

Literatura latino-americana: o resgate da voz na escrita da transculturação arguediana

Vera Kauss
UNIGRANRIO

Resumo:

A escrita literária de vários autores latino-americanos se apresenta marcada profundamente pela sua vivência intercultural. Desde os primeiros momentos da Conquista e Colonização, a oralidade dos povos autóctones foi subjugada pela escrita européia imposta e usada como um instrumento de poder e não de comunicação. Escritores latino-americanos como José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Roa Bastos, entre outros, através de processos transculturadores, conseguiram criar uma maneira de resgatar a oralidade e, com ela, cosmogonias que se encontravam relegadas à marginalidade pelos segmentos dominantes das sociedades da América Latina.

Palavras-chave: oralidade e escrita, transculturação, literatura latino-americana

Abstract:

The literary writing of several Latin-American writers has been deeply marked by their intercultural experience. Since the first moments of conquest and colonization, the oral language of native peoples was overcome by the European writing, imposed on them and used as an instrument of power instead of communication. Latin-American writers like José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Roa Bastos, among others, through transculturation processes, were successful in creating a way of recovering oral language and, with it, cosmogonies that had been marginalized by the dominant segments of Latin-American societies.

Key words: oral and written languages, transculturation, Latin-American literature

A literatura latino-americana, como conhecemos hoje, começa a existir nos países de nosso continente a partir da Colonização, período subsequente à Conquista, em que os povos vencedores, efetivamente, passaram a organizar o que haviam “descoberto” objetivando a exploração. Desde os primeiros contatos entre os povos autóctones e os europeus, os textos dos escritores latino-americanos apresentam uma marca profunda que acompanha, de maneira subliminar, todos os momentos de sua evolução chegando até nossos dias. Esta marca, segundo Antonio Cornejo Polar (CORNEJO POLAR, 1994), se caracteriza pela busca constante da oralidade indígena perdida na imposição da escrita européia, que foi usada mais como instrumento de poder do que de comunicação, no continente americano desde o período de Colonização.

Ainda segundo Cornejo Polar, um momento da Conquista que podemos ler como sendo o começo dessa literatura, que se faz no conflituoso “encontro” entre as duas culturas, indígena e européia, acontece quando Atahualpa, imperador dos incas, Padre Valverde, representante da Igreja Católica Romana e Francisco Pizarro, general espanhol, se encontram na Praça de Cajamarca, cidade dos Andes peruanos e em que podemos observar a impossibilidade de diálogo entre as duas culturas. É o momento em que Atahualpa é aprisionado pelos invasores e, logo depois, morto. Cornejo Polar chamou-o de “ponto zero” da literatura latino-americana: nele, podemos perceber a oralidade indígena, representada por Atahualpa, ser subjugada pela escrita trazida pelos conquistadores espanhóis – no caso, representada por Pizarro e Valverde - e imposta aos povos vencidos do continente americano. É um momento emblemático e que podemos estender aos outros países latino-americanos, pois todos sofreram o mesmo processo histórico de invasão, dominação e exploração: este é o ponto comum, a linha que costura essa imensa unidade que se faz na diversidade que se chama América Latina.

Uma característica marcante da literatura que se desenvolve na América Latina é exatamente a busca, muitas vezes inconsciente, que os escritores empreendem no sentido de resgatar a oralidade e toda a sua riqueza nos textos que escrevem. Esse processo assume diversas formas, mas pode sempre ser percebido nos vários momentos de desenvolvimento da literatura latino-americana. Podemos sentir, nos textos dos autores de nosso continente, como se existisse uma falta, algo que é incessantemente buscado, mesmo sem se ter ideia clara do que seja.

Entre os vários conflitos vividos pela América Latina, um dos mais antigos e persistentes é a dificuldade de convivência das culturas antagônicas que aqui se “encontraram”: as indígenas, a espanhola e a portuguesa, num primeiro momento, as africanas e, a seguir, o traslado modernizador de outras metrópoles, como França, Inglaterra, Estados Unidos, entre outras. Na América Latina, a região que apresenta maior dificuldade em relação a este conflito é a área andina, ou seja, Peru, Bolívia e Equador em que a vivência do conflito causado pelo antagonismo das culturas que aí convivem se fez sentir sempre de uma maneira profundamente arraigada nas sociedades que se formaram a partir de 1492.

Uma das principais dificuldades geradas por essa impossibilidade de convivência harmônica das culturas nessa região encontra-se na utilização da língua: os conquistadores e colonizadores impuseram o uso do espanhol como idioma oficial, relegando à marginalidade

as línguas faladas pelos povos indígenas. No caso andino, o quíchua, língua oficial do império incaico, era usado por todos os povos submetidos, abrangendo uma imensa região que começava em Cuzco, no Peru, passava pelo Chile e chegava até o norte da Argentina. Um dos maiores problemas enfrentado por diversos escritores latino-americanos, como, por exemplo, José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Roa Bastos, entre outros, que dominavam os idiomas europeus e o autóctone e, às vezes, até outros mais, era traduzir os códigos culturais que marcam os textos indígenas, ou seja, a maior dificuldade encontrava-se na impossibilidade de uma tradução dos termos, das ideias, das crenças, enfim, da cosmogonia de uma língua para a outra.

Podemos observar, nestes *narradores da transculturação*, como foram chamados por Ángel Rama (RAMA, 1982), as peculiaridades culturais de sua região de origem que, quase sempre, fazem parte do *hinterland* de uma capital, de uma cidade grande, onde o narrador vive e escreve quando adulto. São vários os itens que compõem a definição de cada uma dessas regiões – geográfico, econômico, histórico, étnico, social – e todos eles concorrem para o estabelecimento das peculiaridades culturais em que foram criados seus habitantes, especialmente nos períodos críticos da infância e adolescência, e, mesmo que eles venham a residir nos grandes centros urbanos ou nas capitais, não perdem jamais os traços marcantes em que foram modelados na região de origem. Mas este fato não deixa esses indivíduos restritos ao estereótipo de sua região natal, ao contrário, eles possuem uma extraordinária capacidade produtiva e inventiva demonstrada em suas criações artísticas, em que observamos, por exemplo, o resgate que fazem de formas esquecidas na configuração cultural das regiões de origem e que eles reelaboram dentro dos parâmetros, das circunstâncias derivadas do conflito modernizador.

A literatura que surge desse movimento conflituoso é uma invenção original, que surge das raízes da cultura interior sedimentada, mas a partir do momento em que ela é arrasada por uma história renovadora. Em estudos relativamente recentes sobre este sistema complexo, que se fez – e continua a se fazer – de variados e múltiplos conflitos e contradições – que chamamos de literatura latino-americana podemos observar uma coincidência nas conclusões que nos levam a pensar que ela possui, desde o período da Colonização até nossos dias, dois discursos (ou mais) que a perpassam: um dominante, europeizado e elitista que não expressa, realmente, a visão e a sensibilidade dos vários segmentos sociais que vivem à margem da sociedade; e, outro, em que podemos rastrear a existência de expressões literárias

dos povos “vencidos”, na qual encontramos não apenas um testemunho do passado histórico-cultural dos povos dominados, mas, também, os textos pioneiros de uma literatura que se pode chamar de latino-americana e que, segundo Martin Lienhard (LIENHARD, 1990), apesar de escrita

por medio del alfabeto europeo pero no – o no exclusivamente – según los cánones importados, una literatura relativamente autónoma que traduce la experiencia nueva, en general, traumática, de las colectividades marginadas por el régimen colonial.

O papel desempenhado pelo escritor latino-americano, em particular, é o de descobridor, de inventor a quem não cabe simplesmente juntar os elementos antagônicos da cultura que vivencia, mas construir, em seu texto, um espaço em que se encontrem as rupturas e os problemas da colisão cultural. Como outros escritores latino-americanos, José María Arguedas era bilíngue, ou seja, dominava perfeitamente o espanhol e o quíchua, a língua do império incaico. A maioria dos habitantes da chamada *sierra* peruana – que compreende, entre outras cidades, Cuzco, Ayacucho, a região do Apurímac, onde José María nasceu – era bilíngue. Em casa, o menino conviveu com pessoas que falavam as duas línguas. Aos três anos, ficou órfão de mãe e, como sabemos, nessa idade, uma criança ainda não possui suficiente domínio nem da sintaxe nem da pronuncia de uma língua. Com o segundo casamento de seu pai, Arguedas vai morar com a madrasta e, por imposição desta, passa a conviver intimamente com os empregados indígenas da fazenda. É deles que o menino passa a receber amor e carinho, além de aprender seu modo particular de ver o mundo: suas tradições, suas crenças e, principalmente, sua língua. Como nos diz o próprio Arguedas (ARGUEDAS, 1995):

Yo aprendi a hablar en quechua. Me formé en una población muy pequeña, en donde la mayor parte de la gente sólo hablaba quechua. [...] Siempre hablé un poco de español, [...] Pero mi lengua predominante era el quechua. Hasta nueve años hablaba muy poco español y dominaba el quechua. [...] Yo puedo escribir poesía en quechua y no lo hago en castellano, lo que me está demostrando que mi lengua materna es el quechua.

Podemos dizer que, para José María Arguedas, o quíchua era sua língua do coração, aquela que havia aprendido quando se sentia amado e protegido pelos indígenas. O menino Arguedas forma-se sob as normas afetivas da alma dos descendentes dos incas, torna-se herdeiro de um pensamento mítico, da cosmogonia quíchua, dentro dos valores seculares da civilização incaica que, até hoje, sobrevivem a toda tentativa de desmantelamento que vem

sendo efetivamente realizada desde a Conquista e a Colonização do Continente latino-americano.

Arguedas, desde seus primeiros textos, sentiu a dificuldade que teria com seu instrumento de trabalho: a língua. Como dar voz aos personagens indígenas que falavam e pensavam em quíchua, escrevendo em espanhol? Este problema, que é central para o indigenismo literário, foi superado pelo escritor de uma maneira bastante eficiente: ele dotou seus personagens indígenas de uma linguagem figurada que, ao mesmo tempo em que os diferenciava das personagens que falavam o espanhol, não os tornava irrealistas para os leitores.

Em alguns momentos, Arguedas deixou transparecer a irritação que sentia ao ler, em alguns romances, a imagem da serra peruana e de seus habitantes indígenas que era transmitida por escritores como Ventura García Calderón, por exemplo, que se situa no indianismo; ou Enrique López Albújar, cujo livro *Cuentos andinos*, de 1920, foi o ponto de partida para o indigenismo ortodoxo, inserido na estética do realismo regionalista. José María se propôs a retratar o indígena em sua maneira de ser autêntica, com uma visão de dentro, como havia feito César Vallejo, em cuja obra se podia reconhecer o mundo dos Andes peruanos.

Como solução para o problema da língua a ser usada pelas personagens, Arguedas resolveu empregar em seus textos o espanhol em processo de transculturação com o quíchua, ou seja, escrever *en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea infernal com la lengua* (ARGUEDAS, 1995). Resolveu criar uma versão literária do espanhol porque, se escrevesse apenas em quíchua, sua obra estaria limitada, pois a língua autóctone não possui a universalidade do idioma europeu.

Podemos observar duas etapas nesse espanhol quichuizado criado por Arguedas: em um primeiro momento, ele faz a mistura do espanhol com o quíchua, pensando que esta mestiçagem linguística faria, também, a fusão das duas culturas, com o predomínio do idioma indígena sobre o europeu. São exemplo desta fase os contos de *Água* (1935) e o romance *Yawar Fiesta* (1941); em um segundo momento, faz a opção por um espanhol correto, mas sutilmente interpenetrado pela cultura andina. São exemplos dessa fase *Diamantes y pedernales* (1954) e *Los ríos profundos* (1958). Ao mesmo tempo, Arguedas nunca deixou de escrever textos em quíchua, usando o idioma dos incas como língua literária: dessa fase, temos, como exemplos, *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman – A Nuestro Padre Creador*

Túpac Amaru, de 1962; e, em 1965, escreveu uma versão bilíngue de um relato oral andino, *Pongoq Mosqoynin – Sueño del pongo*.

Esta possível versão literária do espanhol, criada por José María Arguedas, é uma ficção que se apóia em uma realidade concreta: o bilinguismo andino. Para criar essa língua literária, o escritor precisava possuir um domínio perfeito do espanhol e uma experiência íntima com o quíchua. Até chegar a esta língua ficcional, Arguedas vivenciou uma longa e angustiada busca por um estilo que lhe permitisse fazer falar, em espanhol e de forma verossímil, os seus personagens indígenas que, na realidade, somente se comunicavam em quíchua. Na região em que passou a infância, a maioria da população é bilíngue, incluindo os mestiços, poucos são monolíngues em espanhol. Reunindo todas as variantes, o escritor compôs uma língua que resume e transcende essa multiplicidade linguística, uma língua literária que, segundo Alberto Escobar:

[...] se caracteriza por la co presencia del castellano y el quechua en el texto (define co presencia como una relación tensiva entre el quechua y el español, que se puede detectarse ante la presencia de expresiones de ambas lenguas, o en ausencia de una de ellas, pero que está subyacente y genera un entramado singularísimo y de distinto signo. (ESCOBAR, 1976)

Esta língua criada por Arguedas não é uma transcrição, é uma criação e, por isso, se pode perceber um distanciamento entre ela e a realidade da fala que tenta reproduzir e em que se inspira. Deste modo, o autor concebe um instrumento verbal e expressivo e, ao mesmo tempo, autônomo, distinto da realidade linguística andina. Arguedas suprime as diferenças particulares e destaca as características do coletivo e, com isto, torna a realidade uma representação, separada do modelo real. O resultado disso, diferentemente do que acontece com outros romances indigenistas ou regionalistas, em que a língua usada pelas personagens indígenas parece uma caricatura, na obra arguediana, ela parece autêntica por causa de sua coerência, sua musicalidade, seu colorido, aspectos que lhe conferem categoria artística.

Esta linguagem é um verdadeiro espetáculo por si mesma, conseguindo prender a atenção do leitor por sua sonoridade, sua plasticidade e uma musicalidade intensa. Quando as personagens indígenas falam, desaparecem atrás de suas palavras e somente elas aparecem. Por exemplo, neste trecho de *Los ríos profundos*, a personagem principal, Ernesto, em um momento de grande tristeza e solidão, tenta falar com seu pai, que está ausente, em outra cidade, através da música e do *zumbayllu*, que é uma espécie de pião usado pelas crianças

para brincar. Em um diálogo de Ernesto com seu amigo Romero, podemos perceber a beleza e plasticidade dessa língua criada por Arguedas:

Llamé a Romero.

___! Romerito! ___ le dije ___? Podrías tocar esse carnaval del río Apurímac en tu rodín, conmigo, allá en el patio de juego?

___ ?Por qué? ___ me preguntó.

___ Abancay tiene el peso del cielo. Sólo tu rondín y el zambayllu pueden llegar a las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre. Ahora ya está en Coracora. ? Hás visto que las nubes se ponen como melcocha, sobre los cañaverales? Pero el canto del zambayllu los traspasa. Al mediodía, el *winko* hizo volar su canto y com Antero lo empujamos, soplando, hacía Chalhuanca. (ARGUEDAS, 1995)

De acordo com o próprio Arguedas, esta língua transculturada do espanhol com o quíchua só é alcançada em plenitude no romance *Los ríos profundos*, de 1958. A partir de então, o que o escritor passa a buscar é um aperfeiçoamento cada vez maior dessa forma que encontrou para dar voz ao povo indígena, para descrever a terra, as paisagens deste Peru até então desconhecido, ocultado pelo olhar do “outro” que, desde a Colonização, fora incapaz de enxergá-lo devido a sua dificuldade para lidar com o “diferente”, com o não semelhante nem conhecido. Segundo o escritor:

?Existe en el fondo de esa obra el rostro verdadero del ser humano y de su morada? [...] Pero si el lenguaje así cargado de extrañas esencias deja ver el profundo corazón humano, si nos transmite la historia de su paso sobre la tierra, la universalidad podrá tardar quizá mucho; sin embargo vendrá, pues bien sabemos que el hombre debe preeminencia y su reinado al hecho de ser uno y único. (ARGUEDAS, 1973)

Com a criação desta língua, José María Arguedas procura, em primeiro lugar, transformar o espanhol que conhecia, que dominava também enquanto língua literária, em um meio de expressão legítimo do mundo dos Andes peruanos. De acordo com o próprio escritor, em vários de seus textos não se tratava de procurar apenas a forma superficialmente, mas sim de alcançar a forma impregnada do conteúdo que se faz na transculturação em países como o Peru, por exemplo, em que o encontro de culturas diversas e antagônicas caminha durante séculos em retas paralelas que, em alguns momentos, se chocam, sem encontrar, contudo, uma maneira viável de fusão, voltando a andar separadas. De acordo com Arguedas, a universalidade não é a primeira preocupação que o leva a travar uma verdadeira luta com o idioma, mas sim a possibilidade de conseguir inserir em uma língua quase estrangeira o

espírito da cultura quíchua. A universalidade pretendida por Arguedas só era possível se não houvesse desfiguração da natureza humana e da terra que pretendia mostrar ao mundo e que, até então, havia estado oculta ou distorcida pelo desconhecimento daqueles que se propunham a apresentá-la.

Em um artigo que escreveu, *Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo* (ARGUEDAS, 1939), Arguedas nos fala da terrível luta que trava o mestiço habitante da região da serra peruana com o idioma. Isto acontece porque, diferentemente do que aconteceu na região da costa do Peru, a língua falada pelos seus habitantes, o *yunga*, resistiu menos que o quíchua e, por isso, depois de tantos séculos, podemos observar uma maior harmonia entre o homem costeiro e o idioma espanhol. Até mesmo por causa do difícil acesso, geograficamente falando, a imposição do espanhol e dos valores da cultura ocidental, num primeiro momento e por um longo período, se fez sentir mais intensamente na região da costa peruana.

Na região serrana, os conflitos demoraram mais a serem percebidos, inclusive no que diz respeito ao uso do idioma. César Vallejo é como um marco do início da diferenciação da poesia serrana em relação à da costa: é com sua obra que o homem dos Andes começa a perceber o conflito existente entre o seu mundo interior e a necessidade de usar o espanhol como instrumento de comunicação para expressar-se. Como Vallejo, outros poetas e escritores da *sierra* percebem que, se usam o espanhol, não conseguem realmente falar nem da paisagem nem de seu mundo interior. Um dos motivos para isso acontecer está no fato de que o mestiço e o indígena desta região não haviam conseguido ainda sentir o espanhol como sua língua, como seu instrumento de comunicação: eles continuam a usar o quíchua como meio legítimo para se expressar. O fator de complicação está no regionalismo do idioma indígena em relação à universalidade do espanhol. Para ser mais bem compreendido, e por um número maior de pessoas, esse homem serrano precisa optar pela língua estrangeira. Toda essa situação vai gerar muita angústia por causa da necessidade de não só aprender, mas de dominar plenamente o ato de falar e escrever em espanhol. Quando ele consegue realizar essa proeza, ou seja, quando consegue usar de maneira plena o idioma dominante, percebe que o primeiro, o quíchua, já não é mais o mesmo porque se apresenta impregnado, interpenetrado pelo segundo, o espanhol. A ânsia por dominar o idioma europeu fará com que o homem dos Andes peruanos – mestiço ou indígena – consiga usá-lo tangendo à perfeição, mas, mesmo sem querer, ele o interpenetrará com o quíchua, que nunca vai deixar de ser sua língua primeira.

Essa mescla dos idiomas é feita por um sujeito plural que vive nas margens dos dois mundos – oral e escrito, moderno e tradicional, urbano e rural, espanhol e quíchua. Esse sujeito e sua atitude discursiva não tem outra possibilidade do que a de mesclar-se, interpenetrar-se, mergulhar na mestiçagem para sobreviver. Em várias passagens de *Los ríos profundos* e de outras obras arguedianas, podemos observar a construção de um sujeito plural que assume experiências distintas situadas em tempos descontínuos e que remetem a culturas diversas. Em seus textos, o escritor fala de um sujeito de índole múltipla, dispersa, mesclada, que, por isso mesmo, é capaz de abrir uma gama polifônica que inclui o sutil tecido de dois idiomas. Sujeito e discurso se pluralizam agudamente e o romance se transforma em um espaço em que ambos perdem suas identidades seguras e definidas, passando a compartilhar, não sem conflito, uma simbiose socializada e oscilante. Podemos ler a utopia arguediana não em termos de síntese conciliatória, mas sim de pluralidades, inclusive contraditórias, que não fenecem frente ao perturbador desejo de serem muitos seres, viverem muitas vidas, falar muitas linguagens, habitar muitos mundos. De acordo com o que nos diz Antonio Cornejo Polar:

No se trata entonces de fundar un modelo lingüístico que superando las contradicciones entre dos pueblos y dos culturas se proyecte premonitoriamente hacia la constitución de una sociedad nueva y presumiblemente homogénea, sino de reconocer la inviabilidad (y hasta ilegitimidad) de un modelo que haga uno de lo que es vario, diverso y encontrado. (CORNEJO POLAR, 1994)

Podemos dizer que tudo isso parece exigir o cancelamento do discurso monológico, para dar lugar a uma radical heterogeneização de ambos e de toda a complexa linguagem que o homem emite quando compreende que sua própria identidade vem de diversas e poderosas fontes. Como disse Arguedas, no discurso que fez ao receber o prêmio Inca Garcilaso de la Vega:

El cerco podía e debía ser destruido, el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía que ser, ni era posible que fuera unicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome da de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado, yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir

esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido. (ARGUEDAS, 1992).

Em muitos estudos sobre a obra de José María Arguedas, acompanhamos o que se pode descrever como sendo um processo de ampliações sucessivas, de sequências que vão do núcleo andino, como em *Yawar Fiesta e Los ríos profundos*, com suas oposições internas, ao conjunto que forma a nacionalidade e a sua confrontação com a realidade internacional do imperialismo, como, aliás, acontece na América Latina até hoje. *Todas las sangres e El zorro de arriba y el zorro de abajo* enquadram-se nessa última instância. Mas, em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* podemos observar uma variação de singular importância: nesse romance, o autor não fala apenas do Peru, de suas numerosas contradições internas em confronto com a dominação imperialista, mas da afirmação da universalidade, em relação a países que sofreram processos colonizadores como os da América Latina, desta experiência peruana.

O tema da universalidade, nesse romance, apresenta um lado que diz respeito a uma universalidade interna, ou seja, a possibilidade de uma fusão, de uma mescla final de todos os elementos que formam a pluralidade nacional peruana. Arguedas tentou fazer-se de ponte entre esses elementos conflituosos que formam a sociedade em que nasceu e viveu intensamente, definindo o que considerava como sendo sua função no contexto nacional: “Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizar-se, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores.” (ARGUEDAS, 1992).

Nas obras narrativas do escritor, o tema da comunicação aparece sempre dentro de contextos extremamente conflituosos que marcam a descontinuidade nacional. Este fato acontece também em seu último romance, mas, nele, o conflito se mostra mais feroz do que nunca entre os diversos mundos que constituem o Peru.

Também nesse romance de Arguedas, um conflito que o perpassa é o idioma: o espanhol se converte em uma espécie de campo de batalha em que se enfrentam normas mais ou menos generalizadas, mas ainda não estabilizadas, e estilos totalmente insólitos, que se originam, principalmente, de duas interferências: do quichua e do inglês. Cecilio, Bazalar, Esteban, Asto e muitas outras personagens travam uma verdadeira luta com o espanhol partindo do quichua, a língua mãe; Cardozo e Maxwell, entre outras personagens também,

enfrentam o desafio da língua espanhola partindo do inglês. Nenhum destes casos traz a aprendizagem como sendo a finalidade primeira, ela faz parte de um processo de legitimação do fato de pertencer a um mundo e das atitudes individuais dentro deste mundo. Conseguir se apossar do idioma espanhol significa a possibilidade de ascensão social ou de não continuar à margem, principalmente os migrantes que falavam apenas o quichua, conseguindo um lugar na estrutura social, mesmo que seja em seus estratos mais humildes. Para essas personagens, dominar o espanhol significa poder pertencer a um mundo: é o caso, por exemplo, de Don Esteban de la Cruz.

Para Maxwell e padre Cardozo, dominar o espanhol não significa uma possibilidade de ascensão social, mas, como para os migrantes serranos, implica pertencer a um determinado mundo: eles tem consciência de que somente dominando o idioma espanhol terão chance de realizar seus projetos individuais. Existe um fundo moral em tudo isso: possuir o domínio da língua oficial é a mais indiscutível prova de que é autêntica a imersão desses homens estrangeiros nessa realidade a que não pertencem originalmente.

De alguma maneira, todas as personagens prestam culto ao poder da linguagem, em especial Gregorio Bazalar, que acredita que a palavra é coisa de Deus e que é graças a ela que o homem pode dominar os cristãos e também os animais. A trajetória de líder popular dessa personagem está diretamente ligada ao domínio do espanhol e torna-se possível por causa da luta para aperfeiçoá-lo. Bazalar começa sua vida pública com um discurso no episódio do traslado das cruces e mostra-se constantemente preocupado em conseguir atingir um nível sempre maior de conhecimento sobre o idioma oficial. A personagem, no fundo, é muito mais ambiciosa e sua “política actuación”, juntamente com sua “labia contundencia”, que possuem, na realidade, a função de permitir que ele alcance seu verdadeiro ideal: “Yo, quizás [...] puede ser capaz, en su existencia de mí, no seré ya forastero en este país tierra donde hemos nacido” (ARGUEDAS, 1992). As palavras de Bazalar expressam, no plano do idioma, o grau de conflito e ambiguidade que angustia os homens mergulhados no caos de Chimbote, porto peruano em que se passa a trama de seu último romance, que é o da nacionalidade.

Podemos ver Chimbote como símbolo de diversos outros portos da América Latina. Vindo de uma comunidade andina, Bazalar, que já não consegue mais se expressar em quichua, inventa uma linguagem ao mesmo tempo bárbara, estranha e sutil que, para ele, significa o bilhete de ingresso em um mundo, marcando o fim de sua condição de forasteiro – que é como ele se sente, visto que seu mundo original está perdido – situação que marca, de

maneira dolorosa, o mergulho sem volta em um processo aculturador. A língua que cria para se comunicar, para marcar seu espaço não é realmente nem espanhol e não é mais o quíchua, que está esquecido. O que Bazalar pretende pode ser considerado uma tarefa insana, pois quer realizar, no espaço de uma vida, a síntese que vem sendo tentada há séculos sem que se chegue realmente a um termo eficiente. De certa forma, é mais ou menos o que se propôs fazer Arguedas: como uma ponte entre as duas línguas, conseguiu alcançar uma maneira adequada de dar voz às suas personagens indígenas e mestiças com a versão literária que criou partindo da mistura do espanhol com o quíchua

Na batalha que todos travam com o idioma, principalmente se levarmos em conta as variantes que são faladas em Chimbote – que podemos sem maiores problemas substituir por América Latina – a problemática linguística passa a ser vista como um dos principais obstáculos a ser vencido. E vinculando-se realmente com o grande tema que é a difícil convivência de mundos “encontrados” e a subsequente proposição da relação autenticidade/alienação com a visão de uma heterogeneidade em ebulição, que traz o presságio da resolução do caos através de um processo criador, responsável por um incerto futuro apenas intuído, ele é ao mesmo tempo ameaça e esperança, que se encontra fora do alcance das decisões humanas ou, como diz Antonio Cornejo Polar, “en el vapor que cubre siempre, real y simbolicamente, el cielo de Chimbote” (CORNEJO POLAR, 2000). As personagens, como o autor, fundamentam suas existências na capacidade de reconhecer a si mesmas e ao mundo através da palavra, o que nem sempre conseguem.

Este romance, por enfrentar todo o tempo a ameaça do silêncio da morte – Arguedas o escreveu lutando contra o impulso que o empurrava para o suicídio, tanto que não o acabou, deixando em aberto seu final, matando-se nas dependências da Universidade em que trabalhava como professor – é perpassado por uma sequência intensa que vai da fala cotidiana à poesia, à música e à dança, ou seja, no clímax de um acontecimento, quando a tensão se torna insuportável e parece que as palavras não vão dar conta de dizer tudo, as personagens lançam mão de outras linguagens. É o que acontece, por exemplo, no momento culminante do diálogo entre Diego, o “zorro de arriba” e Ángel, “zorro de abajo” – os dois são, ao mesmo tempo, personagens e “zorros”, seres mitológicos andinos, – quando a linguagem não mais dá conta do que se quer dizer, Don Ángel faz um desenho do que quer explicar e apela para o movimento corporal que pressagia a dança, a poesia, o canto e o baile, até terminar fazendo a

fusão de todos estes elementos: “Don Ángel recitaba y canturreaba algo desigualmente todo, ritmo, melodía y movimiento. Trátase de seguir el baile de Diego” (ARGUEDAS, 1992).

Nos textos arguedianos, encontramos, em vários momentos, alusão a deslocamentos que fazem suas personagens que, por vários motivos, migram, deixando seu lugar de origem e indo a outros em busca de algo que não é mais possível encontrar ou conquistar onde nasceram. Na história de vida de José María Arguedas, podemos constatar a sua condição de migrante, como suas personagens, mas que os constantes e traumáticos deslocamentos se, por um lado, o fizeram sofrer, por outro, também lhe propiciaram um enorme enriquecimento interior. Em muitos de seus textos, Arguedas tratou do tema de se sentir um permanente forasteiro, de estar sempre em vários mundos e, no final, não se sentir realmente incluído em nenhum deles.

O escritor se fez mestiço ao assumir como sua a cultura incaica, vivenciando-a em todos os momentos de sua vida como se fosse a de nascença. À característica de mestiço, soma-se a de migrante devido aos diversos deslocamentos ocorridos em vários momentos de sua existência. Estas características somadas revelam uma relação complicada, pois, enquanto o mestiço busca uma convivência harmoniosa com os valores culturais que traz em si, o migrante faz exatamente o contrário, ou seja, como nos diz Cornejo Polar:

... estratifica suas experiências de vida e que não pode e nem quer fundi-las, porque sua natureza descontínua enfatiza precisamente a múltipla diversidade desses tempos e desses espaços, e os valores e as imperfeições de uns e outros. (CORNEJO POLAR, 2000)

Como no caso do sujeito mestiço, o migrante convive com a coexistência de duas ou mais línguas, ou seja, com o bilinguismo assimétrico que dificulta a passagem de uma cultura a outra. Em muitos momentos, Arguedas sustentou que não era possível expressar em espanhol o que havia vivido em quíchua: a paisagem da serra peruana, os valores adquiridos com os indígenas, o amor e o ódio, enfim, tudo o que havia aprendido com seus amigos e protetores indígenas na infância. Um sintoma que evidencia essa dificuldade quase intransponível reside no fato de toda a poesia arguediana ser escrita em quíchua e não em espanhol – mesmo depois de ele haver conseguido criar uma versão literária do espanhol, mesclando-o com o quíchua. A poesia de Arguedas era escrita na língua que ele considerava a sua língua mãe – o quíchua – depois, ele mesmo se encarregava de traduzi-la para o espanhol.

Uma parte de sua obra poética encontra-se, até hoje, sem ser devidamente estudada exatamente por causa da barreira linguística.

Nos textos literários e teóricos de José María Arguedas, observamos a presença tanto do mestiço como do migrante que o caracterizavam e que possuem traços conflitivos: enquanto o primeiro revela uma necessidade de síntese dos valores ancestrais que traz em si com aqueles que adquiriu em sua caminhada, o segundo mostra-se voltado para a fragmentação, justapõe línguas ou dialetos sem buscar uma síntese deles. Seguindo esse pensamento, podemos situar Arguedas entre diferentes tipos de migrantes, por exemplo, podemos vê-lo em tensão entre o migrante mestiço e o migrante indígena. Observamos que o discurso do migrante é descentrado, pois de constrói ao redor de vários eixos que são, de uma maneira geral, incompatíveis e contraditórios; e, ao contrário do discurso do mestiço – ou do discurso da transculturação – ele não tenta sintetizá-los em um espaço harmônico. O discurso do migrante apresenta-se multiplamente situado, ou seja, a partir dele, o sujeito fala de diversos *lócus* de enunciação. Um exemplo desse tipo de discurso é encontrado nesse fragmento do primeiro capítulo de *Los ríos profundos*; em que, ao chegar a Cuzco com seu pai, a personagem principal, o adolescente Ernesto, sente-se maravilhado frente aos antigos muros incaicos e, extasiado, observa-os e diz:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: *yawar mayu*, río de sangre; *yawar unu*, agua sangrienta; *puk'tik'yawar k'ocha*, lago de sangre que hierve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse *yawar rumi*, piedra de sangre o *puk'tik'yawar rumi*, piedra de sangre hirviente? [...] *!Puk'tik'yawar rumi!* Exclamé frente al muro, en voz alta. (ARGUEDAS, 1995)

Neste fragmento, o narrador, um migrante adolescente, concentra duas experiências e não as sintetiza: uma passada, e outra, presente. Em seu discurso, a personagem atualiza dois idiomas – o quíchua e o espanhol -, e duas maneiras de comunicação – a oral e a escrita; enfim, ele trabalha com dois sistemas culturais distintos. Trata-se da atuação de um sujeito que maneja uma pluralidade de códigos que, ao serem inseridos em um discurso único, não se confundem, preservando cada um a sua autonomia e dando ao enunciador a oportunidade de falar de dois espaços diferentes: o do mestiço e o do migrante. O mestiço, na sua busca pela síntese harmônica, não usa, como o migrante, os diversos e desiguais *lócus* de enunciação que se derivam de suas experiências e que correspondem às múltiplas memórias que traz em si e que se negam a ficar no esquecimento.

José María Arguedas – e, como ele, muitos outros escritores e pensadores da América Latina – mostra, em seus textos, a preocupação em escutar, conhecer e fazer falar todas as vozes que contribuem na construção de sua identidade polifônica e, para isso, mostra-se aberto às experiências que vivenciou, descobrindo-se enquanto indígena, branco, mestiço e migrante. O escritor – e muitos escritores latino-americanos - vai usar todos esses *lócus* de enunciação para falar e, ao fazê-lo, dar voz a todos esses sujeitos que congrega em si e que são parte dessa identidade plural que ele carregou, buscando conhecer profundamente em todos os seus prismas, por toda a sua vida.

Nas obras dos “escritores da transculturação”, segundo Ángel Rama (RAMA, 1982), e, particularmente na de José María Arguedas, podemos observar a permanência e a contribuição dos valores culturais dos povos indígenas na construção de uma identidade pelo homem latino-americano – mestiço e, em alguns casos, também migrante – que surge em nosso Continente após a chegada do colonizador europeu. Pensadores latino-americanos, como Antônio Candido, Ángel Rama, Ana Pizarro, Martin Lienhard, Antonio Cornejo Polar, entre muitos outros, voltaram sua atenção para a necessidade de parâmetros teóricos e críticos mais adequados e abrangentes em relação aos que chegavam da Europa e Estados Unidos; parâmetros que atendessem às diferenças culturais que marcam as obras de escritores como Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, entre outros.

A literatura que nasce do encontro de culturas tão diversas, até mesmo antagônicas, não se enquadrava mais dentro dos parâmetros da teoria e da crítica européias. Torna-se necessária uma releitura do que se convencionou chamar de literatura latino-americana, ou melhor, desviar o olhar centralizado em uma literatura chamada “oficial”, que obedece às diretrizes das metrópoles, e enxergar que, desde o começo, na Colonização, já se pode perceber, em alguns pontos do Continente, o desenvolvimento de uma literatura “paralela”, relativamente independente daquela considerada “oficial”, cujos textos se caracterizam pela pluralidade dos signos sócio-culturais que se encontram em seu processo de produção. Ángel Rama, em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina*, defende a idéia de que uma parte do que se conhecia como a nova narrativa latino-americana – a que foi produzida exatamente pelos “narradores da transculturação”, dentre os quais José María Arguedas – trazia em seus traços mais característicos a herança poética e ideológica dos povos vencidos e marginalizados ou pela Colonização ou pela modernização dependente que caracteriza a história contemporânea dos países da América Latina.

A obra de José María Arguedas apresenta-se profundamente marcada pela interculturalidade vivenciada pelo escritor desde a infância. Arguedas se colocou como uma ponte na tentativa de fazer conviver os valores das duas culturas – a indígena e a européia – na construção de sua identidade. Esse trânsito intercultural, intensamente vivenciado por Arguedas, é, sem dúvida, o diferencial de sua escrita, que se apresenta bastante complexa. A convivência com a cultura indígena em sua infância levou-o a um profundo conhecimento de seus valores e a assumir o compromisso de torná-los conhecidos e respeitados por toda a sociedade. Arguedas se sentia extremamente incomodado com o menosprezo dedicado a essas culturas: situação que começa na colonização e que foi mantida, ao longo do tempo, pela sociedade que se formou desde então no Continente latino-americano se perpetuando até nossos dias. Em todos os campos em que atuou, uma das principais preocupações de Arguedas, e que perpassa todo o seu trabalho como professor, folclorista, antropólogo, etnólogo, musicista e romancista, foi dar a conhecer aos leitores e a toda a sociedade, a verdadeira face do povo quíchua, dos descendentes do incanato, a beleza e capacidade de justiça, de amor, de fraternidade em que estão mergulhados os valores andinos, que Arguedas assumiu como seus. E é essa opção que vai nortear sua vida – tanto a pública como a privada – tornar conhecidos e respeitados perante o mundo os valores desse povo tão grandioso e tão desprezado desde a chegada dos europeus.

Em toda a obra arguediana, percebemos a presença deste complexo mundo cultural andino e, para entendê-la com maior propriedade, um dos caminhos a seguir é buscar conhecer alguns conceitos pertencentes à cultura quíchua que perpassam todos os seus textos. Três são importantíssimos: *wakcha*, *pachakuti* e *tinku*. *Wakcha* é o nome dados àqueles que são órfãos, mas a idéia de orfandade para os incas possui uma conotação extremamente mais terrível do que para um ocidental. Como diz o próprio Arguedas, a orfandade traz um significado que vai além da falta de bens materiais, ela indica um estado de espírito, uma solidão e um abandono extremos, de quem não tem a quem recorrer, a quem pedir ajuda, qualquer que seja a situação em que se encontre. Em vários momentos de seus textos, podemos perceber que Arguedas se vê como um *wakcha* nesse sentido e não no da cultura ocidental. Este conceito está presente em vários momentos da obra arguediana: em *Yawar Fiesta*, seu primeiro romance, os indígenas que vivem nas terras mais altas, os *punarunas*, e são explorados pelos latifundiários, são os *wakchas*, ou seja, os mais desvalidos que não tem a quem pedir ajuda. Em seu segundo romance, *Los ríos profundos*, Ernesto, personagem

principal, é um *wakcha* em dois sentidos: por ser órfão de mãe, e também porque, no internato de Abancay, é considerado um forasteiro, ou seja, alguém que se encontra só e isolado. São vários os personagens que carregam essa característica de ser o mais desvalido entre todos os homens, de ser um *wakcha*.

O outro conceito andino que observamos nos textos arguedianos é o que se chama *pachakuti*. O sentido desse conceito já aparece num dos primeiros textos escritos, ainda num primeiro momento da colonização, *Nueva cronica i buen gobierno*, de Guaman Poma de Ayala, a carta ilustrada escrita ao rei Felipe III e, nela, o cronista indígena vincula o termo à noção de castigo. Nesse caso, a noção de *pachakuti* está ligada à de *wakcha*, ou seja, o castigo divino é enviado aos povos que faltam à obrigação andina da reciprocidade com os mais desvalidos da sociedade. A esse sentido do termo, podemos agregar também o de forasteiro, de peregrino e de migrante. Na sociedade andina, homens e mulheres tem direito, por causa do conceito de parentesco, a usufruir das terras que pertencem à comunidade, ao *ayllu* onde nasceram. Se, por algum motivo, um dos membros abandona a comunidade natal, ele perde todos os seus direitos, tornando-se um homem sem posses, sem nada nem ninguém no mundo, um desvalido, um órfão, um *wakcha*. De certa maneira, é assim que Arguedas se sente ao deixar a *sierra* e ir para a *costa*, mas, para ele, é ainda pior a sensação de abandono, de desvalia, pois também não é um serrano que esteja deixando sua comunidade de origem para buscar melhores condições de vida; na realidade, ele não se sente totalmente integrado em nenhuma das duas culturas: pertence, por nascimento, à “branca”, mas, por opção, quer ser um serrano, quer pertencer a uma comunidade quíchua. Esta marginalidade que vivencia entre os dois mundos e a tentativa de se fazer de ponte entre eles, buscando uma possível convivência entre seus valores, constitui uma marca profunda que perpassa toda a sua obra.

O terceiro conceito quíchua que encontramos na estruturação do pensamento arguediano é o de *pachakuti*, que se explica através da figura do mendigo peregrino, originária da imagem cristã que remonta à passagem bíblica da expulsão do homem do paraíso e, desde então, de sua peregrinação numa terra de sofrimentos. Essa figura também pode ser encontrada no pensamento mítico andino através dos deuses Viracocha e Pariacaca, que fazem parte do *corpus* recolhido por Francisco de Ávila, no manuscrito de Huarochirí, em 1608, e que foi traduzido por José María Arguedas e publicado com o título *Dioses y hombres de Huarochirí*, em 1966. Nos relatos, os dois deuses apresentam-se nos povoados como mendigos, esfarrapados e esfomeados e, quando não são acolhidos, enviam o castigo divino,

ou seja, o *pachakuti*, que pode acontecer de várias formas como, por exemplo, um dilúvio. Esta noção quíchua, o *pachakuti*, também pode ser vista como uma solução para o final de romances indigenistas que falam, de uma maneira geral, da história de exploração dos indígenas da região andina. E este final, normalmente, acontece através de uma explosão de forças da natureza que clama por uma justiça iminente, ou seja, um *pachakuti*. Nesta rebelião, essas forças da natureza se transformam em instrumento de castigo contra os infratores das leis de reciprocidade e respeito. O final do romance *Todas las sangres* é um dos muitos exemplos que temos da presença deste conceito nos textos de escritores indigenistas e neo-indigenistas.

Um terceiro conceito da cultura andina que perpassa a obra de José María Arguedas é o do *tinku*, que significa uma luta ritual em que combatem dois grupos opostos, ou ainda, o nome do lugar onde se encontram e se unem dois elementos que se originam de direções diferentes. Nos textos arguedianos, podemos reconhecer, em determinados momentos, a presença do *wakcha* e do *pachakuti*, mas o conceito do *tinku* permeia toda a sua obra, que pode ser lida como o lugar em que a *sierra* e a *costa*, o quíchua e o espanhol, a tradição oral e a tradição escrita, o passado e o presente, os valores andinos e os valores ocidentais se encontram em situação de conflito. Este conceito, o *tinku*, traz sempre consigo uma dimensão de conflito que podemos reconhecer na expressão literária arguediana no que diz respeito à representação da totalidade peruana. Em vários momentos de sua obra podemos encontrar exemplos da presença deste conceito como no conto *Warma Kuyay* em que o menino Ernesto, o protagonista da história, se vê completamente de fora do círculo formado por outras personagens – meninos e meninas indígenas que são empregados da fazenda de seu tio – que brincam, cantando músicas típicas de seu povo. O menino diz que, às vezes, eles se voltavam para olhá-lo e riam dele.

Toda a obra de José María Arguedas encontra-se estreitamente articulada nesta trilogia de conceitos andino, o *wakcha*, o *pachakuti* e o *tinku*. Podemos dizer que a cosmogonia andina é a fonte em que se nutre a produção literária arguediana. Mais ainda, acreditamos que o pensamento andino é o responsável pelo traço particular da escrita arguediana, marcando-a profundamente pela busca obsessiva, exaustiva do mito, do canto, da dança, dos rituais, da natureza. O autor realmente torna seus estes valores ao pautar sua vida – particular e pública – dentro de todo este complexo que é a tradição cultural dos Andes peruanos.

A obra arguediana nos propicia observar o caminho evolutivo que percorre o indígena e sua figuração nos textos literários e, com isso, como, na construção da identidade, o homem latino-americano cria, elabora e tece de várias maneiras esta imensa gama cultural que o configura e com que precisa conviver, muitas vezes, em conflito. Latino-americanos como José María Arguedas e muitos outros, não conseguem e não desejam calar o arco-íris de vozes que trazem em si; ao contrário, buscam conviver com essa totalidade cultural contraditória, em que os diversos setores que o formam estão em íntima e profunda relação, mesmo que em constante tensão.

Referências Bibliográficas:

ARGUEDAS, José María. *Yawar Fiesta*. 2ª ed. Chile, Editorial Universitária, 1973.

_____. *Los ríos profundos*. Edición Ricardo González Vigil. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

_____. *Todas las sangres*. 2ª ed. Buenos Aires, Losada, 1968.

_____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. crítica Eve-Marie Fell. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

_____. *Relatos completos*. 2ª ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires, Losada, 1977.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneid socio-cultural en las literaturas andinas*. Peru-Lima, Editorial Horizonte, 1994.

_____. *O condor voa. Literatura e Cultura Latino-Americanas*. VALDÉS, Mario, coord. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

ESCOBAR, Alberto. El Sexto o el hábito de la libertad. In: "*José María Arguedas*". Serie Valoración Multiple. Cuba, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

KAUSS, Vera L. Teixeira. Uma leitura da construção da identidade latino-americana: rios profundos que transbordam nos textos literários. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2002. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana, Casa de las Américas, 1990.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

ROVIRA, José Carlos, org. Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo. In: *Revista ANTHROPOS*, Suplementos – Materiales de Trabajo Intelectual. José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano. Barcelona, Editorial Anthropos, marzo de 1992.