uma referência diretamente à dança das tesouras:

Los mejores danzantes de la provincia amanecieron bailando en competencia, por las calles y plazas. Los niños que vieron a aquellos danzantes el "Pachakchaki", el "Rumisonk'o", los imitaron. Recordaban las pruebas que hicieron, el paso de sus danzas, sus trajes de espejos ornados de plumas; y los tomaron de modelos, "Yo soy Pachakchaki", "¡Yo soy Rumisonk'ol!", exclamaban; y bailaron en las escuelas, en sus casas, y en las eras de trigo y maíz, los días de la cosecha. (AGUEDAS, 1978, p. 247)

O trecho acima coloca em evidência traços de uma cultura que é observada desde a tenra idade pelos membros da comunidade. As crianças já

<sup>28</sup> Venerada, sobretudo no México; conhecida como a padroeira da América Latina.

<sup>29</sup> Santa Brígida da Suécia foi Canonizada em 1391, e elevada à categoria de patrona da Suécia e copatrona da Europa.



ansiavam poder ter as mesmas habilidades da dança com as tesouras e vestir-se com aquelas roupas espelhadas e cheias de brilho. Através das brincadeiras de criança, elas incorporavam “personagens” que as levava a sentir-se verdadeiros dançarinos.

Diante das sucessivas mortes, D. Jáuregui busca uma maneira para combater o desastre causado pela doença. Entende-se que o que ele fez resume-se num grande ato de fé, que consiste na combinação de crenças distintas. Assim, ele inicia o ritual:

Don Jáuregui hizo dar vueltas al tordillo en el centro de la plaza, junto a la sombra del eucalipto; hasta le dio de latigazos y le hizo pararse en las patas traseras, manoteando en el aire. Luego gritó, con su voz delgada, tan conocida en el pueblo:

-¡Aquí está el tífus, montado en el caballo blanco de don Eloy! ¡Canten la despedida! ¡Ya se va, ya se va! ¡Aúúúú! ¡Aú ú! (ARGUEDAS, 1978, p.248)

O texto mostra que D. Jáuregui não era (mais) um sacristão guiado somente pela fé católica. O trecho acima diz que sua voz já era bem conhecida no povoado. Isso implica dizer que ele não só conhecia como havia incorporado elementos da cultura indígena e havia ressignificado sua própria cultura através dessa convivência diária. Sua atitude mostra uma combinação de elementos da cosmovisão indígena, alinhados aos elementos que são, primordialmente, da cultura católica.

O ritual chega ao auge com a morte do cavalo, com o seu sangue derramado perto do trono da Virgem:

Le dio un latigazo, y el tordillo saltó al precipicio. Su cuerpo chocó y rebotó muchas veces en las rocas, donde goteaba agua y brotaban líquenes amarillos. Llegó al río; no lo detuvieron los andenes filudos del abismo. Vimos la sangre del caballo, cerca del trono de la Virgen, en el sitio en que se dio el primer golpe (ARGUEDAS, 1978, p.249)

O sangue do cavalo derramado tão próximo ao trono da Virgem pode simbolizar duas cerimônias que se misturam, que se mesclam, para ganhar força e validade. Duas crenças que se fundem: o sangue de um animal, elemento daquele ritual indígena – das crenças indígenas – unido ao catolicismo; a própria figura do sacristão, que remete ao catolicismo, e a figura do cavalo enfeitado com prata e anéis, que marca a crença índia. Embora sob perspectivas diferentes, o fato de haver derramamento de sangue parece ser um elemento comum a ambas as culturas. Na história do cristianismo é recorrente o ato do sacrifício; no ritual

conduzido por D. Jáuregui um animal é sacrificado para que o povo se libertasse da peste. Observa-se claramente que o conto mostra uma integração cultural – tão sonhada por Arguedas: culturas diferentes coexistem e se unem para banir o mal, que afetava tanto índios como não índios. Ora, o cavalo é um animal europeu e não americano. O tifo também é uma doença do mundo branco; assim, quem traz a doença para o aquele povoado é o homem branco.

Por fim, o sacristão parece oferecer o sacrifício. Ele intercede pela alma do cavalo e declara, por meio da palavra, o fim da doença: “-¡Don Eloy, don Eloy! ¡Ahí está tu caballo! ¡Ha matado a la peste! En su propia calavera. ¡Santos, santos, santos! ¡El alma del tordillo recibid! ¡Nuestra alma es, salvada!” (ARGUEDAS, 1978, p.249)

Aqui, pode-se concluir que há uma mensagem importante: o bem comum parece ser posto acima de qualquer diferença religiosa e cultural. E é através da união de elementos mágicos de diferentes crenças que Arguedas provoca o pensamento sobre a integração, sobre culturas que coexistem sem que haja “negação” ou sobreposição de suas características. Nesse sentido, D. Jáuregui congrega elementos de culturas tão diferentes, sobretudo porque essa manifestação se dá por meio da fé.

Entende-se que essa narrativa reúne características do maravilhoso porque apresenta um conjunto de elementos da fé cristã congregados no universo mágico andino, gerando uma atmosfera maravilhosa. Assim, considerou-se importante refletir sobre três passagens importantes que melhor demonstram a confluência da qual já falamos.

A primeira passagem se refere a um elemento que ganha destaque nesta narrativa: o pé de eucalipto da praça da cidade. Inicialmente porque é considerada uma árvore fêmea, em função das suas características visuais:

En el centro del campo se elevaba un gran eucalipto solitario. A diferencia de los otros eucaliptos del pueblo, de ramas escalonadas y largas, éste tenía un tronco ancho, poderoso, lleno de ojos, y altísimo; pero la cima del árbol terminaba en una especie de cabellera redonda, ramosa y tupida. "Es hembra", decía la maestra. (ARGUEDAS, 1978, p.245)

A descrição do pé de eucalipto sugere a existência de um longo cabelo que lhe dava a característica feminina. Mas não é somente isso. O pé de eucalipto congrega uma atmosfera fúnebre e parecia receber o canto pelos mortos:

En los días de la peste, los indios que cargaban los féretros, los que venían de la parte alta del pueblo y tenían que cruzar la plaza, se detenían unos instantes bajo el eucalipto. Las indias lloraban a torrentes, los hombres se paraban casi en círculo con los sombreros en la mano; y el eucalipto recibía a lo largo de todo su tronco, en sus ramas elevadas, el canto funerario. (ARGUEDAS, 1978, p.246)

Assim como em outras narrativas de Arguedas, algumas sobre as quais refletimos neste trabalho, os elementos da natureza são animados e possuem um espírito. Neste caso, o texto sugere que o pé de eucalipto sente as dores das perdas, das vidas dizimadas pela doença. É uma árvore que tem emoções e que chora?

Después, cuando el cortejo se alejaba y desaparecía tras la esquina, nos parecía que de la cima del árbol caían lágrimas, y brotaba un viento triste que ascendía al centro del cielo. Por eso la presencia del eucalipto nos cautivaba; su sombra, que al atardecer tocaba al corredor de la escuela, tenía algo de la imagen, del helado viento que envolvía a esos grupos desesperados de indios que bajaban hasta el panteón. La maestra presintió el nuevo significado que el árbol tenía para nosotros en esos días y nos obligó a salir de la escuela por un portillo del corral, al lado opuesto de la plaza. (ARGUEDAS, 1978, p. 246)

O excerto acima mostra que esse carácter particular do pé de eucalipto passa a representar algo para aqueles que o observavam. A magia em torno da árvore cativava aos alunos porque lhes transmitia uma mensagem particular sobre o estado emocional dos índios que perdiam dia a dia seus familiares e amigos. Também não nos parece gratuito que a cerimônia para banir o mal comece na praça, justamente sob a sombra do pé de eucalipto: “Don Jáuregui hizo dar vueltas al tordillo en el centro de la plaza, junto a la sombra del eucalipto” (ARGUEDAS, 1978, p. 248). O eucalipto é um elemento recorrente na obra arguediana, sempre imprimindo uma atmosfera densa.

Um segundo elemento, que seria mais uma ação do que um elemento propriamente, é o ato de lavar as roupas dos mortos em prol da limpeza final de todos os pecados para que se pudesse alcançar a salvação (ritual do pinchk'ay): “Tenían que lavar las ropas de los muertos para lograr la salvación, la limpieza final de todos los pecados” (ARGUEDAS, 1978, p. 246). Ora, pecado e salvação são

elementos próprios do cristianismo que, nesta narrativa, se fundem a um ritual (lavagem das roupas) procedente da cosmovisão indígena.

Sólo una acequia había en el pueblo: era el más seco, el más miserable de la región por la escasez de agua; y en esa acequia, de tanto poco caudal, las mujeres lavaban en fila, los ponchos, los pantalones haraposos, las faldas y las camisas mugrientas de los difuntos. Al principio lavaban con cuidado y observan el ritual estricto del pinchk'ay; pero cuando la peste cundió y empezaron a morir diariamente en el pueblo, las mujeres que quedaban, aún las viejas y las niñas, iban a la acequia y apenas tenían tiempo y fuerzas para remojar un poco las ropas, estrujarlas en la orilla y llevárselas, rezumando todavía agua por los extremos. (ARGUEDAS, 1978, p. 246)

Inicialmente, o ritual do pinchk'ay era seguido rigidamente. Mas, com o crescente número de mortos, o texto mostra que já não era cumprido integralmente. Esse ato de fé (quase mágico) que consistia em lavar as roupas do defunto como símbolo da limpeza final dos pecados “deixa”, em certa medida, de ser realizado na sua plenitude em função de uma dada realidade (as sucessivas mortes) que se sobrepõe à força daquela prática.

O terceiro ponto sobre o qual refletirei são os cantos fúnebres; “Las mujeres iban llorando a gritos; cantaban en falsete el ayataki, el canto de los muertos; sus voces agudas repercutían en las paredes de la escuela, cubrían el cielo, parecían apretarnos sobre el pecho” (ARGUEDAS, 1978, p.245). Essa passagem mostra que o canto que se eleva até os céus também contribui para gerar um ambiente aterrador. Entretanto, assim como o ritual da lavagem das roupas para a remissão dos pecados fica “incompleto” diante da devastação causada pelo tífus, as constantes mortes também calaram o choro e o canto das mulheres, como demonstra o trecho a seguir:

El pueblo fue aniquilado. Llegaron a cargar hasta tres cadáveres en un féretro. Adornaban a los muertos con flores de retama, pero en los días postreros las propias mujeres ya no podían llorar ni cantar bien; estaban oncas e inermes (ARGUEDAS, 1978, p.246)

Embora o canto não constitua propriamente um elemento mágico, ele contribui para a formação da atmosfera maravilhosa da narrativa e corrobora com a ilustração que venho fazendo, de evidenciar o modo como o personagem Don Jáuregui, e provavelmente muitos outros, participa tanto da cultura ocidental como da cultura indígena. As mulheres também cantavam e rezavam em espanhol e em quéchua: “sobre las baldosas blancas se arrodillaban y lloraban, cada una por su

cuenta, *llamando al santo que preferían*, en quechua y en castellano”. O trecho destacado, bem como o uso das duas línguas, demonstram a convivência de códigos e imaginários culturais diferentes.

O realismo maravilhoso nasce da maior e mais complexa mestiçagem do mundo, o que para Carpentier, não se refere apenas à mistura de sangue, mas de culturas. Nessa narrativa, há todo um conjunto de atos que se mostram entrelaçados, revelando um sincretismo religioso e cultural. De acordo com Chiampi (1980, p. 32), “a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões da racionalidade ocidental”. Essa assertiva ajuda a compreender a natureza desses acontecimentos ditos maravilhosos, referenciados no percurso de minhas reflexões.

Os elementos díspares que se encontram conformados nessa narrativa não se relacionam com “as fantasias ou invenções do narrador, mas [com] o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Nesse sentido, entende-se que seja perfeitamente possível fazer a projeção desses fenômenos culturais para todo o continente, já que o maravilhoso de Carpentier nasce da ideia que ele tem de América. A experiência do autor com o Haiti “serve à elaboração de uma ideia da América como repositório de prodígios naturais, culturais e históricos” (CHIAMPI, 1980, p. 32).

Neste conto, Arguedas lida com o tema da fé: seu personagem empreende uma cerimônia, cuja atitude de fé une preceitos de distintas acepções religiosas. Neste, como nos outros dois contos sobre os quais refleti neste capítulo, vê-se uma conexão do maravilhoso com o real, do insólito com o natural e humano. Os problemas do povo de Sayla eram extremamente reais (pessoas morrendo numa sequência absurda), mas a solução adviria de uma atitude que funde magia e fé.

#### **4.5 Personagens transculturados?**

O que dizer desses quatro personagens de Arguedas, tão entregues ao mundo maravilhoso, imersos nele, seja por causa da fé, seja por causa da necessidade de se ver livre de um mal ou para escapar de uma realidade dura?

Bastaria dizer que dois deles (Salcedo e Don Jáuregui) são personagens que ressinificaram suas culturas e seu modo de conceber o mundo, e se inscrevem, pois, numa situação de transculturação. De acordo com Cornejo Polar (2000), Arguedas

(...) examina quase sempre com otimismo a fortaleza ou a astúcia (a “plasticidade cultural”, diria Rama) que permite ao homem andino apropriar-se seletivamente de atributos que lhe são alheios e enriquecer com eles sua experiência do mundo. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 127)

Embora nesse trecho, Cornejo Polar fale de um homem andino que, para Arguedas, provavelmente seria o índio (ou crioulo), entende-se que posso falar do inverso: ambos os personagens mencionados acima, não sendo índios, se apropriaram de atributos alheios. Vê-se, pois, que Arguedas também enfatizou que a cultura indígena poderia ser absorvida pelo “outro”. Aqui se passa o que acontece com Ernesto, menino não-índio que se sente pertencente muito mais à cultura indígena do que à sua própria cultura, conforme reflexões do capítulo anterior.

Pedro Huancayre, o índio dansak, por outro lado, é um personagem marcado pela tradição, através do qual Arguedas expressou sua admiração pelas crenças e rituais indígenas. Assim, também parecem importantes as reflexões de Cornejo Polar sobre o pensamento arguediano acerca da “conservação” da identidade indígena:

No índio moderno – pensava Arguedas – quase não há rastros do passado pré-hispânico, mas o que se lhe impôs de fora e o que mais ou menos livremente assumiu de outras tradições torna-se radicalmente transformado em termos de uso e de sentido, a tal ponto que sua identidade moderna – apesar dessas mudanças e talvez graças a elas – continua sendo inconfundivelmente indígena. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 127)

A narrativa dá pequenas pistas de que Pedro Huancayre já usufruía de uma vida com menos privações, como sugere a descrição do seu quarto que é considerado grande para ser quarto de índio. Usufruir de um espaço maior na sua própria casa pode sugerir uma característica sutil desses elementos que foram incorporados “mais ou menos” livremente de outras culturas. Entende-se, pois, que embora considerando que ainda pudesse haver outros elementos dessa natureza não citados pelo texto, ainda assim o dansak mantinha, sobretudo, sua identidade indígena.

Por meio desses personagens, fica evidente o contexto de produção de uma literatura que é heterogênea, uma vez que estes “sujeitos” são resultado do conflito entre culturas distintas. Arguedas os traz à existência porque eles exibem um contexto cultural em transculturação.

De acordo com Cornejo Polar,

É interessante sublinhar, em todo caso, que a complexa trama do indigenismo não se esgota na difícil vinculação de duas culturas, pois abarca, ao mesmo tempo, a não menos difícil ligação entre duas formações sociais tão dissimiles que, por vezes, ao longo da história, fundam-se em contrapostos modos econômicos de produção. A categoria da heterogeneidade procura cobrir ambos os campos, o cultural e o social. Por isso, é preferida à categoria mais recortada de transculturação. (CORNEJO POLAR, 2000, p 194)

Assim, ao elencar os elementos maravilhosos destas narrativas, refleti também sobre os elementos identitários dos personagens retratados por Arguedas, tendo em vista o cenário cultural híbrido em que estão inseridos. Pensei sobre suas atitudes frente ao outro, sobre suas crenças e sobre como o seu modo de vida absorve traços de outras formas culturais. Desse modo, pode-se falar em identidades fragmentadas, assim como em Salcedo e Don Jáuregui. De acordo com Stuart Hall (2006), a vasta multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural provoca, inevitavelmente, o fenômeno da mobilidade das identidades.

Poder-se-ia, portanto, falar de um Don Jáuregui transculturado: um sacristão que recorre a elementos de uma e outra fé para efetivar um ato religioso. É possível dizer que Pedro Huancayre, o dansak, é um homem fiel às suas tradições mágico-religiosas, mantendo sua identidade indígena, apesar da “invasão” da modernidade. E sobre Salcedo: um menino que se entrega completamente às histórias fantásticas sobre os seres mágicos de Ica, a ponto de se recolher, quiçá, para sempre a esse mundo de maravilhas inigualáveis e que, ao que parece, lhe eram mais brandas que o mundo real, onde havia disputas e intrigas. Esses personagens traduzem bem o país de todos os sangues, como Arguedas costumava referir-se ao Peru.

No percurso que fiz pelas três narrativas selecionadas, ficou evidente a presença dos traços destacados por Cornejo Polar (2000), no que se refere à nova fase do indigenismo. De acordo com esse autor, Tomás G. Escajadillo propõe uma

divisão do indigenismo peruano, que consistiria no indianismo, indigenismo ortodoxo e neo-indigenismo. Dentre as características do neo-indigenismo, estaria o emprego da perspectiva do realismo mágico ou realismo maravilhoso. De acordo com o autor, essa perspectiva “permite revelar as dimensões míticas do universo indígena sem isolá-las da realidade, com o que obtém imagens mais profundas e exatas desse universo” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 105). Conforme apontado no capítulo II, Alvarado (2011) também elenca características que marcaram a fase neo-indigenista. Entre os cinco aspectos levantados por ele e os quatro apontados por Cornejo Polar, dois coincidem: a utilização das possibilidades do “realismo mágico ou maravilhoso” e a intensificação do sentimento lírico, conforme a nomenclatura de Alvarado.

Cornejo Polar se questiona se seria o neo-indigenismo “uma transformação orgânica da tradição anterior ou, ao contrário, seu cancelamento” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 105). Ele segue dizendo que a esse respeito e no que toca a Arguedas,

Escajadillo opta pela primeira hipótese, mas estabelece como campo próprio do neo-indigenismo uma delgada franja em que somente aparecem inseridos os relatos do “segundo Arguedas”, o do Los ríos profundos e “La agonía de Rasu-Ñiti” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 105 e 106)

No entanto, ousou elencar *La muerte de los Arango* e *Orovilca*, de onde destaco alguns personagens sobre os quais refletimos, considerando-os como já contemplados com elementos do realismo maravilhoso, conforme foi observado nos trechos destacados. Parte da crítica literária considera *Orovilca* como o primeiro conto de Arguedas a contemplar elementos maravilhosos.

Entende-se, pois, que este trabalho de observar esses personagens de Arguedas ganha sentido, sobretudo, quando conseguimos nos render a esse espaço mágico, assim como o fizeram seus personagens, compreendendo a atitude do autor e o diálogo com os conceitos apresentados.



## 5 CONSIDERAÇÕES

A contística de Arguedas ressaltou, como na maioria de suas obras, a cultura indígena e a cosmovisão dos Andes. Arguedas descreveu diversos aspectos da vida andina, sejam os relacionados à violência e ao estado de submissão dos índios, sejam aqueles que trataram do seu desejo por uma integração nacional e do reconhecimento do outro, sejam aqueles que destacaram a forma de vida indígena em sua versão mais sensível e verossímil, através da expressão de uma natureza conectada à vida humana, das crenças, dos rituais, das músicas e danças.

A narrativa arguediana traz para o leitor a visualização de todo um cenário diverso e rico em detalhes, não apenas culturais, mas sociais. Arguedas destaca o lugar do sujeito indígena inserido em uma cultura diferente da sua e as suas respostas diante da presença do “branco”, mas também evidencia a cultura indígena fazendo parte da cultura do homem “branco”, como elemento de composição da identidade desse sujeito que se (re)constrói e se desconstrói continuamente.

Nesta investigação, deparei-me com personagens que dialogam entre si, pois estão inseridos em contextos semelhantes, ora destacando a violência, a exploração e o desejo de resistência; ora colocando em evidência os vínculos com o lugar e com os seus habitantes, por meio do saudosismo, da tradição e do desejo de “habitar” a terra do outro.

Assim, *vi* Ernesto, um menino que vive os embates da orfandade, buscando um *aconchego* identitário e cultural na vida indígena; *surpreendi-me* com Don Vilkas que, sendo índio, se rende a uma “autoridade” em troca de benefícios, escapando à condição enfrentada pelos demais; *conheci* Pantacha, que com sua música tocou o interior de um povo assolado pela crueldade, fazendo renascer o desejo por uma vida livre e farta; *animei-me* com um Pascual incentivado a fazer uma divisão equânime da água; *visualizei* três homens cruéis: um Don Braulio que domina e oprime San Juan e que desperta o homem dentro de Ernesto; Don Froylán que abusa sexualmente à Justina; e Don Ciprián, que rouba os animais dos índios, que lhes dá prejuízo e que não aceita que índios tenham posses. *Percebi* um Kutu que se acovarda mesmo quando há dor e sofrimento; *emocionei-me* com um Juan que enfrenta uma “escultura” como se veementemente destruísse seu opressor;

*caminhei* com um forasteiro carecido de reconhecimento de sua identidade e sempre nostálgico em relação à sua terra.

Mais adiante *mergulhei* com Salcedo e seu amigo, o narrador, em um universo maravilhoso; Salcedo me apresentou a lagoa de Orovilca, cheia de mistérios e desencadeando sensações maravilhosas; *aproximei-me* a Pedro Huancayre, que revelou uma identidade fortemente ligada à tradição; e *aplaudi* Don Jáuregui, sacristão que congregou o latim, o espanhol e o quéchuá numa *mesma* oração.

Portanto, verifiquei, neste trabalho, que estes personagens parecem viver as diversas etapas do processo de transculturação: desculturação, aculturação e neoculturação, enfim esse constante *desajuste* e *reajuste* que os caracterizam como personagens cujas identidades também são múltiplas e contraditórias.

Não posso deixar de expressar meu sentimento de admiração e êxtase diante das narrativas de Arguedas. A obra deste autor, para mim, foi uma descoberta, um achado. Minha proposta de estudar sua obra na pós-graduação surge da apreciação de um único conto (*Warmá Kuyay*). Ler cada um deles, dia após dia, era deparar-me com a própria magia impregnada neles e sobre a qual eu dissertaria.

Aquilo que para muitos já era algo conhecido, para mim era diamante bruto. Assim, eu *senti* o real maravilhoso de sua contística em cada leitura e devo ter tido sensações semelhantes às de Carpentier, quando descreveu o cenário maravilhoso do Haiti. Esta pesquisa não poderia jamais mostrar “tudo”, considerando a imensidão de possibilidades e abordagens. Contudo, minha expectativa é de que os leitores que ainda não leram Arguedas, através dos apontamentos aqui desenvolvidos, possam sentir-se excitados para conhecer sua vasta produção. Quero acreditar que os “bocados” que ofereço de cada narrativa, de cada personagem e de cada manifestação da sua cultura provocarão nos leitores e nos futuros pesquisadores o desejo em conhecer mais de sua obra.

Finalmente, é cumpre-me dizer que esta pesquisa se insere numa temática bastante contemporânea e, portanto, as possibilidades de discussão sobre o tema abordado não se esgotam aqui, sendo importante ressaltar que essa reflexão abre um leque para muitas outras abordagens.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON IMBERT, Enrique. **El Realismo Mágico y otros ensayos**. Venezuela: Monte Aula, 1991.
- ARAÚJO, Raquel da Silva. **Transculturização e Literatura em *El zorro de arriba y el zorro de abajo***. 2007. Dissertação (Mestrado em Literaturas Hispânicas). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- ARGUEDAS, José María. **Cuentos Escogidos**. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El indigenismo en el Perú*. In: ARGUEDAS, José María. **Indios, mestizos y señores**. Lima: Horizonte, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Los Ríos Profundos y cuentos selectos**. Caracas: Ayacucho, 1978
- BERND, Zilá (org.). **Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Litteralis, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORNHEIM, Gerd A. **Cultura brasileira: tradição / contradição**. RJ: Zahar / Funarte, 1987.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARPENTIER, Alejo. **Literatura e consciência política na América Latina**. Tradução de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: s/e, 1978.
- CARRIZO, Silvina. *Indigenismo*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- CÉSAR, A. L. & CAVALCANTI, M. C. Do Singular ao Multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio. In M. C. Cavalcanti & S. M. Bortoni-Ricardo (orgs.). **Transculturalidade, Linguagem e Educação**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa**. Literatura e Cultura Latino-Americana. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

COSER, Stelamaris. *Híbrido, Hibridismo e Híbridação*. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

COX, M. I. P. & ASSIS-PETERSON, A. A. de. Transculturalidade e transglossia: para compreender o fenômeno das fricções linguístico-culturais em sociedades contemporâneas sem nostalgia. In M. C. Cavalcanti & S. M. Bortoni-Ricardo (orgs.). **Transculturalidade, Linguagem e Educação**. Campinas, SP: Mercados das Letras, 2007.

ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídice. *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FELIPPO, Tereza Cristina. **Um diálogo entre *Balún Canán* e *Los Ríos Profundos***. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio. O dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Literatura mestiça, literatura transnacional, literatura de migrância*. In: \_\_\_\_\_. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Identidade nacional e identidade cultural*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FREITAS, D. B. A. P. A construção do sujeito nas narrativas orais. In **CLIO**. Revista de Pesquisa Histórica. N. 25-2, 2007. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas - estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GOMES, Heloisa Toller. *Antropofagia*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GUEVARA, Laura Ladron de. **Diccionario Quechua**. Lima: Brasa S.A., 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A, 2006.

HANCIAU, Nubia Jacques. *Entre-lugar*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF/UFF, 2005.

MAHER, T. M. Do casulo ao movimento: a suspensão das certezas na educação bilíngue e intercultural. Al. In M. C. Cavalcanti & S. M. Bortoni-Ricardo (orgs.). **Transculturalidade, Linguagem e Educação**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Caracas: Ayacucho, 2007.

NO, Song I. **Cien años de contrahegemonía. Transculturación y heterogeneidad**. Lima: Fondo editorial de la UNMSM, 2008.

ORTIZ, Fernando. *El proceso de la transculturación en Cuba*. In: ORTIZ, Fernando. **Etnia y sociedad**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

\_\_\_\_\_. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. In: ORTIZ, Fernando. **Etnia y sociedad**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

ORTIZ, Graciele Raquel. *Heterogeneidade*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. Madrid: Alianza, 2007. v.4.

PALMA, Ricardo. **Cien tradiciones peruanas**. Barcelona: Ayacucho, 1985.

PIZARRO, Ana. **Amazonía: el río tiene voces**. Chile: FCE, 2009.

PODETTI, José Ramiro. **Cultura y Alteridad: en torno al sentido de la experiencia latino-americana**. Caracas: Monte Ávila, 2007.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Orgs.). **Literatura e Cultura na América Latina**. Trad. Raquel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

REIS, Livia de Freitas. *Transculturização e Transculturização Narrativa*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

SAMBRANO URDANETA, Oscar e MILANI, Domingo. **Literatura Hispanoamericana**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In \_\_\_\_\_. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOSNOWSKI, Saul. *La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición*. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. v. 3 (Vanguarda e Modernidade). São Paulo: Memorial; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma discussão teórica conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.