

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

Ligia Karina Martins de Andrade

A LÍNGUA (VI)VIDA: PALAVRA E SILÊNCIO EM *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

São Paulo

2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

A LÍNGUA (VI)VIDA: PALAVRA E SILÊNCIO EM *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Ligia Karina Martins de Andrade

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e
Hispano-americana do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutora em Letras.**

Orientadora: Prof^a Dr^a María Zulma Moriondo Kulikowski

São Paulo

2009

Agradeço a orientação, estímulo e confiança da Profa. Dra. María Zulma Moriondo Kulikowski.

Ao Prof. Dr. Marcos Piason Natali, pela leitura criteriosa e valiosas contribuições desde minha dissertação de mestrado.

À Profa. Dra. María Teresa Celada, pelas observações e comentários no Exame de Qualificação.

Aos professores que contribuíram com este trabalho por meio de leituras, comentários e aporte bibliográfico, entre eles: Profa. Dra. Consuelo Alfaro Lagorio, Prof. Dr. Victor Vich, Prof. Dr. Julio Luiz Flor Bernuy, Profa. Leonor N. F. Brañéz, Prof. Dr. George L. Bastin e José Eduardo Hidalgo.

Ao Prof. Dr. Willi Bolle, responsável pelo curso de pós-graduação na Universidade de São Paulo, “Walter Benjamin e a Nova Historiografia”, fundamental para minha introdução no pensamento deste autor.

Ao Prof. Dr. Jean-Claude Laborie, cuja acolhida na Universidade de Jean Moulin –Lyon 3– possibilitou minha pesquisa nesta instituição.

Aos professores do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras da UFAM, pelo apoio e confiança, sobretudo aos colegas da área de espanhol, entre eles: Profa. Dra. Elsa Otilia H. Barría.

À FAPEAM pela bolsa concedida pelo período de um ano.

Aos funcionários da UFAM que auxiliaram em diversas etapas do processo administrativo: Lilian, Cleide, Paulo, Ísis, Omair (Manaus) e Edite (São Paulo).

Ao Ludovic, pelo apoio e carinho.

Aos amigos de Manaus: Nereide Santiago, Cleo e toda Cia. teatral “A rã Q ri” pelos momentos de trabalho e alegria.

À minha família que aceitou minhas ausências com paciência e amor.

A todos que eu não menciono, mas cuja contribuição, em algum momento destes anos de pesquisa, eu guardo na memória.

Resumo

Andrade, Ligia Karina M., A LÍNGUA (VI)VIDA: PALAVRA E SILÊNCIO EM *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, 2009, Tese de Doutorado –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo– São Paulo

Esta tese visa analisar a representação do silêncio como fenômeno discursivo na obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas. Esta abordagem passa pela relação do silêncio como elemento constitutivo de todo discurso. A partir de uma perspectiva centrada em Foucault, Orlandi e na teoria enunciativa de Authier-Revuz, analisar-se-ão as formas de representação do silêncio tanto no discurso autobiográfico (*diarios*) quanto na narrativa romanesca (*hervores*). A partir da análise da construção de uma imagem do sujeito (Arguedas), observar-se-á, sob a aparência de unidade e coesão do fio enunciativo, a constituição clivada e dividida de sua identidade, atravessada pelo Outro de si mesmo. Verificar-se-á que a concepção de palavra ligada “à matéria das coisas” e à vida, segundo o autor, entra em contradição com o processo de erosão dos discursos. A busca pela “língua literária”, sob o signo utópico e mítico, sofre um processo de demolição na obra, que resulta na palavra que traduz o sofrimento da nomeação por meio da falta, do balbuceio e dos silêncios.

Palavras-chave: 1. José María Arguedas 2. Autobiografia 3. Análise do Discurso 4. Silêncio 5. Linguagem

Abstract

Andrade, Ligia Karina M., A LÍNGUA (VI)VIDA: PALAVRA E SILÊNCIO EM *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, 2009, Doctorate Thesis –School of Philosophy, Language Arts and Human Sciences of the University of São Paulo– São Paulo

This thesis aims at analyzing the representation of silence as speech phenomenon in the work *El zorro de arriba y el zorro de abajo* by José María Arguedas. Such approach passes through the relating of silence as a constitutive element of every discourse. From a perspective focused on Foucault, Orlandi and on the enunciative theory of Authier-Revuz, the forms representing silence will be analyzed both in the autobiographic speech (*diarios*) and in the novel narrative (*hervores*). From the analysis of the construction of an image of the subject (Arguedas), under the appearance of unit and cohesion of the enunciation, the fragmented and divided constitution of its identity will be observed, crossed by the Other of himself. In this work, it will be verified that the conception of word linked “to the matter of things” and to life, according to the author, goes against the process of erosion of the speeches. The search for the “literary language” in a utopic and mythical manner, suffers a process of demolition in the work, which results in the word that translates the suffering of naming through the absence, the babbling and the silences.

Keywords: 1. José María Arguedas 2. Autobiography 3. Speech Analysis 4. Silence 5. Language

Sumário

PARTE I

1. Introdução.....	01
1.1. Justificativa.....	11
1.1.2. Hipóteses.....	12
1.2. Metodologia.....	12
1.3. Fundamentação teórica.....	14
1.3.1. “Fazer gaguejar a própria língua”: a palavra bastarda.....	22
1.4. Morte do autor e nascimento do leitor.....	30
1.5. Política lingüística no Peru: língua e silêncio.....	35

PARTE II

CAPÍTULO 1 A crise da linguagem na obra <i>El zorro</i> : abertura de um novo ciclo.....	45
1.1.O diálogo mudo e adulterado: o problema da nomeação.....	45
1.2.Ruídos do “diálogo impossível de Cajamarca” na escrita da modernidade.....	49
1.3.Antropologia como possibilidade de discurso mediador?.....	55
1.3.1. Entre a ficção e a antropologia: silêncio entre práticas discursivas.....	64
1.4. <i>Dioses y hombres de Huarochirí</i> : as raposas míticas.....	67
1.4.1. A vitalidade do discurso mítico.....	77
1.5. A crise e o dilema da modernidade vistos por um “demônio feliz”.....	85
1.6. O discurso agônico e a magia.....	100
1.7. A “centelha da esperança”: uma leitura de Arguedas à luz de Benjamin.....	105
CAPÍTULO 2 Diários, Subjetividade e Autobiografia: desdobramentos do eu.....	115
2.1.Subjetividade e Pensamento selvagem.....	115
2.2.A construção da subjetividade a partir do “perspectivismo indígena”: a língua viva.....	125
2.3. Escre(vi)ver: metáfora da vida-morte.....	132
2.4.O signo ferido: o discurso suicida nos <i>diarios</i>	138
2.5. Autobiografia e inscrição da subjetividade.....	149
2.5.1.“Não é um diário”?.....	155
2.6. Desdobramentos e escavações do sujeito: eu plural.....	160
2.6.1.A infância.....	160
2.6.2. O educador.....	166
2.6.3. A auto-etnografia.....	169
2.6.4. A auto-tradução.....	173
2.6.5. A crítica política e social.....	182
2.6.6. A crítica literária latino-americana.....	185
CAPÍTULO 3 Representação e efeitos de silêncio(s) na materialidade discursiva	
3.1.O silêncio sob a perspectiva da Análise do Discurso.....	195
3.1.1.Dizer(se) no silêncio das palavras: a lei do dizer.....	201
3.2. Representação das formas do silêncio pelas leis do dizer nos	
<i>diarios</i>	206
3.2.1 Representação das formas do silêncio pelas leis do dizer nos	
<i>hervores</i>	224

CAPÍTULO 4 O mapa da cidade e a arquitetura da língua arguediana	
4.1.A arquitetura da língua em Arguedas.....	234
4.2.A arquitetura babélica de Chimbote: o silêncio da tradução.....	241
4.3.Edificação de Chimbote pelo mapa ou diagrama das raposas.....	251
4.4.Cidade, silêncio e loucura: o discurso “da verdade que falam os loucos”	255
4.5.“A última centelha a ser acesa”: silêncio final	262
Considerações finais.....	264
Bibliografia.....	267
Anexo.....	280

PARTE I

1. Introdução

Este trabalho dá continuidade à indagação proposta e desenvolvida em dissertação de mestrado intitulada “Nas margens da palavra: o silêncio. Uma estratégia de controle e organização do conflito em Arguedas”¹. Nela, foram abordadas as formas de silêncio presentes na materialidade discursiva na obra do peruano José María Arguedas (1911-1969); analisou-se a recorrência do silêncio como estratégia discursiva na configuração de conflitos lingüísticos e culturais, com base na obra *Los ríos profundos* (1958).

Nesta tese de doutorado, analisa-se a obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), considerada pela crítica como um divisor de águas na produção do autor, devido à radicalização e experimentação com a linguagem (Cornejo Polar 2000; Escobar, 1984; Lienhard, 1988). Tal escolha reside na necessidade de aprofundar alguns aspectos do estudo da linguagem na obra, examinando-se sobretudo o silêncio, apontado inúmeras vezes na bibliografia crítica consultada, que não chega a contemplá-lo como fenômeno discursivo em sua complexidade.

Diante da construção de nosso objeto de estudo e da especificidade do recorte proposto, algumas perguntas iniciais sobre a representação do silêncio nortearão a investigação que se segue; a saber: qual a relação entre palavra e silêncio e como o silêncio atua nos processos de significação de modo central na constituição do sujeito e do sentido no discurso?; como o sujeito negocia com a heterogeneidade de seu discurso?; de que forma a busca pela palavra ou a “luta” travada, segundo o próprio autor, tornam-se, muitas vezes, uma angústia da nomeação, desembocando na crise da linguagem?

¹ Apresentei-a em 2004 à FFLCH-USP, junto à área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, sob a orientação da Profa. Dra. María Zulma Moriondo Kulikowski.

A fim de situar melhor as perguntas elencadas anteriormente, as quais servirão de ponto de partida para reflexão, é preciso considerar que a escrita arguediana está marcada pela busca da palavra viva; para Arguedas, essa escrita se afigura potencialmente capaz de “transmitir à palavra a matéria das coisas” (1996, p.7). Dizer que a escrita está *marcada* implica concebê-la em sua: *marca* tanto no tocante ao signo impresso no papel (grafia) quanto na concepção de *escritura* arguediana, ou seja, inscrição sobre o corpo (marcas de vida, desejos e marcas de morte, do revólver sempre apontado para a língua, “el tiro en la lengua detrás de la palabra”, anunciado pelo poeta Vallejo).

O autor, ao longo de sua trajetória, debate-se entre duas línguas: o quechua, idioma adotado como materno², afetivo, encantado e que evoca a esfera do passado, ao qual ele se filia por meio de uma memória individual e coletiva, e, também, o castelhano, língua de prestígio, institucional, escolar, considerada racional e pertencente à esfera da memória social forjada pelo ideal homogeneizante de Nação. Essa divisão é justificada, no primeiro caso, se se considerar o quechua³ inserido na tradição indígena, oral e cosmocêntrica, diferindo do castelhano que se insere na tradição ocidental, escrita e antropocêntrica. Entretanto, como adverte Payer (2006),

² Vale notar, de acordo com Forgues (2004a), que há uma imprecisão na biografia arguediana que levou a equívocos quanto ao seu idioma materno. A língua materna de Arguedas, até a morte de sua mãe, aproximadamente aos três anos de idade, é o castelhano, sendo o autor considerado branco entre as comunidades serranas. Após este incidente é que o autor escolhe o quechua como idioma dos pais adotivos (índias e demais serviçais), o que constitui a fonte de sua imprecisão quanto ao fato de ser monolíngüe quechua e da data de sua aprendizagem do castelhano. Portanto, isto significa ainda que ele se torna bilíngüe na fase inicial de sua vida. Segundo Forgues, o processo que desencadeia o surgimento do autor bilíngüe, cultural e biologicamente ligado à sua origem e sentimental e esteticamente filiado ao mundo indígena, é o seguinte: “Este doble proceso inconsciente de identificación con el mundo indígena y rechazo de su propio mundo se traduce en el niño por la negación a expresarse en la lengua de los verdaderos padres que ya no existen para él, y por el deseo de hacerlo en la lengua de los nuevos padres que han venido a sustituirlos. Se produce pues, fenómeno bien conocido en psicoanálisis, un bloqueo en la mente del niño Arguedas que lo lleva a silenciar momentáneamente su lengua de origen a la que sustituye por la de sus padres adoptivos. De aquí surge la convicción sincera que tiene Arguedas de no haber hablado castellano sino quechua en su infancia. De aquí que haya proclamado invariablemente su inicial monolingüismo quechua y su tardío bilingüismo, pero sin poder precisar de manera certera y definitiva el momento exacto en que logró expresarse verdaderamente en castellano.” (2004a, p.32). Cf. entrevista de Arguedas (Christian, 1983).

³ A língua geral utilizada pelos incas sob seu domínio era designada *runasimi*. Foi Domingo de Santo Tomás quem cunhou o termo *quechua*, desconhecido até então pelos nativos e, posteriormente, denominado *quíchua* a partir de 1560. Cf. Pease (2003), “Los incas”, pp.10-14.

trata-se não de simples modalidades de língua ou variantes de uma mesma língua, mas muito mais do prestígio que uma assume em relação à outra, excluindo ou reservando a certa modalidade apenas uma esfera do convívio social; é o caso do castelhano, cujo prestígio é validado pela instituição escolar e jurídico-administrativa de Estado, enquanto ao quechua e às suas variantes fora reservado o espaço doméstico, familiar e da memória oral. Esse conflito entre a oralidade e a escrita, o prestígio de ambas construído histórico e socialmente, e condensado no convívio tenso entre quechua e castelhano, tal como se dá no Peru, é o aspecto central da angústia visceral vivenciada pelo autor e que estrutura o conflito deflagrado entre dois mundos aparentemente antagônicos –o andino e o ocidental– no interior do mesmo indivíduo.

A produção de Arguedas (ficcional e científica, sobretudo a antropológica e etnográfica) busca uma cabal compreensão deste antagonismo e das possibilidades que emergem do contato entre estes universos. É disto que resulta seu trabalho com a palavra, numa tentativa de, a partir do ato tradutório, lançar uma ponte entre línguas e cosmovisões em permanente diálogo/tensão no país⁴. Sua voz se ergue para traduzir esse embate por meio da experiência vivida entre o ódio e o amor, como ele sublinha inúmeras vezes. A formação antropológica do autor contribui decisivamente na tarefa de traduzir línguas que se convertem, por sua vez, numa tradução de culturas; noção que assume papel fundador na “tradição literária” da América (López-Baralt, 2005). Tal tentativa de mediação e tradução sofrem alterações ao longo de sua obra, sendo permanentemente revista –basta citar as três versões disponíveis da obra *Agua*: 1935, 1954, 1967 (Escobar, 1984).

⁴ Os trabalhos sobre a região do Vale de Mantaro realizados por Arguedas como um modelo de inserção de algumas comunidades com traços primitivos e comunitários no sistema moderno e industrial de produção revelam as possibilidades de diálogo na modernidade e a capacidade de adaptação das comunidades quechuas. No caso da citada, pela ausência de uma organização autoritária colonial e pela figura do mestiço como elemento mediador, apesar da ambigüidade que seu papel assume ao longo da história do Peru. Segundo Arguedas, este exemplo: “Nos servirá también para el estudio del posible proceso de fusión armoniosa de las culturas que ambas regiones representan, fusión posible, puesto que en esta región se ha realizado. Sin la aparición del caso del Alto Mantaro nuestra visión del Perú andino sería aún amarga y pesimista.” (Arguedas, 1987, p.12).

A busca de uma nova linguagem, desejada e experimentada em diferentes momentos da produção do autor, assume configuração ímpar na obra *El zorro...*⁵, devido ao seu caráter demolidor; daí formular-se a hipótese de que há um projeto de implosão da linguagem na obra, uma vez que toda edificação e arquitetura subjacentes à estrutura literária do autor, por meio da palavra erigida, vêm abaixo, deixando-se entrever suas ruínas, numa remissão à desconstrução do mito da linguagem primordial. Com efeito, recupera-se o conflito do desentendimento das línguas, manifestado por homens que desejavam se aproximar desta língua divina, sonhada ou utópica de comunhão pré-Babel.

Nessa perspectiva, a hipótese sobre a relação entre o silêncio e a palavra, desenvolvida na dissertação de mestrado, especificamente na análise da materialidade discursiva em *Los ríos profundos* (1958), assume na obra póstuma uma nova dimensão. É justamente esta dimensão e suas implicações que esta tese procura explorar. O fato de Arguedas definir sua tarefa de escritor por meio da comunhão entre a palavra e a “matéria viva das coisas”, denominado por Rama de “palavra-coisa” (1985a), leva o presente trabalho a tomar um posicionamento teórico quanto à concepção adotada ao termo “palavra”; no caso, em plena conformidade com a concepção bakhtiniana, definida em relação ao signo lingüístico (ideológico), em seu movimento dialógico e polifônico (histórico) e, ainda, no sentido mais amplo de “palavra”, equivalendo-a a discurso.

Esta batalha de Arguedas, sintetizada na concepção e no projeto de “uma palavra viva”, num cenário e num contexto histórico de imposição às leis de mercado capitalista, de produção e de consumo desenfreados e secularizada, sob o pretexto de uma ideologia progressista que atinge a todos e cuja ferramenta advém da língua de domínio histórico e cultural –o castelhano– é o grande desafio apontado pelo autor (“seu alvo”) e a origem de suas contradições e angústias. Não

⁵ Em virtude da citação reincidente da obra no curso deste trabalho, o seu título, daqui por diante, aparecerá abreviado.

se trata de um ideal de língua ingênuo, que escape da arbitrariedade, diferença e convenção –tal qual nos legou Saussure–, mas de uma concepção de palavra que privilegia a semelhança e a motivação natural própria do legado mágico-animista da *pensée sauvage*.

Acredita-se que a perspectiva teórico-metodológica da Análise do Discurso contemplará algumas questões concernentes à relação sujeito, história e discurso, auxiliando na leitura da constituição contraditória deste sujeito e da produção dos sentidos. Tal perspectiva adotada encontra ressonância no interesse em analisar a obra arguediana, artefato ideológico, como ideológico é todo discurso científico, a exemplo deste estudo que olha com lente específica a construção do sujeito e a produção dos sentidos na obra do autor peruano.

Adota-se ainda um viés interdisciplinar, o qual se justifica e se impõe graças à estrutura polêmica e aparentemente anárquica da obra. Para isto, procura-se circunscrever o estudo da linguagem e tecer algumas considerações sobre seu papel na obra. Entretanto, é preciso ressaltar que o foco central desse estudo repousa na compreensão do fenômeno do silêncio como “fato de linguagem” (Orlandi, 1997), gerador de determinados sentidos que circulam no jogo das contradições constitutivas do sujeito e em seus processos de significação.

Em *El zorro*, a malha de discursos produzidos e vigentes na metrópole de Chimbote, cenário para o desfile de idioletos e variantes das línguas do país (castelhano, quechua, aymara etc.) e de outras línguas (inglês e outras indiretamente como chinês e iugoslavo), compõe um *bricolage* socio-histórico e cultural que esbarra no desejo dos sujeitos de se significarem por meio do uso da palavra e dos imperativos da nova ordem imposta pelas leis do capital, da exploração e do fetichismo da mercadoria que geram uma série de tensões e dissonâncias discursivas no espaço da cidade. Em outros termos, os discursos veiculados, sobretudo pelas personagens, reproduzem determinadas condições de produção, num choque entre o desejo de dizer e a adesão (ou não) à ideologia imperante. Essa crítica, cuja realização se dá em termos

artísticos, assume uma dupla dimensão nessa obra: de um lado, tem-se uma voz autobiográfica nos *diarios*, que desenha uma identidade clivada por contradições internas e diferenças por meio de uma subjetividade e outridade específicas; de outro, a voz plural, coletiva e ficcional⁶ dos *hervores*.

No primeiro capítulo, analisam-se como os discursos de saber e poder sofrem um abalo na obra póstuma apontando para a crise da linguagem e da legitimidade da representação ficcional do Outro. No segundo capítulo, observam-se, a partir da escritura de si mesmo ou (etno)autobiográfica, as várias camadas que constituem o sujeito em seus processos de significação na literatura, que anunciam a constituição fragmentária desse sujeito autobiográfico que acusa um processo social e histórico sofridos pelos indivíduos na metrópole periférica de Chimbote⁷. Esse processo de escavação das camadas do eu revela uma subjetividade específica dividida entre aquele autorizado a dizer “eu” e a irrupção do Outro de si mesmo no fio do dizer.

No terceiro capítulo, aborda-se a representação das formas do silêncio na materialidade discursiva, tanto nos *diarios* quanto nos *hervores*, a fim de observar a relação entre este Outro que constitui a subjetividade nativa deste “sujeito-efeito” do discurso, sondando a relação presente na inscrição do dizer dos pontos em que seu dizer se torna poroso, rarefeito e abre lugar às manifestações do silêncio.

⁶ Adiante, ver-se-á como a noção de ficcionalidade é questionada pelo autor e ainda todos os demais discursos de conhecimento ou poder (antropológico, histórico etc.). Por enquanto, entende-se por “ficcional”, em *hervores*, a narrativa sobre os acontecimentos de Chimbote e suas personagens, fruto da imaginação de um autor que, ao fabular, delega voz às entidades ficcionais por ele criadas a partir dos materiais e discursos observáveis, disponíveis e vigentes na sociedade (Bakhtin, 2002).

⁷ Não cabe a análise desse aspecto, embora inúmeros estudos apontem a obra do autor como clarividente das profundas mudanças pelas quais atravessa o país e suas conseqüências futuras, tomando-a como um projeto histórico-político e nacional, o que constitui uma perspectiva diversa daquela enfrentada pelo autor na mesa-redonda sobre a obra *Todas las sangres*, na qual a dura crítica de alguns cientistas sociais com relação à legitimidade da representação dos conflitos sociais no país encontra nos diários de *El zorro* uma resposta por parte de Arguedas. Esta polêmica marca profundamente o autor, que reflete e reformula sua produção. Tanto essa crítica no *Encuentro de narradores peruanos* (Arequipa, 1965) quanto alguns estudos tomam a obra como um retrato sociológico e documental do país; contudo, Lienhard (1998) observa que *El zorro* vai além desta classificação reducionista.

O quarto capítulo, finalmente, está dedicado à arquitetura da “língua literária arguediana” e revela mais uma camada nas escavações, agora circunscrita ao espaço urbano, que revelará, no ousado projeto piloto arquitetado pelo autor, uma estrutura simbólica e uma cosmovisão genuinamente andinas subjacentes aos edifícios e escombros que alternam progressivamente na cidade de Chimbote.

A partir da Análise do Discurso, propõe-se um recorte no intuito de explorar as formas de manifestação do silêncio numa relação constitutiva com a linguagem, e não como seu avesso ou pano de fundo –as reflexões teóricas de Foucault, Orlandi e Authier-Revuz embasam tais considerações. Isto permitirá observar como se inscreve, em toda lei do dizer imposta aos sujeitos, o silêncio, e quais os efeitos de sentido (“efeitos de silêncio”, como diz Orlandi [1997]) daí decorrentes.

Apoiando-se em Foucault e em Orlandi, analisam-se as marcas do silêncio na materialidade discursiva, percurso já realizado na dissertação de mestrado, entretanto a classificação proposta e a análise assumirão outro enfoque no andamento desta pesquisa, à medida que surgem novas formas de relação entre aquilo que é dito e aquilo que não é dito ao se dizer X. Razão por que a teoria da enunciação, visando conceitos como a heterogeneidade enunciativa, em Authier-Revuz, pode lançar luz sobre esta questão ao conceber o sujeito a partir da ruptura com o eu monolítico e “senhor” do seu dizer, e, portanto, “desalojado”, “deslocado” e “múltiplo” (1990).

Neste sentido, a autora parte de uma perspectiva da teoria da enunciação sobre o silêncio que reside nas palavras e carrega o problema da falha do dizer (aquilo que Orlandi denomina silêncio⁸). E o faz a partir da problemática do dialogismo bakhtiniano, que entende o discurso como a inscrição de outras vozes, portanto de caráter social e ideológico, e da releitura desta

⁸ Ver prólogo de Orlandi in: Authier-Revuz, 1994, p.14.

perspectiva por Authier-Revuz, ao propor uma teoria da enunciação não fechada sobre o lingüístico, mas aberta ao diálogo, também com a noção de Pêcheux do discurso como “produtor de interdiscursos” e da noção lacaniana de “sujeito falado” pela linguagem do inconsciente, um “sujeito-efeito” de seu discurso.

A presente tese procura trabalhar as marcas da heterogeneidade constitutiva como base para a reflexão sobre a relação do sujeito com a linguagem e o sentido, ou seja, como no dizer unívoco do sujeito se configuram a ruptura e a cisão que revelam a presença do Outro. Isto devido às pistas encontradas no interdiscurso das falhas inscritas no dizer do sujeito e sua necessária ilusão de unicidade. Pretende-se ainda ressaltar que, apesar das diferenças entre a perspectiva de Orlandi e Authier-Revuz⁹, ambas não são antagônicas, mas sim complementares ao contemplar a “forma-material” do silêncio em relação à palavra. Essa reflexão levou a uma relação insuspeitada anteriormente e que ora se antecipa: a coincidência da ocorrência desta construção da subjetividade no sujeito e o silêncio como fonte da irrupção da outridade que ameaça a todo instante.

Adiante-se que este cotejo levará à distintas concepções de palavra, de linguagem e da relação do sujeito com essas, corroborando a afirmação antes mencionada de que o autor revê seu projeto literário por meio desta espécie de reescrita permanente de si mesmo.

É necessário, primeiramente, tecer algumas observações sobre o interesse desta tese, em particular, pela obra do autor. Uma das questões colocadas pela crítica é a de que Arguedas escrevia para um “leitor ideal” (Lienhard, 1988), um leitor que pudesse interpretar a cosmovisão andina a partir do elemento mítico e encantado, transmitido pelo quechua; entretanto, esta perspectiva se coloca por meio do castelhano e do livro, como artefato cultural do Ocidente,

⁹ Apesar de Authier-Revuz centrar-se no estudo da enunciação, ela abre um diálogo com a teoria polifônica de Bakhtin e a Análise do Discurso, mostrando mais do que uma interdisciplinaridade, uma relação insuspeitada e frutífera. Cf. Prólogo de Orlandi in: Authier-Revuz, J. (1998).

passando pelas questões relativas à editorial e ao mercado consumidor para o qual o livro, como objeto de consumo, é gerado, e cuja demanda vem a suprir. Estes leitores ideais, para o autor, seriam, portanto, sujeitos letrados que compreendessem o quechua (bilíngües) e suas nuances, e não por acaso ele escolhe uma cidade da costa como cenário da obra, já que aí estava sendo gestado este leitor, migrante serrano de todas as partes do país que invade as capitais e se apropria da língua histórica do dominador, alterando-a substancialmente. Ora, Arguedas não perde de vista este aspecto, mas também sabe que está trabalhando com um instrumental ocidental e que esta representação de uma “fala de escrita” (Blanchot, 1990) castelhana, fraturada pelo quechua, essa estratégia narrativa de auto-tradução do Outro, tem como contraponto um leitor silencioso naquele momento no país e fora dele.

Numa entrevista sobre *Los ríos profundos*, Arguedas é provocativo ao declarar que:

La difusión de los relatos en que se muestra este modo de vida, que tiene rasgos originales e iluminadores, y la potencia que guarda para suponer formas nuevas de conducta, ha inquietado, supongo, a lectores no peruanos, como usted, por ejemplo, concluía entonces J.M.A. (Apud Westphalen, 1976, p.352).

Assim, para alguns críticos, Arguedas vislumbra, na transformação das cidades da costa em grandes centros empresariais e de especulação internacional, os possíveis leitores futuros e ideais, sujeitos bilíngües capazes de realizar a travessia entre os dois mundos, como ele próprio. Entretanto, a atualidade de sua obra o afasta das amarras do indigenismo, que se tornou via de denúncia da marginalização de parcela da população indígena realizada pelos setores da classe média. Esta tendência torna-se vítima de seu próprio método, pois, em vez de denunciar a injustiça social e refletir o mundo indígena em suas obras, reproduziram a discrepância ideológica entre os dois universos que procuravam retratar ao adotar o instrumental teórico da ideologia dominante, revelando mais de si mesmo do que do Outro, como diria Cornejo Polar.

Neste sentido, Arguedas revitaliza o indigenismo ao aproximar a representação da fala do narrador a de suas personagens, como se verá adiante.

Como afirma Llano (2004), o texto arguediano propõe uma leitura na qual o leitor, ainda que não familiarizado com o universo andino ou indígena, segue tal percurso num movimento de “solidarização” com este texto e o “deslocamento” implicado (termo tomado de Said Ali), uma vez identificado, de alguma forma, com a “marginalização”. O narrador-autor, muitas vezes, convida o leitor a penetrar neste universo heterogêneo e múltiplo, procurando nele infundir uma música desconhecida, uma sensação particular, na tentativa de “transmitir a matéria das coisas” por meio da palavra e de um modo de ser que apenas os “que sabem cantar em quechua” (Arguedas, 1996) ou que viveram naquela região podem resgatar.

Neste contexto, o trabalho da memória individual (suas fraturas) evoca uma memória social que contrasta com a política lingüística de Estado; há um choque no seio dessa memória passada e ancestral nativa que irrompe no fio discursivo do presente enunciativo, constituindo ambas instâncias a memória deste indivíduo (de uma comunidade), memória fraturada pelos estilhaços passados e presentes.

Essa seria, portanto, uma das possíveis identificações do leitor ocidental com a obra arguediana, e que a torna ainda interessante, para além das fronteiras do regionalismo ou do nacionalismo, a exigir esse movimento de deslocamento cultural do leitor que, como adiante se analisará, é também o movimento do ato tradutório de “desterritorialização”, “familiarização do estrangeiro” e “estrangeirização do familiar” (Berman, 2002), enfim um diálogo em aberto com o leitor que, na busca de completude de um desejo individual, vai ao encontro deste Outro de si mesmo que a leitura proporciona.

1.1. Justificativa

Este estudo procura preencher uma lacuna nos estudos sobre o autor no Brasil. Tal desafio mede-se pela reflexão acerca da obra *El zorro*.

Considerando que todo dizer inscreve a heterogeneidade, seu Outro constitutivo, segundo Authier-Revuz, e esta heterogeneidade se revela por meio da ousadia do dizer, a falta constitutiva de toda palavra, o fato de afirmar que “sou brasileira” já exclui pelo apagamento de outras possibilidades (silêncio regulador de toda a dispersão da linguagem) outra origem pela afirmação (Silva, 2000); eis que meu discurso se ancora nessa ousadia.

Convém sublinhar que não cabe –e nem é intenção– reparar a situação histórica produzida de silenciamento e exclusão das vozes indígenas ao longo da história do Peru, numa tentativa de minimizar a violência produzida junto a estas populações. Sabe-se dos limites que toda construção de um objeto de estudo comporta, opção por si mesma já política, e da falácia da proposição de dar voz ao que está silenciado em sentido integral, restituindo ao dizer estes espaços de silêncio significativos, posto que eles são constitutivos do discurso.

Logo, o objetivo deste estudo é o de pontuar, pela seleção de alguns fragmentos, de que modo e em quais lugares do discurso se dá este efeito de “contra-dicção” (López-Baralt, 2005) que aponta a falta, lacuna e silêncio. Tais procedimentos remetem o discurso ao seu avesso, à sua constituição mesma, desmascarando o efeito de evidência produzido no (pelo) dizer, e não para desvendar sua opacidade discursiva, pois o que se pretende é encontrar os pontos de tensão entre o dizer e o calar.

1.1.2. Hipóteses

A partir do exposto anteriormente, são levantadas algumas hipóteses que nortearão esta pesquisa:

1. Há um processo de erosão e crise dos discursos presentes na obra póstuma (historiográfico, antropológico, etnográfico e literário) que entram em choque com a concepção de palavra para o autor e remetem à problemática da linguagem;
2. A constituição do sujeito autobiográfico gera uma subjetividade específica por meio da sobreposição das camadas do eu;
3. A representação das formas do silêncio presentes na materialidade discursiva relaciona-se à palavra, criando os pontos de tensão entre o dizer e o calar a partir das formas de heterogeneidade do sujeito e seu discurso;
4. A construção de uma arquitetura textual, por meio da “língua literária arguediana”, edifica-se sobre as ruínas e os escombros da palavra, revelando uma estrutura subjacente simbólica e mítica andinas.

1.2. Metodologia

Para tal tarefa, são eleitos alguns fragmentos textuais de *El zorro*, no intuito de corroborar ou não a hipótese sobre as formas do silêncio (presença/ausência) como elemento constitutivo da linguagem.

Vale lembrar que o recorte proposto e os critérios adotados, longe de esgotarem as possibilidades de análise da obra, afiguram-se plausíveis diante da nossa impossibilidade de se realizar um levantamento exaustivo de seu conjunto, devido à extensão e complexidade do *corpus* e das limitações deste estudo.

O percurso de sentido a ser trilhado e a relação do sujeito com a(s) língua(s) são centrais para a concepção de linguagem implícita para o autor. O fato de o sujeito discursivo apelar para a sua identificação plural –ocidental e indígena–, colocando muitas vezes ambas em choque, ou seja, esta inscrição de um saber discursivo e de uma memória do passado andino entrelaçada à memória e ao saber oficiais criam uma permanente tensão no fio do dizer (o discurso atravessado pelo interdiscurso proposto pelo dialogismo bakhtiniano), o que de certa forma exige uma revisão permanente para não se cair nas armadilhas deste discurso de apelo e comoção (sobretudo do eu autobiográfico), deixando-se escapar valiosas pistas que refutam algumas destas idéias no interior do próprio discurso do autor¹⁰.

O autor procura desestabilizar todos os discursos institucionalizados e de poder, desde o cerne de um procedimento corrosivo e centrípeto, não para torná-los discursos oficiais, mas como contracultura. Isso se revela com relação aos discursos silenciados pela voz dos próprios Incas e se traduz no movimento ressurgente do *taki onqoy*, sob a ameaça de tempos mais difíceis com o invasor europeu.

Este trabalho, ao centrar-se nas formas de silêncio e nas pistas quanto à materialidade discursiva verifica que, diante da “lei do dizer” a que todos estamos condenados (Authier-Revuz, 1994 e 1998), no caso de Arguedas, o silêncio abre o dizer e o multiplica, inscrevendo o Outro de si mesmo por meio de sua presença constitutiva no interdiscurso (nas fraturas de memória, nos esquecimentos...) e esta –acredita-se– desponta como principal contribuição para o estudo da obra do autor.

¹⁰ Aponta-se neste sentido o exaustivo estudo de Mario Vargas Llosa *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), o qual embora denso, em inúmeros aspectos se guia por uma crítica que beira, curiosamente (!), a análise pessoal e emotiva, por exemplo, quando Vargas Llosa se refere ao suicídio de Arguedas como uma “chantagem emocional”, entre outros. Forgues nota que os primeiros artigos de Vargas Llosa, entusiastas com relação ao autor, cedem a um distanciamento progressivo (Forgues, 2004). Apesar disto, é clara a influência de Arguedas em obras como *Lituma en los Andes* e *El hablador*; nesta última, a personagem de *Los ríos profundos* Markask’a identifica-se com o Mascarita de *El hablador*.

1.3. Fundamentação Teórica

Nesta tese, explora-se a caracterização da “palavra literária”, à luz de Bakhtin, que a situa no âmbito da literatura e dentro dos diferentes gêneros ficcionais. A amplitude e a complexidade de seu pensamento, que coloca o estudo da palavra associado à perspectiva da “filosofia da linguagem”, favorecem um interessante campo de trabalho interdisciplinar. Entretanto, não há nesta pesquisa como se deter em sua concepção filosófica da palavra, num sentido estrito, ainda que ela esteja intrinsecamente articulada à sua reflexão sobre a arte, a vida e a linguagem.

No intuito de delimitar o enfoque principal –a análise da representação das formas de silêncio na materialidade discursiva da obra escolhida– são adotadas a perspectiva teórica da Análise do Discurso de linhas francesa¹¹ e brasileira, articulada à perspectiva de uma teoria da enunciação traçada por Authier-Revuz, em diálogo aberto com Bakhtin, as teorias do inconsciente freudo-lacanianas e as reflexões de M. Foucault. Entende-se, pois, o silêncio como “fato de linguagem” (Orlandi, 1997) ou “fenômeno discursivo” (Heuvel, 1985), considerado como uma “operação discursiva” que se manifesta e se refere diretamente à enunciação, o que insere a problemática, ainda no caso examinado, no campo da representação ficcional, segundo as manobras estéticas de um autor.

Partindo da comunicação cotidiana, Bakhtin situa os estudos da linguagem em relação à perspectiva marxista e ao “método sociológico”. Ele concebe a filosofia da linguagem como “filosofia do signo ideológico”. Segundo esta concepção, desenvolvida em *Marxismo e filosofia da linguagem*, o signo é por natureza de caráter ideológico, o que significa que não se confunde com o corpo ou com o objeto físico, nem com os instrumentos de produção ou de consumo, mas,

¹¹ Sobre a consolidação da Análise do Discurso e seu campo entre as Ciências Sociais e os debates atuais sobre as novas direções de pesquisa e os rumos da disciplina na França e seus desdobramentos no Brasil, conferir a bibliografia especializada, sobretudo o prefácio de Françoise Gadet (2004) in: *A língua inatingível. O discurso na história da lingüística* e Maltidier (1994), sobretudo o capítulo “Elementos para uma história da análise do discurso na França”.

ao contrário, ele reflete e refrata outra realidade. Entretanto, estes corpos ou objetos podem ser percebidos como símbolos, que os tornam produtos ideológicos revestidos de um sentido. Os fenômenos ideológicos não se relacionam, pois, à consciência individual, mas sim à realidade objetiva dos signos sociais, num espaço interindividual: “A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos.” (Bakhtin, 1999, p.36). O signo¹² é, portanto, a materialização da comunicação social, transmitido numa cadeia coletiva, o que cria e veicula uma determinada ideologia. O signo cultural não permanece isolado –faz parte da consciência que se constitui verbalmente, tornando-se o elo de uma cadeia de enunciados e dependente de uma consciência coletiva.

Com a reflexão bakhtiniana da palavra concebida como dialógica, e ainda dialógica com relação a si mesma, o que não apenas coloca a alteridade como princípio fundante do diálogo, mas instala a presença de outras vozes na voz do eu, o pensador russo supera a visão formalista de sua época, que não ultrapassa a análise conteudística da ideologia e da língua como forma. Isto se dá pela introdução da noção de “exotopia” em sua obra, a qual remete para o extralocal e, na literatura, para o extraliterário. A vinculação, portanto, entre autor, herói ou personagem e público coloca sempre uma relação de distanciamento, maior ou menor, dependendo do gênero.

A autobiografia, no caso da obra *El zorro*, ainda que pareça estabelecer uma identificação, instaura uma distância entre autor e personagem que remete para a instância da forma artística que se situa fora da palavra da vida, ainda que a palavra literária tome daí seu material:

¹² Bakhtin distingue, em sua obra *Materialismo e filosofia da linguagem*, palavra e signo, ainda que na maior parte das vezes utilize ambos como sinônimos: “O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa.” (Bakhtin, 1999, p.37). Entretanto, no âmbito deste estudo, “palavra” é entendida como sinônimo de signo e, portanto, portadora de historicidade e carga ideológica. Vale ainda mencionar que Bakhtin utiliza palavra para referir-se ao discurso, visto que, em russo, se trata do mesmo termo, o que gera inúmeros equívocos de tradução e interpretação em seus escritos. Cf. Brait (2005).

“Na força dessas relações se constitui a representação artística do mundo que, apesar de estar dentro da vida social com todos os seus valores, possui um ponto de vista externo a esta. Tal ponto de vista constitui sua alteridade; a alteridade é o traço específico da forma artística, a alteridade do ponto de vista do autor, que se encontra fora da vida representada.” (Ponzio, 2008, p.59).

Depreende-se, assim, que a palavra literária é sempre indireta e, por guardar esta distância, mesmo se alguns gêneros se caracterizem como sérios, distancia-se de seus próprios conteúdos através da exotopia, torna-se palavra irônica. Na autobiografia, por exemplo, a personagem não é integralmente tomada a sério; sua visão de mundo é apresentada como “relativa e superada de um ponto de vista externo”, convertendo a personagem em “incompleta” e obrigando-a a sair dos limites que simulam sua palavra como “completa e terminada” (idem, p.60).

Essa distinção, em Bakhtin, longe das dicotomias do estudo da língua, diversifica a variação das formas assumidas pelos enunciados da comunicação real que constituem os discursos. Desta maneira, o filósofo da linguagem considera a palavra literária não como oposta à palavra cotidiana, mas como potencializadora das possibilidades que os gêneros já consagrados apresentam, encontrando constante renovação na prosa. Nesta linha, distingue os gêneros primários, aqueles pertencentes aos enunciados que constituem a comunicação cotidiana e ordinária, dos gêneros secundários, aqueles que se apropriam dos primários e são reelaborados esteticamente (Bakhtin, 1992). Em Bakhtin, a abordagem cronotópica dos gêneros situa os mesmos com relação à sua existência cultural, e eles “passam a ser um grande tempo das culturas e das civilizações” (Brait, 2005, p.159). O cronotopo trata das relações entre tempo e espaço na literatura ou entre o social e o histórico, e o gênero constitui-se dentro de certa convenção e tradição dos usos da linguagem, admitindo a reconstrução no plano estético de novas dimensões espaço-temporais: “o gênero vive do presente mas recorda o seu passado, o seu começo” (Apud Machado in: Brait, 2005, p.159).

No caso do gênero literário ou artístico, este parte de um autor que se dirige a um público, nunca o leitor real, numa relação dialógica e intersubjetiva. Esta é complexificada pela relação dialógica que, como se vê, se estabelece entre o autor e a personagem concebida pela exotopia, um situar-se fora daquela vida. O autor, por mais distanciado que se conceba, também tem o discurso afetado por outras vozes e pela heteroglossia.

Será, pois, com vistas à concepção da palavra dialógica, polifônica e do gênero concernente à autobiografia que ocorrerá a incursão analítica voltada à forma como o sujeito-autor se assume (em suas várias facetas e desdobramentos) na obra *El zorro*, e que constrói aquilo que se entende como subjetividade.

A perspectiva que desaloja o sujeito essencial e monolítico, revelando a ilusão daquele que se coloca como o “senhor” de seu dizer e de sua “morada” (Freud), é condicionante da discussão que se impõe sobre a noção de sujeito e a crise ou revisão que acomete toda a linguagem. Seja na perspectiva instaurada por Bakhtin de que a fala do eu está carregada de alteridade, na verdade, sua própria condição de existência, seja na definição de Pêcheux de que o discurso é o resultado do “efeito de sentido entre locutores” (Apud Orlandi, 1997, p.59), tomada da obra de Lacan e sua concepção de “inconsciente estruturado como linguagem”, seja na forma dominante que o Outro assume no eu, a ponto de dizer “eu” ser uma impostura na filosofia de Levinas, enfim, todas estas perspectivas apontam para uma relação que veio à tona ao longo desta pesquisa, a saber, entre silêncio e irrupção do Outro predominante no discurso autobiográfico dos diários. No âmbito dos *hervores*, encontra-se essa mesma relação na instância de delegação do autor que recria as falas das personagens.

Cabe retomar a questão da subjetividade. No âmbito da lingüística, ela é colocada primeiro por Charles Bally, a partir de seu estudo centrado na análise estilística. Benveniste e

Jakobson¹³ também dão uma importante contribuição neste sentido, sobretudo Benveniste a partir de seu estudo centrado nos “elementos indiciais”, os quais remetem para a instância de produção do discurso, apontando para as “marcas que o sujeito da enunciação deixa no enunciado”¹⁴. Isto coloca a distinção entre enunciação e enunciado e abre novas perspectivas à análise do texto, não mais como o lugar de manifestação da língua como “repertórios de signos e sistema de suas combinações”, mas a partir do caráter individual da linguagem (Maldidier, 1994, p.72)¹⁵.

Em Bakhtin, tem-se a definição de enunciação como “produto sócio-ideológico”. Para tanto, ele refuta as duas tendências ancilares da Lingüística fortes até então, ou seja, tanto o subjetivismo individualista quanto o objetivismo abstrato, formulando um novo posicionamento teórico, de caráter sociológico, a partir de uma síntese dialética. Toda a comunicação verbal, e o que a constitui de não-verbal, realizam-se na interação entre falantes. Deste modo, ainda que isolada, a enunciação relaciona-se à rede discursiva que encontra eco anterior e posterior, produzindo um campo fértil para o encadeamento de novas significações¹⁶. Tanto maior a ocorrência de uma palavra ou enunciado, maior variação quanto à significação nos diversos contextos que ela assume. Em seu trabalho sobre a transmissão do “discurso de outrem”, Bakhtin

¹³ Segundo Jakobson, torna-se possível integrar todos os “fatores constitutivos” do processo lingüístico no plano da abordagem do discurso: “A possibilidade de separar, a partir de marcas formais, a leitura que o ‘sujeito’ faz de seu próprio texto, a distância maior ou menor que ele marca com relação a si mesmo parece decisiva, como a compreensão da relação que, através do seu enunciado, o sujeito estabelece com seu alocutário, o mundo e ele mesmo.” (Apud Maldidier, 1994, p.73)

¹⁴ Benveniste, por meio da noção de aparelho formal da enunciação, analisa como funcionam os elementos indiciais (pronomes, tempos verbais, advérbios de tempo e lugar etc.) e inclui o estudo das modalidades (funções de asserção, interrogação e intimidação). Segundo ele, a enunciação é o “ato individual de utilização da língua”.

¹⁵ Entretanto, o conceito de enunciação apresenta algumas dificuldades quanto à sua elaboração teórica, na medida em que o termo implica, simultaneamente, o ato e o produto, constituindo o “nó” apontado por Ducrot de sua ambigüidade. Como bem observa Todorov (1970), “não conheceremos jamais senão enunciações enunciadas”; o processo não pode ser construído senão a partir do produto. (Apud Maldidier, 1994, p.74). Outro ponto de discórdia que se pode apontar se refere à relação entre enunciação e significação ou, em outras palavras, como separar aquilo que se refere à realização individual da língua pelo indivíduo e o processo de produção do sentido. Essas duas questões tocam na problemática da passagem ou “conversão” da língua em discurso, reabrindo o debate sobre a ruptura saussureana entre língua e fala.

¹⁶ Cf. capítulo 7 “Tema e Significação na Língua” in: Bakhtin (1999).

leva em conta a relação *dialógica* da linguagem, estabelecida entre aquele que fala (ou escreve) e aquele que ouve (ou lê), essa relação deve passar por um “ajustamento” para que se obtenham certos efeitos de sentido:

A língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se de seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. (Bakhtin, 1999, p.143).

A idéia de história é central porque o sujeito é determinado espacial e temporalmente e, como tal, seu discurso está voltado socialmente em relação a outros discursos, que orientam e adequam não só sua fala, mas também outros discursos que o constituem, num permanente *dialogismo*.

Isto será de suma importância no entendimento da construção do sujeito dos diários, isto é, de que forma o eu autobiográfico se comporta frente aos discursos que sua voz coloca na arena discursiva, num permanente embate entre palavra e sentido, atravessados pelo discurso oficial instituído e pelo discurso não-oficial em formação. A prosa dialógica extrapola esta circulação dos discursos e introduz uma renovação dos gêneros (é a isto que Bakhtin se refere quando contrasta a obra polifônica por excelência de Dostoiévski a de Tolstoi). Bakhtin trata, portanto, de escutar estas vozes emergentes, considerando o verbal e o não-verbal, tais como: a carnavalização, o riso etc., embora privilegie a condição “metalingüística” da língua e da literatura.

Diante da urgência da línqüística do discurso em confrontar-se com o problema do extralingüístico, ou seja, a questão do sujeito e sua subjetividade, o individual, a distância entre a fala em oposição à língua etc., o conceito de enunciação torna-se central. A definição de sujeito como dialógico e heterogêneo, cuja constituição se dá a partir da relação com o Outro

constitutivo, cujo discurso está eclipsado por falhas, elipses, lacunas, interstícios etc. é central em nossa discussão. Privilegia-se, aqui, a concepção de heterogeneidade constitutiva de Authier-Revuz, segundo a qual:

Em ruptura com o EU, fundamento da subjetividade clássica concebida como o interior diante da exterioridade do mundo, o fundamento do sujeito é aqui deslocado, desalojado, em um lugar múltiplo, fundamentalmente heterônimo, em que a exterioridade está no interior do sujeito. Nesta afirmação de que, constitutivamente, no sujeito e no seu discurso está o Outro, reencontram-se as concepções do discurso, da ideologia, e do inconsciente, que as teorias da enunciação não podem, sem risco para a lingüística, esquecer. (1990, p.29)

Isto esboçado sucintamente, cumpre apontar para algumas dificuldades teóricas colocadas pela construção do então objeto de estudo. Uma delas diz respeito à constituição discursiva e ficcional particulares deste sujeito dos diários de *El zorro* por meio da escritura literária, constituído por permanentes tensões, tais como: o discurso radicalmente oralizado, a problemática do autor e da autoria levadas ao extremo, a polifonia e dialogismo, entre outros aspectos a serem explorados. Vê-se que a construção desta subjetividade no entrecruzamento desse sujeito e sua necessidade visceral de se auto(significar) assume formas falaciosas, as quais serão analisadas à medida do possível. Este discurso contraditório, deslocado e lacunar é arquitetado (no sentido tanto de uma construção arquitetônica com seus pilares aparentes quanto das armadilhas e engenho de seu autor). Isto cria o pacto com o leitor para, ao mesmo tempo, expor suas falhas, sua heterogeneidade constitutiva e “ironizar”, no sentido bakhtiniano, a palavra literária da qual ele se distancia.

Procurar-se-á desvendar, no curso desta abordagem, alguns mecanismos da ordem da construção do sujeito discursivo, senão situá-los, para analisar um projeto mais amplo de linguagem e literatura no autor. Isto significa apontar algumas astúcias discursivo-narrativas deste eu e suas facetas (candura, inocência etc.), nos momentos em que relata “não saber exatamente o que deve dizer” ou “como dizer” e, ainda, acompanhar a angústia e desassossego desta escritura como memória testemunhal –individual e coletiva – nas linhas dialéticas, trágicas

e desconcertantes. Este grito inscrito pelo indivíduo torna-se coletivo na medida em que coloca em choque as múltiplas vozes sociais e também o discurso oficial por meio da emergência de um discurso subversivo que se escuta nos ruídos que ecoam da cidade de Chimbote, núcleo representativo da modernidade e progresso numa capital terceiro-mundista.

Como foi exposto anteriormente, uma das hipóteses é a representação do silêncio como forma de manifestação deste Outro e de sua memória constitutiva no interior da autobiografia (nativa, arcaica, primitiva, quechua...) e de um discurso não-oficial em formação. Consta-se que a análise do silêncio, tal como será definida mais adiante, em sua indissociabilidade com a palavra, em inúmeros aspectos, provoca uma série de perguntas e, admite-se, mais silêncios, devido às dificuldades encontradas diante da delimitação do objeto e da apreensão dos efeitos de sentido produzidos.

Outro aspecto interessante é o papel da memória na constituição deste sujeito dos *diarios*, escindido por uma antigüidade e uma modernidade (sem que esqueça de sua auto-definição como “un individuo quechua moderno”, 1996, p.256), portanto clivado e dividido pela memória e pela língua. Não cabe, neste estudo, percorrer o movimento de constituição desta memória na obra do autor, mas sem dúvida ela está presente no embate/tensão produzidos por sua convergência no discurso literário.

A partir do estudo do silêncio, observar-se-á que esta constituição heterogênea e dialógica do eu autobiográfico –e, em alguns casos, das personagens dos *hervores*– remete à divisão do sujeito e do sentido, e à medida que, no fio do dizer se inscrevem as formas de silêncio, bifurca-se o sujeito neste Outro de si mesmo, portador de outra memória e cultura subterrâneas e não-oficiais (contracultura), inscritas nesta nova forma de subjetividade.

Na obra *El zorro*, esta subjetividade apresenta-se na construção por meio de camadas sobrepostas do eu autobiográfico dos diários de modo a lançar-se neste desafio de se dizer

(significar) a partir de uma língua estrangeira, ou que ele sente como tal, não se esquivando, no processo de significação construído, dos efeitos de sentido que recuperam este deslocamento de si como sujeito. E são, justamente, nas falhas e nos intervalos que se procurará traçar os efeitos de sentido deste mecanismo de auto-constituição, a partir de uma memória arcaica que se apresenta como silenciada e por isto, não deixa de produzir um estranhamento no dito, um sussurro, um incômodo no sujeito que sabe que não significou como deveria ou gostaria; daí a presença de uma outridade estranha e sedutora que o discurso literário acolhe.

1.3.1. “Fazer gaguejar a própria língua”: a palavra bastarda

Situa-se, agora, a problemática de Arguedas no tocante à questão da língua. A definição que ele oferece no *Primer diario*¹⁷ é sintomática de seu processo criativo:

El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman “tono de vida”. El encuentro con aquella alegre mujer debió ser el toque sutil complejísimo que mi cuerpo y alma necesitaban, para recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando este vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas. Desde ese momento he vivido con interrupciones, algo mutilado. (p.7)

Esta idéia de “transmitir à palavra a matéria das coisas”, numa comunhão entre o nome e o objeto, alcança na obra do autor uma importância central que afasta sua produção das estratégias discursivas próprias do indigenismo e da busca da mera convenção estabelecida entre som e objeto. Rowe observa esta inovação do processo de leitura que a escritura arguediana opera ao analisar o capítulo “zumbayllu” de *Los ríos profundos*¹⁸, no qual a maneira de descrição a partir da onomatopéia *yllu* e *ylla* realiza uma comunhão entre som, imagem e objeto, de modo a

¹⁷ Utilizar-se-á nas citações a edição crítica da obra coordenada por Eve-Marie Fell (1996) da Colección Archivos.

¹⁸ De acordo com Rowe, para além da descrição semântico-retórica que o Inca Garcilaso de la Vega introduz com a definição de *huaca*, que ele pretende corrigir a partir dos desvios de interpretação dos espanhóis e da recuperação da força da oralidade contida em seu testemunho e das associações contíguas do lexema (próprias desta “lógica do concreto”), Arguedas neste episódio do “zumbayllu” explora um trabalho com a linguagem em toda sua potencialidade mágico-poética andina.

Sobre a coexistência limiar entre uma classificação racional e outra mágica, ou as *huacas* como idéias e como mitemas, bem como o conceito teológico e a lógica do concreto em Garcilaso, consultar: Rowe (2006).

capturar e transmitir a percepção sensorial que desenha e configura o “objeto-ser mágico”. Sobre este fragmento, o crítico analisa:

No basta por cierto hablar de la proximidad o la densidad de la descripción. Hay algo más en juego. La escritura moviliza planos de sensación que se intersectan como en el cubismo. Es ideográfica, antes que expresiva al tratar la sintaxis y la morfología como una extensión material de los acontecimientos y los objetos. Más que un ordenamiento discursivo de las huacas, Arguedas lleva a cabo una inscripción ideográfica. (2006, p.134).

Esta análise, portanto, aponta para a importância de um projeto piloto no autor de recuperar o som e o espaço, concebendo a palavra como “fala” e “grafismo”, de forma a deslocar e complementar a noção de leitura ocidental a partir de outras práticas e textos: “El resultado es una versión andina del libro” (idem, p.132). Esta especificidade da palavra arguediana que busca a comunhão metafísica pode ser lida como própria à literatura e à arte concebidas na modernidade como autorreferencial. Isto abre ainda outra distinção, como bem analisa Heuvel, entre fala (*parole*) e palavra (*mot*), sendo a primeira relacionada à concepção bakhtiniana da palavra/signo atravessada pelas vozes sócio-históricas e ligada à enunciação (ainda que só existam “enunciações já enunciadas” –Todorov) e a segunda relacionada à escrita no discurso, ou sua necessidade de fixação, e seu aspecto visual. Segundo Heuvel, que reconhece o uso particular que realiza destes termos em seu estudo:

Dans un discours textuel, certaines relations apparaissent entre ces deux voies de l’oral, et de l’écrit, là où l’écriture, fondée elle-même sur la parole orale, représente expressément un énoncé phonique et tente de transcrire la production verbale. En établissant cette distinction, nous avons conscience de l’emploi linguistique quelque peu particulier que nous faisons des termes de parole, par lequel nous soulignons l’aspect de l’oralité, et de mot, qui accentue l’écrit dans le discours. Le premier ambigu puisqu’il désigne toute réalisation de la langue, sera donc pris dans le sens d’une unité significative orale, réalisée par des phonèmes, supports de la communication audible. Pour le deuxième, nous nous contenterons ici de l’acception intuitive et vague, mais courante, d’unité significative *écrite*, formée de graphèmes, supports de la communication visuelle. Nous situant ainsi dans un domaine controversé et peu étudié en littérature, nous retiendrons, dans la dichotomie *parole/mot*, un aspect essentiel qui se manifeste dans l’expression littéraire: le mot est, à l’origine, la transcription de la parole. La parole fut avant le mot. L’écriture est “substitutive” par rapport au langage phonétique. (1985, pp.46-47)

Esta dicotomia colocada por Heuvel em *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l’énonciation* (1985) é interessante na medida em que processa a relação entre os dois primeiros

termos: realização individual e coletiva da fala (*parole*) e realização da escritura como substituta da primeira (*mot*), paralela à consideração do silêncio como uma operação discursiva e ligada à enunciação dependente sempre das duas anteriores.

Entretanto, esta concepção de palavra, ainda que ilumine a reflexão que ora se apresenta, não abrange a complexidade da noção de palavra arguediana, ligada ainda à concepção mágico-encantada do universo indígena, sob a perspectiva literária.

É a partir disso que, retomando a reflexão sobre a passagem do *zumbayllu* de *Los ríos profundo*, tem-se ali a tentativa do autor de condensar –no plano da palavra poética e lançando mão da onomatopéia– a comunhão entre som e objeto, não como se denomina a onomatopéia pela relação distanciada entre ambos, mas como um processo que inaugura uma percepção-sensorial e mágico-poética complexa e que remete à escrita ideográfica, a partir da qual Arguedas se serve do experimentalismo das vanguardas e de uma concepção moderna de livro. Tal procedimento lingüístico efetuado com o quechua e sua riqueza expressiva, como ele enfatiza, é igualmente realizado com o castelhano, os denominados “sutiles desordenamientos” (Arguedas apud Rowe, 2006, p.133) que designam o roçar do castelhano com o quechua, que ganha contornos inusitados ao longo de seu processo criativo.

Este desejo de conceber a palavra indissociada de sua matéria, esta relação com o elemento vital podem ser vistos ainda sob a “lógica do concreto”, segundo Lévi-Strauss, e caracteriza o pensamento selvagem ou mítico (apud Rowe, 2006, p.130)¹⁹. Entretanto, como esta busca se resolve na obra do autor? Não é possível responder integralmente a esta questão, mas ela serve de base para futuras reflexões.

¹⁹ Para estabelecer um contraponto com a relação palavra e coisa no Ocidente, sobretudo a partir do século XVI, consultar Foucault *As palavras e as coisas* (1966).

A escrita arguediana foi objeto de vários estudos (Escobar, Cornejo Polar, Lienhard etc.). Escobar observa que a variação explorada busca encontrar um “centro de tensão” entre as línguas (quechua e castelhano) e configura a língua literária arguediana²⁰. Esta escolha pela diversidade e criação reflete um estado de variação contínua, a qual se sobrepõe às constantes da língua, criando-se novas constantes e é também um fenômeno que ocorre com a língua considerada menor, dialetal ou de gueto em relação à língua maior ou padrão²¹. Ambas entram em conflito e acabam por produzir novos processos de significação. Como Deleuze aponta, este procedimento leva à existência de um sujeito bilíngüe ou multilíngüe na própria língua, aquilo que Kafka realiza em alemão ao “fazer gaguejar a própria língua” (2005, p.50).

Esta condição estende-se da língua à linguagem, tornando-se o autor um *bastardo* não pela mistura de línguas, mas pela busca de tensores na própria língua, como no caso de Arguedas. O adjetivo “bastardo” ancora-se na possibilidade de este vínculo entre palavra e matéria advir do encontro com a prostituta numa ruela dos arredores de Nova York, espaço marginal e periférico, que colocará ambas línguas num território de desterro de sua hegemonia para infundir-lhes uma nova configuração sonora e espacial próxima ao pensamento “indo-hispânico”.

Tem-se, então, não somente um trabalho de reterritorialização do quechua e suas variantes, mas de “desterritorialização” do castelhano. E, ainda, o autor desloca a escrita ao

²⁰Em toda produção, em prosa do autor, a opção idiomática recai sobre o castelhano, o qual sofre tensões e fissuras ao entrar em contato com o quechua. Esta perspectiva, contudo, inverte-se em sua produção poética, na qual a língua escolhida (quechua) passa pelo mesmo processo do castelhano, como observa Alejandro Romualdo ao analisar *Oda al jet*:

... Al tomar el quechua actual y al dirigirse no a los eruditos, Arguedas está haciendo la operación de comunicación. ¿Para quién escribe, entonces? Él dice, quiero escribir para el área *runasimi*. (...) Porque Arguedas dice en una nota que él pone sobre este poema que hay un quechua del Cusco, un quechua del Chinchaysuyu, un quechua Chanca que es de él, y un dialecto Huanca Conchucos. Luego altera la fonética, altera los sonidos y la pronunciación. (...); es decir es un hombre que sabe quechua y a la vez está viendo la diversidad de ese idioma y las temperaturas diversas de ese lenguaje, aun dentro de la propia lengua materna. (1977, pp.27/28)

²¹ Ainda que, de acordo com Labov, nenhuma língua padrão possa ser estudada independente das variações que lhe são inerentes (cf. Deleuze, 2005, p.49).

instaurar o canto e a música predominantes na cultura oral, popular, indígena e *performática* que assume um caráter ritualístico na obra: “E quanto mais uma língua entra nesse estado, mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da própria música.” (Deleuze, op.cit. p.50). Esta música que atravessa toda a narrativa do autor, como no episódio do “*zumbayllu*” que explora o “signo-som” condensado na onomatopéia, assume na obra póstuma a mesma importância e o mesmo projeto tanto na escritura dos diários²² quanto na gagueira e hesitação das personagens chimbotanas que experimentam as tensões produzidas nesta incursão pelo castelhano, temperando os idiomas com seus “sutis desordenamentos”.

Este texto polifônico e dialógico conjuga-se à visão da palavra em Bakhtin, que a relaciona à matéria orgânica da vida. Na cosmovisão andina, a vida está ligada ao histórico, social, político e estético. É o que encontramos num ensaio sobre as possibilidades de expressão do quechua, no qual Arguedas compara o uso da onomatopéia nesta língua ao “jugo mágico de la naturaleza”, ou seja, “a algo que fluye como un flujo semiótico entre objetos separados” (Rowe, 2006, p.135). Esta visão coincide com a organização do *Tahuantinsuyu*, na qual uma célula, semente ou ovo edificam todo um vasto conjunto a partir de lugares de fundação situados no território (rios, montanhas etc.) e que se expandem a outras direções, numa espécie de rede

²² A escrita autobiográfica dos diários pode ser vista a partir de Deleuze como o ato que traz à luz o agenciamento do inconsciente por meio das vozes sussurrantes: “(...) convocar as tribos e os idiomas secretos de onde extraio algo que denomino Eu (*Moi*). EU (*Je*) é uma palavra de ordem.” (2005, p.24). Esta concepção de um discurso não-oficial –“das tribos e dos idiomas secretos”– incorporado pelo autor de ficção como a instância que delega as vozes do romance busca não a oficialidade, mas o confronto dos discursos.

Com relação ao universo andino, em geral, encontramos a referência à música relacionada nos mitos à água e suas profundezas obscuras, que é fonte de prazer estético, mas também provoca sensações de medo e desafio quanto ao desconhecido. Nos diários, o sujeito que se vê em luta agônica entre a vida e a morte evoca pela memória as cascatas do mundo andino: “Las cascadas de agua del Perú, como las de San Miguel, que resbala sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua; (...)” (p.9). Este mesmo elemento mítico encontra-se presente na obra de Gamaliel Churata. Segundo Usandizaga: “Por eso, tal vez, es sabido que la música es ‘sajra parte’, es decir, pertenece al *ukhu pacha*, (quechua, el ‘mundo de abajo’), y se encuentran en estrecha relación con divinidades llamadas Sajra, Supay o más raramente ‘Serenó’ (...) Tanto el *wamani* como la Serena, pues, son seres que se conectan con lo que algunos llaman encantos (...), y que se refiere a los lugares que conectan el mundo de aquí (*kay pacha*), con el mundo de abajo (*ukhu pacha*). Y ese contacto, sin ser demoníaco en el sentido occidental, no está exento de peligro.” (2006, p.172)

ramificada. A relação vital que a palavra contém, porque deve fecundar e germinar (indissociada da morte que também é semente –origem etimológica de cemitério), está relacionada, então, aos mitos de origem e destruição andinos, um deles é o *pachakuti*, responsável pela regeneração e revonação dos ciclos. Estendendo a afirmação de Usandizaga sobre a obra de Churata a Arguedas, é possível dizer que também nele a “origem vital” é indissociável da “origem da criação artística” (2006, p.170).

Esta metáfora orgânica da palavra para o autor, derivada de uma idéia de nacionalidade ligada ao território e à vida coletiva e agrária andinas, encontra ainda na reflexão sobre a tarefa do tradutor de Walter Benjamin (1967) um ponto que vale a pena explorar, pois está relacionado à existência em toda tradução de “algo intraduzível”, considerando-se que o objetivo da tradução é fazer entrar na língua traduzida “o eco do original”. Neste sentido, o trabalho do tradutor difere do trabalho do escritor, porque enquanto este busca “penetrar no fundo da selva idiomática”, aquele “olha desde fora”, “sem penetrar na selva”, mas fazendo com que a língua estrangeira da tradução se transforme ao refletir uma nova obra escrita em língua estrangeira: “Esta función consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original.” (idem, p.83). Segundo o filósofo, a língua do original pode, por analogia, apresentar correspondência com “a casca e a fruta”, enquanto a tradução lança “dobras” sobre o “manto da linguagem”, cujo objetivo último é alcançar a linguagem divina e pura. Este movimento exige a maturação dos idiomas que deve passar pela confluência de “una semilla oculta de otro lenguaje más alto”, o que orienta a tradução em direção a “una fase final, inapelable y decisiva” (ibidem, p.82).

A partir desta definição benjaminiana, pode-se observar a complexidade da tarefa dupla de escritor e tradutor em Arguedas, pois, se na obra póstuma, por um lado, o escritor busca fazer “entrar al original” nos lugares nos quais “el eco puede dar” para refletir uma obra escrita em

língua estrangeira, que faça saltar à vista e aos ouvidos do leitor os ecos do quechua que invadem o castelhano, por outro lado, o tradutor de si mesmo busca integrar todas as línguas numa única “língua verdadeira”: “La misión del traductor es rescatar este lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación.” (op. cit., 1967, p.86). Esta imagem condensa-se na tentativa de reconciliação de todas as línguas, por meio da citação bíblica do livro de São Paulo, nas últimas linhas dos *Hervores*, na qual o padre estadunidense Cardozo, ao lado de um pequeno retrato do Che e um crucifixo, lê: “Si yo hablo en lenguas de hombres y de ángeles, pero no tengo amor, no soy más que un tambor que resuena o un platillo que hace ruido (...)” (Arguedas, 1996, p.240).

A obra de Arguedas contém esse enigma da tradução de si mesmo que está na base da discussão sobre a tarefa do tradutor em Benjamin, isto é, o descortinar as dobras ou camadas do original para uma compreensão cabal, como ele adverte:

(...) Ahora bien, lo que hay en una obra literaria –y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial- ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, “poético”? ¿Se trata entonces de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura? (op.cit, 1967, p.77).

Eis o dilema do movimento de leitura que a escritura mestiça arguediana encerra, eis sua “intangibilidade, “segredo” e “poeticidade” que se transformam numa luta demoníaca e divina: “Yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir en realidad el lenguaje artístico...” (Arguedas, 1996, p.257)”.

Nesse mesmo percurso, a possibilidade da tradução passaria como uma tangente entre pólos opostos, o “arco tangencial” que mediaría o sentido²³, imagem condensada no episódio do

²³ Benjamin sublinha a importância do sentido para a relação estabelecida entre a tradução e o original por meio da seguinte metáfora:

“Así como la tangente sólo roza ligeramente al círculo en un punto, aunque sea este contacto y no el punto el que preside la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza

“Pachachaca” de *Los ríos profundos*. Benjamin interpreta esse movimento na obra de Mallarmé, isto é, o que constituirá esta tradução que se “encuentra con los gérmenes del lenguaje a mitad del camino entre la teoría y la obra literaria” (op. cit., 1967, p.84).

Em *El zorro*, os diários cumprem diretamente este papel da “tradução no meio do caminho” ao apresentar as reflexões sobre a busca da palavra que abolisse a cisão palavra e coisa e da técnica que possibilitaria a libertação da linguagem. Uma das saídas do dilema é a integração estrutural dos elementos deste universo mágico-poético andino e a busca pela “palavra-coisa” (como designa Rama, 1985a) ao que se acrescenta o “signo-som” (Rowe, 2006). Entretanto, a violência que esta tarefa implica em Arguedas leva à radical babelização das vozes na obra póstuma, numa mistura de línguas. A construção da obra seguirá, então, o mesmo gesto de fundação presente nos mitos quechuas (Manco Cápac e Mama Ocllo caminham até cravar um bastão de ouro naquilo que viria a ser o “Cuzco ciudad”, centro do Império) que se desloca no território da serra para a cidade costeira de Chimbote. A pedra fundacional/pilar que edifica o muro incaico e sua estrutura simbólica, presente desde *Los ríos profundos*, é a mesma²⁴, contudo

ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico.” (1967, p.86)

Esta concepção arquitetônica, que remete ao mito da Torre de Babel e da origem comum das línguas, encontra-se na metáfora da tradução e de sua relação tangencial e fugaz com o original por meio do sentido, para logo desenhar sua trajetória específica. O grau de traduzibilidade de uma obra determina-se pelo seu original e a possibilidade aberta pela tradução de apenas roçar o sentido e tocar na linguagem divina, ao passo que, quanto mais a tradução almeja a tradução da mensagem, mais longe estará dos propósitos da tradução. Dado isto, as traduções resultam intraduzíveis devido ao contato tangencial (fugaz) com o sentido da obra. Para exemplificar, Benjamin cita as traduções de Sófocles por Hölderlin, nas quais a harmonia da linguagem é tão perfeita e a tarefa do tradutor levada às máximas consequências que incorre no perigo da tradução: (...) “que las puertas de un lenguaje tan ampliado y perfectamente disciplinado se cierran y condenen al traductor al silencio. Las traducciones de Sófocles fueron el último trabajo de Hölderlin. En ellas el sentido salta de abismo en abismo, hasta que amenaza con hundirse en las simas insondables del lenguaje. Pero todo tiene sus límites” (1967, p.88).

²⁴ Gamaliel Churata relaciona os mitos de fundação dos Incas com certos lugares do território considerados sagrados. Sobre esta recorrência dos mitos na literatura, Usandizaga cita: “En este capítulo la idea de nacimiento o renacimiento se refiere también a la piedra que fertiliza, germina y canta, con lágrimas y dolor, como el muro interpretado por el protagonista Ernesto en *Los ríos profundos* (1958). En efecto, del mismo modo que en la novela de Arguedas es necesario un intérprete: los secretos del cantil solo los conoce el Inka y el cantil dice que hay que encontrar la raíz del Pez de Oro. La piedra como huaca o lugar sagrado en el que se martirizan las fuerzas temibles, controladas por su transformación en mineral, y que conservan una potencialidad en principio benéfica, aparece en

a ponte simbólica de ligação entre estes dois mundos (*Pachachaca*) sofre uma implosão²⁵ na obra póstuma.

O desafio nessa obra é a articulação neste novo contexto histórico, social e geográfico, dos elementos andinos, da palavra mágica, messiânica, utópica e do “sentimento mítico” (Churata) ou *pensée sauvage* que acompanham a onda de serranos que invadem a costa e exigem um movimento de escavação na leitura para detectar os “vestígios” e as “pistas” do “intangível”, “secreto” e “sussurrante”.

1.4. Morte do autor e nascimento do leitor

O autor de ficção assume distância com relação à palavra que lhe é sempre palavra alheia. As vozes delegadas pelo autor no romance, portanto, não são do escritor (o qual nunca se confunde com o autor), mas são tomadas da dinâmica da vida social, emprestadas pelo autor e suas máscaras na ficção. Então, neste sentido, estas falas nunca são identificadas como pertencentes ao eu do discurso real, mas passam pela relação indireta na literatura. Barthes, no artigo “A morte do autor” de 1968, observa a crise da primazia do autor na modernidade como anunciadora da crise de uma forma de fazer crítica. Com a morte do “Autor-Deus” processado pelo caráter simbólico dos fatos contados e não com relação ou incidência sobre o real, “a voz perde sua origem”, o autor morre e a escritura começa (1988, p.60).

Essa perspectiva corrobora-se com a lingüística, que distingue aquele que diz “eu” na autobiografia dos diários, por exemplo, como a instância que se identifica como responsável pelo discurso, bem como por todas as vozes, e é uma das inúmeras delegações atribuídas pelo autor.

las referencias escritas de los mitos andinos y pasa a la literatura, generalmente como símbolo de la fuerza y la creatividad ocultas de lo andino (Arguedas, Colchado, Rosas, Riesco...).” (2006, p.154)

²⁵ No final da obra *Todas las sangres*, também anuncia-se o *pachakuti* que opera a reviravolta e inversão do mundo e das coisas.

Então, aquele que diz “eu” e se identifica com o autor Arguedas, entidade que assina a obra e apresenta-se ainda como autor de outras obras (*Todas las sangres*), firmando o pacto autobiográfico (Lejeune) e assinando as cartas que deveriam ser anexadas ao “romance”, já não é o mesmo, porque é anterior ao ato da enunciação propriamente dita, num distanciamento que “ausenta o autor” da obra; pois, segundo Barthes, o autor nada mais é “linguisticamente” senão aquele que escreve, “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la.” (1988, p.67).

Se se considerar, na esteira de M. Foucault, que o autor é uma “função”, então, a “função-autor” é característica de um modo de existência, circulação e funcionamento do discurso em certa sociedade (Machado, 2000, p.73). Esta perspectiva é própria da civilização letrada ocidental e sua relação com os textos em circulação. Na mesma direção, de acordo com Foucault, a marca do autor é a “singularidade de sua ausência”, já que há uma distância entre este e o sujeito real, isto é, o autor é apenas uma “especificação desta função-sujeito” (idem, p.75); portanto, este sujeito não existe fora do jogo ficcional²⁶. Se não existe autor, então se pode dizer que o autor morreu? Como se coloca essa relação na obra *El zorro*?

De um lado, na obra póstuma, tem-se um romance polifônico, no qual convergem diversos gêneros e subgêneros. Um deles é o gênero autobiográfico, adotado a partir deste sujeito que assume um ponto de vista diante do mundo, o mesmo que assina as cartas e o discurso, por meio dos quais ele anuncia sua própria morte e a morte da obra, cria um pacto com o leitor e

²⁶ Alain Goulet define o sujeito da ficção nos seguintes termos: “Sans doute peut-on s’accorder par provision sur ce que n’est pas ‘le sujet de l’écriture’. Il n’a pas une identité fixe ni même stable, il n’est pas l’auteur (personne existant hors de l’oeuvre), ni le narrateur, mais cette présence qui fait advenir le texte et qui advient par lui en lui, qui se manifeste comme ‘voix’ (on songe à ‘l’innommable’ de Beckett se définissant comme ‘une grande boule parlante’); par ses ‘traces’, celles des mots et celles dont ils témoignent dans un sujet (‘événement pour Freud, c’est la trace’, écrit J.B.Pontalis; et comme ‘avènement’ sensible d’un sujet, selon la trinité des termes du titre de cet ouvrage. Le sujet n’est pas une réalité substantielle donnée au départ, sus dynamique par une réel conquis par la pensée et par l’écriture qui est le lieu et ce procès.” (2001, p.8)

deixa a obra aparentemente inconclusa e aberta. Entretanto, como adverte Foucault, o autor não pode morrer ou matar-se porque ele não existe enquanto tal, na medida em que, quando ele se identifica com este “eu”, não é mais o real, mas uma instância discursiva; ainda que carregada de subjetividade, sua condição essencial é a “singularidade de sua ausência”. O jogo ficcional é mais uma inovação que Arguedas explora em toda a tragicidade do acontecimento real e do limite da representação ficcional.

Pode-se pensar, então, que há duas instâncias separadas com relação ao tempo: uma é a morte como tema obsessivo deste sujeito-efeito, e a outra é a morte do autor que se dá como “enunciação enunciada” ao final da obra²⁷, projetada como fato futuro. Talvez única na literatura latino-americana, essa obra enseja uma complexidade e relatividade para a crítica literária ao tornar tênues as fronteiras entre os gêneros e ao colocar o dedo na ferida das possibilidades e limites da narrativa ocidental.

No plano ficcional, como se nota, a imagem do autor e suas máscaras se formam pelo distanciamento, uma incompletude da palavra, ainda que no romance polifônico a palavra dialógica assuma a esfera do não-verbal e incorpore a performatividade, nunca é a palavra viva. O eu autobiográfico joga com esse limite fronteiro em sua escritura, favorecido pela fronteira discursiva que ele traça com a iminência da morte. Este procedimento leva ao estrangulamento da palavra que falta, vacila e fere, numa escrita que (novo paradoxo) busca incorporar a palavra

²⁷ Deleuze define, no âmbito da língua, na experiência da morte como o “puro” ato, no qual o enunciado e a enunciação se reúnem numa palavra de ordem, que o indivíduo somente recebe quando já está morto: “Esse homem está morto...” (2005, p.55). Segundo ele, ainda, se a palavra vai à palavra, então, na esteira da concepção de Kafka sobre a escrita, ele considera toda “palavra de ordem”, ainda que seja aquela de um pai a seu filho, como algo que comporta uma “sentença de morte –um Veredito, dizia Kafka.” (idem, p.13). Esta noção toma a Pragmática como instância do político, na qual a palavra de ordem é, ainda e sem se desligar disto, um “grito de alarme” ou uma “mensagem de fuga”, e é a morte, seu estado limítrofe, que marca uma fronteira intransponível, separando os corpos, e pela qual o sujeito passa para mudar de forma e de estado. No caso da fuga, e aqui se começa a pensar na idéia arguediana de “escrever para não morrer”, atua um processo de variação contínua da língua e suas “temperaturas”, na qual se busca reduzir a morte ou fazer dela uma variação por meio da passagem ao limite.

viva em sua própria materialidade. É na inversão do mito do autor, conforme Barthes, que a escritura recupera seu futuro e temos o nascimento do leitor (1988, p.70), o qual é convocado pela utopia social arguediana.

Em relação ao gênero e à organização diegética, a obra suscita igualmente várias interrogantes, devido ao seu caráter aberto, fragmentário e não-linear. Em *A Arqueologia do Saber* (1997), Foucault responde criticamente à necessidade de certa “análise histórica” que se rege pelo “tema da continuidade” ao tratar de “desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens”, apreendendo-os como “uma população de acontecimentos dispersos” (p.24). O autor, então, introduz a noção de descontinuidade e dispersão em lugar dos princípios de ordenamento e classificação dos discursos que respondem às regras normativas e institucionalizadas.

Portanto, o livro considerado como artefato cultural acabado e que ocupa “um espaço determinado, com um valor econômico e marca, por certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim” (Foucault, 1997, p.25), ou seja, sua constituição aparentemente evidente é questionada à medida que o livro como objeto passa a constituir uma “unidade relativa e variável”, preso numa rede de relação com outros livros, textos e discursos (“nó em rede”, idem, p.26). A autonomia do livro conferida pela estrutura (título, primeira linha, capítulos, ponto final etc.) é, na verdade, aparente, e a obra é remissão a outros livros, textos e vozes, numa teia de relações complexas.

É a partir de Joyce que o livro, como seqüência narrativa linear, sofre o golpe final, e não por acaso este autor é mencionado em *El zorro*, juntamente com os autores encenados como “incompreendidos” pelo diarista quanto ao uso e maestria da técnica empregada. É, ainda, na carta final, endereçada ao editor Gonzalo Losada, em 05 de novembro de 1969, que Arguedas evidencia a inapreensão da obra e seu estilo fragmentário: “Así los capítulos de la Primera Parte y

los episodios de la Segunda Llegan, creo, a formar una novela algo inconexa que contiene el germen de otra más vasta.” (Arguedas, 1996, p.249). Além disto, o desejo e o pedido de anexação das cartas e do discurso de sua autoria (“No soy un aculturado...”) evidenciam mais do que seu caráter incompleto, a abertura de novos horizontes de disposição e feitura da obra (o desejo do autor de anexação das epístolas ao início não é respeitado pelos editores). Esta dificuldade inicial faz-se notar na própria imprecisão com que a obra é acolhida, inicialmente, tal como observa Sybila Arredondo de Arguedas: “Personalmente vemos la obra –que difícilmente nos avenimos a llamar novela– como un intento más de Arguedas para enseñarnos a captar la entraña latiente del país...” (idem, p. 275).

Essa operação de estrutura da obra, articulada na relação entre “forma-conteúdo”, segundo Bakhtin, remete à exotopia e à exterioridade do discurso literário. Foucault observa que esta “revolução na linguagem e na estrutura” é própria de um discurso da modernidade que parece tomar como único conteúdo possível o “dizer de sua própria forma” e a desarticulação desde seu próprio interior. Desta sorte, a aparente fragmentação e a desarticulação entre as partes ou o caos organizado –como se prefere pensar– constituem ainda uma estrutura poética de linguagem que se auto-corrói para criar algo²⁸ e, assim, explorar as vibrações da palavra. Não por acaso,

²⁸ No domínio da Literatura, Foucault observa que, após a revolta romântica contra um discurso engessado e a revolução mallarmeana da palavra em seu “poder impotente”, tem-se uma função moderna da literatura em relação ao modo de ser moderno da linguagem: “No fundo desse jogo essencial, o resto é efeito: a literatura distingue-se cada vez mais do discurso das idéias e tranca-se em uma intransitividade radical; (...) e faz nascer em seu próprio espaço tudo o que pode garantir a sua negação lúdica (...) ela rompe com qualquer definição de gêneros (...) e torna-se pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem por lei afirmar –contra todos os outros discursos– sua existência escarpada; só lhe resta então recurrar-se em um perpétuo retorno a si, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo outra coisa senão dizer sua própria forma: ela dirige-se a si como subjetividade escrevente, ou procura retomar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura.” (apud Berman, 2002, p.182) Observa-se, na obra *El zorro*, como a linguagem se debruça sobre si mesma, num movimento oniliterário, ou seja, que se nutre deste conteúdo que é o dizer de sua própria forma, embora convenha sublinhar não a forma por si só, mas a forma que desfaz a ilusão e o artifício e amalgama tudo por meio da poesia (uma mistura de linguagem dionisíaca e apolínea, diria Nietzsche). Isto se dá sob a pena ambígua de uma “subjetividade escrevente”, que revela os véus que encobrem a linguagem e sua estrutura. Para criar ficcionalmente esta “subjetividade escrevente”, Arguedas leva à exaustão os discursos de saber e interpretação oficiais inseridos no âmbito da literatura, com o intuito de destituí-los de seus postulados e fazê-los sucumbir um a um.

Benjamin retorna aos primeiros românticos para aprofundar sua compreensão da modernidade e dos modernos, recorrendo ao fragmento e à poesia como forma de pensamento e de reflexão da linguagem em geral; não por acaso, nota-se –como demais críticos já apontaram– uma concepção romântica de linguagem vislumbrada pela via da poesia também em Arguedas, presente na fragmentação e potencialização da palavra ligada à própria vida.

1.5. Política lingüística no Peru: língua e silêncio

Nesta seção, alguns pontos serão levantados para o entendimento da política lingüística no país e para situar o contexto da produção de Arguedas.

Como se sabe, o Peru atual encontra-se dividido em três grandes áreas: serrana, costeira e amazônica²⁹. Na chegada dos espanhóis, havia uma grande variedade lingüística e étnica. A situação das línguas nativas, no período pré-incaico, era complexa pela imprecisão das cifras em razão dos inúmeros povos instalados na região, a qual era foco de sucessivas lutas e disputas. De modo sucinto e simplificado, será esboçado o panorama lingüístico encontrado: por um lado, tem-se as línguas indígenas existentes desde a época pré-colombiana, na qual o quechua³⁰ e seus dialetos têm grande importância e difusão por ser a língua empregada pelo grupo dominante incaico³¹, ao lado do *aymara*; por outro lado, tem-se o espanhol como língua oficial dos

²⁹ Esta delimitação geográfica advém da reforma de “Borbón”, a qual subdividiu o território, que antes marcava os limites do império inca, correspondendo aos atuais países: Peru, Bolívia, Equador e parte do que hoje corresponde ao norte do Chile e norte da Argentina (Rescaniere, 1992, p.46). Esta divisão resulta ainda das inúmeras disputas territoriais entre o Peru e os demais países fronteiriços na época moderna, levando a uma significativa diminuição de seus limites (Pease, 2003).

³⁰ Segundo Lira (1944): “RUNA SIMI: lenguaje de la gente, idioma del hombre, palabras humanas. RÚNA: gente, persona en general. Reunión de varias personas. Conjunto de personas que están a las órdenes de otra. Persona decente. SÍMI: palabra, expresión. Idioma, lenguaje. Noticia, aviso. Mandamiento, ley, precepto.”. A língua geral empregada sob o domínio dos incas era o *runasimi*.

³¹ Esta língua geral será identificada pelos cronistas e missionários como: *lengua general*, *lengua del Inca* ou *lengua del Cuzco*. (Lagorio, 2001).

conquistadores, paralelo ao latim, considerado “língua de cultura” e empregado pelos jesuítas na liturgia e relatos sobre a América, durante o período colonial (Mignolo, 1986, pp.137-160).

Um dado interessante sobre a escolha do quechua como espécie de língua franca ou oficial entre os habitantes do *Tahuantinsuyu*, é, segundo Rescaniere (1992), sua expressividade e “doçura”. Há, em linhas gerais, duas variedades de quechua: o quechua “norte-sureño” e o quechua “central”. O primeiro com maior prestígio foi o que manteve a unidade, dada a uniformização ideológica e a manutenção de um sistema político-religioso de “reciprocidade mútua” que validou o estabelecimento das relações sociais entre as grandes distâncias territoriais:

La tradición cuzqueña sostenía que esa lengua no fue originaria de los incas. Ellos la habían adoptado de los vecinos quechuas de Andahuaylas por su peculiar dulzura. El nombre mismo de quechua insinúa tal carácter, pues es la toponimia de esa región de clima benigno y de tan rica como variada naturaleza; por extensión se califica con ese mismo término a toda región semejante. (Rescaniere, 1992, p. 23)

Note-se, a título de curiosidade, que Arguedas nasceu no departamento de Huancavelica, na província de Andahuaylas. Com relação à diversidade lingüística instaurada entre os habitantes nativos, na ocasião da chegada dos espanhóis, o jesuíta mestiço Blas Valera (1609) relata que não houve uma substancial alteração, num primeiro instante, visto que já se convivia com uma situação semelhante em relação ao quechua, o qual funcionava como língua de unidade dentro da rica diversidade lingüística (Rescaniere, 1992; Lagorio, 2001). O idioma oficial era o *quechua* ou *runa simi*³². Sob esse domínio, existiam inúmeros povos com línguas e dialetos próprios. Segundo Bendejú (1986): “En el Estado imperial inca, al lado de los poetas que cantaban las hazañas de los señores del Cusco, existían marginal o sobrepticiamente los otros, los rebeldes”; e adiante, em outro fragmento, o autor refere-se a: “(...) Huamán Poma, para quien el

³² Segundo Rescaniere (1992), os lingüistas consideram o quechua não como um idioma tal qual hoje é designado, mas como um conjunto de línguas próximas, devido às dificuldades de compreensão mútua: “Eran cuatro variantes de la misma lengua general, llamada por los cuzqueños quechua, por los quiteños quichua, y por todos *runa simi* o lengua del hombre. Tales informes y situación lo comprobaron los propios cronistas.” (p.19)

discurso histórico significa no sólo la recusación de la dominación española sino también de los señores del Cusco en favores de los señores de Huánuco.” (p.38).

Durante o período colonial, a língua geral, considerada de prestígio, vigorou até 1785, ano a partir do qual se impõe uma política de “castelhanização”. Durante o período colonial, organizaram-se três Concílios, com o intuito de estabelecer as bases da política lingüística de intervenção, satisfazendo tanto exigências de ordem jurídico-administrativas quanto religiosas.

O I Concílio (1551-1552) propunha, entre outros pontos, a criação de duas repúblicas separadas: uma de espanhóis e outra de nativos, implicando práticas políticas e lingüísticas próprias; o II Concílio (1567-1568) destacava a necessidade do clero em aprender as línguas indígenas; e, finalmente, o III Concílio revê o estudo e utilização destas com um forte componente ideológico: a idéia de que a língua civilizadora e veiculadora da salvação seria o espanhol –em contrapartida, as línguas indígenas seriam “redutos de idolatria” e “práticas heréticas” que deveriam ser “extirpadas”. Curioso notar que, em oposição à adjetivação da língua romance de “cultura”, as línguas indígenas eram adjetivadas como “bárbaras”, “obscuras” etc. (Rescaniere, 1992 e Lagorio, 2001). Então, se, num primeiro momento, o estudo das línguas gerais na Colônia favorece o surgimento de gramáticas e dicionários, além de uma rica história da tradução na região para atender às funções emergentes na sociedade, produzindo discursos eclesiásticos, jurídicos, políticos etc.³³, num segundo momento, passa-se a um processo de silenciamento e interdição de alguns aspectos considerados perigosos aos interesses sob a designação de “heresia” e “idolatria”³⁴. Isto é perceptível na obra *Dioses y Hombres de*

³³ Nesse período, publicam-se as mais importantes obras de referência em línguas indígenas para pesquisa posterior, como: a *Gramática o arte de la lengua general de los indios del Perú* de Frei Domingo de Santo Tomás, o *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca* de González de Holguín e a recopilação de Francisco de Ávila, conhecida sob o título de *Dioses y hombres de Huarochirí*, posteriormente traduzida por Arguedas.

³⁴ A violência da invasão espanhola na cidade de Cajamarca determina o fim de uma era de dominação incaica, mas também de destruição progressiva de todas as demais culturas indígenas. A língua quechua, também chamada de

Huarochirí, no empenho dos religiosos em destruir os ídolos indígenas e seus cultos³⁵, acusando-se tal procedimento violento³⁶ de “extirpação de idolatria”.

Apesar desse cenário, o período compreendido entre 1613 a 1758 favorece o desenvolvimento de uma literatura em língua indígena, a consolidação da República de índios, cristalização do “catolicismo andino”, resistência e valorização da língua (Rescaniere, op. cit.,

runasimi, isto é, língua do ser humano, da gente, do homem, opõe-se à *supaysimi* que significa língua do diabo ou inimigo do homem. É interessante observar a situação de convívio no *Tahuantinsuyo* (correspondendo às quatro províncias ou regiões do Império: *Chinchaysuyu*, *Kintisuyu*, *Kollasuyu* e *Antisuyu*) das línguas e dialetos dos povos anteriores aos Incas e que, naquele momento, estavam submetidos ao Império, cf. Bendezú (1986).

Valendo-se da situação política desfavorável para alguns grupos indígenas, os espanhóis entram num cenário com parte da população a seu favor, o que facilitou a dominação. Entretanto, a mesma situação de domínio repete-se sob a ideologia da cruz e espada. Os sacerdotes proíbem qualquer manifestação religiosa indígena considerando-nas subversivas e demoníacas. A palavra *taqi*, utilizada para designar os cantos e danças foi proibida por considerar-se suspeita de idolatria (Bendezú, 1986, p.41), e também a palavra *supay*, cujo aparecimento e repetição constituem e atravessam uma ampla gama de formações discursivas produzidas sobre os nativos e seus cultos, justificando, portanto, uma prática e uma ação de domínio e exploração que ganham novo significado na América, o qual já estava presente no imaginário do homem medieval que lutara contra o domínio muçulmano na reconquista, perpetuando-se com novas significações nos discursos gerados pelos jesuítas e pela administração colonial.

³⁵ O argumento dos sacerdotes para proceder a destruição dos ídolos é que a resistência ao culto das idolatrias era a dissimulação dos índios para manter suas práticas “diabólicas”, regadas à “bebedeira” e “superstição”:

“En fazer las fiestas de los ídolos referidos con tanta solemnidad de danças y cantos, han ussado de un artificio diabólico que ha sido hazerlas en la fiesta de Corpus Cristi, en la fiesta de la adoración del pueblo, en las pascuas y días más solemnes, dando a entender a su cura que se holgavan por la fiesta de la iglesia. Y assí haviendo hecho en sus cassas, o en el campo los sacrificios, bienen a los vayles y borracheras a la plaça del pueblo, y en los tales días, vestidos de plumas, y otras cossas// todas de suprestición como pellejos de leones, de rapozas, alcones muertos e las cabeças, hojas de plata colgadas del vestido y las indias con muchos atamborcillos en las manos tocándolos con maças de palo, o plata, y allí en la plaça beben públicamente, vaylan y hazen muchas cosas, lo qual como se ha dicho, se entendía hazía por buena fin, y que no era más que simple borrachera quando más; y esto suele durar dos, tres, y quatro y más días, y a estas fiestas precedían ayunos, vigalias y otras abstinencias.” (Ávila, 1966, p.258).

Como forma de resistência, os índios fizeram imagens de Nossa Senhora e *Ecce Homo*, as quais eram veneradas como *Chaupiñamoca*, a deusa feminina irmã de *Pariacaca* e a de *Huaysuay*. Logicamente, os adjetivos empregados em referência aos índios como “idólatras”, “bêbados” e cegos na fé cristã, bem como a necessidade de salvá-los, justificam-se pela quantidade de prata utilizada nas cerimônias descritas ao longo das páginas do relato. Ainda para um panorama da diferença entre a orientação da política religiosa entre Espanha e Portugal no Novo Mundo e a violência com que os espanhóis se destacam neste aspecto com relação aos portugueses, consultar: VAINFAS, Ronaldo (1995) *A Heresia dos Índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo, Companhia das Letras.

³⁶ Os métodos violentos empregados para tanto podem ser constatados na seguinte passagem da obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*, na qual um *huaca* chamado *Atahuanca*, que era guardado por um feitiçeiro e ficava num penhasco muito alto e de difícil acesso, mobiliza o padre que “...apeóse el padre, cogiendo la cruz que llevaban para poner donde estava la huaca, se la echó a cuestras, y subió de este modo más de un quarto de légua. Viendo esto, los indios se animaron y subieron contentos y dando gritos...” (Ávila, 1966, p.265), e chegaram àquilo que o sacerdote designa como “capela”, onde estava enterrado um ídolo de pedra sob várias lápides de pedras maiores e louça, untados com sangue e oferendas, bem como outras pedras menores: “Todo se truxo al pueblo y en mitad de la plaza se quemó y hizo pedazos y estos se echaron al río desde una profundidad, más de una legua del pueblo sin que los indios lo supiesen, donde estará en perpetuo olvido.” (idem, idem). De sorte que todos os ídolos sagrados foram com violência eliminados e substituídos pelos símbolos cristãos, consolidando-se a dominação a partir da sobreposição dos elementos cristãos sobre os indígenas: “Hizóse de ella lo que de las demás, y pusieron en su lugar cruces.” (ibidem, p.266)

p.38). Em relação às línguas de menor prestígio, houve uma manutenção do que ocorria no período do Incanato, durante o qual seu emprego se limitava à esfera do oral, doméstico e familiar (ibid., p.40). Em contrapartida, no período Republicano, decresce progressivamente o uso da língua geral e cresce uma política de castelhanização. Essa tendência se fortalece pelos seguintes fatores: enfraquecimento da República de índios, dizimação de parcela da população indígena, devido à peste³⁷ e aos trabalhos forçados, desejo da República de espanhóis de beneficiar-se da mão-de-obra disponível nos *ayllus*³⁸ e sedução de alguns líderes indígenas pelos benefícios da República de espanhóis. Há um aumento significativo da mestiçagem e uma recusa das línguas indígenas, acusadas de serem um empecilho para o entendimento da fé cristã³⁹ e de estagnar a consolidação de um projeto de nação independente, porque resultava da política correspondente ao período colonial; portanto, passadista e anti-nacionalista⁴⁰.

No período pós-Independência, a hegemonia dos idiomas “nacionais” imperou sobre as línguas “gerais”, após uma série de estratégias políticas. No século XVIII, há um crescimento da tendência “castelhanizante”, a qual se consolida no século seguinte com os debates sobre a

³⁷ Sobre a diminuição da população indígena nesse período, a peste é fonte de dizimação entre os indígenas. Isto será explorado por Arguedas na obra *Los Ríos Profundos* (1958), como símbolo de destruição e de redenção, além de constituir um fato histórico. Sobre este assunto, consultar Rescaniere (1992, pp.40-41).

³⁸ Segundo o dicionário da Real Academia Española (1992): “*Ayllu* (voz aymara) Cada uno de los grupos en que se divide una comunidad indígena, cuyos componentes son generalmente de un linaje”. Esse sistema de divisão e cultivo manteve-se como uma herança da organização incaica e talvez pré-incaica na região andina. A desarticulação deste sistema e organização do uso da terra na República leva ao agravamento da situação para os índios, em muitos aspectos refletindo num desajuste maior do que o do período colonial.

³⁹ Ver Gruzinski (1988)

⁴⁰ Os “curacas” opuseram-se às reformas emanadas de fora, pois eram ferozes conservadores das tradições dos índios, da separação das repúblicas e defensores de um catolicismo particular; na verdade, ocultavam um sentimento nacionalista e anti-metropolitano. É nesse quadro que se desencadeiam as importantes revoltas sociais que atingiram a primeira metade do século XVII, lideradas por Túpac Amaru e Túpac Catari e por Juan Santos Atahualpa. Todas as rebeliões foram duramente reprimidas, impondo-se a política de castelhanização do país que beneficiou a elite “criolla”, enquanto os “curacas” foram exterminados como classe e os idiomas ficaram restritos às comunidades locais ou regiões serranas de difícil acesso (Rescaniere, 1992, p.47).

Independência e a consolidação dos estados⁴¹, num processo de naturalização do espanhol como língua de “cidadania”:

Los Estados emergentes no solamente expulsan de la nacionalidad las lenguas indígenas como esbozan una propuesta política, declarándoles la guerra. Las primeras Constituciones de los países andinos contienen proyectos educativos que reflejan esa ideología, las lenguas indígenas son portadoras del estigma del atraso y la lengua española simboliza la llave de la modernidad. (Lagorio, 2001, p.50)

Arguedas reflete em artigo de 1939, “Entre el Kechwa y el castellano la angustia del mestizo”, sobre a escassez de uma literatura significativa que represente o mestiço, figura na qual o escritor deposita a esperança futura de criação artística e potencialidade no país:

En casi todo el período republicano se mantuvo al mestizo en la misma condición de inferioridad y de silencio que tuvo durante la Colonia. Es por esta causa que ni en la literatura de la Colonia ni en la de los primeros tiempos de la República se encuentra ninguna obra de verdadero valor como expresión del pueblo andino y del paisaje en que vive. Ya me referí a esta cuestión en otra parte de mi artículo. Pero, los mestizos siguieron aumentando en número y en cultura, y llegaron a ser el pueblo, mayoría en el Ande del Perú como ciudadanos y como espíritu. Y no pudo dominar Occidente a este mestizo porque su profunda entraña india lo defendió. Y siguió y sigue pugnando por crearse una propia personalidad cultural. (Arguedas, 1986, p.33)

Tal artigo interessa na medida em que Arguedas desenvolve parte das reflexões que o acompanharão ao longo de sua produção, já prevendo o difícil, embora necessário e frutífero, processo de construção de uma nova identidade cultural no país pelos mestiços e sua apropriação, muitas vezes, precária e a sobressaltos do castelhano, além de naqueles anos já representarem 70% da população total do país (idem, p.33).

No século XX, com a crise nos *ayllus*, os quais sofriam profundas alterações no tocante à prática milenar da agricultura e a violência desencadeada pelo agravamento dos conflitos sociais

⁴¹ Reinicia-se o antigo debate sobre o estatuto das línguas indígenas, seus descendentes e as dificuldades de adaptação como entrave para o ingresso na modernidade. O período que vai de 1758 a 1900 marca profundas reformas políticas e sociais, entre elas se destacam: a divisão do território pela reforma de Borbón, eliminação das repúblicas de índios, independência como sinal de progresso em relação ao passado colonial e rebeliões indígenas. A divisão do território, com a “reforma de Borbón”, desagradou tanto à elite “criolla”, que vê a redução de seus privilégios, quanto à elite indígena, os “curacas”, servindo de intermediários entre os índios comuns e a administração. Entre os mais destacados e ilustrados “curacas”, temos Huamán Poma e o Inca Garcilaso de la Vega, com esse último “(...) vieron en el incario no sólo su pasado de gloria, sino también un modelo de comunismo cristiano en la tierra. Era un sueño que invitaba a la acción y la justificaba.” (Rscaniere, 1992, pp.46- 47)

e as sucessivas rebeliões camponesas, ocorre uma onda massiva de êxodo rural em direção às cidades da costa, devido à oferta de emprego e aos atrativos da modernização industrial. É nessa conjuntura que o interesse pelo espanhol cresce, sobretudo com as políticas de educação bilíngüe governamentais, mas a precariedade do sistema leva à aquisição deficitária e traumática para alguns; os idiomas nativos ficam relegados ao âmbito da oralidade e da esfera particular, fora da política oficial que determina a aprendizagem do castelhano. Arguedas, no posto de professor do ensino médio, durante dezesseis anos, observa este processo de aquisição do castelhano por parte de seus alunos, que, como ele, têm o quechua como língua materna:

Estamos asistiendo aquí a la agonía del castellano como espíritu y como idioma puro e intocado. Lo observo y lo siento todos los días en mi clase de castellano del colegio Mateo Pumacahua, de Canchis. Mis alumnos mestizos, en cuya alma lo indio es dominio, fuerzan el castellano, y en la morfología íntima de ese castellano que hablan y escriben, en su sintaxis destrozada, reconozco el genio del kechwa. (1986, op. cit., p.33)

Em outro capítulo desta tese, abordar-se-á como se dá o trabalho pedagógico de Arguedas e seu cuidado como professor, numa perspectiva inovadora e construtiva, no sentido freiriano, de suma importância para ele, que deposita todos os esforços e mudanças do país no ensino, em todos os níveis, do qual ele era um profundo conhecedor. Isto reforça a posição inovadora e crítica do autor, pois somente na década de 1970 o quechua e o aymara são considerados línguas oficiais ao lado do espanhol no Peru. O governo militar do general Juan Velasco Alvarado, mediante o decreto-lei de 21.156, em 28 de maio de 1975, reconhece a oficialidade do idioma. Contudo, nessa época o governo não fornece os subsídios básicos para um ensino bilíngüe de qualidade, o que perpetua a desigualdade no ensino das línguas.

Observamos, a partir desse esboço anterior, que a política lingüística empregada para a consolidação do poder hegemônico no Peru, por meio de uma pretensa unidade e homogeneidade da língua castelhana, desde a conquista até a modernidade, convive não sem tensões com a heterogeneidade e com a diversidade na pretensa unidade. A política lingüística de Estado

promove no país, até meados da década de 70⁴², uma intensa política de castelhanização da população, sendo esta elevada ao estatuto de língua de prestígio social, de acesso ao mundo das inovações tecnológicas e de desenvolvimento científico-industrial.

Essa tentativa de homogeneização lingüística, em prol de interesses de setores específicos, verifica-se desde a consolidação da República, período no qual a política de Estado se esforçou por banir as demais línguas do projeto de consolidação da Nação. O estatuto das línguas indígenas que se observa no período colonial, o qual, apesar da política de dominação e silenciamento pode ser rastreado nos documentos e textos sobre as culturas indígenas, constituem um importante legado e acervo sobre as mesmas, além da prática estimulada de tradução com vistas ao domínio espiritual e político, que passa, no período republicano, por profundas alterações, a ponto de banir o ensino das línguas indígenas das instituições escolares (política de silenciamento)⁴³.

Essa política lingüística de homogeneização visava a formas de domínio e de controle para evitar os “segredos” que as línguas indígenas ocultariam. Entretanto, as inúmeras transformações operadas pela inserção do país no sistema capitalista, muitas vezes, exigiram o contato com estes setores excluídos, os quais eram recrutados como mão-de-obra eficiente e barata. É o que ocorre com as comunidades isoladas da década de 20 e 30 do século XX, que vislumbam, com a chegada das ferrovias, estradas e meios de comunicação, uma alteração na economia tradicional e nos modos de produção e, em muitas delas, seguidas de uma emancipação

⁴² Importa destacar o governo militar de Manuel A. Odría (1948-1950 e de 1950-1956), no qual se registrou a crescente migração da área andina às cidades da costa, ligada a uma “enérgica política” de obras públicas, entre elas a do setor educacional, numa preocupação e reformulação dos programas educativos, a partir de medidas, tais como: a construção de “unidades escolares” sob a fiscalização oficial e programas educativos (Pease, 2003, pp.213-219).

⁴³ Arguedas trata deste aspecto e suas conseqüências em inúmeros trabalhos publicados em diversas revistas especializadas, reunidos em *Nosotros los maestros* (1986), o qual, além de importantes e iluminadoras reflexões sobre o tema, propõe um novo currículo bilíngüe e relatos de experiência do autor junto a alguns trabalhos realizados por alunos. Consultar, neste sentido, os artigos inseridos em *Nosotros los maestros*: “Entre el kechwua y el castellano la angustia del mestizo”, “El wayno y el problema del idioma en el mestizo”, “Un método para el caso lingüístico del indio peruano” e “Mesa redonda sobre el monolingüismo quechua y aymara y la educación en el Perú”.

econômica e de visíveis melhorias, inserindo-se de modo criativo na economia moderna⁴⁴. Registra-se, ainda, uma crescente industrialização da região da costa e uma onda de migração oriunda da região serrana.

É, justamente, nestes momentos marcados sempre pela intervenção do capital, nos últimos séculos, que os diferentes setores se confrontam no Peru, e as autoridades são obrigadas a reconhecer que o país é plurilíngüe e multicultural. Daí a “preocupação” por parte das autoridades em manter o controle sobre a situação, e, em nome da “ordem e da soberania nacionais”, acelera-se uma política massiva de ensino de castelhano nas instituições oficiais para deter a possível atuação do elemento “desestabilizador” e “secreto” que representaria a figura do índio e sua(s) língua(s)⁴⁵. Essa política silencia a língua materna destes indivíduos a favor da língua oficial e jurídica de Estado⁴⁶. Entretanto, este procedimento, em termos individuais, não deixa de operar nos sujeitos um processo de disjunção entre uma língua oficial e autoritária e a língua materna, com seu peso simbólico e imaginário, o que produz um afloramento de elementos

⁴⁴ Arguedas registra e analisa a original inserção das comunidades primitivas na economia moderna no artigo sobre as comunidades do Vale de Mantaro (1987).

⁴⁵ Anos após as reflexões de Arguedas, não se pode deixar de notar a semelhança e o alcance do fragmento de *El zorro*, no qual o pescador Tinoco toma um táxi e ameaça o condutor com uma faca (monólogo), já que está em vantagem com relação ao outro, por meio de um castelhano quechuízado: “-Pescador, siempre maleante, oiga chofer. Sano, borracho, en la mar, en prostíbulo, todo, todo, siempre maleante. Tú asustaste, ¿no? Ya, guardamos chaveta, pagamos fuerte a chofer obediente. Llévame hotel “Florida”.” (p.76) e a observação do escritor peruano Edgardo Rivera Martínez sobre o empobrecimento da classe média, grau de miséria que alcança os pobres e a violência ao referir-se aos anos noventa: “Añadamos a todo ello la marginalidad, causa a la vez que efecto de otros fenómenos. No ha desaparecido, qué va, el soterrado racismo de la sociedad peruana, acentuado ahora por lo sospechoso que resultan, ahora, para ciertas gentes, el tener piel cobriza, hablar el español con acento quechua y ser pobre. Está también la marginalidad de los millones de peruanos que, en las barriadas, ven cada vez más lejano su ingreso en la cultura de referencia, y la marginalidad resultante de la desocupación, del fracaso, del desarraigo.” (2004, p.60)

⁴⁶ Payer analisa, neste mesmo sentido, como a política de Estado no Brasil incentivou uma política semelhante, sobretudo nas décadas de 30, com o crescimento da força de trabalho imigrante no país, principalmente italiana e alemã, que alavancou a organização dos trabalhadores assalariados e a organização sindical pelos direitos trabalhistas. Esta situação gerou, nas autoridades nacionais, a preocupação de assegurar, sob a justificativa de manter a “ordem” e a “soberania nacionais”, o controle e a vigilância destes estrangeiros, partindo da obrigatoriedade do ensino do português como língua pátria. Isto garantiria, portanto, o emprego da língua da nação, silenciando a língua materna, a qual representava, segundo esta política, uma ameaça à soberania da nacionalidade (Payer, 2006). Sobre o movimento de inscrição dos indígenas nas práticas discursivas sociais da Nação no Brasil, cf. artigo de Orlandi (2000).

da outridade na mesmidade, uma necessidade de “abrir-se ao estrangeiro” e do “estrangeiro coabitar com o mesmo de si” (Berman, 2002), produzindo no interior do sujeito o conflito entre dois dizeres, duas línguas e duas memórias. Isto está sintetizado no pronunciamento de Arguedas, ao receber o prêmio Inca Garcilaso de la Vega:

(...)Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente 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 la 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 o tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido. (1996, p.257)

O conflito sócio-histórico que subjaz à necessidade de criar uma linguagem que pudesse refletir uma nova expressão artística acaba por culminar no autor na busca pela palavra que contivesse esta semente criativa genuinamente indo-hispânica, com o elemento nativo e indígena alterando a estrutura castelhana ou um castelhano no qual a sintaxe, destruída num primeiro momento, resulta num entrelaçamento dos dois sistemas e em cuja sistematicidade se reconheceria a “alma do quechua”; além disto, Arguedas sempre se opôs à perspectiva das teorias desenvolvimentistas (“Yo no soy un aculturado...”) (cf. Lienhard, 2004).

No mesmo artigo já mencionado, “Entre el Kechwa y el castellano la angustia del mestizo” (1939), Arguedas relata essa possibilidade como propiciada pela experiência da tradução: “Y su reacción sobre el castellano ha de ser porque nunca cesará de adaptar el castellano a su profunda necesidad de expresarse en forma absoluta, es decir, de traducir hasta la última exigencia de su alma, en la que lo indio es mando y raíz.” (1986, p. 32).

Essa experiência fora vivida pelo autor de forma orgânica (enraizada) e vital, por meio, sobretudo, da palavra artística, na medida em que os demais discursos entram em colapso e sucumbem ao serem incorporados à obra *El zorro*, como se analisará no próximo capítulo.

PARTE II – CAPÍTULO 1

1.A crise da linguagem na obra *El zorro*: abertura de um novo ciclo

Tratar-se-á, neste capítulo, da crise que acomete a linguagem, em sentido amplo, na obra *El zorro* e a desestabilização processada nos discursos de saber científico (antropológico/etnológico), interpretativo e representacional. Observa-se-á de que modo estes discursos entram em contato e em conflito na tessitura da obra, sofrendo um abalo e transgressão no interior da trama, o que acaba por confluir numa crise de termos, sempre necessários embora problemáticos, como signo, língua, metáfora, mito etc. –e que, no fundo, redundam na crise da linguagem em geral.

1.1. O diálogo mudo e adulterado: o problema da nomeação

Nesta seção, relacionar-se-á as obras pioneiras com relação ao problema da nomeação no Peru com a obra *El zorro*. Nesta, constata-se a máxima desestabilização da escrita castelhana, entre inúmeros fatores, pela radical oralização da narrativa. A recorrência desse tema aparece desde as controversas versões sobre o (des)encontro entre espanhóis e nativos⁴⁷.

A necessidade de domínio imediato dos conquistadores dá margem a uma série de desentendimentos fundadores. É com vistas a corrigir alguns desses desentendimentos que o Inca Garcilaso de la Vega⁴⁸ justifica a publicação do *Comentarios Reales e Historia General del Perú*.

⁴⁷ Os acontecimentos sobre este encontro/desencontro, desde o episódio de Cajamarca, analisam-se em inúmeros ensaios da crítica literária latino-americana. Em 1532, na cidade de Cuzco, centro do antigo império *Tahuantinsuyu*, os incas haviam atingido o apogeu de sua civilização, dominando os demais povos da região. Neste ano, numa tarde de sábado, dá-se o primeiro contato entre duas civilizações, fato que inicia a derrocada do império Inca. O exército de Pizarro, representado pelo poder clerical de Vicente Valverde, encontra-se com o inca imperial Atahualpa e apresenta-se como representante do rei de Espanha e do poder divino, cuja missão seria trazer a palavra de Deus e cujos ensinamentos registravam-se no livro Sagrado. O Inca, desconhecendo tal Livro, toma-o, e nada escutando e/ou não sabendo fazer uso, lança-o no chão e exige que os espanhóis devolvam tudo o que tomaram até então. Há inúmeras versões, tanto orais quanto escritas, dos fatos ocorridos naquela tarde. As mais famosas são de Huaman Poma de Ayala e do Inca Garcilaso de la Vega. Consultar: Cornejo Polar (2000).

⁴⁸ Inca Gracilaso de La Vega nasceu em 1539, fruto da primeira geração de mestiços, filho do conquistador espanhol capitão Sebastián Gracilaso de La Vega, natural de Badajoz, Estremadura, e da princesa cusquenha Isabel Chimpu

Diante da necessidade de os conquistadores europeus nomearem e interpretarem o novo e o desconhecido, recorreram a um ideal e imaginário medieval-cristão-cruzadista. Segundo Garcilaso: “Los cristianos entendieron conforme a su deseo” (1982, p.24). Essa obra do Inca situa-se como uma dívida para com o passado incaico⁴⁹, em tom memorialístico que emana das versões orais que escutara de parentes durante os acontecimentos da conquista e, posteriormente, por ele recopilados das versões enviadas pelas famílias:

... y yo, como digo, las oí a mis mayores, aunque (como muchacho) con poca atención, que si entonces la tuviera pudiera ahora escribir otras muchas cosas de grande admiración, necesarias en esta historia. Diré las que hubiere guardado la memoria, con dolor de las que ha perdido. (idem, p.22).

Sem dúvida, trata-se de uma obra fundamental sob a perspectiva dos vencidos e abre a possibilidade de confrontar os relatos sobre a Conquista⁵⁰. Ela assume, ainda, o caráter interdisciplinar moderno ao participar da historiografia, tradução, etnografia e filologia.

Interessa, em particular, o capítulo IV, “La deducción del nombre Perú” dos *Comentarios Reales*, no qual Garcilaso relata como os espanhóis deduziram o nome Peru a partir de uma interpretação forjada, visto que, ao perguntarem a um pescador como se denominava aquela

Oello. Da linhagem paterna relaciona-se por parentesco a importantes autores espanhóis, como Jorge Manrique e Garcilaso de la Vega, e da linhagem materna é bisneto de Túpac Inca Yupanqui e sobrinho de Huayna Cápac. Sua obra é uma tentativa de corrigir os demais relatos que tratam da conquista e do Império dos Incas, sob a ótica dos historiadores europeus e de corrigir “alguns” vocábulos indígenas que sofreram igualmente adulterações pelos conquistadores. López-Baralt (2005) considera o Inca o primeiro filólogo e tradutor da América, e aponta que sua escrita vem reparar ainda a injustiça que seu pai sofrera ao ser considerado como traidor da Coroa, de acordo com a historiografia oficial.

⁴⁹A palavra do Inca, num tom aparentemente conciliador, oculta o propósito de questionar a autoridade dos demais historiadores espanhóis: “En el discurso de la historia protestamos la verdad della, y que no diremos cosa grande que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo; que mi intención no es contradecirles, sino servirles de comento y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios, que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad della, según que largamente se verá en el discurso de la historia, la cual ofrezco a la piedad del que la leyere” (1982, p.15).

⁵⁰Mencionam-se os relatos, tais como: os de Pedro Cieza de León, “Crónica del Perú”; Francisco López de Gómara, “Historia general de las Indias”; José de Acosta, “Historia Natural y Moral de las Indias”; Diego Fernández, “Historia del descubrimiento” y “Conquista de La provincia Del Perú”, e os escritos do jesuíta mestiço Blas Valera, cujos manuscritos foram entregues a Garcilaso, anos mais tarde, após a fuga de Varela do saque inglês, que acarretou no extravio de vários textos.

Para uma visão dos vencidos, cf. Todorov *A Conquista da América* (1993) e León Portilla *Visão dos vencidos: a tragédia da conquista narrada pelos astecas* (1987) e para uma aproximação da obra de Garcilaso como filólogo e etnógrafo, conferir: López-Baralt (2005), capítulo V, “La traducción como etnografía en los Andes: el Inca Garcilaso”.

região, o pescador responde *Berú*, referindo-se ao seu nome e, em seguida, responde *Pelú*, o que designava o nome do rio onde se encontravam. Após uma corrupção dos fonemas e do significado, os espanhóis passam a designar aquela região de “Peru”, desconhecida pelos índios e para os quais não existiam tais demarcações de fronteiras, já que o seu império era conhecido como *Tahuantinsuyu*, palavra que compreendia toda a extensão (as quatro regiões ou *suyu*) de domínio do Incanato. Cite-se, a propósito, o longo fragmento do encontro inicial:

Los españoles, habiéndole acariciado porque perdiese el miedo que de verlos con barbas y en diferente traje que el suyo había cobrado, le preguntaron por señas y por palabras qué tierra era aquella y cómo se llamaba. El indio, por los ademanes y meneos que con manos y rostro le hacían (como un mudo) entendía que le preguntaban, mas no entendía lo que le preguntaban, y a lo que entendió que era el preguntarle, respondió a priesa (antes que le hiciesen algún mal) y nombró su propio nombre, diciendo Berú, y añadió otro y dijo Pelú. Quiso decir: “Si me preguntáis cómo me llamo, yo digo Berú, y si me preguntáis donde estaba, digo que estaba en el río”. Porque es de saber que el nombre Pelú en el lenguaje de aquella provincia es nombre apelativo y significa río en común, como luego veremos en un autor grave. (...)

Los cristianos entendieron conforme a su deseo, imaginando que el indio les había entendido y respondido a propósito, como si él y ellos hubieran hablado en castellano, y desde aquel tiempo, que fue el año de mil quinientos y quince o diez y seis, llamaron Perú aquel riquísimo y grande Imperio, corrompiendo ambos nombres, como corrompen los españoles casi todos los vocablos que toman del lenguaje de los indios de aquella tierra, porque si tomaran el nombre del indio, Berú, trocaron la b por la p, y si el nombre Pelú, que significa río, trocaron la l por la r, y de la una manera o de la otra dijeron Perú. (1982, p.24)

A astúcia e a fina ironia do relato do “mestiço a boca llena”, como ele pioneiramente se auto-denominava, contrastam com os relatos da época (citados como a referência ao “autor grave”, de forma aparentemente filial, mas que oculta uma “contradição”⁵¹ poderosa e inaugural na literatura do Continente) que simula um entendimento impossível no contato com os nativos, justificado em parte pelo caráter persuasivo e político que os documentos (epístolas, relatos, crônicas etc.) deveriam assumir diante da Coroa. Tem-se, pois, um desencontro cabal (“bárbaro”, se se entender por este termo todo documento de cultura como documento de barbárie, de acordo com Benjamin [1986]) orquestrado pelos espanhóis ao simular uma comunicabilidade entre si e seus interlocutores (na mesma língua!).

⁵¹ Este termo é tomado de López-Baralt (2005) que, por sua vez, o toma da noção de “contraconquista” do cubano Lezama Lima.

Acresce-se a isto que o topônimo Peru⁵² e a região hoje designada como tal não passam de um simulacro do entendimento (um diálogo impossível) entre espanhóis e indígenas, uma tradução errônea, revelando que os alicerces da nação se deram ironicamente sobre um erro lingüístico entre um índio, cujas palavras eram interpretadas à revelia pelos espanhóis (“como um mudo”), e o ato precoce de nomeação e domínio exercidos pela força das letras e das armas. Contra isto emerge a voz do Inca que procede como o primeiro filólogo, tradutor e etnógrafo, posicionando-se contra a historiografia oficial. Não deixa de ser relevante, ainda, o fato de o primeiro habitante do Peru ser um pescador, e o cenário dos acontecimentos da obra *El zorro*, Chimbote, localizar-se numa cidade pesqueira da costa, numa espécie de retorno ao cenário da Conquista e do ato inaugural de incomunicabilidade entre os homens.

O sofrimento da nomeação das personagens na obra, a dor da palavra, coloca-se como a fala que ecoa no vazio e a solidão do indivíduo que busca a alteridade, mas que esbarra na inteligibilidade, no desamparo do eu. Tal qual o pescador em 1515, as personagens de Chimbote, do século XX, falam desde esse espaço discursivo sobre o desamparo, “como mudos”, ou para interlocutores mudos (coincidência com Babel), sem serem ouvidos talvez, ainda que busquem o outro e o diálogo, ou denunciem a farsa pela via também da “contra-dicção”⁵³. Esse desamparo traduz-se na linguagem por uma forma de experiência primeva da infância (*infans*=o que não fala), através do grito, choro e balbuceio, na falha ao dizer, na “gagueira” (Kafka) que cruza a

⁵² Segundo ele: “(...)donde hay mucha cantidad de oro y plata y otros metales ricos, de cuya abundancia nació el refrán que, para decir que un hombre es rico, dicen posee el Perú; este nombre fue nuevamente impuesto por los españoles a aquel imperio de los Incas, nombre puesto acaso y no propio, y por tanto de los indios no conocido, antes, por ser bárbaro, tan aborrecido que ninguno dellos lo quiere usar; solamente lo usan los españoles”. (Garcilaso de la Vega, 1982, p.28).

⁵³ Cornejo Polar observa como a obra póstuma de Arguedas inaugura a “gesta do migrante”, com sua sintaxe distorcida e sua “multicultura fragmentada” como contraponto a tão propalada “gesta do mestiço” e sua possibilidade de síntese de contrários. No artigo “Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas” (2000), o crítico propõe uma alternativa à leitura conciliadora de Rama e do êxito da mestiçagem como síntese do trauma da conquista e da qual o mestiço Garcilaso de la Vega, devido à sua dupla linhagem nobre, seria representante, a qual se relaciona à heterogeneidade e à contradição não redutíveis à síntese, apesar de a obra arguediana, como adverte o crítico, contemplar não raro com “otimismo” as transformações e experiências que lhes são alheias, incorporando-as seletivamente.

constituição das línguas e dos sujeitos no centro das transformações capitalistas e, portanto, alienados pelo sistema de produção e divididos entre o desejo arcaico e mítico e as formas da modernidade que impõe “a perda da identidade”, no sentido considerado por Bay (1992), que vê, no caso de Arguedas, que “la perdida o el olvido del mito significa la perdida de identidad” (p.75).

Então, seguindo os passos do Inca na tarefa de traduzir o mundo infantil e materno quechua (no seu caso, pela filiação materna; no de Arguedas, pela referência às indígenas que o protegiam na cozinha), Arguedas adota o procedimento filológico, tradutório e auto-etnográfico de seu precursor, mas numa postura de “contraconquista” e “contradição” próprias à radicalidade de Huaman Poma, que realiza uma espécie de “etnografia do invasor”⁵⁴.

1.2. Ruídos do “diálogo impossível de Cajamarca” na escrita da modernidade

“Cantar com as palavras quietas” – Ondjaki

Lienhard designa a prática efetuada pelos conquistadores na América de tomar posse por meio de um registro escrito, com o aval da Igreja, e do ato de leitura do mesmo⁵⁵ como o processo de “fetichização da escrita”⁵⁶. Essa prática era considerada nada menos que divina para

⁵⁴ López-Baralt, ao analisar a obra dos dois autores sob a perspectiva da prática etnográfica, chega à seguinte conclusão: “Pero ambos, y esto es lo que más nos interesa, fueron etnógrafos *avant la lettre* de su mundo andino. Si en el caso del Inca Garcilaso consideramos el insólito caso del Otro que escribe su propia etnografía, en la *Nueva cronica* enfrentamos otra instancia del indígena que se erige en estudioso de su propia cultura, incluso en sentido visual. Pero todavía hay más: en Guaman Poma estamos frente al autóctono que ensaya una atrevida etnografía del invasor, convertido en su carta-cronica en el Otro. Mediante diversas estrategias –entre ellas, las del simbolismo espacial andino y los bodegones de sus dibujos– el cronista yarovilca crea una tipología cultural binaria que vuelve del revés la oposición escolástica de vicios y virtudes, privilegiando éticamente al indígena y enjuiciando sin piedad al español.” (2005, p.158).

Cornejo Polar observa que Huaman Poma inaugura a saga do migrante nas letras do país, sobretudo no parágrafo à parte, “Camina el autor”, de *La nueva crónica y buen gobierno*. Consultar Cornejo Polar (2000, p.135).

⁵⁵ Os espanhóis, antes mesmo de chegarem às terras a serem exploradas, já portavam o documento “la capitulación” dos reis católicos, concedendo-lhes o direito inobjetable de possuírem as terras e, a partir de 1513, a leitura do “el requerimiento”, por parte dos espanhóis, que concedia a apropriação das terras indígenas (Lienhard, 1989, pp.28-30).

⁵⁶ Colombo foi o primeiro representante desta mentalidade eurocentrista que possuía fascínio indescritível pelas formas gráficas, atribuindo-lhe um papel e eficácia mágicos: “[...] En términos más abstractos, la escritura corresponde a la vez a una práctica político-religiosa (la toma de posesión con vistas a su evangelización) y a otra

os europeus, e como tal fora exercida. Nesse contexto, a importância legada à escrita e os relatos dos primeiros cronistas organizam-se de modo institucionalizado para manter a dominação política; entretanto, apesar destes registros do contato inicial, pouco restou ou se sabe acerca das formas de manutenção do saber ameríndio⁵⁷. Logo, os indígenas percebem a importância de dominar e apropriar-se da escrita, produzindo uma rica “literatura alternativa escrita”. O crítico uruguaio Ángel Rama, em *A Cidade das Letras*, observa como se dá este processo de implantação, organização e crescimento das cidades na América latina relacionado às letras e seu poder implícito e fetichista no âmbito administrativo-jurídico-legislativo.

Interessa mais detidamente rastrear uma possível filiação de Arguedas às letras peruanas, mais especificamente para avaliar em que medida sua obra se filia a uma vertente da tradição literária do país e quais são a resistência e a ruptura apresentadas como reação a esta mesma tradição historiográfica.

Uma das vertentes remonta a própria historiografia indo-hispânica e a literatura epistolar, que conserva os traços de resistência à implantação e consolidação do regime colonial, revelado pela insatisfação dos caciques e principais elevados à categoria de aristocratas indígenas e pela rejeição radical aos valores europeizantes impostos. A crítica já apontou a importância do relato sobre Manco, filho do prestigioso inca *Huayna Qapaq*, manipulado pelos espanhóis no afã de dominar outros povos indígenas; entretanto, “el inca fante de los españoles” (Lienhard, 1992,

jurídica o notarial (dar fe de las responsabilidades individuales implicadas).” (Lienhard, 1989, p.29). Portanto, a experiência com o ato escritural, ocorrido em 11 de outubro de 1492, considera-se como o “grau zero da escrita” na América, expressão tomada de Barthes, a qual tem sua tradição na leitura das Sagradas Escrituras e no processo de expulsão dos árabes da Península Ibérica, e coincide com a publicação da primeira gramática castelhana, em 1492, o que autoriza Nebrija a declarar, em sua gramática, os objetivos político-ideológicos de antemão delineados: “La lengua es la compañera del Imperio”. Para aprofundar o tema, consultar Lienhard (1989) e o artigo de Cornejo Polar (2000): “Os discursos coloniais e a formação da literatura hispano-americana (reflexões sobre o caso andino)”.

⁵⁷ Vale citar algumas destas formas de preservação do conhecimento, tais como: os glifos mesoamericanos, os *quipus* incas e, até mesmo, formas mais próximas ao desenvolvimento fonográfico, como na área maia, embora todos estes recursos constituam formas, por meio de listas ou quadros com informações as mais diversas (guerra, política, agricultura, genealogia, administração etc.), os quais, contudo, prescindiam de uma tradição oral para se atualizar, servindo como apoio mnemotécnico. Consultar Lienhard (1989) e Pacheco (1992).

p.155), ao ver que as regras de reciprocidade andina haviam sido violadas, desencadeia uma insurreição, na qual é derrotado e, diante disto, vê-se obrigado a fugir para Vilcabamba, zona *Anti*, localizada na região da Alta Amazônia, fundando ali o que Huaman Poma designa como ‘otro Cuzco ciudad’ (cf. Lienhard, 1989; Lienhard, 1992, p.156). Constitui-se naquele local um novo *Tahuantinsuyu*, no ideal de restaurar o antigo Incanato e expandi-lo às demais regiões⁵⁸. Até seu extermínio, em 1571 ou 1572⁵⁹, os Incas de Vilcabamba mantêm ataques aos espanhóis e fomentam a insegurança e rebeliões em vários territórios invadidos. A cultura inca de Vilcabamba sofre influência dos povos da alta-amazônia –os *anti*–, e o próprio Inca se torna seu maior autor com a carta-relação, considerada o único texto de testemunho baseado na hipótese de sobrevivência da sociedade pré-hispânica⁶⁰.

Outro texto essencial pela resistência, apresentado sob a forma de fragmentos de discurso oral, é o *taki-onqoy*, cuja intertextualidade é identificada na obra arguediana.

Trata-se de um movimento político-religioso de resistência contra os espanhóis, descoberto por Luis de Olvera, em 1564, mas mencionado apenas em 1577. No intuito de obter a sua promoção, o clérigo Cristóbal de Albornoz organiza um grupo para coletar o trabalho bem-

⁵⁸ O movimento utópico de restauração do Incanato origina-se no capítulo final dos *Comentarios reales* de Garcilaso, no qual ele encerra com a morte de Túpac Amaru I como herdeiro legítimo do Império. Isto iniciará a longa tradição da utopia andina, que, segundo Flores Galindo, tem expressões diversas, tais como: o levantamento de 1742 de Juan Santos de Atahualpa na selva, a insurreição mestiça de José Gabriel Condorcanqui, o Tupac Amaru II, em 1780, o indigenismo de Mariátegui e Arguedas e o movimento do Sendero Luminoso. Consultar: Galindo (1986) e López-Baralt (2005).

⁵⁹ “El estado neoinca de Vilcabamba, pese a los ataques españoles intermitentes, funcionará como un foco de agitación durante más de 30 años: hasta 1572.” (Lienhard, 1992, p.156)

⁶⁰ É interessante observar que, até os dias atuais, encontram-se vestígios da presença Inca nessa região, como cita o escritor amazonense Márcio Souza, em reportagem no jornal *A Crítica* de Manaus, do dia 04 de março de 2007:

“O pe. Casemiro Beckstá, lingüista e antropólogo, certa vez mostrou aos tucano (sic) de Parí-cachoeira a ilustração de um Imperador Inca. Para surpresa do pesquisador, os índios não apenas reconheceram a figura, como nomearam todos os adornos do Imperador Inca utilizando os nomes quichuas, evidentemente com a pronúncia adulterada. E isto em plena década de 70, quando o *Tahuantinsuyu* estava morto há quase cinco séculos.” (p.6)

Desta forma, atestam-se os vestígios deixados pela presença Inca na região, na memória dos indígenas locais, após séculos de desaparecimento do estado de Vilcabamba.

sucedido de extirpação de idolatrias e seitas empreendido na região⁶¹; deste modo, os testemunhos recolhidos contêm citações de forma indireta, retalhos de discurso dos predicadores indígenas que revelam a continuidade de um saber tradicional. Este movimento procura restaurar a autonomia andina em face dos invasores espanhóis, e a palavra *taki-onqoy* significa “doença do canto ou da dança”, manifestação própria dos atuais departamentos de Huancavelica, Ayacucho e Apurímac:

(...) si bien se desarrolló paralelamente a la resistencia incaica de Vilcabamba, no dependió de ningún modo de ella. El núcleo de su mensaje: el retorno de las wakas y a las wakas. Las wakas son ciertos lugares – o “seres”– significativos del cosmos natural, su representación antropomorfa y los adoratorios levantados para su culto. Vinculados quizá al origen de los linajes andinos, las wakas parecen representar la capa más profunda de la religión andina, capa que precede a la que impusieron los señoríos de envergadura regional (como los Incas), y que sobrevive al derrumbe del sistema incaico. Los predicadores del *taki onqoy* anuncian, pues, el “retorno” inminente de estas divinidades vencidas –pasajeramente– por los españoles, y exigen no sin tremendas amenazas, el retorno a su culto. (Lienhard, 1992, p.181)

Nesta definição do movimento messiânico de retorno do Inca rei (cujo germe reside igualmente nos *Comentarios reales*), observa-se claramente o funcionamento de uma memória passada que deveria ficar apagada (pela dominação incaica anterior), mas que aflora na memória presente como possibilidade de reviravolta dos acontecimentos (*pachakuti*), numa perspectiva mítica, ressoando como o interdiscurso que sobrevive aos escombros e apagamento (“derrumbe del sistema incaico”) para continuar afirmando sua existência no presente a modo de fiapos discursivos ou de um poderoso fluxo de água que brota das profundezas, numa nova tentativa de imposição de outra memória e silenciamento por parte dos conquistadores e eclesiásticos espanhóis.

Arguedas serve-se desse recurso em *El zorro*, numa clara referência ao *taki onqoy*, o qual empreende não só um “canto de morte”, como seus predicadores ancestrais realizaram, mas também uma dança de morte no espaço da ficção. Assim como os textos recopilados não podem

⁶¹ Guaman Poma de Ayala participa desta expedição e em sua obra denuncia os abusos cometidos pelos religiosos. Consultar: López-Baralt (2005), cap. VI, “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”.

recuperar o caráter performático do universo oral dos *taki onqoy*, apesar do ideal do escritor ser o de “infundir esta sensação”, o leitor moderno não pode ver (se não se esforçar) esta dança ou ouvir esta canção nas páginas –aí está uma das maiores dificuldades da obra de Arguedas, e dos demais autores mencionados anteriormente, isto é, a recriação ficcional deste universo apagado e silenciado pela imposição da escrita e das tecnologias da palavra e eis sua radicalização mais visível ou audível, cujos ecos modernos ressoam na cidade de Chimbote e na dança-canto-ritual de doença de seus personagens e seu autor (a mesma dança cósmica de *Huatyacuri* “el héroe dios con traza de mendigo” (Arguedas, 1996, p.252)), um convite ao leitor que deve mover-se nesse espaço discursivo ancestral que move o mundo.

A obra póstuma retoma todos estes discursos mencionados anteriormente: o testemunho do Inca, a resistência do canto-dança do *taki onqoy*, o mito de *Huarochirí* etc., para inseri-los numa nova rede genealógica e intertextual. Esta rede rompe com o indigenismo tradicional, cuja obra arguediana inicial guarda alguns traços, mas que nunca se deixou reduzir, ao contrário, antes inovou e ampliou suas possibilidades⁶² e também rompe e supera o realismo mágico, termo

⁶² O indigenismo caracteriza-se, grosso modo, pela literatura de denúncia contra a exploração e condições degradantes de vida dos indígenas; compreendendo, sobretudo, países com grande contingente populacional indígena, tais como: Bolívia, Equador e Peru. Distingue-se da etapa do indianismo de caráter romântico e escapista anterior a mesma, afirmando-se pelo “estilo realista e naturalista” e pela denúncia social. O primeiro movimento indigenista pauta-se pela influência marxista de Mariátegui e sua leitura do indígena como “classe social”. Entretanto, parte desta literatura produzida revela o fracasso de seu próprio método ao evidenciar o descompasso entre as vozes narrativas e o choque das mesmas no interior da obra. Arguedas é um dos principais autores que dá o salto entre este primeiro indigenismo e um (neo)indigenismo subsequente frutífero que culminará com *El zorro*. Alguns elementos desta renovação das formas caducas do indigenismo devem-se, segundo Cornejo Polar: ao emprego da perspectiva do realismo mágico, intensificação do lirismo, aprimoramento das técnicas formais e, finalmente, a ampliação do espaço da representação narrativa em conformidade com as reais transformações da problemática indígena, entre elas a adaptação do mestiço nas grandes cidades e sua inserção na narrativa. Ressalta-se, ainda, que o termo indianismo na literatura hispano-americana não coincide com a concepção brasileira, que considera toda produção do século XX que trate do índio como indianista. Sobre este tema, consultar: BAY, Carmen Alemany (1992). “Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José María Arguedas, Roa Bastos e José Donoso” in: *Anthropos*. Madrid, n.128, pp.74-76. Há uma vasta bibliografia sobre o tema: Roldán menciona a divisão de quatro correntes indigenistas apontadas por Flores Galindo, conferir: ROLDÁN, Julio (1986) *Perú, mito y realidad*. Lima.

Quanto ao neo-indigenismo, Edgardo Rivera Martínez considera que a obra de Arguedas não adere ao realismo mágico da mesma forma que os demais autores representativos do movimento e que caem na falácia de reproduzir a discrepância entre aquilo que Cornejo Polar sublinha como o referente pertencente a um universo e as formas

cunhado por Mariátegui a partir da leitura do italiano Bontempelli e que frutificou no Novo Mundo de forma não antevista pelo Amauta⁶³, numa filiação às manifestações culturais pré-coloniais que entram na literatura da colônia e atravessam séculos até chegar a serem incorporadas à obra arguediana e a outras de forma inédita. Essa conjugação, a partir das técnicas do romance moderno e das correntes vanguardistas atreladas aos estratos da cultura popular e não-hegemônica, constitui aquilo que Cornejo Polar designa como o mais genuíno de nossa literatura produzida pela heterogeneidade e “anti-síntese” de elementos próprios de sociedades contraditórias e heteróclitas.

A escritura da obra é inseparável, portanto, do movimento de leitura. O leitor ideal deve solidarizar-se com o procedimento empregado de “desfamiliarização”, porque talvez esteja familiarizado com algum tipo de “marginalidade”, como argumenta Llano, ou mesmo um leitor disposto a acolher a partir da “hospitalidade cultural”, como propõe Khatibi⁶⁴. Então, a escritura arguediana, tal como será definida mais adiante, não pode existir sem esse movimento de

novelescas a outro. Segundo o escritor peruano, Arguedas participa das duas tendências e revitaliza ambas. Sobre a obra de Manuel Scorza como marco do fim do neoindigenismo, escreve: “A su vez Antonio Cornejo Polar adscribe al neoindigenismo el ciclo de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza, pero en el cauce siempre de lo que puede llamarse la “novela de la rebelión campesina”. Estima que allí se da la ampliación del espacio social, pero con la participación de que quienes interpretan el acontecer son personajes del mundo urbano moderno y no mestizos transculturados, como Rendón Willka o Benito Castro. Todo ello en el marco de una doble inserción, el realismo mágico de la novela social –“doble código que no resuelve la heterogeneidad propia del indigenismo”, y que incluso quizás acentúa. Y añade “...el neoindigenismo de Scorza agrega una nueva tensión mediante el empleo de los recursos del realismo mágico, que representan, tal como los utiliza el narrador, la modernización del relato y un nuevo alejamiento de su referente” (2004, p.55).

⁶³ A tal respeito, consultar: MARAVALL, J. A. (dir.) (1977) “Mariátegui y el realismo mágico” in: *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*. Madrid, ICH, pp.149-154. Escreve o crítico: “La facultad más valiosa del crítico es la de descubrir matices, avizorar la congruencia de expresiones sólo en apariencia disgregadas. En este sentido, José Carlos Mariátegui insiste, a veces hasta el exceso, en aclarar que la apertura hacia lo mágico no significa una sustracción al tiempo, al espacio, ni dar espaldas al mundo. Realismo y magia se conjugan y superan una antinomia empobrecedora: “Restaurar los fueros de la fantasía –expresa– no puede servir, si para algo sirve, sino para restablecer los derechos o los valores de la realidad.” (p.153)

⁶⁴ De acordo com Pacheco, Khatibi define as possibilidades do diálogo intercultural e a necessidade de abandono da base racionalista ocidental da cultura:

Sólo este cambio de actitud, esta disponibilidad, ciertamente solicitada por el texto, permitirá la formación gradual de una nueva audiencia lectora, capaz de estar abierta –con esa “hospitalidad cultural” que proponía Khatibi como presupuesto de cualquier diálogo cultural fructífero– a la otredad enriquecedora. Se trata posiblemente entonces de la gestación gradual de un nuevo lector, de ese “lector futuro”, que menciona Martin Lienhard al referirse al nuevo público, tendiente a la biculturalidad hispanoquechua, que pareciera solicitado por el lector de Arguedas y en particular de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1992, p.127).

abertura ao diálogo com o Outro em suas múltiplas instâncias (outro modo de ser do ente e do outro como leitor, externo). Aí reside o movimento de escritura de si mesmo na língua do Outro⁶⁵, que bifurca e desdobra a identidade e a escritura e é inseparável da instância de leitura que busca, neste encontro com o Outro, talvez o conhecimento de si mesmo, num movimento dialógico de “fascinação com a outridade” (Rosa, 1990).

1.3. Antropologia como possibilidade de discurso mediador?

Nesta seção, será observada a importância da antropologia como discurso do qual a narrativa latino-americana se nutre desde suas origens. Echevarría (2000), num ensaio pioneiro, observa como os discursos das leis, científico e antropológico se convertem em paradigmas da literatura latino-americana. Uma de suas indagações é a possibilidade de produzir um discurso ficcional sobre o Outro sem destruí-lo completamente. A partir da literatura entendida como arquivo, no sentido foucaultiano do termo, observa que o arquivo latino-americano e a sua genealogia possuem uma constituição lacunar e rasurada. A antropologia entra como possibilidade de discurso mediador e instiga ao colocar o dedo na velha ferida do Ocidente com sua crise epistemológica sobre a legitimidade de um discurso sobre o Outro⁶⁶.

⁶⁵Jabbour (2001) analisa este aspecto na obra dos árabes que adotam o francês como língua literária e exploram as possibilidades decorrentes desta escritura a partir do estrangeiro, num movimento de estranhamento do familiar, descoberta e fascinação da palavra.

⁶⁶ Esta crise anuncia-se na necessidade do Ocidente e sua empresa imperialista de entrar em contato e conhecer “o saber do Outro”, advindo ainda da descrença na ciência e técnica com o advento da I Guerra Mundial e o interesse das filosofias desconstrucionistas pela pluralidade cultural: “Lo que busca el nuevo discurso no es tanto conocimiento sobre el Otro, sino conocimiento sobre el conocimiento que el Otro posee.” (Echevarría, 2000, p.208). Neste sentido, a antropologia surge como auto-reflexiva, revelando os problemas epistemológicos “de una disciplina en el que se reflejaran los problemas de su propio discurso” (idem, p.204).

Essa forma de discurso que a antropologia e a etnografia colocam⁶⁷ reflete-se no Arquivo como uma reviravolta diante da incompatibilidade dos discursos que o constituem e acabam por lhes absorver a legitimidade, mostram-se como uma forma de discurso mítico. Segundo Echevarría (2000):

“Este viraje, a su vez, se dirige contra la autoridad del metadiscurso, al demostrar que lo literario no es una categoría independiente fuera del lenguaje, sino el lenguaje mismo en su manifestación más vulnerable y reveladora. La narrativa invalida la postura del metadiscurso, al mostrar que siempre forma parte de lo mítico.” (p.213)

Neste sentido, Echevarría concebe o arquivo como um depósito (num sentido desconstrucionista) que esconde um elemento insuspeitado, um segredo sobre o Outro: “el archivo no sólo indica algo que se guarda sino que ese algo es secreto y está codificado” (2000, p.61). Isto o leva a considerar a influência do discurso antropológico como “modelador” da história latino-americana em forma de mito⁶⁸, com importantes implicações no caso de Arguedas.

No que consistiria este segredo sobre o Outro, este elemento inexplorável? Não haveria a literatura produzida sob a designação de indianismo, indigenismo, regionalismo ou “novela da terra”, desde aquelas consideradas de caráter positivista e emancipador até as do século XX, caído na falácia de dar voz a esse Outro? Por certo, aí reside a crítica à falta de legitimidade de um narrador distanciado e distante que tenta dar a palavra, mas que acaba celebrando a distância com relação ao Outro e revelando mais de si e de sua ideologia. Essa perspectiva revela a “crítica

⁶⁷ Adam et al. avaliam as substanciais diferenças entre o procedimento do antropólogo e do epistemólogo, posto que o primeiro pode esquivar-se de considerar que o conhecimento que ele produz sobre os homens é um saber sobre si mesmo, sob certa perspectiva explicativa, enquanto que o epistemólogo não pode fugir desta questão que recai sobre a proximidade da produção de seu saber que retorna à produção da significação, da representação e, enfim, da escrita. Citamos: “Pour épistémologue, la question que lui pose l’étude du savoir qui ne soit pas voué au silence, donc qui n’esquive pas la “boucle étrange”? L’origine ontologique du problème se situe dans le fait que l’homme pensant est tout à la fois, et simultanément, un point de vue sur le tout de l’univers qu’il veut comprendre, bien qu’il n’en soit cependant qu’une partie, une espèce naturelle parmi les autres.” (1990, p.13).

⁶⁸ Esse pensamento ancora-se na crise dos discursos oficiais sobre a cultura com a Revolução Cubana e a libertação do mundo post-colonial. Cf. Echevarría (2000).

mitologizante” como elemento intrínseco resultante do método escolhido, falaciosa, pois nelas “el lenguaje del narrador trata de la magia, pero no es mágico” (2000, p.220).

Entretanto, do ponto de vista do saber antropológico/etnográfico que se interroga sobre o objeto desse saber, ainda que se reconheça o caráter “narrativo” da disciplina⁶⁹, não se pode esquecer, segundo Adam et al., de que “un texte anthropologique sert a d’autres fin que le seul ‘plaisir du texte’ ou que la seule ‘dissémination’ du sens.” (1990, p.10), uma vez que este discurso se volta a um público específico na comunicação de uma experiência de campo por meio de comparações interculturais, intervindo num debate político e ideológico. A observação e a descrição do objeto, em antropologia, são indispensáveis para a compreensão dos fenômenos; todavia, essa descrição se formula por meio da escritura⁷⁰, supondo-se que aquele que observa atua como indivíduo pesquisador/observador e autor. Isso se constrói de modo que os termos figurem numa plataforma “referencial”, visto numa complexa montagem que veicula certa maneira de escrever e produzir, um saber que se dá ao conhecimento e à leitura⁷¹.

A vantagem da incorporação desse discurso na ficção, segundo o escritor Milton Hatoum (2005), é a possibilidade aberta pela literatura de transmitir a experiência de campo e a observação sem as exigências teórico-metodológicas impostas pelo saber científico, além de constituir mais um, entre os possíveis discursos da narrativa. Então, a figura do antropólogo, como observador e testemunha, assume várias instâncias, já que se serve da liberdade de imaginar, convertendo-se num autor de ficção, livre das travas do método; como contrapartida, a

⁶⁹ A partir da obra do antropólogo norte-americano Clifford Geertz, tributário da teoria antropológica estruturalista de Lévi-Strauss, que define a antropologia como uma semiologia, na qual o antropólogo deve tornar-se crítico literário ao buscar interpretar a interpretação da cultura, desemaranhando suas redes de significação, o que dilui os limites entre ciência e ficção no âmbito de sua disciplina, esta forma de conhecimento ocidental assume novos contornos e possibilidades. Consultar a obra de López-Baralt (2005), capítulo II “La antropología como literatura”, e Ianni (2001 e 2002).

⁷⁰ Idéia condensada na frase de Clifford Geertz: “¿Qué es lo que hace el antropólogo? Escribe.” In: López-Baralt, 2005, p.45.

⁷¹ Para aprofundar a questão do método e da crítica epistemológica sobre a antropologia como discurso científico, consultar: M. Adam et al. (1990).

ficção insere um discurso de seqüência descritiva⁷² (com implicações para o saber científico e para as figuras de linguagem de modo geral), recolocando o problema da noção de sujeito e de objeto na constituição do saber científico do qual origina.

No caso específico de Arguedas, há um duplo movimento que consiste em: por um lado, a apropriação deste discurso científico decorrente de sua formação especializada⁷³ e, por outro, o questionamento que, com propriedade, desautoriza uma tradição veiculada no Ocidente –prática disciplinária ou “meta-discurso”, no sentido empregado por Echevarría no qual o elemento mítico é peça integrante das formas de manifestação da linguagem. É nessa direção que o crítico, ao partir da leitura de Borges, que aliás já advertira sobre os limites das bases antropológicas da literatura regionalista, considera igualmente a obra *Los ríos profundos* de Arguedas, mas deixa de mencionar outras obras que viriam a relativizar a sua tese acerca da literatura como um depósito de textos ou fragmentos textuais ligados à modernidade, bem como a crítica deste desejo de totalidade ao apresentar sua relatividade como um arquivo sempre incompleto e em construção.

A partir de um projeto derridariano de desescritura ou desconstrução desta tendência que aponta em direção ao encontro, não garantido de antemão, com o Outro da língua, Echevarría coloca este método como mais uma “forma de ficção sobre o Outro”, um reflexo da ilusão do discurso ou “metadiscorso” que se converte em mito, e ele não perde de vista que tal perspectiva

⁷² Segundo Adam et al., a descrição não se refere a um passado ou futuro, como outros gêneros (argumentativo, narrativo etc.), mas somente um “testemunho” que obedece a certas regras de constituição do sentido e sob certas regras de formação: “(...) De plus, bien que son texte soit matériellement fini, une description n’est en principe jamais achevée. Configurée sous l’aspect d’un tout, les parties de la chose décrite sont inépuisables. L’unité du “donné” qu’une description semble refléter sous une variété d’aspects tient davantage à la chose décrite qu’à une théorie qui la reconstruirait. Elle est pourtant l’oeuvre d’un point de vue, car elle témoigne d’une organisation d’éléments selon une certaine forme.” (1990, p.14). Vários autores analisaram a passagem de *Los ríos profundos*, na qual se dá a descrição do *zumbayllu*, considerada “um verdadeiro artigo etnográfico” (Forgues, 2004a) e com um alto grau de realização poético-mágico.

⁷³ Vale notar que a obra de Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, é publicada em 1955, em Paris, e a obra de Clifford Gertz, *The Interpretation of Cultures*, em 1973.

sempre incompleta e inacabada do Arquivo não deixa senão vestígios, pistas, traços etc., pautados pela lei e pela história, narrados sob a ótica do dominador.

O arquivo assume o caráter de “mito de mitos” e, como tal, não pode se edificar como projeto cultural ou nacional: “El Archivo no puede erigirse en mito nacional o cultural, aunque su construcción sigue revelando un anhelo por la creación de un grandioso metarrelato político-cultural.” (Echevarría, op. cit, p.240). Entretanto, o que o crítico não contempla é a possibilidade de reversibilidade desde dentro da literatura e da crítica dos discursos produzidos sobre o Outro e a cultura (justamente a exclusão dos textos que recolocam a questão como a obra póstuma arguediana ou *Yo el supremo* de Roa Bastos...), que constituem formas de “alojar o segredo” deste elemento sagrado, insuspeitado, perturbador de uma racionalidade domesticada, desafiando a crítica ao exigir um leitor que refaça percursos, não um leitor acrônico (não há como prever o leitor futuro), mas um leitor aberto à outridade, conforme definição de Lienhard e Cornejo Polar.

Esse segredo que Echevarría toma da filosofia derridariana a partir da preocupação com a linguagem entra na ordem do dia das discussões e pesquisas sob os discursos heterogêneos em sua ideologia e método. Derrida, como judeu e árabe, toca na necessidade de falar desde sua experiência infantil e primeva dos “desertos” que o constituem, o que significa fazer falar pelo “desejo do idioma” –um exílio, uma solidão, um segredo, uma elipse e, até mesmo, uma cinza. Tal separação operada no “corpo do idioma” não faz mais do que tensionar esta relação com o Outro na linguagem:

(...) en el curso de la operación de esa separación se define también y se pone en práctica una experiencia filosófica que se entiende a sí misma ante todo como experiencia de la lengua (cf. *Schibboleth*, p.80). Este largo debate íntimo de piedra y sentido, cripta y comunicación o expresión, letra y espíritu en la escritura de la escritura, es quizás todo él –usando o abusando de una expresión del propio Derrida a propósito de los dibujos de Antonin Artaud, “un cuerpo a cuerpo con la cuestión de la lengua” (Gómez, 1989, p.36)

Depreende-se que esse “desejo de língua” em Arguedas é o que comporta o segredo, o silêncio, a chama viva e as cinzas de seu texto, uma batalha travada com a linguagem que é, nesta

medida, escritura, porque “sua natureza e seu funcionamento estão subordinados ao modelo da escrita (idem, p.15)⁷⁴. Viu-se, anteriormente, de que modo Arguedas desaloja as formas de representatividade ficcional no caso do indigenismo, para utilizar um termo disponível, ao referir-se ao discurso sobre o Outro. No caso de *El zorro*, este encontro marcado do sujeito com o Outro leva às máximas conseqüências o tensionar das línguas, na medida em que este sujeito realiza, para tanto, a separação do “corpo da língua” ao buscar fazer falar o Outro de si mesmo, movimento interno dramático, poético e apaixonado que se traduz pela paixão da linguagem (por e da linguagem e não somente na linguagem). Esta proposta está explicitada na afirmação da busca de um modo de significação: “podía transmitir a la palabra la materia de las cosas...”(p.7).

Veja-se, agora, o caso do realismo mágico. Moreiras (2000) defende-o como uma possibilidade de conciliação das contradições que sofre o golpe final na obra póstuma de Arguedas. De acordo com Irlemar Chiampi, o realismo mágico é a escrita da não-disjunção, pois nele a “contradição não-sincrônica quer encontrar uma mediação e, portanto, desaparecer como contradição” (Apud Moreiras, 2000, p.222). Da mesma forma, o conceito de transculturação de Rama como possibilidade exitosa de incorporação e convivência de elementos da cultura dos vencidos na cultura dos vencedores torna-se falaciosa. Moreiras mostra como a transculturação, vista como uma possibilidade de harmonia e conciliação, revela-se como “forma de subordinação histórica”, e esta impossibilidade de conciliação torna-se “a aporética de um significado” que implode no texto⁷⁵. No entanto, *El zorro* instaura justamente o momento final ou a “agonia do

⁷⁴ Vale observar que a obra *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, proclama ao final uma melancolia pela dissidência que a escritura coloca entre os nativos e ele próprio como antropólogo, e que se vislumbra ainda em *Los pasos perdidos* de Carpentier. Consultar: Echevarría (2000) e López-Baralt (2005).

⁷⁵ A transculturação literária necessita de um objetivo, um sentido crítico, e Moreiras sublinha acertadamente que Rama prevê isto na definição do termo, já que a transculturação não é um fenômeno acabado, mas sim se apresenta como algo em vias de constituir-se como tal e, portanto, recorre a esse sentido crítico, sem o qual se limitaria somente ao sentido antropológico do termo, na medida em que tudo seria transculturado. Os autores e obras que Rama elenca em seu ensaio, alerta ainda Moreiras, são exemplos desta possibilidade exitosa, na qual é possível a inscrição de elementos da cultura dominada na cultura dominante e sugerem, além disto, a hipótese perversa da

realismo mágico” ao revelar a impossibilidade de realização da inscrição destes elementos da cultura de origem, frustrando o êxito da transculturação.

Segundo Vich (2006), explorando a tese de Echevarría de que “o arquivo encerra um segredo”, os estudos antropológicos e etnológicos chegam aos limites dessas disciplinas como forma de conhecimento sobre o Outro ou sobre “a apropriação do conhecimento que o outro possui”, o qual seria um ideal jamais possível de modo integral, porque há elementos da cultura do Outro que jamais se prestam ao conhecimento e que estão sob a forma de “silêncio” e “mistério incognoscível”. Ainda segundo o crítico, na obra de Arguedas, os índios quase não tomam a palavra, o que validaria um projeto estético-político do autor de desestabilizar, por meio da “ausência da voz do outro”, uma crítica a toda problemática da legitimidade de sua representação na ficção.

Em *Todas las sangres* (1964), obra que o autor considera a mais complexa, vislumbra-se tal fenômeno na personagem mestiça e enigmática de Rendón Wilka; ela é pouco “apresentada” pelo narrador, não dialoga, uma voz silenciada, o que Vich designa como “el subalterno no narrado”, mas que se torna crucial no andamento e no desfecho da narrativa. Outro exemplo tomado pelo crítico é o episódio de *Los ríos profundos*, em que Ernesto entra em contato com o muro incaico, originando uma relação mágico-animista com as pedras ancestrais que ganham voz e vida (calor, sangue, movimento); tal advento fora analisado brilhantemente sob a perspectiva da heterogeneidade cultural por Cornejo Polar, perspectiva que abrangeria a “excrescência significativa” que a tese de Rama sobre a transculturação (harmonia de contrários) não contemplaria. Essa posição de Vich está em conformidade com a impossibilidade de representação deste Outro, “subalterno...” na literatura, constituindo uma ilegitimidade, o que

modernização, entendida a partir de influências externas, como algo inevitável, “verdad ideológica y destino del mundo” (2000, p.225).

significa, em última instância, que este Outro está fadado ao silêncio e à subalternidade, permanecendo portanto como “enigma” ou “mistério insondável”. Contudo, a complexidade da personagem Rendón Wilka, responsável pela rebelião no relato, não se reduz somente a esta perspectiva negativa do silêncio.

Considerando-se a análise doravante apresentada sobre o silêncio, pretende-se demonstrar que, concomitantemente à representação deste silêncio inescrutável ou negativo, presente em alguns casos, a perspectiva discursiva que será adotada observa que este segredo é algo que está relacionado e é inerente à ruptura ou à cisão processada no “corpo da língua” pelo sujeito. Ao relacionar silêncio e palavra, pode-se refazer um possível percurso que a representação do silêncio e suas formas de manifestação projetam na constituição deste sujeito que, ao calar, se faz escutar noutro ponto do fio discursivo. Em síntese, o presente trabalho visa aplicar a perspectiva de Polar, deixando, ao invés de dar voz ao silêncio, “escutar este Outro”, oferecendo visibilidade a seus mecanismos de irrupção e significação na ficção. Acredita-se que, na obra póstuma, as personagens tomam a palavra de modo babélico, sendo que, nestas vozes, é possível escutar uma ampla variedade sócio-cultural das falas do país naquele período, não apenas indígena, como sublinhou sempre Arguedas também com relação a suas obras⁷⁶, mas de outros extratos sócio-culturais igualmente importantes.

Uma última questão a ser abordada diz respeito à leitura de Moreiras do suicídio de Arguedas; de acordo com ele, um “ato de des-escrita” como permanente fonte de modificação e, portanto, de lacuna e falta, cujo gesto colocaria fim ao paradigma antropológico, predominante

⁷⁶ Em entrevista publicada na revista estudantil *Rukanas*, n. 1, em novembro de 1967, declara J.M. Arguedas: “Y creo que de todas las novelas la más compleja es ‘Todas las sangres’.” (Dossier, Arguedas, 1996, p. 388). Na carta ao editor de Losada, ele justifica seu pedido de mais recursos para escrever o romance cujo plano ou “esqueleto” encontra-se armado há um ano, dependendo apenas de um impulso para seguir a escrita dos capítulos. A justificativa para persuadir o editor é, mais uma vez, o esmiuçar do mundo intrincado e plural que constitui o Peru, tarefa que ele realiza desde “Agua” até “Todas las sangres”, com o seguinte comentário com relação a esta última: “(...) no sé si igualmente profundo en T.L.S.- Mi cuerpo está como especie de batería: requiere sólo una pequeña carga inicial para que se eche a andar...” (idem, p.390).

no paradigma literário hegemônico latino-americano, inaugurando uma das maiores rupturas na reorganização do Arquivo desde 1492:

A des-escrita de si mesmo, por Arguedas, sua auto-rasura, que é também, como veremos, uma forma portentosa de auto-inscrição, não está longe de, literalmente, estar à altura da noção de lacunas arquivais de González Echevarría. (2000, p.239).

Na esteira do ensaio de Echevarría, Moreiras interpreta o ato de suicídio de Arguedas como mais uma prática vinculada ao arquivo como depósito (da escrita e da literatura), por meio do processo de “desescrita de si mesmo”, como uma das mais impactantes lacunas registradas. Acredita-se que na obra póstuma se opera uma inversão desse paradigma dominante devido à instauração do conflito dramático que se dá entre a descrição do Outro de si mesmo que violenta a “mesmidade” do sujeito. Isto se oferece como inscrição, traço, letra, mas também e talvez utopicamente como signo da referencialidade e do testemunho (voz, sangue, chama e vida), ainda que nas astúcias da ficção, após a morte, o sujeito seja aquele “textual” e não o que viveu.

Neste sentido, além de uma inscrição, o crítico Moreiras aponta acertadamente uma auto-inscrição ou “auto-rasura” por meio do “significante apaixonado” arguediano. Entretanto, não se pretende perder de vista que esse processo é uma desarticulação da escrita, uma crítica que a destrói a partir de seu funcionamento interno, não apenas para constituir mais uma inscrição, ainda que lacunar, no arquivo, mas para torná-lo inoperante ou expor seus limites e sua negatividade. Logo, o silêncio constitui uma das formas de constituição deste eu e de sua palavra estilhaçada. A rasura no arquivo está atrelada ao ferimento do corpo “textual”, ao significante que vai de encontro a outro significante no desejo do sujeito de registrar a comunicabilidade do discurso, ainda que a circunstância seja propícia à incomunicabilidade. A perspectiva do sujeito em Arguedas serve-se do instrumental teórico das ciências (etnologia/antropologia) para falar de si como nativo e testemunha (adiante se verá como esta construção funciona como mais um simulacro), implodindo com sua obra as fronteiras dos discursos de poder.

Sob esta concepção, o signo arguediano (ou qualquer outro termo passível de discussão, tais como: escrita, metáfora, linguagem etc.) não é arbitrário, no sentido saussuriano, mas é igualmente vivo, mágico, apaixonado e ancestral, e está ligado a outra subjetividade, como se examinará no próximo capítulo.

1.3.1. Entre a antropologia e a ficção: silêncio entre práticas discursivas

Nesta seção, tratar-se-á brevemente do caráter que assume o saber científico na obra de Arguedas. Em sua tese doutoral (1968), ele realiza um interessante e inédito estudo comparativo entre as comunidades de Espanha e Peru; defende que, logo à destruição da organização incaica comunal, estabelece-se nas comunidades peruanas a organização das comunidades espanholas de traços arcaicos e romanos presentes no país conquistador. Com ironia, o autor descreve, a partir da experiência de campo realizada com bolsa concedida pela Unesco, a situação encontrada em Espanha correspondente a tal como se organizava quatro séculos antes. Utiliza-se do método antropológico comparatista para registrar um discurso de conhecimento sobre os europeus, à maneira como é empregado na América: “a etnografia do invasor” como Huaman Poma. Ele toma como exemplo as comunidades de Zamora, Bermillo, Fermoselle, Sayago, Alcañices, Aliste e San Vitero, as quais “permanecieron excepcionalmente aislados (sic) y con su organización económica, social y política conservada, hasta la primera guerra mundial, en un estado de antigüedad correspondiente a la del siglo XV, y en algunos aspectos aún más antigua.” (Arguedas, 1968, p.12).

É interessante observar que o “Prefácio” contém uma referência irônica e problemática dos alcances do método, próxima ao que se encontra em sua ficção *El zorro*, numa desestabilização e diluição das fronteiras, jogando na entrecruzilhada dos discursos:

Tardía y débilmente instruidos en la especialidad, empleamos con vacilante formalismo tanto la terminología como los esquemas aprendidos, en la utilización de los recursos de nuestros trabajos de campo. Felizmente no ocurrió lo mismo con el método. Fuimos cautivados por la personalidad de algunos vecinos de las comunidades castellanas que estudiamos –¡comunidades tan idénticas en muchos aspectos medulares de la vida a aquellas peruanas que observamos mejor o en las que pasamos nuestra infancia!–. (1968, p.6)

Adiante, o autor explicita o caráter literário do trabalho, cruzando os discursos antropológico/etnológico e ficcional: “Es pues, este irregular libro, una buena crónica; tiene, por tanto, algo de novela y está salpicado de cierto matiz académico, perdonable y hasta amenazante pedantesco y temeroso a la vez.” (idem), numa técnica próxima àquela empregada na concepção de Georges Mounin (“la traducción siempre es una etnografía”) e que James Boon inverte e subverte ao definir “la antropología como traducción extrema” (Apud López-Baralt, 2005, p.19). Essa concepção do antropólogo, próxima ao crítico literário e ao escritor, é inversamente explorada na ficção do autor. A coincidência com o discurso autobiográfico de *El Zorro* é evidente na dedicatória concedida ao músico Damián e ao amigo escritor Westphalen (“les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato”), caracterizando-se pela apropriação desses discursos, paródia e ironia, numa reviravolta ideológica inédita.

As características arcaizantes presentes no estudo sobre a comunidade de Sayago, com um ingresso tardio na modernidade em termos de estruturas social e econômica aparecem, por exemplo, no caso do trigo que chega ali só com a Primeira Guerra Mundial, isto é, quatro séculos depois de seu uso no Peru (“Según los campesinos de la Muga de Sayago y de San Vitero e Aliste, ‘el trigo hizo desaparecer la pobreza y los piojos’”, ibidem, p.12). Entretanto, tal discrepância (“arcaica”) não se dá do mesmo modo com relação à linguagem, afirma o antropólogo, pois esta está vazada pela fala popular, oral e dinâmica (sem recorrência de arcaísmos), considerada ironicamente como o “castelhano mais puro escutado em Espanha”:

el castellano que habla el campesino sayagués tiene escasos arcaísmos, como podrá comprobarlo el lector, en los larguísimos parlamentos, que textualmente –hasta donde es posible lograr esta hazaña sin el auxilio de una máquina magnetofónica–, recogimos de boca de nuestros informantes

principales algunos de ellos muy sabios y por tanto dominadores eximios del castellano más puro que oímos en España. La explicación de un tal desconcierto es problema para los lingüistas y se encuentra fuera del alcance de un antropólogo deficientemente formado. (op. cit., p.14)

O autor foca essencialmente uma inversão do olhar antropológico, agora desterrado em direção à cultura do dominador, justificando sua escolha na lacuna e falhas, não sem certo bom-humor em relação aos estudos de tal natureza e assumindo sua posição discursiva de poder com alta dose de ironia (ao escusar-se da falta de método e formação para empreender tal tarefa):

[...] me permito dedicar este ambicioso estudio que, felizmente, alcanza a ser una descripción algo formalista pero fidedigna y animada de las comunidades de Castilla y del Perú y, por tanto, útil para la escasa bibliografía etnográfica de España y la comparativa de España e Iberoamérica. (p.6)

[...] contribuirá, sin duda, al mejor conocimiento de la cultura actual de España y del Perú, de los antecedentes históricos de la comunidad indígena en Hispanoamérica y, sobre todo, servirá para llamar la atención de los jóvenes etnólogos e historiadores hacia un problema que ambas ciencias deben continuar investigando. (p.8)

[...] Pudimos comprobar así, que durante el presente siglo no se han hecho estudios de comunidades en España y que se realizaron muy escasos y limitados trabajos de campo. (p.9)

Este golpe de mestre metodológico de Arguedas, deduzido facilmente dos exemplos selecionados, toca em uma problemática complexa sobre o domínio operado pelo saber e pela interpretação sobre o Outro, revelando a crítica implícita à legitimidade destas práticas.

Murra observa que há um intervalo de silêncio entre a produção ensaística e ficcional do autor⁷⁷, o que se torna significativo, aliado ao fato da necessidade esboçada nos diários de se encontrar com a psicanalista Dra. Lola Hoffmann para poder recuperar o desejo de escrever⁷⁸. Isto revela a transição e o amadurecimento do saber científico; deles se apropria, migrando-os para o campo artístico.

⁷⁷O antropólogo, na conferência “Semblanza de Arguedas”, publicada em *Cartas de Arguedas* (Arguedas, 1996a), resalta que nos anos em que o peruano se dedica à formação antropológica, deixa de lado a literatura e, apenas após este período, é que surgem suas obras ficcionais mais relevantes, o que talvez revele o processo de apropriação de uma metodologia científica específica para a posterior desarticulação radical e reelaboração ficcional, até alcançar a ruptura na obra póstuma. A única exceção apontada é a do romance e da monografia sobre a comunidade ayacuchana de Puquio, com as respectivas publicações do romance *Yawar Fiesta* e do ensaio de 1956, “Puquio, una comunidad en proceso de cambio”. (López-Baralt, 2005, p.322).

⁷⁸ As cartas endereçadas à Dra. Lola Hoffmann são escritas em quechua, seguidas da tradução castelhana, o que marca a relação afetiva do autor com sua psicanalista, a quem se dirige como “mãe” (López-Baralt, 2005, p.318).

Aos poucos, o procedimento baseado na oposição dualista da cultura no país, que compreende de *Agua* até *Los ríos profundos*, sofre o abalo derradeiro na obra *El zorro* (embora já encontre seus germes em alguns contos e na obra *El Sexto*), já que esta co-presença das línguas que ancora o projeto da busca pela experiência com a língua (quechua/castelhano) no contexto das serras cede lugar à nova configuração sócio-espacial e estético-política da obra póstuma. Desse expediente, nasce a indagação: como narrar, e com que linguagem, esta nova realidade chimbotana, haja vista uma nova arquitetura da língua que cresce e se renova com a cidade e seus habitantes.

1.4. Dioses y Hombres de Huarochirí: as raposas míticas

Nesta seção, tratar-se-á do mito mais antigo existente, traduzido diretamente do quechua por Arguedas, *Dioses y Hombres de Huarochirí*, coletado pelo frei Francisco de Ávila⁷⁹, nas comunidades do Peru, quando o contato entre espanhóis e indígenas ainda não havia reduzido e extirpado os mitos, ritos e cultos nativos. Esta análise fornecerá elementos para a compreensão da incorporação e revitalização do mito das raposas no romance.

⁷⁹ Nas epístolas entre Francisco de Ávila e a arquidiocese, encontram-se cartas e documentos de inestimável valor, nos quais o sacerdote relata as idolatrias veneradas pelos habitantes da província de Huarochirí. Ele explica como os gentis veneravam seus mortos e os cultuavam, num primeiro plano, na esfera familiar, já que todos possuíam seus ídolos e os que não tinham tomavam de outras famílias ou de amigos, passando de geração a geração: “...aunque no haya quedado de una generación más que una persona, que no tenga su particular dios penate en su casa...” (1966, p.255); e, num segundo plano, os deuses maiores, organizados entorno a uma hierarquia, aqueles que não possuíam ídolos em casa nem podiam deixá-los para amigos ou por afinidade, lançavam-nos em alguma tumba. Há, no entanto, uma forte resistência por parte dos nativos e dos *curacas*, sacerdotes indígenas. Entre eles, havia um duplo movimento: num primeiro momento, o de controlar e servir à Coroa, e, num segundo, um sentimento de rebeldia e de discórdia e é neste contexto que proliferam práticas subversivas, por meio da dissimulação e de ações clandestinas de adoração, que emergiram como fruto e resposta da censura e temor infundidos pelos cristãos.

Curiosamente, o padre fora acusado, após dez anos de sua chegada em fins de 1607, o que resultou em seu julgamento e prisão, em Lima, por graves crimes cometidos contra os índios, tais como: exagero no trabalho, “*exacciones*”, ou seja, cobranças injustas e violentas e outras faltas graves. Anos mais tarde, em 1645, defende-se alegando que havia realizado um trabalho de extirpação de idolatrias, o que resultou nesta espécie de vingança de alguns índios.

O projeto de tradução durou cinco anos e foi incentivado pelo amigo de Arguedas, John Murra, já que, desde a República, cogitava-se a possibilidade de tal empreendimento. Segundo a introdução escrita por José María Arguedas⁸⁰, esse texto pode ser considerado como o *Popol Vuh* da antigüidade pré-hispânica, constituindo-se em valiosa fonte documental sobre a vida dos heróis e dos mitos de *Huarochirí*, a partir de informantes cujo contato com a cultura dominadora, apesar de já presente nos depoimentos, ainda não haver “perturbado” a “linguagem antiga” empregada. Essa linguagem está carregada da tradição oral, do elemento mágico-encantado e animista da cosmovisão indígena. Esse legado, registrado por Ávila, constitui-se por testemunhos de índios comuns, e não “doctos”, como nos alerta Arguedas, o que significa que está filtrado por crenças religiosas próprias da antiga religião popular, apesar da influência cristã:

...y hablan de ese universo en el lenguaje que fue creado para describirlo y transmitirlo más a la experiencia mítica que a la intelectual; por ejemplo, cuando el narrador cuenta que la mosca que representa a la muerte vuela “siu! diciendo”. El uso de este gerundio en la traducción habrá de ser discutible, no lo hemos empleado en todas las ocasiones en que el narrador lo usa sino contadas y elegidas veces. (Ávila, 1966, pp.10-11).

A influência e o impacto produzidos por este trabalho na obra póstuma de Arguedas é inegável⁸¹, e é isto que se analisará adiante.

⁸⁰ O trabalho cuidadoso sobre os manuscritos e sua tradução ocupou o escritor por longo período; talvez seja interessante mencionar o fato de ele hesitar em levar tal empresa adiante. Um dos primeiros desafios foi o de detectar na obra a censura realizada por Francisco de Ávila, além das alterações quanto ao texto original quechua; por exemplo, no capítulo IV, o título atribuído por Ávila é “como el sol se desaparecio cinco días”, ao passo que no original aparece, entre aspas, “Como el sol desapareció cinco día”, segundo Arguedas, e, mais abaixo, sem indicação de aspas, “Y ahora vamos a contar cómo murió el día”, tradução esta mais próxima e fiel ao original quechua, de acordo ainda com Arguedas.

⁸¹ Em carta endereçada ao editor Gonzalo Losada, Arguedas relata a importância deste trabalho em sua criação: “La traducción de los maravillosos mitos quechuas recogidos por el Padre Ávila a fines del siglo XVI en la provincia de Huarochirí, me dejaron casi sin fuerzas y determinaron en gran parte que se desencadenaran las circunstancias que me llevaron a ese malhadado accidente; pero en la entraña de esos mitos he encontrado la clave que resolvió la maraña en que se había convertido el plan de mi nuevo relato. Trataremos de encontrar un modo activo, real, agudo y cargado de sustancias de mostrar un universo que ha cambiado, no tanto como aparentemente parece, desde esa edad del mito hasta ésta en que, aparentemente, lo más temido es al mismo tiempo la mayor riqueza que posee el ser humano.” (Arguedas, 1996, p.390).

No capítulo V, narra-se a história da aparição do deus *Huatyacuri*, nome despectivo que designa aquele que come apenas batatas assadas (*'guatia'* ou *"huatia"*), o qual se disfarça de mendigo para introduzir-se entre a população dos povoados e testar a caridade de seus moradores. Um homem muito rico, morador de *Anchicocha*, fica doente e ninguém consegue descobrir a causa da doença, nem os locais nem os *huiracochas* (como eram designados os espanhóis, já numa clara interferência dos invasores). Este deus *Huatyacuri* caminha, então, de *Uracocha* até *Sieneguilla* e aí se detém e dorme. Enquanto dorme, surge uma raposa da parte alta e outra da parte baixa, e ambas travam um diálogo como se lê na transcrição a seguir:

El que vino de abajo preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba?” “Lo que debe estar bien –contestó el zorro– sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer (de Tatañamca) le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dió a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de este modo, se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha”. Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” El contó otra historia: “Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, casi ha muerto por causa de un aborto”. (1966, p.37)

Retoma-se a aparição de *Huatyacuri* na casa do homem doente e a oferta que realiza de, em troca da cura do pai, obter casamento com sua filha mais jovem –procedimento aceito, apesar dos protestos, por um lado, dos sábios que consideram a cura do doente impossível, já que eles próprios não conseguiram tal façanha, e, por outro, do esposo da filha mais velha, rico e poderoso, cuja oposição se deve ao fato de se tratar de um visitante, forasteiro e de aspecto pobre. O diálogo entre as raposas, nessa passagem, ecoa nas vozes das personagens arguedianas.

Note-se que, no diálogo, as figuras míticas se referem à magia que toma conta do doente, cuja doença sequer os sábios (*amautas*) podem deduzir e eliminar; referem-se, também, à questão da sexualidade como um pecado, talvez, a partir deste momento com alguma influência da noção

de pecado cristão (lembre-se que, nas últimas linhas, a raposa de baixo menciona o tema da morte –tão recorrente como já vimos– ao anunciar a “quase” morte de uma mulher devido a um aborto). Resta a pergunta: até que ponto a tarefa de traduzir esta obra altera e influencia a obra póstuma, devido “ao caráter mestiço e violento”, como diz Berman, que o ato tradutório comporta? Não cabe responder a esta questão em toda a riqueza que suscita, mas ela é crucial para o entendimento profundo da subjetividade e do “sentimento mítico” (Churata) que invade *El zorro*.

É interessante notar que os mitos e as lendas narradas contêm ainda inúmeras referências às relações sexuais entre os deuses e estão marcados por um forte erotismo. No capítulo VI, *Pariacaca* promete-lhe a *Chuquisuso* que faria vir água para regar os campos secos de milho, caso a bela mulher mantivesse relações sexuais com ele, e esta, com astúcia, impôs-lhe a condição prévia de que primeiro fizesse a água irrigar os campos:

“‘Mi campo de maíz muere de sed’. ‘No sufras –le dijo Pariacaca- Yo haré que venga mucha agua de la laguna que tienen ustedes en la altura; pero acepta dormir antes conmigo’. ‘Has venir el agua, primero. Cuando mi campo de maíz esté regado, dormiré contigo’, le contestó ella” (1966, p.49); “Dicen que esta mujer, en tiempos antiguos, caminaba con figura humana y pecaba (relaciones sexuales) con todos los huacas, y no tenía en cuenta a ningún hombre de los pueblos, no decía de ellos: ‘Este es bueno’ ... Ante Runacoto iban los hombres que tenían el miembro viril corto...” (idem, p.77); “ella, la hermana, esperó en su chacra a Tutayquiri, para hacerlo caer en la mentira. Y, mostrándole su parte vergonzosa y también los senos, le dijo...” (p.83); “Has enojado u ofendido a éste o a aquél –les decían –Eres fornicario, o bien: en la fiesta de Pariacaca pecaste con una mujer.” (ibidem, p.89).

Reconhece-se nesses fragmentos a referência ao engano do homem pela mulher que o seduz, bem como a ação feminina identificada com o vício que encorpam a obra póstuma, cuja representação está marcada fortemente pelo capital e delimitada pelo espaço reservado à prostituição em Chimbote.

As raposas⁸² irrompem, em *El zorro*, numa complexa relação intertextual e cumprem papel de fio condutor do romance. A elas é atribuída a função de narradoras e personagens

⁸² Na *Nueva Crónica y buen gobierno*, Guaman Poma de Ayala narra no capítulo sobre as superstições dos Incas a relação entre alguns animais e o mal-agouro; por exemplo, se uma raposa entra na casa de um homem, significa que

antropomórficas, desenhando a relação dual, complementar e vertical entre a parte alta e a parte baixa. O narrador torna-se ele próprio um “zorro moderno”⁸³. O próprio título sugere a configuração de uma geografia que parte do alto ao baixo, ponto crucial na interpretação da obra, como se verificará no capítulo quinto.

A primeira aparição das raposas no romance se dá no final do primeiro diário, no qual a da parte alta especula sobre a situação de Fidela, grávida de um forasteiro e abandonada, estabelecendo um diálogo ainda com o autor dos diários:

EL ZORRO DE ARRIBA: La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.

EL ZORRO DE ABAJO: Un sexo desconocido confunde a ésos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la “zorra” de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su “zorra” aparece el miedo y la confianza también.

EL ZORRO DE ARRIBA: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del ima sapra y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.

EL ZORRO DE ABAJO: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo.

EL ZORRO DE ARRIBA: Así es. Seguimos viendo y conociendo... (p.23)

O diálogo segue a letra itálica, utilizada também para diferenciar a escrita dos diários, e incorpora-se à voz autobiográfica numa das máscaras do autor, enlaçando o fio enunciativo anterior sobre o tema de Fidela, grávida e abandonada que foge, e o sujeito dos diários no episódio da descoberta do sexo na adolescência⁸⁴. A raposa da parte baixa refere-se ao sexo e às

ele foi arrastado pelo demônio ou por outro espírito maligno. “(...) Que el zorro ha arrastrado un hombre o una mujer hacia el demonio./ Cuando brama una zorra u otro animal, los agujeros dicen que salen y andan las cabezas de los vivos, o sus brazos, o piernas o sus tripas, de hombres o mujeres. Decían que tales indios iban a morir o algunos de sus familiares. O que habían de ahogarse en ríos o despeñarse o quemarse en fuego, o ahorcarse con sus manos, tal como ahora hacen los chancas que se ahorcan cuando están muy borrachos. Y todos los demonios y Satanás, se los llevan a su casa, al infierno.” (1998, p.65).

⁸³ Consultar “Um ensaio sobre “Los Zorros” de Arguedas” in: Cornejo Polar (2000).

⁸⁴ O final do *Primer Diario* culmina com o episódio de Fidela, que parte do povoado “hispano-índio” para “parir um órfão, um forasteiro”, e segue o diálogo das raposas. Com relação à descoberta do sexo, inúmeras vezes presente na obra do autor relacionado à perversão e ao pecado, temos: “(...) no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. (...) A través de la piel de mis manos, cuarteada por la helada, sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánima se encomendaba a los santos, en oraciones

prostitutas que pertencem ao seu terreno. Este é um dos tópicos tratados na narrativa chimbotana (primeiro *hervor*: cenário diurno/pescadores no mar seguido de cenário noturno/zona de prostituição).

Esse domínio sobre o cenário noturno, segundo o comentário da raposa de baixo sob seu controle, estende-se a distância que se instala na tentativa de apropriação do tema pelo narrador, pois a relação corpo-mercadoria que atravessa a relação prostituição-clientes não funciona como as demais mercadorias que são adquiridas pelo dinheiro, pois esbarra no feminino como enigma e mistério inapreensíveis. Segundo a raposa: “a nadie pertenece la ‘zorra’ de la prostituta”. Nesse diálogo, as raposas definem os limites de seus mundos. Menciona-se, ainda, o tema do forasterismo (cf. López-Baralt, 1996) que atravessa toda a obra e é crucial para entender a constituição deste sujeito-escritor e seu processo de escritura-leitura.

Nas linhas finais, a raposa de cima anuncia a violência do capital concentrado na imagem da fábrica com sua pesada maquinaria que “solta fumaça” e domina o modo de produção e as relações entre os homens (“...porque quiere mandar la entrada y salida de todo”).

A raposa de cima refere-se às origens do medo, da coragem, do forasterismo, da religião (Virgem) e do *ima sapra*, flor utilizada nos enterros andinos e símbolo da morte, tópico retomado pela raposa de baixo que relaciona a “flor da cana” à capacidade de fazer cócegas no tecido que envolve o coração daqueles que podem falar (e como ela soltar uma risada “¡Ji, ji, ji...!”). O *ima sapra* é relacionado ao algodão branco, numa construção altamente poética que relaciona linguagem e natureza (note a menção freqüente às flores, às suas cores, à sua espessura, à sua leveza). A raposa termina sua fala advertindo que a serpente *amaru* não se acabará, numa

quechuas. Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido, João, donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de guagua... El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quechua sobre el juicio final; el rezo de las señoras apostitutas, mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho...” (p.22). Cf. sobre a sexualidade na obra arguediana: Castro-Klarén (1983).

remissão messiânica e profética ao retorno do passado andino, movimento cíclico que converge passado, presente e futuro, num eterno-retorno. O capital, representado pelo ferro e pela fumaça, faz arder o “juízo” ou entendimento e espírito e, também, os testículos num movimento que engloba o corpo e a sexualidade (“El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo”).

Esses termos associam-se numa nova dimensão mítica que trata a realidade circundante industrial sob o signo poético. As raposas são visionárias na medida em que operam uma nova forma de interpretação a partir da subjetividade e do mito e, deste modo, “seguem vendo e conhecendo”. A introdução dos elementos andinos na narrativa desencantada e secular, não apenas retomam um discurso de origem e mítico, mas o reinscrevem numa nova forma de percepção e pensamento míticos, numa cadeia de variantes de mitos, como propõe Lévi-Strauss. Esta inauguração de uma sensibilidade “indo-hispânica”, segundo Arguedas, ou própria ao *pensée sauvage* ou o “sentimento mítico”, de acordo com Churata, parece expressar em profundidade a alma nativa, que serve não apenas de intertexto da obra arguediana, mas da renovação do mito a partir de um complexo ato tradutório⁸⁵ e cultural, cuja linguagem poética possibilita a mediação intensa.

Este encontro das raposas em *Dioses y hombres de Huarochirí* constitui a referência arcaica do desencontro entre serra e costa, já marcados nos antigos mitos sobre a região *yunga*.

⁸⁵ Sobre a tarefa do tradutor realizada por Arguedas, fica a remissão às inúmeras passagens nas quais o tradutor (Arguedas) alerta o leitor quanto à impossibilidade de traduzir algumas frases, palavras ou estruturas. Isto se deve, por um lado, às dificuldades e problemas próprios à redação do manuscrito e, por outro, à dificuldade do tradutor em encontrar uma correspondência para palavras ou fragmentos de grande poeticidade em quechua. Não é possível precisar a que se deve esta ou aquela tradução não realizada, mas ela lança pistas com relação às estratégias de tradução que ganham visibilidade, principalmente em expressões nas quais o tradutor, com lentes de antropólogo, não realiza a tradução, advertindo o leitor de que há elementos que permanecem em segredo na outra cultura. Pode-se citar vários exemplos contidos nas notas de rodapé: “No hemos podido traducir esta palabra, *sani*.” (Ávila, 1966, p.183); “Si bien pacha corresponde al número cien, esta significación no concuerda con el contexto que parece dar a esta palabra el sentido de dirección, área geográfica o agrupación social; por tal razón no la hemos traducido.” (idem, p.93), o que revela uma estratégia de resistência do tradutor a tudo traduzir.

Desde então, o mar figura como representativo do estranho, desconhecido e amedrontador:

[Cuniraya depois de muito andar chegou à beira-mar]

“... lo maldecía, y continuaba andando. [Así llegó hasta la orilla del mar. Apenas hubo llegado al mar, entró al agua, y la hizo hinchar, aumentar. Y de ese suceso los hombres actuales dicen que lo convirtió en *castilla*; ‘el antiguo mundo también a otro mundo va’ dicen].” (op.cit, p.27).

Este tema surge explicitamente no segundo diário, no qual o eu autobiográfico trava um diálogo a modo de monólogo com o negro Gastiaturú, relatando o desejo e a dificuldade em começar o capítulo III, que residiria justamente em sua condição de forasteiro. Neste fragmento, ele se auto-define como escritor “de la lana”, que toma um tema familiar aos escritores “del pelo”, ou seja, o fato de um serrano tomar o cenário marítimo e costeiro, torna-o ainda mais forasteiro; é irônico nesse fragmento o arrependimento quanto à introdução das raposas no relato, bem como a falta de familiaridade em escrever sobre a cidade e ‘los del pelo’:

Revolución socialista por estos lados sólo en Cuba, negro. Lo ví, lo gocé un mes, y sin embargo, ando en dificultades para comenzar este maldito capítulo III. ¿Tendrás razón, negro? Yo soy “de la lana”, como me decías; de “la altura”, que en Perú quiere decir *indio*, *serrano*, y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas “del pelo”, zambos criollos, costeros civilizados, ciudadanos de la ciudad; los zambos y azambados de todo grado, en largo trabajo de la ciudad. En esa categoría de azambados no considerabas tú a los indios y serranos “incaicos”, recién “amamarrachados” por la ciudad. Según tú, los “de la lana”, los “oriundos”, los del mundo de arriba, que dicen los zorros -¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?-, olemos pero no entendemos a “los del pelo”: la ciudad. Pero así y todo, “oriundo”, y como ya se me acabó “la lana”, me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido. (p.83)

No *¿Último diario?*, o eu autobiográfico narra a impossibilidade das raposas continuarem narrando, e o mais interessante é que a dança que realizam vai aos poucos acabando para dar lugar a uma impossibilidade de dizer e ele realizar os movimentos, ou ao silêncio, como se o fim do movimento rotativo do *zumbayllu*, aqui teatralizado pela raposa de cima, fosse aos poucos se calando: “...El Zorro de Arriba, bailando como un trompo, ha estado llamando desde la cima del médano a Tinocucha, ...”; e mais adiante: “Y como Chaucato...larga y sanguinolenta historia que ninguno de los Zorros danza. Miran al paridor inocente de Braschi, comprendiendo. No saben llorar. Ladrarán...” (p. 244). Nesse diário, ainda, retoma-se a referência de *Dioses* y

hombres de Huarochirí, na aparição de *Tutaykire*, o qual tece uma rede de ouro e surge como um fantasma do passado cuja voz está emudecida e já não pode evitar o suicídio de Orfa (nome derivado e apocopado de “huérfana”, num mutismo progressivo da palavra), a qual se lança ao mar do alto do cume *El Dorado* (referência à lenda perseguida pelos espanhóis) com seu filho nos braços, ato de cegueira, num universo emudecido e desencantado, posto que os deuses já não atuam ou as personagens já não os vêem:

Ni el suicidio de Orfa que se lanza desde la cumbre de “El Dorado” al mar, desengañada por todo y más, porque allí, en la cima no encuentra a Tutaykire trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanqueado silencio, el del guano de isla. En su propia casa, el pescador Asto, ese indio, le había dicho, como pensando en otra cosa, delante de un testigo tan serio como el gringo al que llamaban Max y de un cholo de hocico largo y de gorra que parecía tener lentejuelas, le había dicho que en la cima de “El Dorado” un fantasma protector y que tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepentimientos, de *ima sapra*, y saltó al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas. (p.244)

É interessante observar que as raposas seriam os únicos seres que devido à condição de imortais poderiam seguir o relato e transitar entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, aos quais de acordo com o narrador, nenhum mortal teria acesso, nem mesmo ele, que incorpora a máscara das raposas míticas

...Los Zorros corren del uno al outro lado de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta aguzanada sobre la cabeza. Ellos sienten, musian, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes y, por eso, y no siendo mortales, de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato. (p.244)

Yo iba o pretendía... El primer capítulo es tibiñ y enredado... Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso adonde ningún humano ha llegado ni yo tampoco... Debía ser anudado y exprimido en la Segunda Parte. Te parecías a los dos Zorros, Gustavo. (p.245)

O cepticismo que toma conta dos diários não deixa de contrastar com o tom aparentemente otimista do final dos *hervores* (citação bíblica de São Paulo), numa nova relação de categorias andinas opostas e complementares. Na seqüência, o eu autobiográfico organiza uma espécie de inventário sobre os preparativos de sua morte, solicitando que seu ex-aluno Edmundo Murrugarra toque em seu enterro. Nesta passagem, aparentemente um desejo pessoal, explicita-se uma série de questões de índole política na referência aos jovens de esquerda que não estão

presos ou condenados pela implantação violenta do golpe militar no país e as inúmeras prisões políticas

Yo te pediría que después de que algún hermano mío tocara charango o quena (Jaime, Máximo Damián Huamani o Luis Durand), después que cualquiera de los jóvenes políticos de izquierda que no están sentenciados y presos y que tanto se peleaban cuando salí del Perú... Sí, si fuera posible y él aceptara, Edmund Murrugarra. Edmund fue mi alumno en un cursito que dicté en San Marcos. Edmund también tiene la cara de los dos Zorros; tiene una facha de vecino de pequeño pueblo, un alma iluminada y acerada por la sed de justicia y las mejores lecturas... (p.245)

Ao final, nota-se que ao longo de toda a obra há uma canção que toca aos ouvidos do sujeito autobiográfico que escuta e dança uma música que o alcançará até depois da morte; ou, em outros termos, pode-se ler a obra de cujo fundo ecoa um canto que percorre as linhas e que acompanha a dança das raposas, carnavalizada, segundo Lienhard, ao “sustentar pedaços de estrume com vermes” sobre a cabeça⁸⁶, e do sujeito num permanente baile, obedecendo a uma forma de pensamento própria às tradições orais e realizando uma *performance* que pode fazer estremecer o mundo todo: “Ahora el Zorro de Arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo.” (p.252).

O texto mítico subverte a narrativa secularizada e desencantada:

En la voz del charango y de la quena, lo oiré todo. Estará casi todo, y Maxwell. Tú Maxwell el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar. (p.246).

Então, a palavra em Arguedas canta e dança, como em Nietzsche e em seu *Zarathustra*, mas, aqui, numa retomada da cultura indígena na qual o autor faz questão de inserir-se como sujeito moderno que carrega o peso das gerações passadas e abre a utopia ao invocar as demais personagens (por exemplo, Maxwell), a fim de continuar a dança cósmica, em projeção futura de um novo ciclo.

⁸⁶ Sobre a carnavalização na obra póstuma, consultar Lienhard (1998).

A obra póstuma realiza o gesto repetitivo necessário ao perpetuar o mito como embrião da criação e da aniquilação. Tratar-se-ia de um eterno retorno, tal como Nietzsche, na mesma inclinação autobiográfica (de inscrição rubricada) pelo aniquilamento que vai encontrar o tempo mítico na redenção (Santos, 1992, p.196); ou do tempo cíclico e mítico do dualismo andino, em movimento de destruição e criação? Na verdade, as duas respostas complementam-se na crítica a uma posição anti-racionalista e logocêntrica da cultura ocidental.

1.4.1. A vitalidade do discurso mítico

*“Nós nunca admitimos a lógica entre nós”
Oswald de Andrade*

A distinção colocada por Viveiros de Castro de um perspectivismo indígena, contrapondo-se ao discurso dominante do Ocidente, situa uma diferença substancial e filosófica entre ambas. Segundo ele, o perspectivismo indígena define-se como a presença de diferentes espécies de sujeitos no mundo, humanos ou não-humanos, que se posicionam e absorvem diferentes pontos de vistas. Neste sentido, todo ser pode assumir ou haver assumido uma forma humana. Isto é irreduzível ao relativismo cultural ocidental e distancia-se da distinção clássica entre Natureza e Cultura, própria do binarismo. Como saída para esse impasse, Castro propõe o termo “multinaturalismo” ao referir-se às culturas indígenas; termo, segundo ele, que se oporia ao “multiculturalismo moderno”. A distinção dá-se na medida em que:

Enquanto estas se apóiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas –a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado–, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular. (2002, p.349)

Isso opera uma inversão de valores, dado que as distinções entre objetivo e subjetivo, corpo e espírito, humanidade e animalidade não seriam paradigmas aplicáveis à distinção Natureza e Cultura. Aliam-se a estes questionamentos o próprio estatuto da antropologia/etnografia como

disciplinas e seus pressupostos epistemológicos, como já mencionados na seção anterior. A perspectiva indígena aceita a mudança no estatuto dos seres e das coisas, de modo que pode atribuir uma humanidade a todos os seres –humanos ou não– de modo que ele possa revelar ou ocultar certas propriedades; é por isto que os animais podem apresentar traços humanos e vice-versa, tornando-se antropomorfos e, igualmente, podem ver-se a si mesmos envolvidos numa cadeia maior, na qual a substância se mantém, mas o ponto de vista de quem olha é que define o sujeito. Essa capacidade de se metamorfosear é algo materializável de forma idêntica à consciência humana, visto que a forma externa (a de um animal, por exemplo) oculta uma forma interna humana, apenas visível aos olhos da própria espécie ou de seres especiais, como os xamãs (Castro, 2002, p.351).

O mito, ainda de acordo com Castro, faz notar a distância que a natureza assumiu com relação à cultura, já que eles contam como os animais perderam os atributos mantidos ou herdados pelos humanos: “Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais.” (idem, p.355). O mito, então, é o ponto centrífugo do perspectivismo indígena, porque o mito “...fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo. Meio cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar.” (ibidem, idem). Em resumo, todos os seres possuiriam, desde essa perspectiva, uma “essência antropomorfa”, podendo trocar de “roupagem” ou de aparência exterior.

Portanto, o mito é o lugar “geométrico” do ponto de vista, dado que a narrativa mítica, num primeiro momento, iguala a todos os seres como humanos e, só após isto, é que se apresentam as distinções. Se, portanto, a conclusão de Castro é de que para os ameríndios o cerne da questão é a humanidade enquanto condição, e não o homem enquanto espécie (op. cit, p.356), então isto nos leva a outra questão igualmente importante, o uso das máscaras e disfarces animais não como

uma “roupagem” extra, mas como a apropriação de outra forma de ser. Isso é particularmente interessante para pensar a obra *El zorro*, porque as duas raposas míticas, complementar ao que propõe a análise ocidental do mito, esconderiam uma essência humana, porém sob uma roupagem animal.

Sob esta concepção animista e zoomórfica, as raposas assumem sua condição humana e olham as personagens da narrativa como não-humanas ou desumanizadas, numa inversão de valores. Isto está condensado na afirmação das últimas páginas do diário, na qual o narrador se torna um “zorro moderno” ao adotar este ponto de vista: “Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la Cumbre de Cruz de Hueso...” (p.245). A posição estratégico-enunciativa desse narrador instala ainda a visão do outro, do serrano, “vencido” ou forasteiro, transformando o espaço de predomínio cientificista e racional (projetado pela ideologia dominante), ao operar no interior desta ideologia, e seu instrumental costeiro, ocidental e escrito.

A presença do pensamento mítico na obra póstuma, resultado da influência exercida pelo texto fundacional *Dioses y hombres de Huarochirí*, abre a possibilidade na narrativa ocidentalizada e secularizada não apenas de reinscrever e revitalizar o mito como forma de explicação de dada realidade dissonante, como postula Lévi-Strauss, mas de passar de uma perspectiva individual para uma “metáfora coletiva”, presente no conjunto da obra arguediana, que assume uma configuração “não trágica” e sim contraditória, uma vez que as raposas intercomunicariam dois mundos pela aposta no mito, mas são corroídas pelo discurso do “escárnio” e da “alienação”: “É como se a história concreta zombasse da utopia e do mito. Algo similar acontece nos “diarios”. Neles, efetivamente, as afirmações mais entusiastas aparecem internamente escavadas pela certeza do suicídio de quem as escreve.” (Cornejo Polar, 2000, p.145). Deste modo, a inscrição da utopia e do mito na narrativa (desencantada e secular) produz

uma corrosão das possibilidades do discurso mítico, estilhaçado ao entrar em contato com a literatura hegemônica⁸⁷.

Não serão aqui retomadas as discussões acerca dos mitos ao longo da humanidade, desde os de origem greco-latina até os modernos, o que ultrapassaria o âmbito deste estudo, mas se realizará uma breve discussão a partir de algumas definições de mito útil, a fim de contemplar os propósitos desta tese.

Se se considerar que Arguedas adota a perspectiva do mitólogo, como descrita por Barthes cuja postura ética o impede de atuar no campo da política, à medida que para tal, ele deve afastar-se da comunidade no afã de “libertar o mito” ao excluir-se da categoria de consumidor de mitos, então, neste sentido, ele irá, por meio de uma metalinguagem específica, subverter os imperativos da sociedade burguesa que camufla, sob a condição de falsa natureza e naturalidade, seus mitos postos em circulação. Neste sentido, os mitos modernos atuam, segundo Barthes, como um “sistema de comunicação”, um “modo de significação”, uma “forma”. A idéia de liberação pelo mito advém de sua função como ato político de decifração da alienação, ao procurar libertar a linguagem:

É indubitável que, nesse sentido, a mitologia é uma concordância com o mundo, não tal como ele é, mas tal como pretende sê-lo (Brecht utilizava para designar essa concordância uma palavra eficazmente ambígua: *Einverständnis*), simultaneamente inteligência do real e cumplicidade com ele. (Barthes, 1982, p.176).

Entretanto, o mitólogo não atua em termos pragmáticos, o que lhe confere um estatuto de exclusão e o leva a uma socialização por meio da “moralidade” e da autenticidade, dosadas por intermédio de uma veia sarcástica. Deste modo, o mito é uma *fala* que contém um duplo

⁸⁷ Remete-se novamente o leitor ao já mencionado estudo de Moreiras (2005) sobre o fim das possibilidades do realismo mágico com a publicação de *El zorro*, predominante na literatura hispano-americana e explorada por alguns autores do *Boom*. Sobre o fim da literatura indigenista na narrativa latino-americana após a obra de Arguedas, López-Baralt observa como Manuel Scorza retoma o tema do messianismo andino para aboli-lo definitivamente por meio da articulação corrosiva de um lirismo associado ao humor. Consultar “Apocalipsis ahora: el tiempo cíclico cede a la historia lineal en una novela de Scorza” in: López-Baralt (2005).

caráter, devido ao fato de ser uma “forma” e como tal apresentar certos limites, não estando preso ao conteúdo.

Cumpramos sublinhar esse aspecto a partir de autores como Barthes, Cassirer e Gusdorf (para citar apenas alguns), os quais demarcam a passagem da concepção de mito como conteúdo, narração e teoria à concepção de mito como forma e “estrutura de existência”. O filósofo alemão Cassirer descreve a relação desta forma verbal, da palavra e da consciência mitológica, nos seguintes termos:

La noción que el nombre y la esencia llevan una necesaria e interna relación mutua; que el nombre no indica meramente un significado, sino que realmente es la esencia de su objeto; que la potencia de la cosa real está contenida en el nombre ése es uno de los supuestos fundamentales de la conciencia creadora de mitos. (Apud Bendejú, 2006, p.108)

Essa definição de Cassirer da “consciência criadora do mito”, como potencialmente relacionada ao objeto e ao nome que designa este objeto e sua essência, coincide com a definição dada por Arguedas em sua luta agônica: “...podía transmitir a la palabra la materia de las cosas”. Trata-se de uma concepção romântica e mítica da palavra, que entra em atrito com a “perda do mito” na sociedade industrial e secular, que conseqüentemente implica a “perda da identidade” dos sujeitos, como menciona Bay (1992, p.75), isto é, esta “estrutura mítica” renovada em sua variante na obra (Lévi-Strauss) entra em choque com a negatividade da modernidade e da dialética presentes na linguagem.

Isto posto, de forma breve no âmbito dos objetivos deste estudo, permite-se dirigir a atenção à construção do mito na obra *El zorro*. Evidenciam-se nos *diarios* algumas estratégias narrativas, como, por exemplo, a máscara adotada pelo narrador na figura metamorfoseada das raposas e, posteriormente, desmascarada (técnica ficcional), já que as raposas adotam, em sua condição essencial, a posição de narradoras, metamorfoseando-se em narrador-autor dos diários, aquele que diz *eu* e “vê através dos olhos das raposas”, revelação feita num momento dramático

do “¿Último Diário?”. Esse é um dos argumentos mais ácidos e demolidores das possibilidades do mito e sua sobrevivência na obra.

Segundo Barthes, a negação do mito literário pelos escritores, contra a falsa natureza da linguagem literária tradicional, leva ao movimento de negação da literatura como sistema mítico, em alguns casos, chegando à radicalidade de sua eliminação e à reivindicação de um silêncio. Entretanto, esse movimento de redução do mito resulta estéril, já que acaba caindo nas amarras do próprio mito: “(...) o mito pode sempre, em última instância, significar a resistência que se lhe opõe.” (1982, p.156). Isto explica a negatividade que domina todo o último diário, e tem como objetivo, após a construção da narração mítica⁸⁸, processar a falência do mito, que se revela em última instância como mais uma “fala”, “forma” ou “estrutura de existência” na narrativa.

A despeito da descrença anunciada pelo sujeito autobiográfico no último diário, segundo o qual as personagens mitológicas não poderiam seguir o fio enunciativo, pois constituem uma máscara ou lente do próprio autor⁸⁹, uma ficção no sentido de imaginação (e não de mentira), tem-se uma reinscrição do mito ou daquilo que Lévi-Strauss define como mito: “um conjunto de suas variantes e que uma nova variante se associa (Apud Bachelard, 1990, p.85). O mito, então, adota em Arguedas um sentido liberador e atual e uma perspectiva crítica com relação aos demais mitos da sociedade de consumo que atingem as esferas da cultura e da literatura.

Os mitos modernos burgueses são igualmente atacados quando incorporados à obra (por exemplo, o retrato do Che na sala do padre que tem a função de santinho dos estudantes ou a paródia da fábrica de refrigerantes *Inka-cola*). Entretanto, esta negatividade e destruição instauram uma dimensão dialética, condição necessária para que se opere a renovação do mito

⁸⁸ Os antropólogos privilegiam estas estruturas narrativas do mito. Segundo o crítico alemão Harald Weinrich: “Nosotros, europeos del siglo XX, no nos encontramos nunca delante de una pura secuencia narrativa de gran importancia, ella es infaliblemente tratada ya de una manera tal que sea lo menos narrativa posible. La desmitologización es general, y domina progresivamente toda la historia de la mitología.” (apud Bendezú, 2006, p.110).

⁸⁹ Aquilo que Ducrot (1987) designa em sua teoria da enunciação como o ponto de vista.

que, como se vê, chega à radicalidade de negar a literatura e reivindicar o silêncio, mas que paradoxalmente se nutre e significa a partir da resistência que se lhe opõe. Em outras palavras, o movimento de criação-destruição do mito revela-o como “forma” e “fala” a partir de uma metalinguagem, refém, portanto, dessa mesma linguagem que celebra a reviravolta do passado no presente a partir da implosão da palavra com vistas a uma positividade futura. Se “o mito rouba linguagem”, então, o movimento de libertação do mito é seu novo cativo, como se renascesse perpetuamente das cinzas. Arguedas, portanto, na medida em que assume o papel de mitólogo, apresenta, na descrença das possibilidades do mito, sua resistência. Tal resistência do mito, a fênix andina, renasce das cinzas por meio da linguagem poética⁹⁰, num gesto que implica “aniquilar, transformar, chorar e queimar” (p.246).

Se o mito tem esse caráter complexo, no sentido de que não se alicerça apenas no signo e em seu simbolismo, mas é uma estrutura e forma que amplia o alcance da narrativa (Barthes diz em suas *Mitologias* que a vitalidade do mito na modernidade é impossível e acaba se dissolvendo), então, ao renovar o mito, Arguedas introduz uma tensão, uma incompatibilidade entre linguagens que se chocam e se complementam paradoxalmente.

Se se considerar a atmosfera crítica em que a obra se gesta, nos anos de 1960, na qual a ciência traz avanços importantes (em *El zorro*, há referências à presença do homem à lua, à

⁹⁰ Esta é a crítica que realiza Pedro Xisto com relação à linguagem poética de G.Rosa e que aqui se estende a Arguedas. Se a origem da linguagem é poética, então a origem desde os tempos divinos da narração bíblica (o poder designado ao homem de nomear e, posteriormente, de imaginar ou fabular), sendo o mito necessário na construção e reconstrução de “realidades interiores” (1976, p.32), o homem moderno perde paulatinamente essa capacidade de criar novos mitos que possam substituir aqueles que se tornam obsoletos. A ciência –pautada na busca da verdade e no repúdio ao erro– torna-se seu mito mais acabado e confortável. O embate travado na modernidade entre mito e ciência, irracionalidade e racionalidade apresenta, segundo Xisto, a queda de braço da ciência, a qual não pode responder às exigências que a perda do mito acarretaria, entre elas as faculdades de imaginação e criação:

“A questão do mito não devia mesmo (nem, aliás, poderia) ser enfrentada exclusivamente pela ciência. Esta, se lograsse matar o mito, correria o risco de precisar fazer-lhe às vezes, sem estar preparada ante os compromissos de ordem evocativa e imaginativa. O ataque ao mito há de se fazer, sempre, com melhor êxito, pela arte. Ela, antes de quem quer que fosse, sempre cuidou, divinatória, de tudo que vem morrendo e de tudo que vai nascer. E, assim, as gerações do mito.” (1976, p.34)

televisão, ao cinema etc.), cuja leitura indicia o “ataque ao mito” e a “erosão das utopias”, a narrativa anuncia a morte destas possibilidades; mas, sob outro ângulo, se considerada a variante do mito de *Huaro chirí* na figura da raposa metamorfoseada de executivo industrial, então, vê-se uma astúcia que coloca em tensão esse discurso mítico no seio da máquina desencantada do capital internacional –a modo de “uma contraconquista”. Diante da impossibilidade de dissolução de um em outro (do industrial-executivo e da raposa), da “anti-dialética” que bloqueia a síntese (na negatividade criada ou na impossibilidade de síntese), surge uma nova forma de narrar.

A propósito, vale a pena examinar o encontro das duas raposas: uma é representada pelo industrial e a outra pelo ilustre e misterioso visitante. Ambos percorrem as plantas de fábrica da indústria chimbotana, desvendando seus mecanismos de funcionamento –tanto micro (maquinaria, operários etc.) quanto macro (máfia, interesses internacionais etc.). Seria mais um diálogo na composição da obra, não fosse a atmosfera onírica e misteriosa que o envolve. Trata-se da introdução de um pensamento mítico que esmiúça e dissecar o funcionamento da indústria e do mundo modernos. Tal “investigação”, pois se assiste a uma espécie de interrogatório por parte do visitante misterioso endereçado ao chefe de fábrica, como notara Lienhard (1998), perscruta e dá respostas aos mecanismos dialéticos do sistema capitalista. Esse diálogo inaugura uma nova leitura e relação do antigo/ancestral/sagrado com o moderno⁹¹. A dialética reside numa linguagem que ressalta o entusiasmo com os benefícios e avanços tecnológicos (funcionamento das máquinas, precisão, produtividade etc.), em permanente tensão com os interesses do mercado e o processo de exclusão, perverso e inevitável, que gerencia o sistema (em certo momento do diálogo, mencionam-se as baixas de operários que trabalham nas fábricas).

⁹¹ Roger Bastide, no ensaio *O selvagem sagrado*, analisa como as sociedades tradicionais tentam passar do sagrado selvagem para o sagrado domesticado, enquanto a nossa realiza o movimento inverso, desagregando o sagrado doméstico para “jorrar” o sagrado selvagem “com toda sua fúria” (2006, p.252).

Essa revitalização do mito ancestral induz ao “sentimento mítico”, de acordo com Churata, e propõe, em meio às contradições e aos resíduos produzidos na narrativa, novas respostas artísticas às questões da modernidade na América Latina.

1.5. A crise e o dilema da modernidade vistos por “um demônio feliz”

“(...) yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.” (p.257)

Nesta seção, observar-se-á como se dá a crítica da modernidade e do avanço industrial capitalista relacionado ao signo demoníaco e amaldiçoado. A representação das vozes das personagens na obra *El zorro* fora apontada anteriormente como marcada pelo gesto de condenação e de repetição, rolando sempre a mesma pedra, tal qual no mito de Sísifo. A palavra, então, assume papel diabólico porque condenada à eterna repetibilidade e à queda no vazio e no silêncio de um inevitável esquecimento, isto é, as personagens sob o signo do progresso, marcado pelo esvaziamento do tempo e da alienação, estão condenadas ao lamento, sem vislumbre de salvação. Não é raro a representação das falas coincidir com o soluço, lamento, choro, murmúrio e balbuceio, como num Vale de lágrimas.

Esta técnica de desintegração do significante, de não fixação, encontrada no judaísmo e na gramatologia derridariana, ou ainda na reinvenção da linguagem artística joyciana, é utilizada na obra arguediana, mas não com o mesmo fim. Trata-se, no caso deste último, de um esfacelamento de línguas em contato em busca de uma tradutibilidade que revele as fraturas discursivas, as falhas do sujeito em sua constituição pessoal e em seu percurso de sentido. É por isto que o eu relata que não se identifica com a obra *Finnegans Wake* e com a técnica dos “*cortázares*”, apesar de se aproximar, na forma empregada, a essa técnica.

Nos diários, o sujeito autobiográfico revela que a narrativa cumpre uma necessidade difícil de registro da transformação vertiginosa e vertical da cidade costeira de Chimbote, num dos maiores centros industriais do país⁹². Essa tarefa assume um caráter “maldito” para o sujeito que transita dos temas familiares do universo infantil e andino (que ele simula haver “esgotado”) ao mundo desconhecido da cidade e da alienação dos trabalhadores. Na construção de sua subjetividade (sujeito narrador que se coloca como um “serrano pendejo”, “encarnizado”, “incurable”), em choque com a matéria de sua narrativa e a desintegração dos valores da cidade pela lógica do mercado e da técnica, há uma ruptura decorrente da mudança operada que consiste na ousadia de escrever sobre um mundo que ele considera não entender, outra falácia narrativa, como se observa nestas linhas, ocultando seu ambicioso projeto, mas não por muito tempo, já que o leitor que firmar o pacto logo se verá submerso no caos e na densidade dos *hervores*:

(...) los del mundo de arriba... olemos pero no entendemos a “los del pelo”: la ciudad. Pero así y todo, “oriundo”, y como ya se me acabó la “lana”, me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido. ¡Y bien que te conocía! Tengo testigos, aunque los mejores, dos, se han muerto, igual que tú, negro, Dr. Julio Gastiaturú. (p.83)

Arguedas registra a ocupação desordenada das metrópoles modernas latino-americanas, como: o crescimento das favelas, o exército excedente de trabalhadores que, ao não encontrar trabalho, ocuparia serviços mal-remunerados criando bolsões de miséria, o papel do capital internacional na figura invisível de Braschi e, como contraponto, a organização dos sindicatos,

⁹² A nova configuração social gestada pela onda de migração com a insatisfação na serra (péssimas condições de vida, organização do movimento guerrilheiro...) e o incentivo à migração com a criação de postos de trabalho nas indústrias na costa atraem uma multidão. Isto abre a possibilidade de uma “serranização ou andinização da costa” (Escobar, 1984), a partir de um novo material de trabalho e pesquisa; por conseguinte, este mesmo homem torna-se objeto de estudo e fonte de informação (José María afirma ter “testemunhas”) daquilo que será o receptor/leitor futuro, ou, ainda, o mercado consumidor de sua obra. Neste conturbado período, o setor econômico que mais se desenvolve é o da farinha de peixe, iniciado na década de 40, e que atinge um crescimento explosivo, sobretudo no porto pesqueiro de Chimbote, que passa a produzir de 31 mil toneladas, em 1956, a 1.922 mil toneladas, em 1968. Isto corresponde à porcentagem estimada em 522.8% (calculado em sóis), em 1963, ao passo que, se comparamos com o conjunto da indústria manufatureira no Peru (produtos químicos, têxtil, papel etc.), temos um crescimento de 151.1%. Outro setor representativo no mesmo período é o da mineração, o qual cresce um pouco menos que a indústria, 113.8%, sobretudo a produção de ferro das minas de Cerro de Pasco, entre outras (Pease, 2003).

igrejas e demais movimentos contra o imperialismo *yanki* etc. O progresso não é visto como algo nocivo pela ótica do autor⁹³, mas sim a imposição de uma modernidade que se gera a partir dos “escombros” soterrados das gerações passadas, esta sim é o alvo de sua crítica, já que a própria modernidade, como se observou, gera no seu interior o mito do desenvolvimento, bem-estar e felicidade, em substituição ao passadismo dos antigos valores, e ao mesmo tempo exclui a maioria dos indivíduos.

Esse tema da expansão da empresa colonialista associa-se ao ensaio de Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1999), à tragédia do Fausto de Goethe. O crítico distingue três etapas pelas quais Dr. Fausto passa para realizar sua própria metamorfose e a do mundo ao seu redor: a negação e destruição de um mundo infantil e passadista (evocado pela recordação agradável do soar do sino na igreja), o amor frustrado por Gretchen, jovem que ele abandona e, finalmente, o casal de velhos (Filemon e Balcius), os quais são assassinados para que as terras que ocupam e a plantação de duas tílias que ali resistem ao tempo, abram caminho para o projeto final de desenvolvimento e conquista; tanto eles quanto as árvores representam o universo arcaico que deve ser eliminado para que o projeto de futuro se cumpra. Entretanto, esta necessidade de superar o mundo antigo traz um gosto amargo ao Dr. Fausto, o qual se vê diante da zombaria de Mefisto, ao recordar que não há inocência nas escolhas feitas que incidem sobre o novo na modernidade, e seu contrário (o ônus do projeto de conquista e destruição), tais como: a inovação, a riqueza e o acúmulo, em paralelo à capacidade de gerar novas crises presididas pela

⁹³ Veja-se o exemplo do pino de Arequipa, com mais de cento e vinte metros, que domina o cenário da cidade. “El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Curioni, y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento feo, no del buen cemento; ese pino llegó a ser mi mejor amigo.” (p.175). Encontram-se inúmeros outros exemplos na obra de Arguedas com relação aos avanços técnico-científicos, sobretudo nos poemas, o que corrobora a idéia de que o autor não era avesso às inovações tecnológicas, mas não deixava de antever aquilo que poderia ser realizado em favor de uma minoria para obtenção do lucro. É nesse sentido que se refere à pesca predatória na baía de Chimbote, ao uso da dinamite muitas vezes associada à violação sexual, já que o litoral representaria o feminino na cosmovisão andina.

destruição, miséria e sofrimento, pois os colapsos e crises internas tornam o sistema e sua fome de lucro mais fortes e resistentes.

Enfim, aquilo que atormenta Fausto, contradição que lhe traz prazer e alívio, acaba por trazer à tona o conflito individual entre o mundo antigo que deve sucumbir, em favor do moderno com a proliferação da técnica, da conquista e do progresso (perspectiva diabólica), ou, ainda, aquilo que o sujeito sabe que deve morrer, embora constitua sua fonte primeva de experiências, sensações e aprendizados⁹⁴.

A lembrança da cena dos sinos para Fausto representa, para além do que aponta a imagética, um projeto romântico de liberação da psique no processo histórico de modernização (Berman, 1999, p.46). Vê-se que o projeto de tradução de Arguedas imbui-se, também, de uma concepção romântica, sobretudo em parte de sua produção, até *Todas las sangres*, mas toma um rumo diverso na obra póstuma, próximo ao valor dos escombros e ruínas que a modernidade produz, como um resíduo de seu projeto do novo. A imagem que condensa a pretensão de conquista e expansão modernas é a figura do velho paralítico visto, nos diários, diante de sua casa em Moquegua. Este velho protege sua casa e uma árvore antiga e suntuosa, a única na cidade, por sua localização inusitada e alguns atributos, tais como a imponentia, a grandiosidade e a raridade, alçando-se à categoria de *huaca* no universo andino, ou seja, um ser ou ente sagrado com poderes sobre-humanos (Lienhard, 1998).

⁹⁴ Marx, como assinalou ainda Berman, refere-se aos poderes incontrolláveis que a sociedade burguesa despertou e não pode controlar, comparando esta à “feitiçeira incapaz de controlar os poderes ocultos desencadeados por seu feitiço” (Apud Berman, 1999, p.99). As contradições internas ao capital anunciam-se assim em Fausto, haja vista o seu pacto com o diabo. Para o crítico, o capitalismo foi analisado com mais acuidade por Marx do que pelos seus próprios criadores niilistas burgueses, seus “pálidos teóricos”.

A propósito, vale a pena a leitura da análise de Olgária Matos sobre o *Dezoito Brumário*, na qual aborda a questão do modo de produção capitalista que produz mercadorias e fantasmagorias: “Assim o *Dezoito Brumário* apresenta uma história shakespeariana, feita de espectros e fantasmas, pois os revolucionários de 1848 imitam os heróis do passado, tomam de empréstimo as palavras de ordem e as togas, travestem-se de romanos. Não por acaso, o *Dezoito Brumário* é uma meditação sobre a história apresentada como teatro e nele a ideologia é fantasmagoria constituída por demônios. Nele, Paris é assombrada por espíritos e magia negra.”. Consultar o posfácio da autora: “*Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea” in: BENJAMIN, Walter (2006) *Passagens*. Willi Bolle (org.). Belo Horizonte/São Paulo, UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 1127.

Esse velho paralítico e seu estilo de vida entram em contraste com a cidade de estilo colonial e pretensamente moderna. Semelhança coincidente com o casal de velhos (Balcius e Filemon e as tílias) que Fausto deseja exterminar para cumprir seu projeto civilizatório e colonialista, não sem posterior remorso, como analisa Berman (1999). Cite-se o fragmento em que o eu autobiográfico dialoga com o velho: El paralítico me dijo con serena resignación: “cuando yo me muera van a cortar el molle, derribarán esta casa y construirán un edificio de cemento chato, caluroso, moderno...” (p.175). O diarista compara a sensação de bem-estar que disfrutara sob a arquitetura própria ao clima quente e seco da região (“El techo y el espacio de la sala, con esa forma geométrica de plenitud tan extraña, exaltaron la felicidad que tenía dentro de mí mismo”, p.175) com a sensação asfíxiante experimentada no hotel do qual teve que fugir pela aparência da “fachada lisa de cemento” e na qual as portas dos quartos pareciam “celdas” que se abriam; e tece o comentário sobre a ambição desmedida frente ao modelo forjado de modernidade (“Pero el tipo de ambiciones, anhelos y empuje del hombre precipitadamente modernizado...”, p.174).

Isto esboçado, cumpre traçar um paralelo com a obra arguediana, a fim de observar de que modo a crise da modernidade se traduz na crise do sujeito moderno e sua constituição polifônica, dividida e contraditória. Arguedas oferece tal aproximação ao traduzir seu conflito pessoal em termos semelhantes aos de Fausto, quando se auto-define como um peruano que “orgulhosamente” e “como um demônio feliz” fala em quechua e em castelhano (1996, p.257). Essa auto-definição reflete o paradoxo individual ao filiar-se a um contexto capitalista e industrial num país terceiro-mundista, ou seja, acorrentado ao peso do passado e arrastando as cadeias de uma modernidade incompleta, alienada pela força de trabalho e pela perda do sentido do tempo.

Cabe, neste momento, um parêntese para se pensar a questão da crítica com vistas ao conceito de modernidade.

Chatterjee (1997) demonstra a inabilidade deste conceito aplicado a alguns países e culturas, como no caso da Índia, que o leva a diferenciar uma modernidade ligada a um “nós” que se opõe ao “eles” ou aos “outros” modernos. Nesse país, a modernidade não pode abrir mão de uma estreita e fundamental ligação com as formas do passado e de uma refutação do presente, o que difere da modernidade Ocidental ou, mais especificamente, britânica.

A modernidade como sinônimo de progresso, liberdade e razão, noção atrelada ao Iluminismo e à concepção kantiana de *Aufklärung*, é assimilada pelos hindus com certa dose de “ceticismo” quanto aos seus valores e conseqüências, uma vez que está ligada à história do colonialismo; entretanto, diante da necessidade de “consumir” uma modernidade considerada universal e, em certa medida, criar algo próprio e nacional “our own modernity”, os hindus buscam um projeto cultural autóctono de modernidade: “Indeed, we might say that this is precisely the cultural project of nationalism: to produce a distinctly national modernity.” (1997, p.279). A radicalidade da diferença entre ambas as modernidades é que, segundo o crítico, o salto para o moderno não está no olhar voltado ao presente, mas sim justamente no passado, o qual é a fonte de criação e de inventividade; não se trata de uma resistência aos valores da modernidade, e sim de um projeto diferente a ser construído: “The bitter truth about our present is our subjection, our inability to be subjects in our own right. And yet, it is because we want to be modern that our desire to be independent and creative is transposed on to our past.” (idem, idem).

Esta ancoragem nas formas do passado para constituir uma modernidade diferente, não apenas incompleta, rudimentar ou resistente ao progresso e à técnica, encontra eco, no caso específico de Arguedas, da presença das formas do passado indígena, incaico ou andino que promove a inscrição no presente de uma inversão de valores, porque revelam os mecanismos de resistência à ideologia dominante. Tampouco se trata do resgate de um passado nostálgico, crítica

antevista por Chatterjee, mas da proposta de novas formas que re-signifiquem as antigas formas, segundo as necessidades e soluções disponíveis em contextos e culturas específicos.

Arguedas lança-se no âmago –e no “amargo”– desse conflito entre os valores do passado; passado do qual se coloca como porta-voz, anunciando uma cultura milenar e não-ocidental que resistiu à dominação. Neste contexto, ele se auto-define como um “indivíduo quechua moderno”, o que significa que carrega uma modernidade arcaica, um presente carregado do passado. Um sistema dentro de outro. Uma encruzilhada híbrida, no sentido mais amplo do termo. Não se trata apenas de um sujeito mestiço, transculturado, subalterno, índio etc., mas sim de uma constituição contraditória, mista e polivalente para explicar o híbrido como uma categoria constituída pré-discursivamente para tratar dessa essencialidade de um sujeito que nunca se deixou reduzir às categorias de um logos racional (Subirats, 2004, p.91).

Essa constituição do processo de identificação assume a figura de um demônio, porque entranha a dialética da modernidade e do progresso, o conflito entre o imperativo de abalo e a destruição sob a roupagem da inovação, em suma: o dilema faústico. A adjetivação imputada ao demônio –“feliz”– é um requinte do espírito (outra contradição irônica). Assumir a figura do demônio, ao lado de um valor moderno, representa também uma resistência ao historicismo progressista e ao domínio cristão-ocidental⁹⁵.

⁹⁵ Neste sentido, é interessante observar que o signo maligno está presente na obra de Guaman Poma de Ayala como ligado à cristandade ocidental. Cite-se López-Baralt, que observa este aspecto no autor: “Como Beverland, Guaman Poma también ve en el tentador del jardín del Edén la fuente de la tragedia de Indias. Insiste una y otra vez en su crónica que el pecado luciferino, la soberbia (del que participaron Adán y Eva al querer probar la fruta del árbol del conocimiento, para como dioses, tener la libertad de elegir entre el bien y el mal), es el causante de la desgracia del Perú. Huascar, al incitar la guerra civil con Atahualpa (el ‘alboroto entre ermanos’, como lo llama el autor andino), ‘pierde con la soberbia todo su reyno’ ...La soberbia nativa abre el camino a los españoles (‘soberbiosos como Lusefer, el gran diablo’, GP:437/439), quienes guiados por el mismo pecado logran la conquista y colonización del Perú. La expresión suprema de la soberbia se da en el virrey Toledo, responsable del ‘mundo al revés’ que desarticula de una vez para siempre el mundo tradicional andino al sentenciar a muerte al líder de la resistencia incaica, Tupac Amaru. ‘Querer ser más que el rey’ (GP: 452/454) o la transgresión del orden cósmico –sólo un rey puede ajusticiar a otro– le costará, según la interpretación del cronista, la muerte: ‘la soberbia le mató a Don Francisco de Toledo’ (GP: 459/461).” (2005, p.200).

No quadro de Paul Klee “Angelus Novus”, vê-se a representação da crise da cultura moderna, condensada na figura do anjo impelido para frente, enquanto seu olhar se volta ao passado. Esse quadro fora analisado por Benjamin na Tese 9, em *Sobre o conceito de história*, uma das mais exploradas e comentadas de suas passagens. Segue transcrição dessa tese na íntegra:

Existe um quadro de Paul Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-la. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (Apud Löwe, 2005, p.87)

Há uma relação dialética, na obra benjaminiana, entre o sagrado e o profano, na medida em que este anjo, figura divina bíblica, porta-voz de “boas novas”, olha para o passado e vislumbra o caos e a destruição, “uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés”. Há um desejo por parte do anjo de salvação, pois ele deseja “despertar os mortos e juntar os destroços”, como na passagem bíblica sobre o Juízo Final, mas uma tempestade o impele ao futuro, em que os escombros crescem até o céu, numa retomada da imagem da torre de Babel, destruída e em fragmentos. Agora é a imagem do progresso que se amontoa a partir de cacos e escombros. Tem-se outra imagem dialética presente na relação entre teologia e política. A imagem da catástrofe e do inferno, em Benjamin, está associada ao progresso e à modernidade⁹⁶.

⁹⁶ Löwy interpreta da seguinte forma esta tese: “(...) a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível não se encontra na teologia cristã, mas na mitologia grega: Sísifo e Tântalo, condenados à eterna volta da mesma punição. Nesse contexto Benjamin cita uma passagem de Engels, que compara a interminável tortura do operário, forçado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico, com a condenação de Sísifo ao inferno. Mas não se trata apenas do operário: toda sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao ‘sempre igual’ (*Immergleichen*) disfarçados em novidade e moda: no reino mercantil, ‘a humanidade parece condenada às penas do inferno.’” (Apud Löwe, 2005, p. 90)

A cidade de Chimbote produz as mazelas do “inevitável” progresso, numa proliferação de vozes babélicas e gestos mecânicos e repetitivos, cujos *neons* e letreiros luminosos representam como o novo, mas um novo em certa medida já envelhecido, porque acaba de ser apresentado. A cidade é um amontoado de novidades que ocultam escombros da matéria e da mercadoria fetichizada; cabe aqui lembrar a advertência benjaminiana, segundo a qual se deve observar todo monumento ou edifício burguês como destroços, ou seja, é necessário olhar a modernidade e seu fetichismo da mercadoria irreversível como uma camada que oculta outras camadas passadas. Isto está condensado em *El zorro*, no acentuado interesse pelo lixo, pelo dejetos da sociedade industrial que oculta vestígios: “¿Ya? ‘Era’ mafia y contramafia, según casos y conveniencias. Jugaba fino para esos tiempos. Visítelo. Ya ahora es una basura, pero en la basura se encuentran los restos de los tiempos idos.” (p.96)

A essa representação do anjo “aterrorizado”, com o olhar assustado, intensificando o conflito vivenciado internamente e o exterior em ruínas, do qual ele tenta sem êxito escapar, se contrapõe a auto-identificação de Arguedas como um “demônio feliz”. Nesse ponto, diante da relação estabelecida entre ambas imagens, cabe a pergunta: quais os instrumentos que o autorizam a assim proceder, optando por esta inversão irônica e paródica? Como o “demônio feliz” pode ser o auto-retrato do artista diante das ruínas passadas e dos escombros acumulados no presente?

Uma das respostas possíveis reside, justamente, na incessante busca de sua escritura por uma nova linguagem, de modo a contemplar o trânsito entre culturas pelo ato tradutório, destituindo o legado hegemônico e homogêneo ao instalar a heterogeneidade. O desentendimento a que se refere o autor bem poderia ser denominado de “desconcerto do mundo”, crê-se que a isto se refere quando escreve não entender sobre a realidade da cidade de Chimbote e do mundo. E,

no âmbito do romance, nota-se isto quando escreve sobre sua dificuldade em encontrar a técnica⁹⁷ para representar este mundo:

Pero ¿y todo lo que he pasado en las ciudades durante más de treinta años? Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arco iris, semen) de un país del tercer mundo, y escribí una novela sobre esa cárcel. Allí sólo miraba, me incrementaba, sufría con mi infancia anticuada. (p.81)

Ya se ve allí de tanto tener y estar, entre desconcertado y loco de dicha, en las ciudades –en París creí entender todo y a todos–, algo sé de cómo arden las ciudades, algo conozco de su verdadera pulpa. (p.82)

Se, por um lado, a cidade e o progresso fascinam o eu autobiográfico que se propõe o desafio de narrar algo alheio, apesar da vivência de 30 anos em cidades e o conhecimento de capitais internacionais (Nova York, Paris, Berlim, México etc.), além da riqueza de detalhes técnicos na descrição da maquinaria e processo de produção da indústria de farinha de peixe, elementos suficientes para começar a desconfiar de seu domínio precário, por outro lado, a dificuldade em narrar tal realidade, distante dos “temas da infância” que “se estendem até a velhice”, a condição agônica do eu autobiográfico e seus riscos, são antecipadas, de certa forma, para o leitor. Essa leitura sugerida pelo autor, isto é, a ausência dos temas da infância, não salta como motivo principal, mas sim a impossibilidade de abandonar essa infância arcaica e “antiquada” que, no “desejo da língua” de se afastar e romper, só faz emergir este Outro que não pode calar no sujeito, daí as irrupções de episódios da infância ligados diretamente ao mundo da língua vivida em quechua, transmissão da experiência de um mundo esfacelado e que se recompõe num complexo mosaico nas grandes cidades⁹⁸.

⁹⁷ Lienhard (1998) aponta que a crítica desferida contra os escritores que primam pela técnica e o “artifício”, os denominados “cortázares”, é também a preocupação do autor, revelada nos diários por meio da autoreferencialidade na obra. A crítica ao primado da técnica nos “cortázares” é sutilmente ironizada em outro diário, “quizá pretenda lo mismo que ustedes”, o que revela ainda que tal aspecto, longe de ser negligenciado pelo grupo dos “rulfianos”, marca uma diferença quanto ao tratamento adotado na literatura. Corroborar esta hipótese a proximidade possível quanto à técnica empregada por Joyce em *Ulyses* e em *Rayuela* de Cortázar. A incompreensão da obra de Joyce a que se refere Arguedas talvez se deva à crítica implícita do recurso empregado do monólogo interior ou fluxo de consciência que se afasta da oralidade e se aproxima do requinte da literatura do Ocidente, reverberando seus ecos no silêncio da leitura solitária, cada vez mais distanciada do universo oral.

⁹⁸ Sobre a transmissão da experiência e o esfacelamento das relações, consultar o posfácio de Olgária Matos, op. cit. 2006.

Semelhantemente ao seu antecessor Guaman Poma, Arguedas vislumbra no desencontro inicial entre espanhóis e nativos (desde o episódio de Cajamarca) um signo maligno. A religião, sob a insígnia da cruz e da espada, serve de instrumento de dominação ideológica e se estende por toda a Colônia, até a deflagração da extirpação de idolatrias que interdita toda e qualquer manifestação religiosa considerada perigosa, condenando ao silêncio os cultos e rituais indígenas. Disto resulta o *taki onkoy* e outras manifestações como forma de resistência à interdição. A palavra em quechua utilizada para designar o diabo é *supay*, cuja evocação é temida pelo poder que libera. A primeira referência ao diabo relaciona-se na obra à aparição dos espanhóis, os quais encarnam o mal:

... está el hombre ... que fue engendrado por la antigüedad peruana y también el que apareció, creció y encontró al demonio en las llanuras de España. Parte de estos diablos se mezclaron en los montes y abismos del Perú, permaneciendo, sin embargo, separados sus gérmenes y naturalezas, dentro de la misma entraña, pretendiendo seguir sus destinos, arrancándose las tripas el uno al otro, en la misma corriente de Dios, excremento y luz. (Arguedas, 1996, p.79)

E, logo, a cidade de Chimbote é por adjetivação o contexto de aparição do mesmo mal, de modo que a escritura parece condenar tudo e todos; “¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras!” (p.82). De sorte que, como em Fausto, parece haver um pacto entre o desenvolvimento propiciado pelo avanço, o poder de construir sobre os escombros, e a figura maligna sob a designação de diabo, Mefisto ou *supay*⁹⁹. O demônio está em estreita relação com o capitalismo voraz que traz em seu bojo a empresa conquistadora de destruição, aniquilamento e morte; aqui se tem uma sensibilidade indígena que lê o signo do mal edificado pela idéia de civilização e progresso próprios ao Ocidente. Cumpre lembrar o olhar do anjo benjaminiano, pois onde se vê progresso, ele vê escombros e volta seu rosto assustado para o passado, temendo o presente e o futuro da catástrofe da qual ele é o “desventurado mensageiro”.

⁹⁹ A relação entre a obra de Goethe e a empresa colonial na América foi estabelecida por Alfredo Bosi em conferência, São Paulo, 2008.

Outro aspecto que remete ao elemento demoníaco é a proletarização dos trabalhadores, “antigos quechuas convertidos em mendigos” (Arguedas). Taussig, em *The devil and commodity fetishism in South America*, observa como a sociedade capitalista considera sua organização como natural, sob o “espectro do objetivismo”. O crítico aponta a necessidade de revisão do entendimento dos mecanismos de fetichismo e superstição que atacam a cultura ocidental considerada objetiva, mas que, na verdade, oculta algo próximo à superstição e à ideologia de um pensamento dominante. Por exemplo, o caráter animado que assume a relação tempo-lucro e a luta diária travada contra o tempo cronológico (ganho, perda, passagem do tempo, matar o tempo...)

Since these “things” have lost their original connection with social life, they appear, paradoxically, both as inert and as animate entities. If the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas at the same time and still retain the ability to function, then the modern mind can truly be said to have proved itself. But this is testimony to culture, not to mind. (1980, p.5)

Taussig apropria-se da crítica marxista da cultura capitalista, demonstrando como a alienação se dá entre as relações homem-objeto e, ainda, como as formas espectrais e fantasmagóricas do passado invadem as formas do presente, retornando nas novas gerações. Ele demonstra de que forma os camponeses da área rural no vale do Cauca, Colômbia, mantêm suas crenças em deuses e espíritos para garantir a fertilidade e o sucesso de seus modos de produção de subsistência, enquanto os mineiros recorrem aos rituais ligados ao diabo quando o intuito é manter o modo de produção capitalista.

Essa distinção quanto a uma ou outra maneira de manifestar suas crenças e executar seus rituais encontra-se diretamente relacionada às concepções de vida, à religiosidade e ao trabalho opostos em ambas as culturas; mas vai muito além disso, pois, no caso das culturas ancestrais em contato com as imposições do mercado capitalista, ele observa que a magia opera como um fator de trânsito entre dois modos de produção, penetração e intervenção: “Magic takes language,

symbols, and intelligibility to their outermost limits, to explore life and thereby to change destinations.” (1980, p.15). Entre a concepção de subsistência das comunidades primitivas e o acúmulo do capital cria-se uma tensão que desemboca na crença de que os mercados e o controle da produção são geridos por forças sobrenaturais, como o diabo. Tais crenças ocorrem num contexto histórico, no qual há o movimento de suplantação de um modo de produção para outro que representa, dramaticamente, a inserção no processo de alienação:

(...) the devil represents not merely the deep-seated changes in the material conditions of life, but also the changing criteria in all their dialectical turmoil of truth and being with which those changes are associated –most especially the radically different concepts of creation, life, and growth through which the new material condition and social relations are defined. (idem, p.17)

A crença no diabo para os mineiros, ligada diretamente à proletarização, é fator de acentuado aumento da produção, mas também de destruição da vida, ou seja, em muitos casos, o contrato trabalhista implica morte e improdutividade futuras. Ao penetrar num domínio secreto, os mineros precisam render cultos aos espíritos malignos¹⁰⁰ da montanha, cuja ira se contrasta com os cultos ligados à agricultura e à subsistência¹⁰¹.

Na obra *El zorro*, a personagem Don Esteban de la Cruz é uma das vozes sobreviventes na cidade de Chimbote do trabalho nas minas de Cocalón. O discurso que emite é uma recorrência do pó tragado e infectado em seus pulmões, e à medida que fala abre um espaço de silêncio para expelir uma secreção viscosa e negra. Ao buscar os demais serranos que como ele

¹⁰⁰ Interessa observar que a necessidade de culto ao diabo, considerado pelos mineiros como os verdadeiros donos da mina, e a atuação entre os trabalhadores como intermediários entre a natureza e os empresários capitalistas, é crucial para evitar a dor e a morte. O autor observa que a proibição deste culto levou à inúmeras rebeliões e à crescente consciência de classe entre os mineiros, bem como a organização de uma luta militante e de cunho socialista: “Many miners, including political militants, insists that the rites in the mines must be continued, they serve as forums for the development of critical consciousness and socialialist transformation.” (Taussig, 1980, p.227).

¹⁰¹ O fetichismo sobre o qual se fundamentam as sociedades pré-capitalistas é aquele no qual as pessoas e os objetos assumem um sentido orgânico, ao passo que a mercadoria na sociedade capitalista resulta de uma separação entre pessoas e coisas que são fabricadas e trocadas, esta separação subordina o homem às coisas por ele produzidas, criando uma falsa ilusão de independência e auto-suficiência. Procede-se uma identificação com a mercadoria, ou seja, ao adquirir um produto a pessoa adquire, além da troca de seu dinheiro por um bem “change-value”, o valor de uso “use-value” do produto: o conforto, a beleza, a energia etc.

recorreram ao trabalho nas minas, após tentar toda sorte de ocupação em várias partes do país, descobre que é um dos últimos sobreviventes e que os demais apenas deixaram uma bolsa de dinheiro para a família¹⁰². Há uma relação entre a maldição imputada pelo espírito da montanha aos mineiros que se atrevem a penetrar as profundezas da mina em benefício do capital estrangeiro. O discurso da personagem também está amaldiçoado. Trata-se de um discurso atravessado pelo livro bíblico de Isaías numa ambígua equação entre a salvação e a condenação. O espírito maligno da montanha parece mesmo exigir dos mineiros que dela usufruíram ou ousaram profanar em prol do lucro, como recompensa, as próprias vidas. Aliás, uma das razões da sobrevivência de dom Esteban associa-se ao pacto com o diabo para devolver, com seu esgarro contínuo, aquilo que tomara:

(...) El brujo qui habla con espíritu del montaña *aukillu*, ha sentenciado: si el cuerpo retruca el carbón en el esputo, el cuerpo libre queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hey hablado con brujo. Tú, chiquito eres. Yo voy decir; botarás cinco onzas y ¡yastá, hermano! Libre quedas! Pagas precio tu vida qui has dado al capitán polaco mina Cocalón. Libre Cocalón también quedará! El *aukillu* sabe.

Don esteban se quedó como chanco pensativo, oyendo, mirando la frazada. El primo le explicó cómo debía toser en hojas de periódicos, y cada mes pesar hojas con esputos y sin esputos. Si llegaba a cinco onzas podía cantar victoria. Así le había instruido el brujo. (p.159)

O pacto com o *aukillu*, espírito maligno das montanhas e conhecedor dos segredos da morte ou da salvação, revela ao mineiro Dom Esteban a cura de sua futura doença, a mesma que acometera a todos os demais “intermediários”. Entretanto, fica a dúvida se o espírito não condena os representantes dos interesses capitalistas –neste caso, o polonês estrangeiro–, mas sim aqueles que acreditam e sabem da força animista:

¿Así es que capitán polaco mina se lleva carbón qu'hemos hociqueado lampa barreno?
¿Dispués, todos piones obreros taconeados carbón-veneno quidamos? Espíritu *aukillu* contra a pión natural endigena. ¿No cobra a gringo extranguero? ¿No cobra?
-*Aukillu*, montaña antiguo, señor grande. Sabe. (p.159)

¹⁰² Lemos nos *hervores*: “Se oía allí que tal o cual “cocalonero” había muerto, tosiendo seco e hinchándose feo en la víspera. Llegaban a saber que los enfermos que regresaban a la sierra, volvieron peor a Chimbote o murieron en sus pueblos. Barrio por barrio, don Esteban fue comprobando que todos los “cocaloneros” ya habían sido enterrados, todos los “cuenteados”, menos uno, un primo de su mujer.” (pp.158-159)

O discurso quechuizado de Dom Esteban, por um lado, é pulverizado e escatológico, com constantes interferências da sintaxe quechua, dos desvios radicalmente oralizados do castelhano; por outro, o tópico da conversa é tenso, ameaçador e desmistificador de uma ideologia de exploração (na sequência a personagem diz que o estrangeiro suborna o governo peruano que consente, gerando uma cadeia de corrupção). O resultado da profanação do lugar sagrado é a ira dos espíritos da montanha, o castigo e a morte. Entretanto, ainda há uma saída que reside no pacto com o bruxo, o qual pode livrar o corpo de Dom Esteban e a própria mina de Cocalón da maldição.

É interessante observar outro aspecto da relação capitalista que se estabelece sobre o excesso e o esvaziamento das relações humanas e vitais, nas margens criadas pelo sistema. Pensa-se na relação de compra e venda do corpo como produto de consumo, com seu valor de troca e uso. Entretanto, a prostituta como mercadoria revela o paradoxo deste sistema, já que não pode ser totalmente apreendida pelas leis do mercado. A frase de Benjamin sobre o amor à prostituta revela dramaticamente este paradoxo no interior desse processo, no qual as relações esgarçadas entre os homens, ditadas pela forma moderna de fetichização da mercadoria, são regidas pelo poder sobre os objetos e seu valor de uso atribuído: “O amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria.” (Benjamin, 1989, p. 266).

Não raro, encontram-se o sexo e a prostituição em Chimbote associados ao signo demoníaco, já que o crescimento da cidade cria um cinturão de miséria ao redor, pelas “barriadas” que avançam vertiginosamente e pela zona de meretrício que rodeia as fábricas; o denominado crescimento e lucro atraem toda sorte de pessoas em busca de novas formas de sobrevivência e, assim como as fábricas produzem em série para a exportação, exigindo uma

massa de exército reserva, também “a prostituição abre um mercado de tipos femininos” (Benjamin, 1989, p.271) no cenário noturno e luminoso da cidade.

1.6. O discurso agônico e a magia

A partir das considerações já realizadas, segue-se a análise de um aspecto da obra arguediana, sob a luz das leituras dos socialistas e de Mariátegui, para compreender as origens de um pensamento híbrido dominante no autor e transgressor da racionalidade do discurso ocidental.

Mariátegui é idealizador e fundador, ao lado de outros intelectuais, do partido socialista peruano –após sua estância na Europa, na qual ele entra em contato com as idéias revolucionárias e socialistas, passagem forçada pelas circunstâncias adversas no Peru, como o fechamento das revistas *Nuestra Época* e *La Nación*, dirigidas por ele, e pela prisão de lideranças políticas e intelectuais. Ao regressar ao país, torna-se o grande pensador marxista latino-americano. Entretanto, seu marxismo, devido às peculiaridades de seu pensamento, transgride os postulados mais ortodoxos.

A crítica aponta uma evolução no marxismo por ele formulado, não como uma linha teórica fechada, acabada e completa, mas sim em contínuo processo e movimento¹⁰³. Isto reflete sua trajetória intelectual e o que ele próprio cunhou como sua “condição agônica”, ou seja, algo que está em permanente transe ou em vias de se realizar, como num combate. Em entrevista publicada em 23 de julho de 1926, ele comenta a agonia em Unamuno, concepção que tomará para si:

¹⁰³ Tais limitações teóricas mariateguianas, apontadas pela crítica, sobretudo com relação à concepção de materialismo histórico, segundo a qual não há correspondência deste com o materialismo filosófico, o que acaba consistindo numa redução da dimensão filosófica do materialismo histórico de Marx (“O materialismo histórico não é, precisamente, o materialismo metafísico ou filosófico.”, Apud Escorsim, 2006, p.124), em outras palavras, a negação de Mariátegui do materialismo filosófico, é justamente o que Lenin considera como a filosofia do marxismo (idem, idem). Entretanto, é essa mesma leitura pessoal da teoria marxista que permite a Mariátegui esboçar sua própria concepção a partir de aparentes contradições ao incorporar: Sorel, a teoria dos mitos, Bergson, o pragmatismo etc., inovando as possibilidades do materialismo histórico no contexto americano. Conferir Escorsim (2006).

A palavra agonia, na linguagem ardente e viva de Unamuno, recupera a sua significação original. Agonia não é prelúdio da morte, não é conclusão da vida. Agonia –como Unamuno escreve na introdução de seu livro– significa luta. Agoniza aquele que vive lutando –lutando contra a vida mesma, lutando contra a morte. (Escorsim, 2006, pp.113-114)

Isto conduz Mariátegui à definição da tarefa americana como a necessidade de transformação de seu país, sob a via da ação revolucionária. No cenário nacional, ao colocar o problema indígena como a questão da terra, ele encontra soluções originais para este tema, crucial no país, e não contemplada pela teoria marxista¹⁰⁴. Ele define curiosamente o socialismo como criação heróica, fé e, portanto, como portador de uma concepção mítica: “... cada palavra, cada ação marxista possui um acento de fé, de vontade, de convicção heróica e criadora cujo impulso seria absurdo procurar num medíocre e passivo sentimento determinista.” (Apud Escorsim, p.134). Desta forma, para ele, a obra de Marx não se reduz a uma nova concepção teórica fundada sobre a economia, e acrescenta que: “a política para ele é filosofia e religião” (Nuñez, 2001, p.115).

Nota-se, na primeira fase do pensamento do autor, características do anticapitalismo romântico¹⁰⁵, num interesse pela experiência religiosa como referencial para compreender a estetização e o comportamento das massas em face da tradição. Esta estetização da vida individual, pois o artista almeja “construir sua vida pessoal como uma obra de arte” (Escorsim, op.cit., p.57), aproxima-se da atitude de Arguedas de um projeto pessoal que conflui também para a vida social, numa resposta crítica aos valores capitalistas. Com os anos, este *ethos* decadentista vai abrindo passo para uma postura crítica política, sob influência de González Prada¹⁰⁶, primeiro divulgador e influenciador das idéias anarquistas no Peru.

¹⁰⁴ Aqui surge a ruptura com Haya de La Torre e o APRA quanto à posição que deveria ocupar o operário-proletário no país, dissidência que levou este último a uma contradição entre o ideais socialistas e o apoio da pequeno-burguesia à política aprista, tão bem antevista por Mariátegui.

¹⁰⁵ Conferir Escorsim (2006) e Löwy (2005).

¹⁰⁶ Manuel González Prada nasceu em 1848, ocupou o cargo de diretor da Biblioteca Nacional do Peru. Participou da guerra contra o Chile, trazendo da Europa os ideais anarquistas que influenciaram os jovens de seu país.

Segundo Escorsim, a idéia de mito havia sido colocada por Sorel como uma força mobilizadora irrefutável da ação social; ele afirma sua teoria do mito a partir da análise histórica, opondo este à utopia que pode passar pelo crivo da racionalidade e da intelectividade e ser refutada, mas não o mito, que, segundo suas palavras, se apresenta “ao espírito” e ao “instinto” e marca uma vontade:

tendências mais fortes de um povo, de um partido, de uma classe, tendências que se apresentam ao espírito com a insistência de instintos em todas as circunstâncias da vida, e que dão um aspecto de plena realidade a esperanças de ação próxima sobre as quais se funda a vontade da verdade (Sorel Apud Escorsim, p.106)

Mariátegui desenvolve, então, sua concepção de revolução proletária, na qual afirma que o homem sente a necessidade de um mito, de uma fé, que o mova para a ação. Vale ressaltar que esta fé como força religiosa adquire o sentido croceano de religião¹⁰⁷, isto é, uma concepção da realidade com uma moral correspondente. Neste sentido, é religião toda filosofia, toda concepção do mundo na medida em que se tornou fé, ou seja, que não é mais criação de uma concepção, mas é estímulo à ação, à atividade ético-política-concreta para a criação de uma nova história. É com vistas a isso que Mariátegui, em elaboração lapidar desse aspecto, escreve:

O que mais nítida e claramente diferencia nesta época a burguesia e o proletariado é o mito. A burguesia já não tem nenhum mito. Tornou-se incrédula, cética, niilista. Está muito envelhecido o mito liberal renascentista. O proletariado possui um mito: a revolução social —e move-se na sua direção com uma fé veemente e ativa. [...] A força dos revolucionários não reside em sua ciência; reside em sua fé, em sua paixão, em sua vontade. É uma força religiosa, mística, espiritual. É a força do Mito. (Mariátegui Apud Escorsim, p.107)

Não é difícil estabelecer, a partir desses elementos, até que ponto Arguedas incorporou a leitura de Mariátegui e do socialismo, e em que instância se emancipou de tais leituras para criar sua concepção de arte e de revolução. A primeira manifestação do escritor dessa influência deu-se em 1965, como detectou Escobar:

¹⁰⁷ A noção desenvolvida por Mariátegui de revolução como força liberadora do mito sofre a influência do pensamento de Croce (Escorsim, 2006).

Sin *Amauta*, la revista dirigida por Mariátegui, no sería nada, que sin las doctrinas sociales difundidas después de la primera guerra mundial tampoco habría sido nada. Es *Amauta*, la posibilidad teórica de que en el mundo puedan, alguna vez, por obra del hombre mismo, desaparecer todas las injusticias sociales, lo que hace posible que escribamos y lo que nos da un instrumento teórico, una luz indispensable para juzgar estas vivencias y hacer de ellas un material bueno para la literatura. (Arguedas apud Escobar, 1984, pp.43-44)

Este entusiasmo registrado com a leitura juvenil de Mariátegui, passados 30 anos, revela o impacto causado em Arguedas. Como observou Escobar, o fato de ser o “homem mesmo” aquele que deve operar a mudança social, inserindo o problema do operariado e dos indígenas no conflito da luta de classes¹⁰⁸, figura como um dos pontos que influenciaram a visão de Arguedas, como se nota no testemunho do autor registrado em *El zorro*.

Um aspecto em comum entre Arguedas e Mariátegui é a coerência tanto no plano das idéias quanto no da experiência de vida, pois ambos conduziram suas trajetórias, a partir de rupturas e continuidades, voltados para as questões cruciais do país, traçando e seguindo cada qual a seu modo uma linha de atuação: o Amauta, na direção de promover um campo fértil de mudança cultural e no sistema educacional associado à ação revolucionária, a qual liderara lançando as bases dos principais movimentos reivindicatórios no país e, ainda, por meio do indigenismo, colocando a questão local do índio na conjuntura internacional como um trabalhador que deve associar-se na luta de classe, na criação de sindicatos e movimentos urbanos; Arguedas, por meio de outro caminho, mas num mesmo sentido, pelo viés da pesquisa antropológica e, em especial, de sua produção literária, não atuando diretamente no campo da *praxis* revolucionária como líder político, embora estivesse sensível a esta problemática.

¹⁰⁸ Mariátegui abre a noção de marxismo à recepção de influências pós-marxistas, entre elas o pragmatismo estadunidense e, especialmente, a psicanálise. A concepção de seu marxismo como um sistema aberto e em construção é altamente polêmica e em nada heterodoxa: “A teoria dos mitos revolucionário, que aplica ao movimento socialista a experiência dos movimentos religiosos, estabelece as bases de uma filosofia da revolução, profundamente impregnada de realismo psicológico e sociológico, ao mesmo tempo em que se antecipa às conclusões do relativismo contemporâneo.” (Apud Escorsim, op. cit, p.109)

Isso é reforçado quando Arguedas escreve que já que não se sente mais em condições de colaborar com o seu trabalho para a sociedade, no papel de indivíduo ativo e participante dos fatos, “ou isto ou nada”, rejeitando qualquer outra atitude, o que não deixa de pertencer ainda a uma prática coletiva e comunal primitiva, herdada da infância entre os indígenas. Ambos concebem a vida pessoal como algo a ser construído e, ainda, sob a forma de uma obra de arte, criação, pertencente, em última instância, à comunidade e ao país.

O discurso referido por Arguedas na ocasião do recebimento do prêmio de literatura a ele conferido, inserido, *a posteriori*, como epílogo da obra póstuma, ilustra o que está sendo aqui apontado:

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dio dirección y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud. (pp.257-258).

A influência da leitura de Mariátegui e Lenin constituem respostas às inquietudes da juventude do autor, sendo clara a noção de ação, no sentido de lutar contra a decadência da idéia importada de progresso e de modernidade, numa proposta de revolução social associada à revolução cultural.

Outro aspecto caro a ambos é a agonia, em todos os aspectos, seja percorrendo a trajetória individual, numa luta entre o que vive e o que está em transe, refletido tanto na palavra ferida quanto no corpo diante da ameaça de auto-mutilação em Arguedas (o revólver está sempre em mente), seja na trajetória da coletividade do país e seu futuro e por que não dizer do futuro das artes e, em especial, da literatura, que também sofre um processo de mutilação, como se verá mais adiante. Ambos os intelectuais vêem as vanguardas como movimentos que apontam na consolidação de uma ação revolucionária e artística, dando a direção e o enquadramento

necessários às respectivas tarefas. Neste caso, César Vallejo constitui uma das expressões mais fecundas.

Retomando o último fragmento do discurso proferido, outro aspecto crucial é a canalização da energia juvenil, a qual encontra na teoria mariateguiana a possibilidade de coexistência da fé, da energia e do mito com o socialismo, numa formulação original e polêmica. Entretanto, Arguedas coloca em primeiro plano a concepção mágica, visto que desvia a atenção com seu enunciado restritivo e vacilante quanto à compreensão cabal do socialismo para, em seguida, afirmar que este “não matara” nele o elemento mágico. No seio desta cosmovisão indígena, a relação estabelecida entre o sujeito e o real está filtrada pelo animismo e magia.

Mariátegui foi o primeiro a entender a função do mito e seu papel libertador e atuante na cultura andina, e Arguedas articulou-o ao discurso narrativo de cunho ocidental, numa perspectiva transgressora.

1.7. “A centelha da esperança”: uma leitura de Arguedas à luz de Benjamin

Realizar-se-á uma leitura de alguns aspectos da obra arguediana sob a luz do pensamento de Walter Benjamin¹⁰⁹. Nas seções anteriores, foram mencionados alguns aspectos relacionados à concepção crítica de progresso a partir do quadro *Angelus novus* de Paul Klee, analisado pelo filósofo e concebido como o acúmulo de escombros da sociedade moderna-industrial, centrada no misticismo da mercadoria.

Um dos pontos que interessa articular, a partir da singularidade do pensamento de Benjamin¹¹⁰, é a crítica revolucionária da filosofia do progresso, com tintas de uma “nostalgia do passado” e de uma projeção futura, que o distancia de todas as correntes de sua época ao

¹⁰⁹ Conferir esta mesma aproximação entre Arguedas e Benjamin sobre a questão da linguagem em Sierra (2006).

¹¹⁰ Benjamin suicida-se na fronteira franco-espanhola de Port-Bou, segundo Löwe (2005), devido à proximidade das tropas nazistas e ao terror que a ausência de saídas e o exército de Hitler infundiam nele, cuja obra já anunciava os terríveis anos do nazismo em toda Europa.

desenvolver uma concepção de história¹¹¹ que se nutre de fontes messiânicas e marxistas, articuladas numa crítica à modernidade.

Ora, esta perspectiva casa em grande medida com a leitura já realizada entre Arguedas e Mariátegui, mencionada pelo próprio Arguedas em seu discurso “No soy un aculturado”, na qual a célebre frase “¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico.” ganha uma dimensão ainda mais ampla e esclarecedora¹¹². Na tentativa de compreender essa afirmação, vale a aproximação com alguns aspectos do pensamento de Benjamin, a fim de traçar um paralelo possível com a leitura aqui proposta.

Em sua juventude, Benjamin reivindica uma visão romântica de mundo¹¹³, a qual se manifesta em várias esferas da cultura, desde Rousseau até Novalis e os surrealistas, contendo o germe de um elemento revolucionário nuclear. Segundo Löwy:

Poderíamos definir a *Weltanschauung* [visão de mundo] romântica como uma crítica cultural à civilização moderna (capitalista) em nome dos valores pré-modernos (pré-capitalistas) – uma crítica ou um protesto relativos aos aspectos sentidos como suportáveis e degradantes: a quantificação e a mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo. Seu olhar nostálgico do passado não significa que ela seja necessariamente retrógrada: reação e revolução são aspectos possíveis da visão romântica do mundo. Para o Romantismo revolucionário, o objetivo não é uma volta ao passado, mas um desvio por este, rumo a um futuro utópico. (2005, pp.18-19)

É desde esse ponto de vista que Benjamin associa arte, *praxis* e conhecimento ao profundo desejo de renovação; portanto, ele retoma certos elementos da religiosidade e tece uma crítica à modernidade como único caminho pelo qual a sociedade pode alcançar o progresso. Esta

¹¹¹ Sobre a concepção de história em Benjamin e uma possível abordagem por parte dos historiadores, consultar posfácio de Willi Bolle, “‘Um painel com milhares de lâmpadas’ Metrópole & Megacidade”, in: BENJAMIN, W. (2006) *Passagens*. Ed. Brasileira. Belo Horizonte, UFMG.

¹¹² Löwy (2005) realiza esta leitura a partir do cotejo entre o pensamento de Mariátegui e o de Benjamin ao analisar a convivência de elementos, aparentemente paradoxais, como religião e marxismo na América Latina, configurando movimentos como a Teologia da Libertação e a guerrilha dos camponeses.

¹¹³ O Romantismo de Benjamin liga-se não somente ao primeiro movimento, mas ao Neo-romantismo, o qual predominava na Alemanha do fim do século XIX, e buscava um “reencantamento do mundo”, em que a volta do religioso ocupava um lugar importante. Benjamin interessou-se, portanto, por Baudelaire e pelos surrealistas, entre outros; porém, interessou-se, sobretudo, pelas idéias estéticas, historiográficas e teológicas.

crítica à “tendência amorfa do progresso”¹¹⁴ não passa por uma perspectiva “nostálgica” ou “retrógrada”, mas sim pela reivindicação à revolução e à ação.

O pensamento marxista chega a Benjamin pela leitura de Lúkacs. Em Benjamin, o materialismo histórico e a questão das lutas de classe não substituem a visão anti-progressista de base romântico-messiânica, antes irá incorporar-se a ela, ocupando uma posição única no pensamento marxista e na esquerda européias¹¹⁵, isto é, a revolução não é concebida como algo inevitável, como o produto das relações contraditórias entre força e relações de produção, mas como “a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe”, as quais ele denomina de “apocatástase”.

A isto se aliam o interesse pelo Surrealismo e o denominado “marxismo gótico”, que encontram em Benjamin e em Breton uma visão diferente daquela de tendência materialista metafísica. De acordo com Löwe: “O adjetivo ‘gótico’ deve ser compreendido em sua acepção romântica: o fascínio pelo encantamento e pelo maravilhoso, bem como pelos aspectos ‘enfeitiçados’ das sociedades e das culturas pré-modernas.” (2005, p.28). Em outros termos, o materialismo gótico comporta a esfera mágica das culturas do passado, entendendo-se gótico numa remissão aos elementos da “cultura profana medieval”. Disto resultará a definição de “iluminação profana”, por meio das experiências dos surrealistas com os sonhos, a qual, como

¹¹⁴ As imagens utópicas –seja a messiânica seja a revolucionária– são colocadas no centro da concepção romântica de tempo e história, contra aquilo que Benjamin considera a “tendência amorfa do progresso”. E a história não é vista sob o ângulo de uma temporalidade vazia, tal qual concebida na ideologia moderna do progresso, e nem o devir histórico está ligado ao Messias: “Nenhuma realidade histórica pode por si mesma se referir ao messianismo.” (Löwe, 2005, p.21). Benjamin constrói uma ponte dialética entre esta transposição, aparentemente impossível, entre o reino messiânico e a revolução (assim como Mariátegui realiza entre socialismo e mito), influenciado pelo pensamento de Rosenzweig, no qual a “dinâmica do profano” seria a busca da felicidade (“libertação”) da humanidade por meio das lutas históricas que levariam ao surgimento do Reino de Deus ou da realização da “promessa messiânica”.

¹¹⁵ À primeira vista, evidentemente estas duas concepções são incompatíveis, mas o pensamento eclético de Benjamin as articula de forma coerente e singular; em síntese, seu pensamento inovador se caracteriza pelo que ele chama “de paradoxal reversibilidade recíproca” (*Umschlagen*) do político no religioso, e vice-versa. (Löwy, 2005, pp. 36-37).

observa Tiedemann, não se abria para o campo do restabelecimento da experiência teológica, bloqueada pelas formas de pensamento e de sujeito e objeto que se transformam pela “pressão da produção industrial”, mas sim para uma “transposição ao mundo profano”:

(...)‘A superação verdadeira e criativa da iluminação religiosa não se alcança de modo algum pelas drogas. Ela se dá por meio de uma *iluminação profana*, uma inspiração materialista antropológica, para a qual o haxixe, o ópio ou o que mais fosse serviriam de propedêutica’ (GS II, 297) Benjamin queria introduzir tal iluminação profana na história, ao abordar como *intérprete* de sonhos o mundo das coisas do século XIX. (Bolle in Benjamin, 2006, p.18).

Essa concepção inovadora da tarefa do historiador parte da crítica ao método da historiografia evolucionista, substituindo-a pela proposta de um método revisionista de “citação” da história, sob o sinal revelador da ‘iluminação profana’. Esta última entendida como “uma inspiração materialista antropológica”, fruto das teorias do inconsciente de Freud e das imagens oníricas que serviriam de eixo para a interpretação das imagens materiais do século XIX ou as imagens do sonho que a cidade materializa.

É dessa forma que, na Tese 6 em *Sobre o conceito de história*¹¹⁶, obra realizada concomitantemente ao trabalho das *Passagens*, a relação entre passado e presente dá-se por um processo dialético, no qual o presente ilumina o passado e este ressurge no acontecimento como um lampejo –a iluminação profana:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto ao conteúdo da tradição quanto aos seus destinatários. Para ambos, o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição do conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 1986, pp.224-225)

¹¹⁶ O documento *Sobre o conceito de história* foi redigido em 1940, pouco antes de Benjamin tentar escapar da França vichysta, na qual os refugiados alemães judeus e/ou marxistas eram entregues às autoridades nazistas da Gestapo. Com o fracasso desta tentativa, o autor optou pelo suicídio ao ser, em outubro de 1940, interceptado pelas forças franquistas.

Benjamin articula o papel do historiador como intérprete cujo método de trabalho deve tomar o passado a partir do presente, tal como quando se apropria de uma lembrança e ela “lampeja” num “instante de perigo”. Esse método desloca o risco do “conteúdo da tradição” e de seus “destinatários” caírem nas armadilhas da perpetuação de um discurso dominante. Tal concepção revolucionária permite pensar na relação complexa e contraditória que atravessa toda a obra arguediana, como bem analisa Forgues (2004), segundo a qual Arguedas resolve o pensamento dialético dominante em sua obra ficcional. Este passa por três momentos cruciais, numa progressão da dualidade que pode ser resumida, no final das contas entre opressores e oprimidos¹¹⁷, ao pensamento trágico dos textos finais que já se anunciam em *El sexto*. Forgues considera este pensamento trágico como resultado da impossibilidade de síntese ou complementaridade entre as estruturas binárias que se confrontam na totalidade da obra do autor (daí resultar enganoso esquivá-la do designado indigenismo, apesar de ela inovar em inúmeros aspectos esta corrente e ultrapassá-la).

A defesa da mestiçagem que caracteriza a última fase do autor (traduzida dialeticamente pela oposição país *vs* interesses internacionais), antes considerada potencializadora da idéia de Nação peruana e livre, vê-se frustrada e “incompreensível”, sob a ótica do autor e dos acontecimentos de Chimbote, na medida em que o “progresso” mostrava sua face de horror, distanciada da idéia de homem futuro livre e feliz, tal como ansiava Arguedas. O hino a Cuba ou a referência a Pachequito e aos demais revolucionários nos diários de *El zorro* colocam uma perspectiva de esperança para o futuro da humanidade. Entretanto, na obra arguediana, esta perspectiva de redenção e liberação adota a forma do *pachakuti*, ou seja, uma inversão dos

¹¹⁷ A oposição dualista dos primeiros contos e romances (comunidade/gamonal) cede à estrutura dualista serra/costa que, finalmente, adota a dualidade peruanos *vs* interesses do capital especulativo internacional. Essa estrutura dialética associa-se a gradações e a estratos presentes na sociedade peruana.

valores e do mundo, sob o signo mítico, segundo Forgues, ainda diante da impossibilidade de uma mudança real e histórica, apesar de a obra se “enraizar” no contexto social e político. É isto o que o liga ao revolucionário Hugo Blanco, líder das principais revoltas camponesas. Entretanto, o crítico vê esta tentativa da obra arguediana de suplantar o dilema da divisão de classe do país como frustrada

(...)Il crut longtemps avoir trouvé le chemin de ce rapprochement dans le métissage, jusqu’au jour où il s’aperçut que c’était davantage une vue de l’esprit qu’une possibilité réelle. Car c’était sans compter avec le déterminisme et l’obstination des faits qui ne se soucient guère des préoccupations, ni de la volonté des hommes. Voilà qui nous explique le passage de la pensée dialectique à la pensée tragique. Se sentant désormais incapable de modifier le cours du Temps et de l’Histoire, l’écrivain n’a plus d’espoir d’atteindre ici-bas son unité, ou tout au moins son équilibre, dans un vaste mouvement de fraternité universelle, comme il le croyait auparavant. (2004, p.506)

O crítico considera que essa frustração se deve ao “arraigo” do escritor às idéias políticas e ideológicas que dificultam sua adesão ao movimento revolucionário e de extrema esquerda que se coloca no cenário político como possibilidade de mudança, e sua origem branca, apesar da adesão ao universo indígena

“mais sans pouvoir réellement imposer silence aux voix subconscientes de ses origines qui le poussent, malgré lui, à adopter bien souvent des attitudes dictées par un certain humanitarisme bourgeois davantage que par une authentique raison politique et prolétarienne” (idem, p.507).

Esse estudo de fôlego e iluminador que contempla o conjunto da obra arguediana parece cair na mesma armadilha suscitada pelo debate entre sociólogos e literatos sobre *Todas las sangres*, mas vai além ao apontar, após uma fina análise marxista, a mesma incompreensão e contradição que constitui, para parcela da crítica, a obra arguediana.

Isto se deve, em grande parte, pela abertura messiânica e mítica que ela encerra, pois, como espectador, vê-se a encenação da morte do mito e de Deus para, logo em seguida, esse ato criar um novo mito que renasce das cinzas, aquilo que Barthes diz constituir a armadilha da linguagem mítica. Prefere-se interpretar sob estes termos a frase:

Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias. (Arguedas, 1996).

O autor dessas belíssimas e ideais linhas não pode ser inquerido por sua ação revolucionária ou pela solução do conflito social e histórico de seu país, mas, ao introduzir a coletividade paralela à individualidade, produz uma série de leituras e contradições constitutivas que, longe de ocultarem “uma posição burguesa” ou paternalista, instigam às novas leituras ao longo dos anos.

Cabe pensar, ainda, que mais interessante seria contemplar a obra arguediana à luz desta apropriação que propõe Benjamin dos acontecimentos da história como fatos iluminados, desde o presente, e sua perspectiva onírica em direção ao passado, para não correr o risco de perpetuar uma ideologia progressista e evolucionista da humanidade que leva à perpetuação de uma ideologia dominante. Eis que surge então a obra arguediana como uma “centelha de esperança” e ainda como “contradição” de um discurso que se perpetua, sob o peso das gerações passadas e oprimidas.

Segundo Benjamin, esta força messiânica que nos liga ao passado e da qual, num fino humor, ele diz que o materialismo histórico sabe e não pode desconsiderar sem pesar a dívida, este encontro inevitável entre as gerações passadas e a presente¹¹⁸, ou a “captura de uma imagem do passado como ela se coloca inesperadamente para o sujeito histórico no instante do perigo”, é a chave que rompe com a historiografia progressista que acumula uma sucessão de vitórias dos opressores. Esse instante de perigo ou o “tempo-de-agora” é o momento que fará despontar o

¹¹⁸ Benjamin introduz o conceito teológico judaico ligado à idéia de redenção ou libertação (*Erlösung*), na qual a realização e a felicidade individual e pessoal pressupõem a redenção do passado não realizado, mas que deve passar pela redenção individual e caminhar até a reparação coletiva, numa rememoração histórica das vítimas:

Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialismo histórico sabe disso. (Apud Löwe, 2005, p.48)

passado carregado deste mesmo tempo, que é o estopim, a centelha inicial da explosão revolucionária¹¹⁹. Em outros termos, esta redenção messiânica/revolucionária é a tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas e, só pode realizar-se por meio dessa experiência do profano e do sonho¹²⁰.

Vê-se que um dos objetivos da escrita arguediana é “contagiar a través del otro estilo del cual no estamos arrepentidos a pesar de sus raros, de sus nativos elementos”. A filosofia de Benjamin que propõe uma leitura da história “a contrapelo”, numa ruptura com o tempo homogêneo e vazio para instaurar o “tempo-de-agora” e o estopim da revolução, lidos sob uma perspectiva teológica e onírica (a partir dos surrealistas), entra em acordo com o audacioso projeto literário arguediano, que condensa a imagem final da “abertura de um novo ciclo” no país.

Em *El zorro*, Arguedas convoca as forças do passado, traduzidas por uma espécie de messianismo incaico, no qual a sucessão de ciclos cosmogônicos instauram uma revolução ou

¹¹⁹ Isto está representado pela reflexão sobre o estopim da Revolução Francesa, na qual se inverte a ordem cronológica, linear e mecânica ao disparar contra os relógios, instaurando o tempo heterogêneo, carregado de memória e atualidade. De acordo com Benjamin, o momento explosivo é o evocar as forças do passado que eclodem no contínuo da história e representam “o salto do tigre em direção ao passado”. Na obra *O Dezoito Brumário*, Marx critica a fantasmagoria dos jacobinos que evocavam o cortejo fúnebre dos antepassados gloriosos de Roma, bem como o exemplo da moda no final do século XVIII, a citar a Antiguidade grega, associando a moda e sua temporalidade ao tempo do inferno: “ao mesmo tempo que cultivava ‘a absurda superstição do novo’ (Paul Valéry), ela é a eterna repetição do mesmo, sem fim, sem ruptura. Serve, então, às classes dominantes de camuflagem para ocultar seu horror a qualquer mudança radical (Brecht).” (Apud Löwe, 2005, 120). Apenas a imagem dialética da revolução, evocando os antepassados vencidos, pode interromper o contínuo da história e a catástrofe do presente, num movimento de descontinuidade por meio da destruição do *status* dominante.

¹²⁰ É o que se encontra também na citação de Marx, quando escreve que os homens fazem a sua própria história; entretanto, há uma diferença entre ambos pontos de vista, já que Marx vê o passado como algo que impossibilita o avanço, ao passo que Benjamin vê na tradição o caminho para a revolução, embora ambos apostem nas massas. O interesse de Benjamin pelo materialismo histórico reside muito mais na relação dialética entre opressor e oprimido do que nas relações de produção, no desenvolvimento das forças produtivas, as formas de propriedade, de Estado etc..

Isto fica claro na Tese 4, ao escrever: “A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais.” (Apud Löwe, 2005, p.58). Portanto, o cerne do materialismo histórico, que atraiu Benjamin desde o início, foi a luta de classes como possibilidade de compreensão do passado, presente e futuro, e aí reside o segredo, pois são nas coisas finas que estão a confiança, a coragem, o humor, a astúcia que “retroagem ao fundo longínquo do tempo”, questionando cada vitória do vencedor. Benjamin, pois, concebe a história do lado dos vencidos, observando sorrateiramente todo o progresso da civilização. Cf. Löwe, 2005, p.60.

ruptura com a tradição ocidental. Entretanto, longe da ingenuidade de restauração do Incanato, esta ruptura radical por meio da ação e da revolução (o projeto social e histórico subjacente a *El zorro*, segundo Lienhard [1998]) aproxima-se da concepção benjaminiana, na qual a confluência de elementos (antigos e modernos, sagrados e profanos) constitui nova possibilidade diante da imposição de um ideal de progresso catastrófico e excludente. É desse modo que a adaptação dos serranos à costa e às exigências do capital estrangeiro daria seus frutos na concepção do autor, de maneira a criar uma nova ordem. Chimbote é o cenário escolhido para a estetização de tal desafio. A história de uma coletividade e de sua utopia futura de nação “plural” e “feliz” liga-se, inusitadamente, à história pessoal de um autor que compreendeu como poucos a realidade de seu país e o seu papel como ator naquele contexto.

A compaixão pelo ato trágico do suicídio pode configurar em alguns leitores uma ácida demolição desta esperança depositada no futuro. Entretanto, suas palavras “triunfantes”¹²¹ contradizem tal sentimento de dor:

...quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arriaje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin. (pp.245-246)

Evidentemente que a esse tom triunfalista dos diários sobrepõem-se instantes de melancolia, numa escrita literária que se situa num presente agônico com vistas a um futuro utópico.

O expoente deste novo período a se instalar é a figura de César Vallejo, segundo Arguedas, o grande inovador da literatura produzida no país ao conjugar elementos da vanguarda

¹²¹ Benjamin toma da obra de Baudelaire este sentimento de euforia e catástrofe a partir da modernidade para construir seu pensamento infernal sobre a cidade moderna e as relações humanas. Cf. posfácio Bolle, Willi “Um painel com milhares de lâmpadas’: Metrôpole & Megacidade” in: BENJAMIN, W. (2006) *Passagens*. Ed. Brasileira. Belo Horizonte, UFMG.

de origem européia com os substratos andinos. Revolucionário no âmbito literário, ele abre a revolução no campo intelectual, contudo não no âmbito da *praxis* revolucionária (muito próximo a Mariátegui ao considerar que esta caberia a outros setores da sociedade). O princípio e o fim em Vallejo instauram a quebra da linearidade para introduzir a estrutura simbólica circular e mítica andina. Perspectiva para com a qual Arguedas tem uma dívida e se coloca como herdeiro e sucessor.

Assim como Benjamin, em sua obra precursora, que anuncia os tempos difíceis que se configurariam para uma multidão de futuros excluídos a partir da análise da obra de Baudelaire, tem-se uma visão próxima das “catástrofes” que se vislumbram na escrita do desastre pessoal inaugurado por Arguedas e que se coaduna ao desastre coletivo, anunciado pelas transformações capitalistas operadas e os escombros resultantes da máquina de dominação.

Será, ainda, na produção poética em quechua e, posteriormente, traduzida pelo autor que se configura mais claramente essa dialética da modernidade num país de Terceiro Mundo e de onde surgirão respostas estéticas a esses temas. Na leitura realizada por Arguedas das ruínas e catástrofes que se acumulam, a saída para aquele contexto de iminência do golpe militar no país, organização das ações guerrilheiras e movimentos sociais, criação da Teologia da Libertação etc., seria a revolução, calcada nos moldes de um “romantismo revolucionário”, tal como concebido por Mariátegui. Entretanto, esta saída não se realiza.

Os diários fazem referência direta à “centelha criativa” que impulsiona e dá combustão ao processo de criação do autor, cuja matéria é tomada do “cinturão de fogo do Peru profundo e insurgente” das favelas chimbotanas. Essa transmutação dos elementos narrativos presente na imagem da chispa e da iluminação é diversa da imagem da transculturação presente no amálgama de elementos conciliados harmoniosamente. Aqui opera a transformação pela chama viva, a inevitável perda de elementos, para que um produto diverso possa emergir do processo de

combustão. Tal concepção advém do Romantismo, mas, ainda, conjuga-se a possibilidade de revisão da arte e, em especial, da literatura que relê as formas que a sociedade de consumo oferece como destino inevitável para seus habitantes, senão “novos consumidores”. O progresso, tal como se vislumbra em Chimbote, sofre uma ácida crítica na obra, bem como o livro e a indústria cultural subjugados aos imperativos da mercadoria e do consumo, ao qual advém a figura mítica e onírica das raposas antropomorfizadas, numa constelação de luzes que compõe a cidade de Chimbote e que, às vezes, a fumaça oculta.

Em síntese, procurou-se esboçar aqui uma aproximação de alguns pontos de contato evidentes, a fim de compreender um pouco mais desta “iluminação profana” ou “centelha de esperança” que gera, aquece e produz as cinzas daquilo que constitui o pensamento vivo de Benjamin a partir de uma leitura da obra de Arguedas.

CAPÍTULO 2 Diários, Subjetividade e Autobiografia: desdobramentos do eu

2.1.Subjetividade e Pensamento selvagem

*A lo mejor, soy otro; andando, al alba,
Otro que marcha
En torno a un disco largo, a un disco elástico:
Mortal, figurativo, audaz diafragma.
A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles
Donde índice escarlata, y donde catre de bronce,
Zorro ausente, espúreo, enojadísimo.
A lo mejor, hombre al fin,
Las espaldas ungidas de añil misericordia,
A lo mejor, me digo, más allá no hay
nada*

Uma das características mais radicais da obra arguediana é a configuração de uma subjetividade cujo efeito é inaugurar uma perspectiva de predomínio indígena. Esta subjetividade cujo contorno se torna difícil de deslindar na narrativa, devido à imprecisão de seus limites e suas nuances, levou às inúmeras designações que a oporiam à literatura alheia à de cunho ocidental,

tais como indigenista (a obra de Arguedas, como aponta Lienhard, seria neo-indigenista) ou ainda “anti-indigenista”¹²². Jitrik (1987) observa que esta tendência a considerar a obra de José María sobretudo com relação à análise das personagens (dialéticas e contraditórias) como espelho de uma dada realidade social gerou a tendência a enquadrá-la ainda como realista, com uma série de implicações nas leituras críticas. De acordo com ele, essa tendência condicionou certa leitura da narrativa a ponto de tornar-se uma tarefa árdua e especificamente antropológica discernir se este ou aquele fragmento seria indianista ou indigenista.

A voz narrativa (do autor) que distribui as vozes na obra póstuma, num entrelaçamento complexo entre autobiografia e história, ficção e discurso científico etc., questiona as fronteiras de um saber discursivo e historiográfico, numa experimentação estética radical própria àquelas encontradas nas vanguardas, sobretudo se considerada a primazia da forma (Lienhard, 1998). Então, é por meio de um rico arsenal teórico-metodológico, aprimorado ao longo de anos, além de uma prática literária revisitada constantemente, que José María se lança na escrita asfixiante e desafiadora da obra póstuma.

Para compreender como se constrói esta subjetividade, tarefa nada fácil como já se supõe, uma das primeiras colocações que se impõe é a de perscrutar de que forma tal subjetividade pode se instalar em certa prática discursiva e quais os mecanismos para detectá-la. Essa questão passa, pois, por uma anterior, sobre a qual se retornará adiante, a saber: qual o papel da ideologia e qual

¹²² É interessante observar que, em algumas entrevistas, Arguedas se define como indígena e não índio, o que o insere como um sujeito entre dois mundos, um ao qual ele pertence biológica e culturalmente e outro ao qual ele se liga afetiva e esteticamente. Arguedas situa-se na categoria de mestiço, como sublinha Rowe (2004), confirmada na polêmica travada nos diários com o escritor Cortázar, em que ele afirma o absurdo de desejar compreender melhor o espírito índio do que o próprio sujeito índio (Don Felipe Maywa):

(...) y este Cortázar que agujonea con su “genialidad”, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de Don Felipe Maywa, metido en el *oqlla* mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera “supraindia” de donde había “descendido” entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de Don Felipe, que el propio Don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! (p.14)

o seu campo de atuação sobre os saberes e as práticas discursivas numa sociedade, e até que ponto a ideologia dominante está presente nas artes e na literatura, excluindo possivelmente outras formas de representação.

Alberto Escobar, crítico que publica seu estudo *Arguedas o la Utopia de la Lengua* (1984), define nos seguintes termos a relação da obra literária com as ciências sociais: “Su relato [de Arguedas] es una forma de reaccionar y documentar los cambios en la textura social de la sociedad andina, y también la resonancia individual que daba respuesta a ese proceso.” (1984, p.11); e mais adiante: “La obra arguediana es un extraordinario documento fabulado, que tiene entre uno de sus méritos hacer olvidar muchas páginas que las ciencias sociales han dedicado al proceso de la urbanización” (idem, p.12)¹²³.

O crítico Bazán, em artigo publicado como apêndice ao estudo de Lienhard (1998), questiona algumas premissas levantadas pelo genebrino ao analisar até que ponto a cultura e a ideologia das classes dominantes podem sufocar uma cultura alternativa, tornando-se

¹²³ O próprio Arguedas, em carta endereçada ao editor Losada, aponta o valor “documental” de sua obra. Lienhard em nota de rodapé, anota o seguinte estudo: “(...) *El movimiento obrero en la industria pesquera*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1972. Sulmont parece atribuir un alto valor documental a *El zorro*, puesto que lo usa a menudo como fuente de información.” (1998, p.17); entretanto, a obra não pode ser enquadrada sob o rótulo de “documental” sem uma redução, já advertido pelo ensaio de Noé Jitrik (1987) com relação ao “conflicto exterior” representado na obra arguediana como determinado pela escritura: “Claro, es fácil decir que Arguedas escribe sobre los nuevos obreros de la harina de pescado (...), ésta sería la manera corriente de considerar la cuestión de la extratextualidad, equivalente a decir que ‘representa’ conflictos sociales; lo que habría que percibir en cambio, es el modo en el que estas nuevas realidades estructurales de una sociedad como la peruana son también estructurantes, es decir cómo inciden en la estructuración de la escritura.” (p.96).

Vargas Llosa, nos ensaios mais recentes sobre Arguedas, enfatiza aspectos como o realismo e o valor documental da obra arguediana, associando-os aos episódios da biografia do autor, a fim de compreender sua narrativa, o que em muitos casos coloca a análise da obra numa espécie de camisa de força, estabelecendo uma relação com o “caso Arguedas”, como classifica Llosa, de “curioso amor e ódio”. Sobre a leitura de Vargas Llosa desde os ensaios juvenis até os posteriores sobre Arguedas, consultar: GIUDICELLI, Christian “José María Arguedas dans le prisme de Vargas Llosa” in: FORGUES, R. (2004) *Arguedas y Los ríos profundos*. Grenoble, Presses Universitaires du Mirail, pp. 163-198.

Outro aspecto que gostaríamos de destacar é a incompreensão no famigerado debate sobre a obra *Todas las sangres*, em 1965, no *Encuentro de narradores* em Arequipa, que dividiu os críticos e suas respectivas arguições em dois grupos: os literatos e os cientistas sociais. A principal defesa de Arguedas com relação ao argumento levantado pelos cientistas sociais de que sua obra *Todas las sangres* não correspondia a um retrato social fidedigno do país revela sua concepção literária e uma antiga polêmica entre literatura e ciências sociais; quanto à repercussão individual dessa polêmica, Arguedas interpretou nesta crítica uma fratura entre a coerência de sua ação e o resultado de seus esforços; cumpre lembrar a concepção de vida ligada à arte em Mariátegui.

hegemônica, e qual o interesse dos setores dominados de travar esta batalha no espaço levado adiante por um intelectual –neste caso, Arguedas (1998, p.234). Ele discute ainda em que medida o confronto de discursos plasmados na obra denuncia uma série de transformações sócio-econômicas no cenário chimbotano, e, por extensão, qual o alcance deste esboço panorâmico como instrumento de denúncia e avaliação de dada realidade social.

A questão da subjetividade na literatura peruana e na teoria crítica produzida na literatura dos países marcados por fatores locais e regionais foi levantada por Cornejo Polar em toda sua obra, como aponta Mabel Moraña, mas alcança sua forma lapidar em *Escribir en el aire...* e um caráter “performático” no artigo “Mestizaje e hibridez: el riesgo de las metáforas”.

No primeiro, Cornejo Polar desenvolve sua tese da heterogeneidade das literaturas produzidas no escopo letrado da zona sócio-cultural andina, a qual, para Moraña, é superada pela noção desenvolvida pelo crítico de *sujeito*, revelando como esta categoria marca o campo das representações simbólicas e da construção de subjetividades coletivas. Este sujeito nasce das contradições não conciliáveis de elementos díspares que por processos sócio-históricos se colocam, lado a lado, nas culturas da América Latina e se constroem a partir da “teoria do conflito” (Moraña, 2000). Cornejo Polar defende uma “anti-teoria” e uma “anti-dialética” constituinte da noção de sujeito não vertical, essencial e monolítico, buscando revelar que os processos lingüísticos e de tradução não são resultados exitosos, mas antes sublinham o problema das ambigüidades, fracassos e experiências de falsa compreensão das línguas e culturas nos processos de translação de uma a outra, opondo-se à concepção de Rama, que vê na transculturação uma possibilidade de convívio entre elementos aparentemente opostos. No último artigo, Cornejo Polar adverte que a operação metafórica que advém da relação desencontrada entre epistemologia crítica e produção estética produz:

... al ser, como indica, ‘inevitavelmente metafórica’, se apoya en un desplazamiento o traslación imperfecta, forzada, oblicua, de significados, operando muchas veces una transferencia de sentidos de dudoso ‘rendimiento teórico’ entre diversos dominios del saber. Aunque Cornejo reconoce el valor relativo de estos alcances, como aproximaciones parciales o provisionales a un campo de estudio, entiende que tales categorizaciones o estrategias críticas provienen en general de un espacio epistemológico ‘distinto y distante’ del campo interpretado. (Moraña, 2000, p.223)

Esse posicionamento que parte dos processos de produção (autoria, obras...) e da crítica historiográfica e literária produzidas nos campos do Saber, Teoria e Interpretação no domínio de práticas que privilegiam a cultura interpretante sobre a interpretada, segundo Moraña, “subalterniza” o objeto de estudo e os produtores culturais sob a estratégia de “falsa universalização da literatura a partir do instrumento lingüístico com o qual se trabalha” (idem, p.223). Em outras palavras, Cornejo Polar avalia que a transferência de categorias teóricas de um espaço epistemológico a outro mantém entre as diversas línguas e entre a Teoria, a Interpretação e a cultura interpretada uma ponte quebrada e imperfeita de categorizações aproximativas e, muitas vezes, desvirtuadas do material interpretado. O crítico defende uma teoria que se afaste de um essencialismo identitário romântico-idealista e de um ideal de universalismo que, sob alguns rótulos, pretende apagar perigosamente as especificidades, o que nutre sua “teoria do conflito” a partir da elaboração da idéia de uma *outridade* que se distancia das tendências de um imaginário *criollo* dominante ou criado para falar sobre o objeto de estudo e de desejo da América Latina desde uma posição externa. Segundo Moraña:

El énfasis de su crítica está puesto, principalmente en la permeabilidad, tensiones y negociaciones que hacen posible esta representación de un *otro* al que define como esencialmente diverso, exterior, antagónico, con respecto al ser social y a la conciencia que organiza las representaciones del mundo y la cultura. (ibidem, p.226).

Isto coloca a questão da visibilidade do crítico de literatura como sujeito determinado sócio-historicamente ou ainda a necessidade de questionar o papel do observador –tal qual a antropologia se coloca– como aquele que tem o poder de dizer desde determinado saber discursivo e cuja autoridade para falar sobre o Outro pode encobrir uma forma de falar de si mesmo. Cornejo Polar denuncia que a questão central é o lugar enunciativo que autoriza um

discurso sobre o outro, este privilégio lingüístico, teórico, interpretativo e representacional de “poder falar” impõe uma revisão epistemológica e crítica.

A obra de Arguedas oferece a perspectiva de uma leitura do sujeito e da construção de uma subjetividade que vai de encontro à “teoria do conflito”, isto é, a construção de “uma negatividade constitutiva”, de uma impossibilidade de agregação, de uma resistência tensional que constitui a especificidade histórica do Continente e que se evidencia em Arguedas pela legitimidade daquele que ocupa a posição enunciativa nativa e de testemunha, e, no caso de Polar, que se posiciona numa perspectiva crítica que desmitifica o instrumental teórico e epistemológico de uma prática de interpretação opacificante da apropriação de um material latino-americano considerado “neutro”, mas que esconde um sujeito ideológico que veicula um discurso “distinto e distante” do material que interpreta. Viveiros de Castro (2002) observa que todos podem ser nativos ou observadores distanciados e estrangeiros, dependendo apenas do posicionamento adotado ser este ou aquele; entretanto, a questão é a visibilidade ou não destas estratégias de apropriação do conhecimento.

Retoma-se a questão inicial que interessa de perto: Arguedas, na sua obra póstuma, oferece um mosaico da sociedade peruana a partir da justificativa de “compreensão daquilo que se passava no mundo e em Chimbote”, ou seja, o fenômeno industrial que gerou o processo massivo de migração no país, intensificado nas décadas de 50 e 60¹²⁴. Este contexto sócio-histórico

¹²⁴ Este fenômeno designou-se “ruralização da cidade” ou “andinização da cultura costenha”, na qual as massas recém-chegadas se organizam em “barriadas” (as familiares favelas), tomando como modelo, apesar de alterações substanciais, as características das comunidades tradicionais:

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

Portanto, Arguedas, sensível ao processo sócio-histórico de adaptação às cidades costenhas da população serrana (indígena e mestiça), movimento por ele realizado décadas antes, como uma possibilidade de continuação da tradição viva hispano-quechua, que conserva na cidade traços da organização rural e andina, mantendo-a viva apesar

produz uma visão da cidade costeira e industrial sob a ótica quechuizante, sob o signo da oposição e complementaridade próprias da cosmovisão andina. Segundo Escobar, Arguedas é mais receptivo para conceber a complementariedade¹²⁵ (1984, p.56)) que alicerça *El zorro* e desenha os contornos de uma capital de referencial costenho a partir de uma nova leitura andina/serrana, num processo de resistência histórica da cultura dominada¹²⁶ que brota do interior da cultura hegemônica, numa impossibilidade de síntese dialética (Cornejo Polar)¹²⁷.

A presença do mito de *Huarochirí* é o exemplo dessa ressurgência de um “sistema alternativo” e heterogêneo no seio da ideologia e cultura dominante (escrita, literária), traçando novas possibilidades estéticas e que assume no projeto do autor certa “estruturação da escritura”, de acordo com Jitrik, cujas raízes remetem ao conflito histórico do país, reinvestido sob novos signos de dominação contemporânea. O crítico observa que as personagens arguedianas se apresentam por meio de posicionamentos políticos ancorados na sociedade (apristas,

da evidente distância que as separa e das especificidades do novo contexto, responde a este desafio de narrar, desde um espaço alheio (costa), esta nova realidade.

¹²⁵ Esta receptividade para a complementariedade que se observa, sobretudo, nos ensaios, é apontada por *Alberto Escobar*, o que não invalida a observação de Arguedas das dificuldades de adaptação dos forasteiros, entretanto, suas concepções nunca são maniqueístas ou parciais. Isto se observa em sua narrativa bem como em testemunho: “De ahí la declaración de Arguedas en Arequipa (1965), cuando confiesa que se convirtió en defensor, no de los serranos, sino de los costeños, porque al ingresar en la universidad, el grupo de estudiantes limeños lo acogió con cordialidad y amistad.” (1984, p.56). Com relação às regiões como espaços antagônicos ou dissociados, Arguedas configura espaços nutridos mais pela diversidade que reside em suas diferenças maiores, neste sentido a costa se torna palco de um encontro mítico e milenar no espaço da modernidade de Chimbote: “No puede desconocerse que las leyendas prehispánicas, la de los zorros y Huatyacuri y Tutaykire le han franqueado una reinterpretación del Perú, a través de una imagen de la Costa y el mundo, en la visión del poblador andino convertido en migrante, en nuevo colonizador. Las pocas veces que en su narrativa el tema es costeno, aparece ligado por la evocación (*El Sexto*), la leyenda (*Orovilca*) o el mito (*Los Zorros*), en relación de complementariedad con lo andino.” (Escobar, 1984, p.56)

¹²⁶ Vale notar que a análise marxista da totalidade da obra arguediana realizada por Forgues, centrada na dialética oprimido & opressores, revela aquilo que Jitrik denuncia como uma leitura calcada nas personagens e suas contradições, que norteou parte da crítica, sem considerar outros aspectos igualmente importantes e talvez mais reveladores. Um deles é justamente a questão da subjetividade esboçada desde as primeiras obras. Com relação ainda ao marxismo, vale notar que o materialismo histórico clássico excluiu de seu horizonte teórico as questões da subjetividade humana, remetendo todas estas preocupações a uma espécie de “caixa preta”. Entretanto, devido a esta questão retornar incessantemente, Therborn coloca a necessidade urgente de se referir a elas, já que uma teoria da ideologia dominante não responde sozinha a algumas indagações cruciais (1996, p.177).

¹²⁷ Moraña, ao analisar a anti-dialética que surge da violência colonizadora e resiste à unificação nacionalista, observa que a obra de Polar evidencia: “en el interior de los distintos sistemas que constituyen la sociedad latinoamericana y sus representaciones simbólicas, las pulsiones de agresión y resistencia, totalización y fragmentación, homogeneización y heterogeneidad, hegemonía y subalternidad” (2000, p.226).

comunistas...) ou “pré-construídos”, mas, ao lado destes, há outros mais interessantes porque são “atravessados pelo político”, o qual configura uma forma de personagem dada pela “subjetividade”, num espaço onde se cruzam as linhas da realidade e o político se forma.

Isso antecipa uma forma de conceber a personagem “à maneira de um marxismo pós-althusseriano”; conforme Jitrik sublinha:

“(…) diría que su sujeto es independiente, está suelto y condenado a la búsqueda pero, al mismo tiempo, trata de introducir las pulsiones que lo forman y sin someterse a lo que, a su vez, sería propio de la objetividad: es un sujeto subjetivo pero modificante, intenta cambiar la objetividad desde la memoria, las vísceras y la conciencia.” (1987, p.104).

Neste sentido, Ernesto de *Los ríos profundos* é um exemplo cabal da introdução de uma subjetividade que busca apreender o objetivo sob o signo do desejo e da memória, numa construção do espaço próprio e político como “transcendente”, por meio do “desejo do sujeito” que configura toda obra.

Essa construção de uma subjetividade como ponto nodal da obra arguediana dá-se nos diários por meio do entrelaçamento do “sujeito subjetivo”, que assume a instância da enunciação narrativa (autor, “autorizado” e “autoridade”). Essa mesma voz é testemunha do processo migratório, o mesmo realizado por Arguedas anos antes, e que se torna veículo para falar de si como sujeito (na posição distanciada de autor) e desarticular um discurso de domínio que se perpetua desde a Conquista, atravessando a República e a modernidade latino-americana. Esse sujeito busca na autobiografia o “conhecimento de si mesmo”, num processo de interrogação da subjetividade que assume contornos diversos, segundo seu desejo (Jackson, 1988, p.135).

Essa subjetividade se inscreve ainda numa “poética da enunciação”, como coloca Heuvel, que articula a fala (*parole*), que não pode ser integralmente recuperada pela escritura, e a representação da palavra (*mot*), estabelecendo a dicotomia que interliga ambas as instâncias e das quais o discurso quer falar (ainda que uma das formas seja o não-falar ou calar-se). O estudo da

enunciação é fundamental porque recoloca outra dicotomia e a relaciona ao enunciado na literatura. No caso de Arguedas, isto se apresenta sob a forma da escolha, que recai sobre o castelhano, mas não afasta a matéria significante e de desejo que é o quechua, sendo a operação de escritura radicalmente afetada por tal escolha.

Em Arguedas, esta subjetividade corre paralela ainda ao encontro com a outridade. A subjetividade constrói-se neste movimento solitário de debruçar-se sobre a “paisagem de si mesmo” (Jackson, 1988, p.135) e, simultâneo, de submersão no eu e afloramento da outridade na mesmidade, como se examinará. *A escuta deste outro*, cada vez mais sonoro em meio aos ruídos da capital terceiro-mundista, passa pelo processo de construção da identidade subjetiva ligada à linguagem como um “fato de estrutura” (idem, p.139). Desta forma, o desejo de unicidade do sujeito formula-se pela linguagem através de certo imaginário sócio-coletivo e de certas estruturas simbólicas que, no caso de Arguedas, assumem uma dimensão que não se submete à máquina de dominação ou à ideologia dominante.

Esta solução subversiva, essa inversão de valores que emerge com “um rio andino desconhecido” no espaço discursivo, é o que possibilita e dá coerência à voz que se ergue deste eu autobiográfico, instância discursiva que se identifica no plano da ficção sob a rubrica do escritor-autor-Arguedas. Este sujeito, que “ousa dizer eu” na narrativa dos *diarios*, revela constantemente, por seu apelo, este paradoxo, produzindo um efeito de estranhamento no leitor (igualmente construído na ficção), mas também de reconhecimento e aceitação necessários numa abertura à recepção desta “estranha forma de familiaridade”. Apesar do pacto autobiográfico estabelecido, há um movimento de distanciamento e um efeito de estranhamento, para falar em termos brechtianos (Lienhard, 1998), o que instaura uma constante ruptura e fragmentação na fruição da leitura que, entre os intervalos criados, parece sacudir o leitor, o qual já se tornou mais uma testemunha e refém dos efeitos dessa escritura bio(etno)gráfica envenenada e letal.

Parte da crítica literária, após o impacto provocado pelo suicídio do autor e a publicação da obra, primou por uma dose de incompreensão que obscureceu uma interpretação distanciada, atribuindo o resultado final ou a incompletude e fragmentação da mesma como resultante da tentativa frustrada de um sujeito “doente”¹²⁸. Isto se explica, em parte, devido ao procedimento inovador utilizado em *El zorro* e pelo gesto crítico que a obra exige: a abertura desse espaço para a subjetividade que deve invadir a própria crítica, com o ônus que isto impõe, e, uma vez aceita, a possibilidade de uma crítica que reconheça a subjetividade de seu método e possa inscrevê-la no procedimento analítico, tal qual postulavam Cornejo Polar e Jitrik (1987).

Então, a erosão do objeto da literatura (da ficção e seus limites, alcance e fronteiras) dá-se na obra porque o autor propõe a corrosão de uma forma de narrar latino-americana calcada em modelos externos e conduz certa maneira de falar sobre o “material latino-americano” (a partir de uma tradição historiográfica e interpretativa dominante e tendenciosa) e sobre o sujeito crítico que, ao se ocultar, acaba ecoando o mesmo discurso interpretante sobre a cultura e língua interpretadas, revalidando um imaginário social e de poder. Isto posto, pensa-se que, na obra póstuma, a partir do trabalho realizado com a linguagem e sua concepção de palavra, nada fica em pé, todos os discursos de poder e legitimidade vêm abaixo, embora, em meio a essa fragmentação e a essa dispersão constitutivas e necessárias, é possível escavar os “vestígios” de seu projeto inicial: uma língua arguediana que se erige a partir de alicerces indígenas, ainda que “condenada de antemão por ser nativa”, tal qual o pinheiro de duzentos metros de Arequipa e, ainda, seu próprio autor.

¹²⁸ Alguns amigos e coincidentemente distintos críticos e pesquisadores somente vieram a publicar seus estudos após vários anos de silêncio. Basta ler os comentários de Murra para corroborar esta asserção. É o que se observa na introdução de *Arguedas o la Utopía de la Lengua*, na qual Alberto Escobar escreve: “En el último año, de vuelta al Instituto de Estudios Peruanos, el reencuentro con el medio de Lima me ha incitado a poner punto final a estas investigaciones, y he tenido la suerte de confrontarlas con una serie de amigos y testigos del proceso que Arguedas explicita en su escritura.” (1984, p.13). Consultar também Jitrik (1987).

2.2. A construção da subjetividade a partir do “perspectivismo indígena”: a língua vi(vi)da

“Y todo lo vivido se empoza, como charco de culpa, en la mirada”

César Vallejo

“¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente la materia de que estoy hecho, la difusa región de la que me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas.” (Los ríos profundos, capítulo III)

O ponto central na constituição da identidade do sujeito dos diários, através do processo de sua escrita autobiográfica, é o movimento inegável de abertura à outridade do sujeito (Outro do *meme*, segundo Levinas). Essa construção autobiográfica, ou o conhecimento de si, passa pela questão da linguagem como essencial “fato de estrutura”, mas esta mesma busca do sujeito e sua identidade se desdobram, paradoxalmente, quando se realiza a cisão entre o eu da enunciação e o eu do enunciado¹²⁹, apesar de a narrativa do sujeito criar uma “imagem do autor”.

Além disto, a palavra do eu carrega o peso da filiação e das gerações passadas, ou seja, a palavra ou o que se considerou a “utopia da palavra” arguediana tem como tarefa incorporar por meio da palavra dos outros e de sua própria consciência, também constituída de palavras, o Outro de si mesmo levinasiano –dialogismo interno que não comporta a dialética como forma de representação, mas a plurivocidade do sentido e a heteroglossia. Essa relação indissociável da palavra com o exterior, o estar fora e o Outro estão elaborados, conquanto de maneiras diversas, na obra de Bakhtin, Blanchot e Levinas¹³⁰. Estas obras remetem à questão filosófica, mais geral,

¹²⁹ Segundo Jackson: “(...)C’est par le langage que le sujet se constitue comme tel, s’il est vrai, comme Benveniste l’a formulé qu’‘est ego qui *dit* ego’ ou que ‘c’est dans l’instance du discours ou *je* designe le locuteur que celui-ci s’étonne comme sujet’. Même à supposer comme Descartes une ipséité du moi réduite à la forme du *cogito*, ce dernier a besoin du langage pour s’affirmer dans sa nature de chose pensante et existante et donc dans sa propre certitude. Mais du coup, voici qui ouvre des perspectives capitales. Car si, pour citer encore Benveniste, un *je* ‘ne dénomme aucune entité lexicale’ et se contente de renvoyer à son propre acte d’énonciation –condition grace à laquelle chaque locuteur peut s’approprier l’ensemble de la langue–, identité de ce *je* se divise dans le moment même ou elle se pose en *je* de l’énonciation et en *je* de l’énoncé.” (1988, pp.139-140). Consultar em “Mythes du sujet: à propôs de l’autobiographie et de la cure analytique” in: *L’autobiographie. Vies Rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence*. Paris, Société de l’édition Les Belles Lettres, pp.135-169.

Esta questão é reformulada por Heuvel (1985), ao traçar a cisão entre *parole* e *mot*, *oralidade* e *escritura*, *enunciação* e *enunciado* e suas implicações numa “poética da enunciação”.

¹³⁰ Para um estudo aproximativo entre estes autores, consultar Ponzio (2008).

da linguagem e seus limites. No caso de Arguedas, o fato de os discursos incorporados à narrativa entrarem em desgaste e exaustão remete a essa reflexão.

A perspectiva dialógica proposta por Bakhtin pode ser recolocada para pensar a obra de Arguedas, este “estar fora da literatura” (exotopia), ainda que seja a palavra aquilo que interessa. A irrupção constante, como se analisará adiante, deste Outro de si mesmo no discurso do eu (“mesmidade” levinasiana) agudiza e precipita essa ruptura no discurso. Este Outro na obra arguediana marca-se pela auto-identidade indígena, a qual, ao instaurar uma cosmovisão não-ocidental, vai fazer girar em falso alguns critérios estabelecidos e validados pelo parafuso espanado da modernidade, daí que a representação do silêncio configure como uma estratégia discursiva para revigorar e explorar um discurso caduco.

Arguedas, para tanto, busca uma definição da palavra. Essa palavra almejada distancia-se, como já observaram outros críticos, da perspectiva saussureana de signo arbitrário, segundo a qual o significante e o significado são convenções arbitrárias de um dado referente real:

Para decirlo a la manera de Dussel, se trata de proyectarse al momento anterior al establecimiento de relaciones arbitrarias entre significantes y significados apropiados por una filosofía cientificista, para desde allí volver a reconstruir un paradigma liberador de este apropiamiento. (Sandoval, 1997, p.707).

Essa construção de “um paradigma libertador” passa pela construção de uma subjetividade alternativa, sob cujo eixo gira a produção do autor, seu dilema e potencial.

Sabe-se que a palavra, para os ameríndios, possui como definição as marcas da oralidade, performatividade e magia. Castro, a partir dos estudos da cultura amazônica, oferece ao leitor algumas diretrizes para se compreender a dissociação entre a visão que se tem daquela dos ameríndios com relação ao sujeito e a posição que este ocupa, pois o sujeito ocupa um ponto de vista, isto é, onde estiver o ponto de vista ali também estará o sujeito:

Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussuriana: *o ponto de vista cria o objeto* —o sujeito sendo a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista—, o

perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que *o ponto de vista cria o sujeito*; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista. (2002, p.373).

Essa diferença é significativa na medida em que revela um critério oposto ao ocidental na definição de sujeito e do objeto e abre a possibilidade de visualizar outro prisma da construção deste eu, em *El zorro*, e das inúmeras posições enunciativas adotadas, não como uma aparente desordem e caos, mas sob outras formas de ser (tanto do sujeito quanto do objeto), o que explica a presença do animismo e, acompanhando-o sempre, o ato tradutório de lançar pontes entre os dois universos culturais, em muitos aspectos diametralmente opostos.

Com respeito à língua empregada, ao transitar entre dois campos distintos, o sujeito realiza um ato tradutório que produz um “resíduo intraduzível” e uma perda do significado, o que não opera apenas como transformação do original, mas também como criação e dilema de uma diferença instaurada.

Essas pontes lançadas na tentativa de “transcrição” (Haroldo de Campos) de uma língua a outra e de uma cultura a outra, longe de universalizar, aplacar ou resolver as diferenças, revelam-se elas mesmas insuficientes e quebradiças. A construção do sujeito também se revela como falha, insuficiente e ambígua, daí que ele se desdobre em várias facetas ou camadas a serem escavadas¹³¹ em *El zorro*: ora pelo viés de um discurso autobiográfico/auto-etnográfico, que se coletiviza num “nós”, ora por um narrador em terceira pessoa (influenciado pelos falares de suas personagens), que assume a roupagem antropomórfica na forma-sujeito das raposas, ora um narrador que delega voz às personagens e seus diálogos frenéticos chimbotanos, enfim, todas

¹³¹ Esta concepção da possibilidade de descentramento da subjetividade, a partir das camadas do sujeito que à medida que são escavadas vêm à superfície, está relacionada à prática da psicanálise oriunda de Freud, com sua reflexão sobre o tempo da memória e da relação do sujeito com o esboço do contorno de si mesmo, incerto, imaginário e simbólico graças à dimensão da transferência que se dá pela palavra. Deste modo: “ (...) Le *décentrement* de la subjectivité que la psychanalyse a introduit dans l’anthropologie moderne trouve son correspondant exact dans la rupture de la linearité dont témoigne l’autobiographie qui lui est contemporaine...” (Jackson, 1998, p.165).

essas instâncias mantêm entre si uma coesão inusitada de interdependência na obra, como analisa Lienhard (1998), no fio condutor existente entre diários e relato.

Se se tomar a constatação de Castro sobre os ameríndios, estendendo-a à concepção arguediana, observa-se que a matéria das coisas e as coisas não são diferenciáveis do sujeito para as culturas indígenas. Se se partir da premissa de que tudo pode assumir a posição de sujeito, dependendo do ponto de vista, então a palavra tão desejada pelo escritor, em certa medida erotizada, é o instrumento pelo qual se cria a posição de sujeito que, ao escrever, é convocado ou agenciado pelo ponto de vista. Nos *diários*, o sujeito diz que quando o vínculo entre palavra-coisa era quebrado, não podia “transmitir à palavra a matéria das coisas”, com isto perdendo o ponto de vista ou a posição de sujeito.

Castro afirma que a concepção ameríndia diminui a importância do humano, já que, “se tudo pode ser humano, então, nada é humano”; na obra arguediana, constata-se outra dimensão dessa premissa, pois há uma equivalência naquilo que se considera poder dissecar pela razão como não-humano, na medida em que estes elementos (animais, natureza etc.) assumem a posição de sujeito. Trata-se daquilo que Lienhard analisou como os “seres-objetos mágico-religiosos” da cultura andina (ancestral e moderna), representados na narrativa pela presença de categorias mágico-poéticas e que Jitrik aponta como um efeito de tradução e de natureza lingüística, cuja “consequência estilística-estética” pode ser designada como “sacro-indo-hispana” (1987, p.101).

Entretanto, há ainda a possibilidade de uma objeção à afirmação anterior, segundo a qual o sujeito, ao procurar transmitir à palavra a matéria das coisas (sua carga, peso, força, violência, magia etc.), cairia na cilada da própria ilusão de transparência do sentido e comunhão palavra-coisa mítica, considerada utópica. Basta pensar que se evita o uso de etnônimos, como auto-designações, pelos indígenas que servem para designar os outros “eles” e nunca “nós”, já que

toda nomeação implica separar do sujeito (Castro, 2002, p.372)¹³². Arguedas, no entanto, parece não cair nesta aparente falácia de uma utopia da língua sem tirar as máximas conseqüências desta opção, pois, ao buscar a fusão entre a matéria das coisas e as coisas, ele cria por meio da palavra, através dela, sua posição discursiva externa à concepção de signo arbitrário e externa à própria literatura como exotopia. Esta contradição aparente está implícita na necessidade de nomear do homem, na angústia que tal ato implica e no deslocamento produzido na linguagem.

Aí reside, no exemplo do autor, uma questão maior, que é o sofrimento da nomeação, devido à incansável busca desta palavra carregada de vida, matéria, fogo, calor e sangue (uma tentativa de não dissociar palavra e vida, sexualidade e espírito (denominada por Rama de “palavra-coisa”) e de imprimir na escritura um efeito ilusório de presença do corpo e da matéria viva, sob a perspectiva da arte como artifício). Em outras palavras, a condição característica do nomear como ato falho, erro, porque promove a segregação e ruptura entre palavra e sujeito/objeto, encontra na literatura, como escreve Authier, o espaço genuíno e mais acabado desse sofrimento¹³³. O resultado é a convite de Arguedas a seu leitor a aventurar-se nesta língua

¹³² Segundo Castro: “Não é, também, por acaso que a maioria dos etnônimos ameríndios que passaram à literatura não são auto-designações, mas nomes (frequentemente pejorativos) conferidos por outros povos: a objetivação etnonímica incide primordialmente sobre os outros, não sobre quem está em posição de sujeito. Os etnônimos são nomes de terceiros, pertencem à categoria do ‘eles’, não à categoria do ‘nós’. Isso é consistente, aliás, com uma difundida evitação da auto-referência no plano da onomástica pessoal: os nomes não são pronunciados por seus portadores, ou em sua presença; nomear é externalizar, separar (d)o sujeito.” (2002, p.372). O sujeito autobiográfico de *El zorro* observa esta questão da auto-designação, a partir de sua “invulnerabilidade” diante dos fatos e da compreensão dos mesmos pelo ódio e pelo amor, anteriormente antevistos como insuficientes para filtrar os fatos e narrá-los; no último diário, são colocados de modo triunfal: “Dispénsenme la inocente y segura convicción: invulnerable como todo aquel que ha vivido el odio y la ternura de los *runas* (ellos nunca se llaman indios a sí mismos).” (p.245)

¹³³ É o que analisa Heuvel com relação à escrita de Camus, que se articula para falar sobre a linguagem que se debruça sobre si mesma. Ao analisar o silêncio no autor francês, o crítico observa como a representação do silêncio leva à agressão e violência da linguagem que espreita a morte e o suicídio, pois diante da fala irrealizável outro tipo de enunciação deve substituir a situação intolerável do discurso: “Ce monde ne sera pas ‘absurde’. Il s’explique. On sait bien aujourd’hui que le manque de parole, l’impossibilité du contact désiré ou craint –ce qui est au fond, la même chose– bloque la fonction phatique. Ce blocage provoque l’*agressivité*. Le sujet terrorisé cherche des moyens afin de transformer sa situation (...). Par un renversement tragique, le désir de contact, engendré par la situation mais ne pouvant se réaliser, trouver ainsi sa ‘solution’ dans l’annihilation de cette même situation. En effect, c’est sans qu’aucune parole ne soit prononcée (donc contre la “règle” que nous avons dégagée), dans un silence devenu

que cria redes inéditas de significação do verbo tradutório e de imagens poéticas (“poesia poesia”, segundo Cornejo Polar).

Essa língua vivida, tal qual a designa o título do presente estudo, comporta no adjetivo “vivida” um problema, já abordado por Gaston Bachelard em *Fragmentos de uma poética do fogo*. O filósofo observa que este argumento, em filosofia, opor-se-ia, numa perspectiva precipitada, à escrita dos filósofos que não tocam o “vivido” e se contentam com o jogo das abstrações: “afirma-se que eles desertaram a ‘existência’ para se consagrar ao pensamento.” (1990, p.40). O adjetivo carrega ainda outro problema, que é o sentido existencialista, no qual se acredita que se tem a vida –toda a vida– num acontecimento passageiro ou numa escolha interna deliberada. Bachelard coloca o problema nos seguintes termos:

O *vivido* conserva a marca do efêmero se não puder ser *revivido*. E como não incorporar ao vivido a maior das indisciplinas que é o *vivido imaginado*? O vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator do ser imaginário. Teremos que provar que uma poética da vida vive a vida revivendo-a, aumentando-a, separando-a da natureza, da pobre e monótona natureza, passando do fato ao valor, e, ação suprema da poesia, passando do valor para mim ao valor para as almas congêneres, aptas a valorização pelo poético. (1990, p.40)

Mas como é que se pode “viver a vida”? Ou seja, o que Arguedas quer dizer quando escreve que “há que se viver desincondicionalmente para interpretar o caos e a ordem” (p.18)? Nesse caso, não há como discordar de Bachelard, ao alertar para o fato de que a vida em nós é algo (“objeto”) inapreensível e que há dúvidas quanto aos rumos que ela assume para exprimir-se, isto é, por meio de que imagens, em que direção e em que tempo, já que o ser humano não está imóvel, não vive o tempo que os outros o vêem viver ou que ele diz aos outros viver. Sobre isto, o filósofo novamente situa os descaminhos do ser e do tempo(s) relacionados à poética:

Onde está a direção do movimento da vida em nós? Bergson não poupou esforços para mostrar que numa experiência vivida o cronômetro é um instrumento inútil ou enganador. O cronômetro é o tempo dos outros, o tempo de um “outro tempo” que não pode medir nossa duração. Mas não somos nós mesmos um maço mal atado de um milhão de outros tempos? Os “tempos” então pululam em nós sem encontrar a cadência que regularia nossa duração. Onde está o tempo que

intolérable, que Mersault ‘parle’ par ‘le bruit sec et assoudissant’ d’un autre langage, celui des coups de feu.” (1985, p.185)

marcaria com um traço forte a dinâmica de nosso ser, os dinamismos múltiplos de nosso ser? É suficiente mudar de imagem para mudar de tempo. No reino do fogo, somos um braseiro de seres. Onde está, em nosso fogo que nos dá energia e vida, o tempo principal: seria ele o tempo da cinza que mantém aquecido o fogo de amanhã? (1990, p.41)

Ora, a prosa poética das páginas de *El zorro* parece ser uma tentativa de reflexão sobre essa questão, que se traduz em Arguedas pela imagem da “chama viva” que uniria palavra e vida e poderia por meio do signo transmitir um tempo vivido do sujeito ou o passado e um modo de viver e sentir (amar e odiar) na língua quechua. A autobiografia é o espaço que permite ao sujeito reviver o vivido (rememorar, deslocar, esquecer) e imaginá-lo por meio da escritura de si mesmo¹³⁴. Essa relação explica, em parte, como se constrói a subjetividade deste “indivíduo quechua moderno”, a qual, como se vê, precisa inscrever a outridade para paradoxalmente constituir a imagem do indivíduo (uno e indivisível). A perspectiva de Authier Revuz que considera a heterogeneidade constitutiva do discurso, a inscrição do Outro, auxiliará a traçar um percurso de sentido possível nessa construção do sujeito e suas fraturas. Segundo a autora:

A presença do Outro emerge no discurso com efeito, precisamente nos pontos em que se insiste em quebrar a continuidade, a homogeneidade fazendo vacilar o domínio do sujeito; voltando o peso permanente do Outro localmente designado; convertendo a ameaça do Outro –não dizível– no jogo reparador do “narcisismo das pequenas diferenças” ditas, opera-se um retorno à segurança, um reforço do domínio do sujeito, da autonomia do discurso, mesmo em situações que lhe escapam. (1990, pp.33-34)

Essa presença do Outro revela-se pela heterogeneidade mostrada e constitutiva por meio das fissuras produzidas na construção do sujeito, as quais evidenciam as “pistas do interdiscurso” ou o “jogo do significante” que constituem o discurso. Um dos propósitos desta tese é analisar tal funcionamento por meio da análise das camadas que constroem o eu autobiográfico dos diários e suas implicações.

¹³⁴ É por isto que não interessa se a imagem do sujeito construída pela linguagem corresponde ao sujeito real, ou se os fatos vividos são os mesmos fatos relatados; neste aspecto a autobiografia se diferencia da cura terapêutica, apesar de que ambas guardam certas semelhanças em comum. Consultar sobre este tema: Jackson (1988).

2.3. Escre(vi)ver: metáfora da vida-morte

Arguedas proclama desde a primeira página do diário seu suicídio iminente. O eu autobiográfico apresenta ao leitor a impactante notícia de sua tentativa frustrada de “liquidar com a própria vida” por meio de algumas pílulas a mais. Ao lado da morte como preocupação obsessiva, ele reflete sobre a escrita como forma de terapia¹³⁵, já que o ato de escrever significa recobrar a “vontade de viver” e sair do estado de “dolencia mental”¹³⁶, como se, após um longo período de obscuridade e melancolia, o sujeito recobrasse a força vital e a “centelha creativa” (“candelita para escribir”) para escrever.

Insistiu-se, muitas vezes, no caráter fragmentário e inacabado da obra de Arguedas e, sobretudo, no impacto produzido pela publicação do “Primer Diario” na revista *Life*, a tentativa frustrada de suicídio e a polêmica com Cortázar como resultados da iminência da doença e das sucessivas crises psíquicas que o acometeram. Este discurso autobiográfico e intimista não deixa de provocar assombro na década de 70, na medida em que se alterna com o relato ficcional, em terceira pessoa, que tem como cenário a cidade de Chimbote. Seria, portanto, sensato indagar ainda se a escolha por uma escritura autobiográfica em Arguedas constitui uma escolha pela metáfora ou “polissemia metafórica”.

¹³⁵ Arguedas menciona frequentemente, em cartas e nos diários, a importância dos médicos e, sobretudo, da doutora Lola Hoffmann, que o atendera durante anos no Chile. A vontade de escrever encontra-se associada às viagens realizadas, sobretudo ao Chile, onde os encontros com a terapeuta estimulam-no. Entretanto, a cura terapêutica, apesar de se dar pela palavra e pelo mesmo processo de escavação das camadas do eu, contém diferenças substanciais quanto à autobiografia, posto que a primeira é um diálogo intersubjetivo, no qual o analista intervém e altera o discurso do analisando e dá-se pelo processo de transferência, ao passo que na autobiografia prima a ficção do eu, um desejo de construção subjetiva da identidade, ainda que vazada pelas figurações inevitáveis deste eu.

¹³⁶ O autor emprega o termo “dolencia mental”, oriundo da palavra “dolor”, ou seja, verbete utilizado para referir-se aos transtornos de humor. É a partir disso que ele extrairá inúmeras conseqüências estéticas. Um dos primeiros efeitos é um discurso carregado de emotividade, coloquial e não-racionalizante.

Muitos escritores e escritoras¹³⁷ já afirmaram que o ato de escrever é masculino, porque implica criação, fecundidade, semente e pulsão. Em *El Zorro*, isto se revela na medida em que o eu-autobiográfico, após um longo período sem escrever, aproxima-se novamente da escrita e este estado de excitação se deve, sobretudo, ao encontro com uma “zamba gorda” (mestiça) ou “mariposa nocturna”: “La ‘conquisté’ hablándole en quechua que, en un caso como ése, me nacía y servía mejor que el castellano.” (p.81). Um fato substancial é que a língua empregada para aproximar-se da prostituta, nos arredores da cidade de Nova York, é o quechua, ou seja, ainda que ela provavelmente não entenda uma palavra sequer, é essa língua a que evoca a esfera familiar e íntima. As palavras em quechua, portanto, não lhe chegariam ao entendimento –ao “seu destino”, como diria Ernesto em *Los ríos profundos*– mas o sentimento expressado pelo indivíduo no contexto do desejo e da intimidade só podem ser colocados, porque mais expressivos, em língua materna.

Noutro episódio, a palavra está relacionada para o sujeito à “seiva” ou “suco” vital, o que se pode interpretar como uma espécie de metáfora orgânica de sua escritura. E, aqui, *meta-fora* é empregada em sua acepção ampla e primeva do grego, que significa deslocamento, transposição, transporte e tradução.

No *¿Último diario?*, ele se despede da seguinte forma:

Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias. (p.246).

Se o ato de escrever é vital para a sobrevivência do eu autobiográfico e, por extensão, este ato ou ação é masculino, a plasmação da palavra, o deslocamento do sentido e os véus da linguagem que as palavras evocam e ocultam, prolongando pela escritura o fio de vida do sujeito,

¹³⁷ Recordo-me de uma entrevista a que assisti com a escritora Adélia Prado, São Paulo, 2004, na qual ela diz que o ato de escrever é masculino e outra com Hilda Hilst, na qual ela revela que o impacto que suas obras produzem, deva-se, talvez, ao fato de que ela “escreva como um homem”.

simbolizam o feminino. E isso se dá a partir da proliferação semântica, do jogo e da ligação estabelecidos com o leitor, um jogo vital –portanto, a vida como símbolo do feminino e daquilo que traz à “luz da parturiente” ou a imagem da seiva simbolizando aquilo que nutre e gera.

Logo, assim como o eu autobiográfico deseja a prostituta, num permanente jogo dialético do masculino-feminino, assim o escritor deseja as palavras, as quais não são apreensíveis, mas produzem deslocamentos, desvios, falhas, ocultando-se, em última instância, por aquilo que se chama de metáfora. E esta noção de polissemia, extraída da filosofia nietzschiana, é possível por meio da linguagem como meio de manifestação das forças de um instinto que sofre um processo de recalque e que se metamorfoseia, visto que o recalque do corpo e dos instintos são “superfícies epidérmicas” que ocultam e manifestam as vicissitudes do corpo¹³⁸.

Retomando o exposto anteriormente, a vontade de escrever, então, renasce do encontro com a “zamba gorda”, e a escritura é uma apropriação masculina e viril da linguagem, porque seu ato implica criação, gravidez e fecundidade¹³⁹.

Ao se estender a noção nietzschiana à obra de Arguedas, pode-se dizer que a linguagem no autor é uma *metá-fora* que leva ao engano, ao erro e à dissimulação, revelando o descompasso

¹³⁸ Isto ocorre por meio da cultura e daquilo que o filósofo denomina de “má-consciência” e que, posteriormente, Freud desenvolveria como a questão da libido, da repressão dos instintos sexuais e da atividade de sublimação. Blondel, ao analisar a má-consciência em Nietzsche como geradora da cisão consciente-inconsciente, afirma:

A má-consciência, forjando o espaço da cultura por meio da cisão meta-fórica que ela própria implica, prediz, pois, uma história, quer dizer, um percurso médio, a errância dos pensamentos em relação aos instintos como promessa de rebentos hauridos dos impulsos recalçados. Ou, para falar simbolicamente, ela surge como a “mãe” do homem enquanto doença do homem. Ora, a má-consciência decerto é uma doença –do homem enquanto homem–, mas também, e de uma maneira ainda mais profunda, a doença da Vida em geral: é a Vida que se acha, aqui, grávida. Pois bem, a Vida designa em Nietzsche, e, em especial, pela metáfora privilegiada da *vita femina*, a vontade de potência enquanto fecundidade, produtividade, criação, *Selbstüberwindung*. (2004, p.14)

¹³⁹ Além disto, para Nietzsche, a verdade é uma mulher que se rege pelo simulacro, ilusão e véus que ocultam sua verdadeira imagem. A cultura e a arte constituem, pois, a afirmação da vida por meio dos mistérios da sexualidade (Blondel, 2004, p.29). De ser assim, a vida se mostra como enigma insondável e a cultura trata de interpretar este enigma, na medida em que recobre com véus a suposta busca da verdade (a designada “vontade de verdade” em Foucault). A linguagem, sob o manto da metáfora da metáfora da vida, é ocultamento, disfarce e interpretação e, por isto, contém algo de erótico, porque, na medida em que oculta algo, insinua e revela simultaneamente. Note-se que os diários contêm inúmeros elementos eróticos (a referência à prostituta, ao corpo ainda “fornido”, a luta sensual e poética travada no interior do indivíduo etc.).

entre corpo e linguagem que se estrutura e se organiza por meio da cultura. Neste sentido é que o homem se revela como “doente de si mesmo”, porque é por meio da culturalidade e da humanidade que se dá o descompasso consciente-inconsciente que atinge ao “homem doente do homem, doente de si mesmo” (Nietzsche apud Blondel, 2004, p.11). Com efeito, a doença em Arguedas (“dolencia mental”) possui um alcance maior do que o suspeitado, ao se estender à humanidade toda como fadada a significar por meio do deslocamento e do erro que representam e dispõem a linguagem e seus véus.

Essa leitura se justifica devido ao fato de que Arguedas se insere numa crítica aos valores ocidentais e à modernidade como “verdade ideológica e destino do mundo” (Moreiras, 2000). Isso autoriza, portanto, uma defesa da escritura arguediana como metáfora da vida-morte, arquitetada ou estruturada sob um falso discurso terapêutico. Esse e outros discursos sofrem a mesma implosão na obra, pois no fim das contas, a metáfora corresponde à linguagem e sua problemática relação com o real e a representação no Ocidente¹⁴⁰.

Pode-se dizer que a pulsão em Arguedas o leva a buscar na escritura um modo de sobrevivência, o que constitui uma espécie de morte anunciada naquilo que ainda vive. E a metáfora da escrita, entendida como vida, é uma metáfora da gravidez e da fecundidade num sujeito doente. Essa mesma relação entre viver e morrer está presente em Vallejo¹⁴¹. É possível atestar com Nietzsche que, diante da tragédia iminente, a única saída que cabe ao homem é “assumir o papel de artista” e “assenhorar-se da ilusão”. Desta sorte, a linguagem também produz em sua

¹⁴⁰ Conferir Foucault (1966).

¹⁴¹ Não por acaso, a mesma concepção de morte-vida encontra-se em poemas de Vallejo em *España: aparta de mi este cáliz* e uma concepção da morte vista nos campos de batalha como afirmação da vida, numa atitude ideológica próxima àqueles que lutavam pelas classes populares. Bendezú observa que, sobre a visão da morte, Vallejo escreve em *Contra el secreto profesional*: “En realidad la muerte no queda ni cerca ni lejos de la vida. Estamos siempre ante el río de Heráclito. En otro párrafo nos consuela diciendo: “No hay nada que temer. No hay nada que esperar. Siempre se está más o menos vivo. Siempre se está más o menos muerto.” (Apud Bendezú, 2006, p.96)

construção a autobiografia do “mito do sujeito”, e o faz por meio “do nascimento do sujeito como escritor”¹⁴².

Diante da impotência da vida e da constante mudança –o eu das cartas finais– evoca o eterno cíclico da vida-morte, o futuro prometido e consagrado no passado, o triunfante sim à vida como sobrevivência coletiva por meio da memória de sucessivas gerações. No entanto, ao lado dessa afirmação da vida, o sujeito não ignora que esta é uma ilusão da Vida, a qual, na realidade, significa o florescimento ambíguo da Morte, ou seja, a criação também pressupõe a doença e o fim.

Blondel (2004) observa que, por meio de um “aparelho falsificador”¹⁴³, a consciência seleciona, descarta e elege, restando apenas ou deixando que apareçam somente os “fatos seguros”:

Ou, mais precisamente, o “pensamento não constitui o próprio fenômeno interno, mas uma outra linguagem cifrada que exprime uma relação de poder entre os afetos”, pois o pensamento, a sensação e o querer consistem em falsificar por transformação: por toda parte, é a faculdade de assimilação que está a operar, sendo que ela supõe a vontade de restabelecer, à nossa semelhança, as coisas exteriores. (p.32)

Esta vontade de restabelecer as “coisas exteriores” por meio da faculdade de assimilação e falsificação e através dos afetos coincide, em parte, com a vontade de Arguedas de transmitir à palavra a matéria das coisas. Tal dificuldade se traduz pela não correspondência entre palavra e coisa inerente ao problema da cisão estabelecida entre corpo/pulsão e linguagem no Ocidente.

¹⁴² Esta idéia do mito do nascimento do sujeito como escritor, desenvolvido por Jackson, encontra resposta no estado do espelho de Lacan como formador da função do eu: “De surcroît, il a fait oeuvre, c’est-à-dire qu’il a non seulement donné forme grâce à son talent à son image de soi, mais encore donné à cette forme le status transnarcissique et transhistorique d’un modèle dans lequel, à des degrés divers et avec des réactions diverses, une infinité virtuelle de lecteurs pourront se reconnaître en approfondissant leur connaissance de soi. Rien, pourtant, ne garantit la vérité de cette image. Si grand que soit la défiance qu’on lui témoigne, l’écriture, et particulièrement l’écriture de soi ou sur soi a toujours quelque chose de ce stade du miroir dont la fonction est sans doute de permettre au sujet infans de trouver l’image réunifiée de lui-même grâce à laquelle il pourra dépasser le sentiment de son morcellement, mais au prix d’une fixation imaginaire dont le status de leurre est évident.” (Jackson, 1988, p.168).

¹⁴³ Para Nietzsche a vida só é possível por meio de um “aparelho falsificador” e a cultura favorece as transposições, deslocamentos e metáforas que constituem a interpretação: “(...) a cultura interpreta-se a si mesma, sendo que ler a cultura significa interpretar uma interpretação.” (2004, p.33)

Esse é um dos motivos pelos quais o sujeito “sente dificuldade” em encontrar os termos para narrar, pois a comunhão utópica entre o quechua e a natureza ou o real deve passar pela operação de tradução ao castelhano. À medida que o autor avança em seu projeto colossal, sente que estas faculdades de transformação, assimilação e falsificação se esgarçam em todas as direções da tela discursiva que se pretende armar, e a linguagem revela seu caráter “cifrado”. Conseqüentemente a arte, em especial a arte de escrever, é mais um dos véus que encobrem a linguagem.

Acredita-se que esse pode ser um caminho para interpretar a luta de Arguedas ou o conflito travado, e que está no cerne da cultura ocidental. Aquilo a que se dedica o escritor é colocar o dedo na ferida da velha problemática cultural —e para tanto realiza o percurso inverso como antropólogo, já que buscar a verdade por meio das armadilhas da ciência seria ocultar e esquivar o desejo de morte e o erro. Portanto, a vida constitui uma ilusão na medida em que nos engana com respeito à morte e, para além disto constitui uma forma enganosa da morte: “Guardemo-nos de dizer que a morte se opõe à vida. O que está vivo é apenas uma variedade daquilo que está morto, e uma variedade bastante rara.” (op. cit., p.27), de acordo com Nietzsche, o que, coincidentemente, se traduz nas seguintes linhas do diário: *Hoy me siento a la muerte, como decía el lunes 11. Decirlo sería, en cierta forma, afirmar o dar muestras de lo contrario.* (p.17).

Como já havia sido observado em *Los ríos profundos*, esta ilusão em perspectiva vertical conferida pela relação profundidade & superfície, para além de ocultar um texto profundo quechua sob uma superfície castelhana, constitui verdadeira inversão de perspectiva; mais do que um pretexto ocidental, tem-se uma espécie de sedimentação de discursos que organizam a obra póstuma e, à medida que são escavados, sofrem um processo de erosão e destituição que revela as camadas da linguagem e a ilusão da vida e da metáfora na obra (daí o desgaste do argumento de que escrever eliminaria o desejo de morte). Isto leva à construção de uma escritura visceral,

emotiva e igualmente metafórica; em suma, um texto que respira (origem grega da palavra ser) o jogo vida-morte.

2.4.O signo ferido: o discurso suicida dos diários

Hoy me siento a la muerte, como decía el lunes 11. Decirlo sería, en cierta forma, afirmar o dar muestras de lo contrario. [Primer diario, p.17]

No conjunto, *El zorro* apresenta quatro diários: o primeiro, que abre a obra, intercalado pelos *hervores*, e assim sucesivamente, até o quarto diario, que se intitula “¿Último diario?”. É inegável a relação de sobrevida que permeia toda a estrutura deles e constitui um dos cabos que atam o relato, não apenas como temática central, mas como o próprio fio condutor da narrativa.

Isto se dá pela construção de uma matriz genérica formal (autobiográfica) que configura um sujeito constituído por meio do imaginário de certo leitor e do aspecto simbólico da linguagem. Essa construção se ancora em dois eixos centrais: um, cujo discurso passa pelo desejo do sujeito de controle da escritura (tratando de temas desde a infância até o presente narrativo, tais como: seu relacionamento com a esposa, os amigos, os animais, as plantas etc.); outro, no qual o sujeito se inscreve na genealogia e filiação dos demais textos ou práticas discursivas (tratando da política, sociedade peruana frente à internacional, antropologia, literatura etc.).

Já se apontou que a noção de *escritura* aqui está relacionada ao fenômeno da escritura-leitura, e não àquela relacionada à recepção da obra literária; então, escritura entende-se no sentido que o crítico Rosa atribui ao termo e que, ainda, se opõe diametralmente à literatura, concebida para ele como “a denominação específica que uma sociedade dá a uma produção específica”:

La escritura es el registro de la producción lectura-escritura en sus condensados ideológicos mayores, que se configuran como constelaciones ideológicas dentro del registro imaginario de una

cultura y sus relaciones con el registro de lo simbólico en un momento determinado de su historia. (1990, p.71).

Essa perspectiva aponta a concepção de crítica e estudos literários não mais como metalinguagem referente à literatura, mas como uma teoria do Texto, termo cunhado por Barthes, cujo objeto é o próprio texto. A intertextualidade dá-se pela relação assimétrica entre escritura e leitura, isto é, “... se olvida el texto anterior (el Otro Textual) en la operación de escritura y se recuerda –se rememora– al Otro Textual en la lectura.” (Rosa, 1990, p.32). Desde esta perspectiva da “teoria da leitura” e “textualização”, a leitura possui “valor de acontecimento” ou de palavra, que é ou pode ser convocado por outro texto, um “texto-efeito”, do mesmo modo que o sujeito produtor é um “sujeito-efeito” desse mesmo texto.

Em Arguedas, já se mencionou o fato de que uma das chaves para entender esse aspecto é o embate ocasionado por meio da recriação de uma língua literária, na qual os germes das modalidades do quechua e do castelhano configurem algo novo. Tal preocupação está o tempo todo referida nos diários: “Ellas [as cascatas do Peru] retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua, podríamos quedarnos eternamente oyéndolas...” (p.9).

Essa imagem das cascatas aplica-se à construção deste sujeito-outro que ao carregar em si o desejo de dizer, desde o fio condutor da memória, sua ancestralidade e infância, inscreve-se numa genealogia e filiação determinadas no contexto peruano e traz, nesta memória, recordações e esquecimentos que o constituem. A idéia de escritura –e não literatura– parece produzir seus frutos se expandida à obra arguediana, uma vez que esta não se filia sem desconforto à uma tradição historiográfica (o denominado indigenismo literário ou neo-indigenismo, ainda que sua produção inicial se filie em parte ao indigenismo, constituindo uma solução original e potenciadora desta estética, mas com suas particularidades que correm o risco de reduzi-las a uma determinada rigidez nada proveitosa).

Paralelamente, encontra-se o termo “indo-hispânico”, cunhado pelo próprio autor, que à primeira vista parece mais adequado ao conceber uma hibridez e heterogeneidade interessantes no contexto de sua produção. Essa noção abre o horizonte de leitura ao instalar a categoria de “leitor futuro”, um leitor que não pode ser previsto pelo autor, mas que a obra, em si, como construto e peça de articulação interna nutre, gera e transforma como instância de reflexão e produção. Essa perspectiva resulta interessante para observar a obra sob a lente da “descontinuidade” e das “dobras” que compõe o tecido textual, categoria mais móvel para analisá-la (sugerida por Nitrik e empregada por Llano).

Na autobiografia ficcional, nem sempre o sujeito do enunciado (produtor físico) é o mesmo sujeito da enunciação (aquele a quem se atribui à responsabilidade pelo enunciado¹⁴⁴). No caso em especial dessa obra, há um fator indireto que levaria a atribuir o responsável pelo enunciado (aquele que diz eu) com a pessoa do mundo e escritor (Arguedas) que assume o dizer. No entanto, o discurso ficcional quebra esta associação, pois o autor-narrador possui um ponto de vista externo que articula os materiais de sua escritura e se distancia do autor-escritor. Contudo, não se pode esquecer que o estabelecimento do pacto autobiográfico dá-se, segundo Lejeune, pela identificação, por parte do leitor, daquela instância que se afirma textualmente como “eu” e que está identificado com o autor, narrador e personagem, constando esta “marca de nome” na capa da obra, sem ainda olvidar as marcas concernentes ao gênero (biografia, autobiografia ou diário etc.), explícitas na obra.

Essa definição trata de responder à diferença substancial entre a autobiografia e a novela autobiográfica, cabendo ao leitor atribuir um sentido referencial dos fatos narrados aos fatos acontecidos sob a rubrica do autor; é a possibilidade de identidade dos fatos, os quais também

¹⁴⁴ Ducrot (1987) distingue, entre as instâncias de enunciação, três formas: o sujeito enunciadador, locutor e o locutor / ou o ponto de vista.

coincidem com a construção do eu na autobiografia literária. Eis uma das questões controversas da autobiografia, considerada como forma de biografia¹⁴⁵, pois não há uma referencialidade que se relacione à representação, a qual sugere um real *a priori*, mas a imaginação funciona como traço primário da repetição e do simulacro. Neste sentido, opõe-se à teoria dos atos de fala de Searle, que coloca a ficção como dado secundário nesse processo de construção do eu; Rosa argumenta:

Es evidente que el pasaje de un universo del discurso a otro universo del discurso es propio de la práctica lingüística, pero en el mundo de la ficción la referencia es siempre al mundo de la ficción donde se construye un Real Imaginario en clara oposición a lo Real. La operación de lectura no consiste en aceptar como “real” aquello que es imaginario, sino en imaginarizar aquello que es propuesto como Real en el texto. En la teoría de los “actos de habla”, la ficción aparece como una secundariedad lógica. Por el contrario, en nuestra perspectiva la instauración del discurso donde se engendra el sujeto de la enunciación es consubstancial a la ficción y por ende ésta se inscribe como dato primario y no como una forma posterior a la existencia de la realidad. (1990, p.47)

Esta perspectiva aborda o problema da ficcionalidade sob um duplo viés: todo sujeito que se diz “eu” assume a responsabilidade de seu dizer como sujeito da enunciação do discurso que “engendra”. O leitor, por sua vez, não deve aceitar um real apriorístico, mas, sim, se propor a “imaginar” aquilo que o texto apresenta como real. Essa é a grande armadilha da obra de Arguedas, que, ao assinar com sua rubrica de autor e homem do mundo as epístolas finais, inserindo-se como epílogo do romance que intitula *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, também explicitado como obra de ficção (“romance”), segundo Lejeune, firma com seu leitor o pacto contratual. Se a leitura desavisada toma a autobiografia como real, buscando a correspondência entre os fatos acontecidos e os fatos narrados (um aspecto que complexifica ainda mais este nível de leitura da obra é a realização do suicídio, prometido e descrito ao longo das linhas, tal qual havia imaginado e concebido Arguedas), cai-se numa das ciladas desta leitura

¹⁴⁵ Rosa explicita esta dupla tendência: “Por ende, y en principio, la autobiografía no es más que una biografía: la escritura de una vida que por su sistema de expansión y retroacción puede alcanzar a sí mismo, al otro, a Todo el mundo, como lo pretende la fórmula de Gertrude Stein, esa descubridora –como todos lo sabemos– de la mirada de soslayo y de la alteridad de (en) la escritura, contemporánea de Bajtín. (1990, p.57)

ao conceber a re-presentação como referência. Resta, portanto, apenas a possibilidade de imaginar aquilo que é dado como real no texto.

Entretanto, de acordo com Rosa, o sujeito, ao ocupar essa posição discursiva, dá forma e substância à ficção, idéia próxima àquela de *ficção de sujeito* proposta por Althusser e mais radicalmente por Lacan ou, ainda, àquilo que Bakhtin chamou de “auto-objetivação”, isto é, a construção do eu como “forma” e que inclui necessariamente o Outro (Rosa, 1990, p.37). Isto torna o ato de Arguedas, lingüístico e pragmático, mais imbricado e complexo, porque escapa à análise de uma coincidência das entidades ficcionais ou meramente lingüísticas. Pode-se ver isto pela própria gênese da obra como uma forma de construção, desconstrução, enfim da descontinuidade articulada a uma exposição dos afetos, e visceral, para não dizer gástrica, das formas da narrativa moderna, desestabilizando a representação pela posição do sujeito ocupada, segundo uma necessidade terapêutica. Lê-se nos diários: [10 de maio de 1968] “Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad” (p.8) e [11 de maio de 1968] “Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas” (p.10).

O Epílogo assume uma importância capital na organização diegética, na medida em que trata das cartas escritas e assinadas pelo autor, contendo o pedido de anexação no prólogo, o que não foi obedecido pela comissão editorial, numa dissolução imediata da associação entre a rubrica de J.M.A. e o sujeito dos diários, rompendo, à primeira vista, o pacto contratual, mas trazendo uma gama enriquecedora de leituras pelo suposto conhecimento ou desconhecimento do pacto. Tal fato cria, ainda, um efeito de obra montável e desmontável numa vertente que tem continuidade em sua própria urdidura, criando-se a possibilidade de articulação de outros sujeitos (editores, comissão editorial, leitores), numa espécie de desejo revelado do sujeito-autor de *post-vida e post-escrita*, para além da autoria, uma obra aberta.

Cabe assegurar que há uma espécie de circularidade de sentidos que amarra os fios do relato, aparentemente soltos, dispersos e fragmentados, como observa Aymar Llanos (2004). A dedicatória anuncia essa circularidade ao remeter, por um lado, ao universo familiar, íntimo e quechua, na referência ao amigo e violinista Máximo Damián Huamani e, por outro, na menção ao amigo, escritor e pertencente à esfera ocidental, E. A. Westphalen¹⁴⁶. No entanto, essa circularidade se rompe constantemente para instaurar o efeito de fragmentário no contínuo da narração, isto se anuncia em suas próprias palavras: “A E.A.W. y al violinista Máximo Damián Huamani, de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato.”. As inúmeras interrupções revelam a todo instante que este eu não pode seguir a narrativa (o que, muitas vezes, significa exatamente o contrário), ameaçando o leitor que se vê diante da frustração de não conhecer o curso dos acontecimentos em Chimbote e da agonia desse autor que parece mostrar, mais do que sua intimidade, sua dor visceral, suas entranhas.

A fragmentação¹⁴⁷ é característica do primeiro romantismo, como forma de atingir um ideal de língua em geral; é válido afirmar que há certas características românticas na concepção de linguagem arguediana. O adjetivo “lisiado” remete à falta e mutilação, não apenas do relato,

¹⁴⁶ Considera-se a obra de Westphalen (Lima, 1911) como uma das renovadoras da poesia no Peru dos anos 20 e 30 do século XX, influenciada por Vallejo, por Martín Adán, pelo surrealismo e pelas leituras realizadas por sua cultura literária bastante refinada. Sobre ele, escreve Bendejón: “Entre los poetas peruanos del postmodernismo, especialmente entre aquellos que por su cultura literaria han sabido asimilar la teoría y la práctica de la poesía europea, con sus tendencias renovadoras y experimentales, Emilio Adolfo Westphalen, en una perspectiva crítica de medio siglo, es una de las mayores voces por la originalidad y la madurez expresivas de su obra.” (2006, p.383).

¹⁴⁷ Muitas foram as críticas, sobretudo na década de 70, com relação à obra póstuma, caindo na falácia de que a fragmentação do texto fosse exclusivamente o resultado da falta de ordenamento, da “doença” do autor ou de um projeto interrompido. Na verdade, constitui a ruptura com todas as possibilidades da narrativa, o que leva o leitor a não abandonar o livro nas primeiras linhas, numa cumplicidade com este sujeito, que ora se descreve com uma ironia mordaz, ora tenta cativar: “(...) y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer.” (p.8). Este impacto nas primeiras linhas, ao narrar as tentativas frustradas de suicídio, requerindo do leitor uma reconstrução destes estilhaços de discurso, atravessa os abismos que se abrem a cada ruptura, a cada recaída deste sujeito, cada ferida narcísica exposta: “Felizmente las pastillas –que me dijeron que eran seguras– no me mataron, ...” (p.9). Esta escrita beira a auto-destruição, implodindo-se a si mesma a cada tentativa de edificação. Blanchot (1990) define nos seguintes termos tal condição: “El desastre inexperimentado, lo sustraído a cualquier posibilidad de experiencia – límite de la escritura. Es menester repetirlo: el desastre des-escribe. Ello no significa que el desastre como fuerza de escritura, esté fuera de escritura, fuera de texto.” (pp.15-16)

mas deste sujeito ferido pela iminência da morte e, sobretudo, pela palavra. Deste modo, ele narra desde este limite, perspectiva na qual (quase) tudo é permitido; sua construção como sujeito discursivo, cujo objeto de desejo é a palavra, leva-o à preocupação de se mostrar o mais claro possível, mas, ironicamente, ele desconstrói essa pretensa imagem, antecipando uma objeção do leitor: “Claro que no debo ser tan limpio como me describo en esas líneas.” (p.80).

Há uma exposição do conflito permanente entre o eu e o Outro de mim mesmo, segundo a psicanálise, que se desdobra no fio discursivo. A ironia e o sarcasmo são as armas usadas pela perspectiva aberta do sofrimento: sofrimento pela prisão à “Lei do dizer” e pela dor da nomeação. A justificativa colocada pela incursão nessa escritura de si mesmo é, por um lado, a necessidade terapêutica e, por outro, a vontade de vencer as forças da morte, trabalhando e lutando. Aliado a isto está a tarefa enquanto sujeito imerso na história do país, numa filiação cuja preocupação se coloca na narrativa dos acontecimentos de Chimbote:

(...) Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. (p.7)

Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla “*El zorro de arriba y el zorro de abajo*”; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente dentro del plan de la novela. (p.8)

A defesa construída pelo sujeito, isto é, o fato de dedicar-se ao tema da morte e seus detalhes, liberam-no da necessidade de viver, o que constitui, de acordo com Levinas (1993), uma forma de esquivar-se da responsabilidade de estar vivo para consigo mesmo e para os demais, com o objetivo, no presente da escrita, de sobreviver à escritura mortífera; em outras palavras, trata-se de uma forma de deter o poder das palavras, desejá-las, mas de modo descompromissado, aproximando-se do limite e da margem desta escritura perigosa (tanatografia), para poder falar livremente sobre aquilo que permaneceria calado: “Creo que de puro enfermo del ánimo estoy hablando con audacia” (p.14).

Antonio Melis (1996) observa que a morte é ritualizada na obra de Arguedas, aproximando-se do ritual do *dansak* no conto “La agonía de Rasu-ñiti”, instalando uma perspectiva indígena de circularidade, se se quer “la muertecita” de Rendón Wilka, não como final, mas como travessia e passagem, daí o triunfo do novo ciclo no país, a despeito da morte individual, tal como o *dansak* que triunfa sobre a morte: “¡Dansak’ no muere!”¹⁴⁸. Essa perspectiva futura aberta, saída para não se tornar uma “testemunha lamentável dos fatos”: “Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos.” (p.7), encontra nessa escritura a forma, embora nem a representação ficcional nem os outros discursos possam evitar a condenação desse sujeito e de sua escrita pela mão já ferida¹⁴⁹.

Arguedas descreve como eixo principal do discurso agônico estes dois modos de ser, isto é, um sujeito que está presente com toda a carga das gerações passadas e outro sujeito que virá a ser, numa projeção futura e utópica¹⁵⁰. Esse conflito é visceral, porque acirra as contradições internas, levando às formas de auto-agressões compartilhadas com o leitor (tentativas de suicídio, dores de nuca e cabeça etc.) e às formas de agressão do discurso que se vê estilhaçado e ferido em sua falsa transparência.

¹⁴⁸ Sobre a obsessão pelo tema da morte em toda a obra arguediana, consultar MELIS, Antonio (1996), “Las muertes de José María Arguedas” in: MILLONES, Luis (org.) *Al final del camino*. Lima, Fondo Editorial Sidea, pp.139-150.

¹⁴⁹ O anúncio da morte é a saída para liberar-se da responsabilidade para consigo e para com os demais. O limite que separa vida e morte, o fio tênue sobre o qual todos estamos, beira nesta obra uma escrita limítrofe, uma margem silenciosa que separa o significado que não se realizará em sua plenitude, pois o significante sofre um esvaziamento, condenado como a voz que o articula ou a mão que escreve. Vale observar um fato biográfico: Arguedas sofre um acidente na adolescência (1925), num trapiche de moer cana, que lhe atrofia a mão direita (Christian, 1983).

¹⁵⁰ Rowe coloca a importância da discussão da leitura na pauta da crise dos estudos culturais latino-americanos, denunciando que as mesmas instituições que modelam as práticas de leitura tendem a uma acumulação simbólica. Ele dá como exemplo a poesia de Vallejo, a qual justamente se recusa a uma acumulação simbólica e denuncia precisamente a “falta de forma”. Esta cegueira passa pela visada da história no país como uma “ucronía” que designa aquilo que poderia ter sido e não foi, ao invés do que foi. Segundo Rowe: “Si hay una relación alternativa entre la lectura y el afuera, este afuera –en el caso que estamos discutiendo– sería el devenir (Deleuze, Nietzsche, cap.1). Según la poeta e historiadora Magdalena Chocano, habría, en la historiografía peruana, una ‘ansiedad ante el devenir’ que es definitoria de la actitud de los historiadores peruanos de la primera mitad del siglo XX frente a sus materiales, que suelen configurarse como ‘una pesadilla de la que habría que despertar...’” (2000, p.457). Essa relação do devir relacionado ao movimento de escritura-leitura, aberta pelo texto de Rowe, merece um cotejo com a obra arguediana e as possibilidades na narrativa, sobretudo na última fase do autor.

Como já foi dito essa dupla perspectiva abre um paradoxo, ou seja, a possibilidade de “desgarramento” ou perda parcial da responsabilidade, pois o sujeito sofre a sua existência pela solidão, o que se traduz na filosofia levinasiana como a violência deste sujeito que está só, mas é violado pelo Outro de si mesmo (outridade):

(...) él es Uno. Y por ende está solo. El sujeto ha introyectado en sí la violencia de lo Otro (del Hay), proyectándola luego desconsideradamente sobre el ser del ente; ahora plural. Ahora es el yo (repliegue de lo Otro) el que no deja ser a lo otro, a lo distinto a él. (1993, p.23).

Então, o Outro alojado no sujeito começa a travar uma batalha com o eu, e este eu se torna um desdobramento tirânico desse Outro. Arguedas define este conflito nos seguintes termos:

(...) Las píldoras –que me dijeron que mataban con toda seguridad– producen una muerte macanuda, cuando matan. Y si no, causan lo que yo tengo, en gente como yo, una pegazón de la muerte en un cuerpo aún fornido. Y ésta es una sensación indescriptible: se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir. Porque quien está como yo, mejor es que muera. (p.8)

No *¿Último diario?*, esta luta necessariamente “poética” revela-se tragicamente decidida, ou seja, a violência deste Outro, sua impossibilidade de convivência e tradução, cuja voz se apropria da palavra que governa o sujeito, leva ao fim da possibilidade de seguir a escritura e encontra seu trágico desfecho no suicídio:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros, los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea. (p.243)

A narrativa coloca, desde uma perspectiva temporal presente, esta condição de “desgarramento”; contudo, este presente narrativo é uma manifestação do passado e o sujeito sente que o peso das gerações anteriores o “revolve” e “queima” (a chama vem deste passado que gera, filia e funda a memória fraturada por memórias); no caso de Arguedas, tal passado, marcado pela infância vivida entre as comunidades quechua-falantes, esfera do íntimo e sentimental, do recordado e esquecido, é o espaço da manifestação desse Outro de si mesmo no sujeito, cuja voz se inscreve por meio da adesão ao dizer.

Todavia, a narrativa presente e sua possibilidade de ser na negatividade¹⁵¹ e destruição é o único meio de apontar para o futuro, criando novo paradoxo, pois a morte é algo que não está no futuro, ela é o “ato de sobrevinda” e tudo o que há de abismal num “tempo sem tempo limite”, num “presente sem ato de presença”. Deleuze mostra como se dá este paradoxo da palavra de ordem na morte, pois há um descompasso entre o anúncio da morte de alguém –a enunciação– e o ato, além da impossibilidade diante do enunciado de afetar os corpos ou os afetos (Deleuze, 2005). O autor-narrador, ao publicar a obra, já se posiciona fora dela, num outro tempo que o da escrita (no qual o autor-escritor também está alhures) e o da leitura da obra, investindo nos limites da ficção e de seu jogo.

Com tudo isto, o autor-narrador de si mesmo se encontra acrisolado na responsabilidade de seguir, o que é paradoxal novamente, pois na beira da morte já não somos responsáveis, mas sim acometidos e envolvidos pelo ato de violência e solidão. Essa solidão se deve não somente ao isolamento com relação aos demais, mas ao próprio acrisolamento neste eu, do qual não se pode fugir devido à responsabilidade que se tem para consigo mesmo, mantendo-o acorrentado às cadeias da responsabilidade, ainda quando este ser (estar sendo) já não é mais (ter sido). Assim como Vallejo, estende-se a Arguedas a afirmação de Bendezú de que parece que o poeta lamenta o fato de “ficar órfão de sua própria morte” (2006, p.96).

Isto se observa no cuidado com os preparativos do funeral e na preocupação quanto ao destino do corpo, já que o local escolhido para o suicídio é a universidade, esfera pública, numa coletivização da morte na sociedade ocidental cujo contato com os cadáveres se restringe, cada

¹⁵¹ Rosa, ao tratar da escritura-leitura do texto, definido a partir de Barthes, coloca-se nos seguintes termos: “Su teoría, la teoría de la lectura, es inseparable de la teoría de la textualización. Si bien no hay un antes y después cronológico de la lectura –la lectura posee valor de acontecimiento, es decir, de palabra– esto no es obstáculo, o es un obstáculo para ciertas posiciones que genéricamente podemos llamar positivistas (el texto no es una positividad) para que la lectura pueda ser convocada por otro texto (no un meta-texto) como texto-efecto. Esto obliga a conjeturar que existe un Sujeto-Efecto del Texto antes que un sujeto-productor del texto.” (1990, p.72)

vez mais, à assepsia dos hospitais ou à esfera privada¹⁵². Levinas (1993) afirma que, diante da morte, se perde qualquer possibilidade de heroísmo e virilidade por se tratar de um momento “para além do sofrimento”¹⁵³ e do instante em que este ser é capturado pelo sofrimento, mas pode ainda captá-lo, apreendê-lo (o cognoscível); neste momento, a responsabilidade se converte em irresponsabilidade (volta à infância, ao soluço). Já foi observado na seção anterior como a escrita está relacionada à vida e à “sensualidade” (ligada à carne e ao desejo “en un cuerpo aún fornido”) e à “poeticidade”.

Essa “perda da identidade” ou a quebra do espelho ou volta à infância é um dos aspectos latentes em *El zorro*, cujas personagens também produzem um discurso de lamento pela perda de um mundo arcaico e mítico que se traduz em parte pela perspectiva “indo-hispânica” deste diarista, num tom permeado pelas formas de conhecimento indígena, emotivo e intuitivo (próximo ao personagem Ernesto de *Los ríos profundos*). Adiante ficará evidente esta construção do sujeito de um discurso nada “cândido” e que viola as formas consideradas ocidentais, corroendo-as desde dentro ao fazê-las girar em falso.

Na obra, o confronto entre as formas do ser e seus desdobramentos se apresenta sob a forma dualista, dos afetos (sujeito clivado ora pelo egoísmo, ora pela generosidade, ora pela piedade), numa construção permanente de sua auto-identidade perante os demais: “Creo que es una manifestación natural de la vanidad, de la sana razón y quizás del egoísmo que se pretendan bien disfrazados de generosidad, de piedad.” (p.8), e do domínio sobre a palavra, visto que agora que pode “falar livremente” de si mesmo, condição diante da morte e seu deslumbre, opta pela estratégia de “fazer gaguejar a própria língua” (Deleuze, 2005).

¹⁵² Consultar o belo ensaio de Walter Benjamin (1994) “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, pp. 197-221.

¹⁵³ Arguedas escreve: “Tú [Dorticós], por ejemplo, en los minutos que te oí hablar parecías sujeto que sabía de todo, y era inmune al sufrimiento, con tus anteojos. En otros casos no hay generosidad ni lucidez sino como fruto, en gran parte, del sufrimiento. Porque cuando se hace cesar el dolor, cuando se le vence después la plenitud. Quizá el sufrimiento sea como la muerte para la vida.” (p.10)

Para tanto, uma das tarefas é relacionar palavra e coisa, a fim de que a palavra recubra um instante vivido, uma recordação experimentada pelos sentidos, penetrando nas coisas e nas entranhas, como uma faísca, uma chama que queima; entretanto, paradoxalmente, essa busca anuncia a catástrofe, o aviso de perigo que sobrevirá –pode-se dizer com W. Benjamin: “o aviso de incêndio”.

2.5. Autobiografia e inscrição da subjetividade

É difícil precisar os limites e contornos da autobiografia¹⁵⁴ já que se trata de um gênero, muitas vezes, fronteiro e que assume diversas formas, tais como: testemunho, relato, memória, diário íntimo, biografia, recordações de infância etc. Outra questão crucial que ela toca é a encruzilhada entre o discurso da História (devido a seu caráter memorialístico, o grau de credibilidade instaurado entre a ficção e a relação com o passado) e o discurso do Sujeito.

A autobiografia advém do desejo de um sujeito traçar um retrato de si, o que significa um desejo de “escrever-se a si mesmo como outro”, dessubjetivando o eu para tratá-lo como objeto do discurso (“auto-objetivação” segundo Bakhtin), ainda que a operação de dizer “eu” não possa ser realizada por outro. É ainda desejo de alcançar o outro (“outro-eu”), intervir e incidir diretamente sobre este outro dialogicamente.

Num primeiro momento, esse eu se constrói como um “outro-eu” que mergulha na privacidade especular de seu interior e se liberta das amarras por meio do “não-eu”, logo como um “outro-tu” que organiza um relato no qual o eu se conta a si mesmo através do outro e o encontro final com o “Grande-Outro que é a instauração da ‘Lei do Sentido’”, sendo que o sujeito é apenas isto, ou seja, um “corpus de relatos que se originam nas instâncias” que se dizem

¹⁵⁴ A autobiografia, segundo Ong (1996), é incorporada tardiamente à literatura, aproximadamente no século XVII, e está ligada ao advento da escrita. Contudo, como gênero literário, ganha terreno no século XVIII, quando a ciência e a consciência modernas do Eu estavam a ponto de alcançar seu apogeu (Rosa, 1990, p.33).

eu: “Estos relatos están regidos siempre por la Ley –pareciera que ante la Ley sólo se puede hacer eso: relatar.”. Fica-se “delante de la Ley” del Sentido, frente a una obligatoriedad simbólica a la que nadie puede escapar...” (Rosa, op.cit., p.33)¹⁵⁵.

Após, efetua-se o *pacto autobiográfico*, que, segundo Lejeune, consiste na forma literária que estabelece uma maior comunhão entre o escritor (“autor-narrador” para Bakhtin), que escreve para refletir sobre si mesmo, e o leitor, que busca uma maior compreensão da figura do escritor e, também, de si, num movimento de encontro e “fascinação pela outridade” ou o “fundamento da alteridade”. Sobre esse caráter de abertura e reciprocidade, escreve Andrés Ortiz-Osés:

Constituye el remoto aliado que esconde las múltiples y originales formas del decir, cantar y callar. En el fondo todo hablar y toda creación es una íntima indagación del otro. La alteridad se guarda en lo más recóndito de su alma y todo le llama, le empuja a pronunciarse, a mostrarse... a decir quién es y cómo es. Estamos de verdad fascinados por la otredad. (1991, p.64)

Ora, retomando a reflexão sobre *El zorro*, esta é a síntese da obra arguediana, que justifica a escrita autobiográfica: a necessidade de encontrar uma forma que, de modo original, proliferante ou plural (no sentido bakhtiniano, freudiano ou lacaniano), corte e lapide o dizer, o cantar e o calar. Tal necessidade de encontro com a alteridade do eu (“outro eu”/ “outro tu”/ “a lei do Sentido”) dá-se com a escolha deliberada desse gênero na obra póstuma, de modo diverso à produção anterior arguediana, na qual se tinha um relato de ficção autobiográfico (por exemplo: *Los ríos profundos*, *Agua*, alguns contos etc.). Isto é, ainda, o que diferencia e inova este posicionamento discursivo, numa falsa cumplicidade entre autor-narrador-criador, se comparado à estrutura dos relatos autobiográficos, nos quais o autor se cobre com a máscara da ficção¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Para aprofundar este tema, conferir o estudo de Rosa (1990) sobre a autobiografia, na qual o autor confronta a perspectiva dos atos de fala de Searle ou de uma perspectiva pragmática à obra de Lejeune e às contribuições de Bakhtin.

¹⁵⁶ É interessante observar que o movimento de inscrição daquele que diz “eu”, que também é o movimento de escritura do eu, em Arguedas, não está alheio à reflexão e à presença autobiográfica em seus relatos anteriores, que, por razões já expostas, se diferenciam da obra póstuma. Ainda sobre o movimento de abertura à outridade que a autobiografia supõe e a verdade dos fatos, Rosa sublinha acertadamente que o leitor não deve procurar a veracidade

Ainda, no caso da poesia lírica, considerada como possibilidade autobiográfica pela manifestação dos sentimentos internos do poeta, seria interessante um estudo que confrontasse em que medida a escolha pela língua quechua na poesia de Arguedas, e sua subsequente auto-tradução ao castelhano, respondem a esta necessidade autobiográfica, em oposição à prosa em castelhano.

Considerando-se as inúmeras possibilidades da autobiografia, qual seria o alcance desta forma na obra póstuma?

É possível recuperar, nos fragmentos dos diários, aspectos evidenciados pelo autor de sua vida, tais como: a infância, o relacionamento com os adultos (problemático, no caso da madrastra e do enteado; e afetuoso, no caso dos índios, empregados da fazenda etc.), o que conduziria a certa leitura¹⁵⁷ e aos limites e contornos deste eu em face dos demais; entretanto, esta leitura ingênua é colocada em xeque pelo próprio autor ao diluir os contornos de sua autobiografia, inserindo a preocupação, aparentemente maior, com relação ao projeto de publicar uma nova obra que o livraria da batalha contra sua obsessão pela morte.

Nos diários não se tem apenas o movimento de fixar a própria vida por meio da escritura, mas de escavar as camadas deste Outro que viola os limites do corpo e da linguagem e revela a insuficiência do Verbo¹⁵⁸. Há um desdobramento do sujeito e do objeto na consciência do

ou verdade do texto, ou seja, o texto não quer dizer que existe uma verdade em si ou no leitor, mas sim que a leitura é a abertura ao Outro e que o que se busca não é o que se tem, ou ainda “se busca en el otro lo que se tiene pero sin saber que se lo tiene” (Rosa, 1990, p.48).

¹⁵⁷ Cabe dizer que, como se verá adiante, esta construção do eu dos diários identificado com o escritor Arguedas, num tom testemunhal e altamente subjetivo, e a chave de leitura sugerida pelo mesmo num apelo constante ao leitor, obscureceu durante muito tempo a leitura da obra, a qual se alicerça sobre uma técnica narrativa altamente sofisticada e contemporânea, próxima aos escritores profissionais por ele criticados. Lienhard (1998) observa que sua técnica o aproxima de Joyce e dos “cortázares”, daí a ambigüidade da seguinte colocação nos diários: “quizás pretenda lo mismo que ustedes”.

¹⁵⁸ Esta construção supõe o artifício da tentativa de fixar a própria vida pela autobiografia, na qual a falência e insuficiência verbais são claras e realizam um movimento figurativo. Segundo Valis: “Y este mismo movimiento figurativo, constituido de manera metafórica o metonímica, implica un espacio lingüístico o discurso-territorio en que se despliega dicho proceso. Expresado de otro modo, el texto implica un contexto discursivo donde lo privativo

escritor, representado pelo papel do leitor ou da esfera pública internalizado na consciência individual, o qual se intensifica se o sujeito autobiográfico se posiciona como um transgressor do discurso público normativo.

No caso de Arguedas, a posição transgressora que ocupa e enfatiza de *forasteiro*, tanto em relação ao quechua quanto em relação ao castelhano, cria um movimento dialético entre o setor público e o privado. No início do *Primer diario*, quando o sujeito se refere ao encontro com uma “mariposa nocturna”, mais do que a veracidade dos fatos, assiste-se a uma violação das convenções sociais (e as formas autobiográficas são o espaço genuíno para este dizer que beira o secreto, inconfessável, narcisista, maledicente etc.) das camadas deste eu (que caem como as cascatas do Peru). Outros temas privados vêm igualmente a público, tais como: o relacionamento com a esposa¹⁵⁹, a alegria experimentada ao dispôr os piolhos em fila e esmagá-los¹⁶⁰ etc. A função que cumprem é de “subverter a ordem de uma vida”, alterando sua cronologia e seu significado (cf. Valis, 1991, p.46¹⁶¹) e passando à tentativa de dar voz a este Outro de si mesmo (tarefa que supõe um silêncio constitutivo, como se verá) que o persegue em toda produção ficcional. A personalidade pública do escritor é mais uma das inovações que ele introduz ao ironizar e caricaturizar outras personalidades da esfera pública (além de familiares e amigos,

se define en contrapunto espacial a lo público. No es posible discutir un escrito autobiográfico exclusivamente como si fuera el acto subjetivo de una conciencia individual.” (1991, p.36).

¹⁵⁹ “Quizá por eso lo recuerdo, ahora que estoy escribiendo nuevamente un diario, con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído, de repente, sin motivo preciso, medio devorado por el despertar de mis antiguos males que esperaba estallarían en iluminación al contacto de la mujer amada. Pero ella vino entre muchos truenos, duelos y relámpagos.” (Arguedas, 1996, p.176)

¹⁶⁰ “(...) cómo no ha de ser distinto quien jugó en su infancia formando cordones ondulantes y a veces rectos de liendres sacadas de su cabeza para irlas, después, aplastándolas con las uñas y entreteniéndose, de veras y a gusto, con el ruidito que producían al ser reventadas...” (p.178)

¹⁶¹ A crítica analisa, neste sentido, a obra de María Teresa León, escritora espanhola revolucionária, nos seguintes termos: “El escribir no solamente será la respuesta al acto de silenciar sino que, de hecho, subvertirá el impuesto orden de silencio.” (Valis, 1991, p.49).

renomados escritores latino-americanos), ousando nos limites e efeitos do gênero autobiográfico¹⁶² por meio de uma escritura dos afetos paradoxalmente prosaica.

Retomando a questão da falência da autobiografia como maneira de contar uma vida ou vivenciá-la, Valis adverte:

No se vive la *aute* de un ser escribiéndola, solo se petrifica en forma de testamento. La autobiografía como texto representa el entierro del ser. Para Paul de Man, la autobiografía es una especie de desfiguración o mutilación, “ya que en cuanto comprendemos la función retórica de la prosopopeya como la afirmación de la voz o la causa mediante el lenguaje, también comprendemos que lo que se nos quita no es la vida sino la forma y sentido de un mundo asequible únicamente de manera privativa. La muerte es el nombre desplazado de un puro acto lingüístico. (1991, p.30)

Viu-se que a atribuição que identifica a instância do autor-narrador-personagem não comporta a complexidade do ato autobiográfico. Poder-se-ia ainda pensar com Beckett na instância produtora desse discurso como um “narrador-narrado”, devido à sua irreverência ao usar o recurso metalingüístico (ou especular, terminologia adotada por Lienhard [1998]) em seu projeto novelesco, que oculta um projeto pessoal muito mais ousado e provocador.

Com isto, tem-se outra instância que aumenta o grau de complexidade da obra, porque, ao se considerar a mesma como uma construção das múltiplas ficções do eu (“no debo ser tan límpido como me describo en estas líneas”), não se pode deixar de lado o fato da coerência desse discurso suicida, que mutila e fere o “puro ato lingüístico” e encobre mais um dos véus metafóricos da obra, apenas adiando ou, por vezes, ocultando uma morte anunciada. Essa degeneração do corpo –tanto o corpo da letra quanto o do cadáver –é uma forma materializada da

¹⁶² Note-se que o primeiro diário fora publicado na Revista *Amauta* e repercutira na resposta de Cortázar, a qual é retrucada no terceiro diário; portanto, Arguedas tinha consciência do alcance e efeitos que tal publicação acarretaria. “Sí, desde que regresé de Quilpué (Santiago) no he escrito sino esas líneas de respuesta a Julio Cortázar. ¡Qué curioso! Ocupándome, impremeditadamente, de don Julio y de otros escritores se animó mucho el comenzar de este libro.” (p.178). Isto é interessante, porque, como observa Jitrik, Arguedas não coloca outra “teoria oposta” aos demais escritores por ele criticados, sobretudo Cortázar e o recorte estruturalista que sustentaria ideologicamente uma obra como *Rayuela*, determinando e modelando uma atitude literária. Cf. Jitrik (1987, p.100)

relação de morte que toda escritura sobre a vida oculta ou adia, por isto se fala em termos de uma luta ou conflito das pulsões da escritura¹⁶³.

Nesse movimento de inverter a narrativa da vida, o papel da recordação, no caso específico da infância, constitui a cena arcaica e primitiva. E o papel do esquecimento opera de modo central ao constituir a memória, porque a recordação situa o nome em suas propriedades de nomeação, localização e determinação, situando discursivamente o objeto, ao passo que o esquecimento atua nas faculdades da memória e da rememoração para trazer aquilo que permaneceu esquecido e que, na autobiografia, abre no enunciado o saber do sujeito (saber/não saber) e o saber do objeto, pois quanto mais o sujeito se esforça para recordar, menos encontra a coincidência do recordado (decepção), mas avista a coincidência com o esquecimento de si como sujeito de esquecimento; ou, quanto mais esquece, mais recorda. As recordações do passado estão situadas num saber passado (tempos passados e pretérito perfeito) que, na escrita autobiográfica, só emerge porque estavam esquecidas e revelam que aquele que diz “eu” no presente é Outro e diferente em relação àquele do passado que estava esquecido.

O fragmento a seguir de *El zorro* evidencia esta relação que vem à tona: “Ese bien otro y el chico del maizal, sin embargo, eran una sola cosa y don Felipe, bajo de estatura, macizo, antiguo y nuevo como yo, lo aceptó, lo encontró natural que así fuera.” (p.11). Apenas por meio do esquecimento do sujeito deste passado primitivo e arcaico (“el chico del maizal”) é que se pode construir por meio do futuro, e não do momento vivido da infância, no qual o sujeito de

¹⁶³ Segundo Rosa: “Si sostenemos que la autobiografía más que cualquier otra escritura se inscribe a partir de su relación con el cuerpo, el cuerpo de la letra, y por ende del acabamiento de ese cuerpo despojado, resto definitivo que llamamos cadáver, forma materializada de la muerte en delirio biológico, es porque ese cuerpo –cuerpo de la obra y cuerpo del sujeto– tiene en la autobiografía una posición muy particular: es solo cuerpo recordado, cuerpo olvidado y por lo tanto cuerpo reinvestido en la operación de recuerdo de la pulsión de escritura. El acto autobiográfico es simultáneamente acto de escritura y acta de nacimiento de esa escritura: todo nacimiento –figura de origen– remite siempre a los recuerdos de ese nacimiento. A menudo los llamados recuerdos de infancia.” (Rosa, 1990, pp.58-59)

esquecimento que aceita a não coincidência com aquilo que quer recordar se vê como outro (“ese bien otro”), sujeito desintegrado pelo esquecimento no seio do movimento que funda a memória.

Portanto, o ciclo vital do sujeito autobiográfico está fechado em seu circuito de recordações da infância, esquecimentos e memória (a certidão de nascimento instaurada pelo ato autobiográfico e o mito do sujeito) que se ligam à morte final, cujos preparativos constituem uma espécie de testamento (as epístolas finais contêm todos os detalhes julgados significativos para a realização do suicídio: local, intenções, arma, cuidados com o cadáver... apenas à espera da data e hora adequadas).

Essa matriz propiciada pela escrita dos *diarios* em *El zorro* abre a fronteira intervalar entre vida-morte e obra, desejo e ideologia, estética e política, constituindo um exemplo radical pela tragicidade, inovação e coerência artísticas na história da literatura latino-americana contemporânea.

2.5.1. “Não é um diário”?

Lienhard já havia constatado que os diários constituem um guia de leitura para os *hervores*¹⁶⁴, sendo que ambos não podem ser isolados ou lidos separadamente sem prejuízo para o conjunto. A publicação anterior do *Primer diario* na revista especializada *Amauta*, a publicação posterior e integral do romance anunciado e a interdependência e direcionamento da leitura do romance pelos diários (sua gênese, o esboço de identidade do sujeito etc.) são fatores altamente inovadores do gênero que se propõe, em geral, contar uma vida.

¹⁶⁴ Segundo Lienhard (1998), os *hervores* explicam este pacto firmado entre o eu autobiográfico e os leitores. Trata-se de um romance complexo e inusitado, no qual no início o narrador, aparentemente familiar, usa a estrutura do romance e do conto decimonônico e se apresenta em terceira pessoa com os verbos no pretérito para descrever o cenário onde os fatos se desenrolarão (Lienhard, 1998). Logo cede lugar às vozes torrenciais das personagens, numa cadeia de significante vertiginosa e estonteante, num estilhaçamento do significante que parece cumprir a função de denúncia da busca da identidade dos sujeitos. O diálogo que irrompe entre os pescadores na lancha de Chaucato é altamente violento e obsceno; a interpenetração de vozes das personagens torna o reconhecimento desta ou daquela variante ou caracterização vacilante e escorregadia. Isto talvez justifique a presença dos diários como “preparação” para os *hervores*, no qual o projeto do autor é lançar-se integralmente nesta busca da forma e da linguagem.

Essa construção dos diários apresenta supostamente o próprio processo de criação do autor a partir da técnica semelhante ao *make in progress* ou a *performance*¹⁶⁵ do sujeito. Trata-se de uma relação entre diários e *hervores* complementar e dual –genuinamente andina– e que formam um vínculo: o *tinku*¹⁶⁶. A própria tessitura da trama narrativa sugere o gesto tradicional e milenar indígena do tecer a partir de diversos fios coloridos. O leitor é exposto ao avesso desse texto, seus remendos e fios constitutivos, o que dá um efeito de inacabamento ao romance e de participação ativa nesse processo que está sendo elaborado

Voy a transcribir en seguida –lo haré al margen- las páginas que escribí en Chimbote, cuando igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme. Copio al margen, palabra a palabra, la ingenuidad no tan falaz que escribí entonces. Claro que no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas. (Arguedas, 1996, p.80)

¹⁶⁵ A performance realizada por Arguedas assume um sentido amplo e pouco explorado –como se vê– na bibliografia consultada. Ao se referir mais detalhadamente ao entrecruzamento de linguagens, polifonia e dialogismo na obra, a presente tese sempre tem em vista uma concepção moderna de obra de arte e vida, pois Arguedas representa em *El zorro* uma espécie de dança cósmica que afeta a todas as personagens, a ele próprio e as raposas míticas, e até mesmo aos representantes do capitalismo industrial. Esta dança fora ainda realizada por ele poucos dias antes de morrer; testemunho obtido pela voz do amigo e violinista Máximo Damián Huamani, intitulado “Con lágrimas, no con fingimiento”:

“El 23 de noviembre estuvo en Balconcillo, calle Esmeraldas, ahí estábamos todos reunidos, los paisanos en la fiesta de San Diego de Ishua, fiesta de San Isidro Labrador, el Grande. Con un cubano fue, que era su amigo y un francés y un tal Alejandro Ortiz, escritor decía que era. Ahí bailó don José María el huaino *Karamusa* que muy alegre es, alegre así, de alegría. Ahí vio a los danzantes ayacuchanos de mi pueblo danzar sobre el violín, sobre el arpa, sin romperlos, así, pies de seda, nomás.

De dónde para saber que se estaba despidiendo, estaba diciendo adiós al huaino. Don José María iba a almorzar a mi casa, a mi callejón de Pueblo Libre, él entraba nomás, qué importaban basura moscas, pobreza. Comía mucho, almorzaba comida de mi pueblo San Diego de Ishua, comía patasquita, hartó, o *tinke*, que es un mezclado de habas, alverjas, queso, queso nomás le gustaba. Era bueno el doctor, he llorado su muerte, de a verdad como llamamos en mi tierra, con lágrimas, no con fingimientos.”

Mais adiante: “(...) El último día martes 2 que lo vi en la Plaza San Martín, me dijo que lo iba a ver el viernes 5 a las siete en Pueblo Libre casa de mi tía Vicenta Santiago (...). Corazonada, pues. Él no fue porque ya estaba peleando con la muerte, en el hospital. Al otro día, todo fue oscuro para mí, yo era su amigo, su violinista, por qué esa determinación, siento bastante, ahora me parece que estoy desamparado aquí, sólo.” (in: Westphalen, 1976, p.341-342).

Igualmente, encontram-se alguns aspectos autobiográficos na construção da personagem Maxwell de *El zorro*, no fragmento em que se narram suas viagens ao lado dos músicos indígenas:

(...) y luego un día a pie para llegar al pueblo. “Tú, gallo para caminar”, me dijo el jefe del conjunto que sabía algo más que los otros el castellano. “Gallo gringo, valiente, ¡caray! No sabiendo, gringo corazón tiene para música *ayarachi*, para natural endígena.” Estuve con ellos seis meses. (...) Y en todos estos pueblos comunidades fui recibido como un Hermano ilustre, no sólo por ser blanco gringo sino porque llegué con los *ayarachis*, convertido ya en hombre de confianza, por ser quien soy, a causa quizá de la música. ¿Cuántas veces bailé, con las jóvenes y las casadas, en las fiestas y entre las risas, con qué, más que burlarse de mí, me “distinguían”, me conferían distinción? Yo saltaba o me desplazaba, bien a ritmo de las danzas, pero seguramente como un animal extraño. (Arguedas, 1996, p.217)

¹⁶⁶ Este termo designa o encontro e duelo de contrários na cosmovisão andina, em geral, cercados de violência.

A aparente transparência desta técnica esboçada na candidez das palavras é colocada em xeque pelo próprio discurso, já o sujeito enfatiza as notas aclaratórias de sua própria escritura, outro recurso inovador, e a dúvida quanto à verossimilhança que o gênero instala se torna seu maior e mais irreverente paradoxo¹⁶⁷. A oscilação entre poder (ou não) continuar escrevendo o diário, as dificuldades sobre a narrativa de Chimbote¹⁶⁸, a verdade (ou não) da construção dessa imagem de sujeito são formas de transgressão e inovam a escrita autobiográfica, porque seguem paralelamente à impossibilidade de continuar escrevendo ficção –e a saída é lançar-se a contar uma vida¹⁶⁹.

Com efeito, a escritura dos diários obedece também a este movimento paradoxal. É por isto que se atesta que os diários cumprem a função de enlaçar a narrativa, além de atrelar a vida do sujeito à tarefa de escrever a obra que ele decidiu ser a última e por meio dela relatar essa etapa de seu processo criativo. Tal idéia se corrobora na afirmação do *Segundo diario*, “no es un diario”:

Pero estas páginas, las primeras de Puruchuco, donde Arturo me ha dado una oficina para escribir, yo las incorporo como el estrambótico primer diario. Son parte del libro si ha de existir tal libro. Las ingenuas líneas que escribí en Chimbote –no es un diario; sólo escribía algo cuando estaba decidido a quitarme la vida

¹⁶⁷ Quanto ao risco da autobiografia entre a busca do conhecimento sobre si e a verdade ou não deste conhecimento, há um interessante jogo ficcional a ser explorado pelo escritor: “L’autobiographie, c’est un genre bâtard, une solution de facilité pour quand on manque de courage, une baisse de tension selon Patrick Modiano, ou bien c’est prendre sa retraite, se renger selon Nathalie Sarraute. Mais, paradoxe, l’autobiographie qui prend tout au sérieux et tente d’inventer une forme originale court le risque de se voir soupçonner d’artifice et d’affabulations, comme s’il ne pouvait y avoir de vérité hors de la vraisemblance, c’est-à-dire hors de la répétition des formes convenues. Genre mineur ou genre menteur: de toute façon l’autobiographie a tort!...” (Lejeune, 1988, p.68)

¹⁶⁸ Ora, o que o leitor encontrará nos *hervores* é um discurso desafiador e ousado, no qual a forma narrativa interrelaciona elementos diversos e não apenas relativos ao discurso, ou seja, elementos performáticos (teatro, dança, música...) estetizados sob a perspectiva e possibilidade inerentes ao discurso literário.

¹⁶⁹ Sobre esta incurssão de alguns autores na autobiografia que advém não do “desejo de ser original”, mas do “desejo de ser verdadeiro”, escreve Lejeune: (...) Quand Virginia Wolf, en 1939, entreprend d’écrire *Une esquisse du passé*, ont est toujours surpris de la voir (elle qui a écrit des romans si nouveaux) si démunie face à cette tâche nouvelle d’avoir à raconter sa vie. Elle fait part de ses difficultés: elle a trop de souvenirs, –et trop de modèles d’autobiographie dans sa mémoire... Elle les abandonne et se jette à l’eau, et retrouve d’elle-même les gestes les plus ordinaires: commencer par raconter son premier souvenir, ou la méthode la plus sage: tennir simplement (comme Stendhal) un journal de son travail autobiographique. Un texte au demeurant passionnant, mais dont elle a renoncé à faire une oeuvre d’art: “Je n’ai pas d’énergie en ce moment à consacrer à l’affreux labeur qui nécessite la création d’une oeuvre d’art bien composée et bien rendue, où une chose en amène une autre et où toutes se rassemblent en un tout. Peut-être est-il plus difficile d’innover dans l’art de l’autobiographie que dans celui du roman...” (Lejeune, 1988, p. 69)

de puro inútil y deteriorado— esas líneas van al margen junto con otras que escribí en Santiago. Y ahora me voy a almorzar... (p.82)

É evidente que a publicação anterior na revista *Life* e a repercussão polêmica com Cortázar tornam público o projeto do romance e são formas de inovar o gênero, encontrando eco no desfecho trágico do suicídio de Arguedas e na publicação póstuma em 1971. Então, este sujeito não está escrevendo seu diário, como se suporia, mas se serve do gênero e intitula-no “diarios”, o que de certa forma inova-lhe as possibilidades ao ampliar a função de uma escrita terapêutica sobre si (este sujeito não é, de fato, tão ingênuo), para reservar este espaço ainda como lugar de auto-reflexão literária e de exercício crítico sobre a literatura latino-americana. Se, como disse Lejeune, só se conta uma vida uma vez e a autobiografia não consiste numa forma de “carreira literária”, mas de “acidente” ou “passagem” (1988, p.69), então, esta escolha em Arguedas é o lugar e a forma da arena de luta entre vida e morte e também, em suma, o lugar de desenvolvimento do projeto estético (inovar na linguagem e na forma) e vital.

O *¿Último diario?* coloca em discussão a própria *praxis* da escritura, e, neste sentido, o desejo anunciado de morrer é, ao mesmo tempo, o desejo de sobreviver à catástrofe, talvez numa esperança de evadir-se do desejo de morrer, o que acaba criando uma morte a conta-gotas, aos fragmentos, ferindo aos poucos o sujeito que, por sua vez, fere as palavras. A ironia da pergunta no título mantém o jogo com o leitor. Observa-se que o tema do suicídio é articulado por um discurso também paradoxal, visto que, ao mesmo tempo, confere poder ao sujeito, domínio e “possibilidade de dizer o impossível” (a morte), revela em suas dobras, contraditoriamente, a esperança de livrar-se deste dizer, uma negação de toda autoridade (lei, Estado, pai) e um retorno à infância e à gagueira que constitui esta condição limiar (na qual o silêncio cumpre papel central).

Entretanto, esta espécie de irresponsabilidade ou fuga é, na verdade, segundo Levinas, um enfrentamento diante da morte, não com algo existente, mas sim com o acontecimento da alteridade e sua alienação (1993, p.131). É, ainda, a utopia de criação do objeto da literatura que possa criar uma linguagem e uma obra em que a palavra “morte” seja realmente morte, o que, segundo Blanchot, se aproxima da tradução, na medida em que escancara:

‘um conjunto de palavras ou de acontecimentos que compreendemos e assimilamos, sem dúvida, às maravilhas, mas que, em sua própria familiaridade, nos dão o sentido de nossa ignorância, como se descobríssemos que as palavras mais fáceis e as coisas mais naturais pudessem subitamente se tornar para nós desconhecidas.’ (Apud Berman, 2002, p.180).

Este movimento que a tradução impõe e que problematiza o familiar e aproxima o desconhecido, presente na auto-tradução de Arguedas, ou ainda este espreitar a morte e lançar-se no abismo da busca de uma linguagem artística que a traduza, é coerente com seu projeto de sobrevivência: “Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha –a medias triunfal– contra la muerte. Yo no voy a sobrevivir al libro.” (p.250).

Então, retomando a pergunta inicial (se se trata de um diário, ou não), pode-se dizer que o sujeito e seu projeto literário ultrapassam as convenções do gênero, pois esse diário serve como espécie de âncora de toda obra, devido à sua característica de discurso meta-crítico dentro da narrativa e ponte entre esta e a imagem de si: ponto de partida das angústias do sujeito e reflexões sobre aspectos artísticos e sócio-políticos do país. E ainda momento de falar da morte que, na verdade e de acordo com a lei do dizer e a polifonia contraditória que constitui o sujeito, oculta o desejo de viver. Quando as “forças da morte” parecem vencer, como afirma o eu autobiográfico, nada mais justificava em sua coerência essa relação entre praxe artística e vida.

2.6.Desdobramentos e escavações do sujeito: eu plural

Nesta seção, propõe-se uma análise dos desdobramentos deste sujeito a partir do procedimento que se designa de escavações do eu com o intuito de observar como se superpõem as camadas que armam a construção desta imagem que o sujeito projeta de si e demarca uma fronteira com relação aos demais.

2.6.1. A infância

Inúmeras são as referências às memórias da infância na obra do autor, e esta imagem auto-construída apresenta semelhanças e diferenças com relação às demais figurações do eu (adulto, escritor, professor, homem público etc.), numa perspectiva ora de identificação ora de distanciamento. Tal leitura foi estimulada¹⁷⁰ à medida que José María delinea, a partir da “personalidade cultural”, uma “personagem” que “tanto representa como escreve” (Cornejo Polar, 2000, p.140).

A narrativa autobiográfica está constituída das memórias do passado do sujeito que só podem ser resgatadas pelo adulto e sua lente presente. Nisto ela não difere do ato autobiográfico, que funda as recordações como uma cena primitiva, arcaica e primária do sujeito. Trata-se da escritura dessa busca de si por meio das recordações, do desejo de busca daquilo que já se conhece, mas esqueceu que se conhece. E para recordar é preciso recorrer ao esquecimento, mas este não é a contrapartida daquele, pois, como já disse anteriormente, o esquecimento vai além ao fundar a memória. Segundo Rosa:

La escena primitiva funda en su retrospectión la contemporaneidad del acto de escritura de la vida con el acto de recordarla en la función del olvido necesario para reconocerla como tal. La forma retórica que la soporta y la construye es el *episodio*. Este *episodio* –verdadero constructo del relato–

¹⁷⁰ Arguedas insistiu sobre os fatos de sua biografia e não por acaso há inúmeros estudos nessa direção. Um exemplo desta leitura crítica é o narrador Ernesto de *Los ríos profundos*, o qual numa perspectiva presente evoca as memórias da infância e da adolescência passadas. Entretanto, em *El Zorro*, a perspectiva é distinta, porque se trata da criação do pacto autobiográfico, o qual opacifica o texto pela relação entre narrado e vivido.

sobreviene y es el nombre que le conviene de acuerdo a su filiación retórica –en el texto como *espacialidad y temporalidad*. (1990, p.60)

Então, o movimento realizado de esquecimento, lembrança e novo esquecimento com relação à coisa ou nome, o perdido, é a condição mestra da memória, pois, ainda citando Rosa, não se sabe que coisa se reprime, mas se sabe aquilo que se esquece e, portanto, o esquecimento funda uma dimensão dialética ao instaurar o futuro como dimensão atual do presente, o que não ocorre com o reprimido¹⁷¹ e seu movimento de eterno retorno:

Si olvido lo que he sido en el momento en que la presencia se me revela como lo que soy (y fui) en el pasado también presupongo –presuposición como efecto anticipatorio pero también como presunción del sujeto– que en el futuro seré ese sujeto en falta, ese sujeto a pura pérdida del saber de pasado y del saber de futuro. El olvido nos revela que la identidad está perdida de entrada y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (Rosa, 1990, p.64)

Tratar-se-á à luz destas considerações, ao se analisar a obra *El zorro*, como ocorre a construção desta infância narrada sob a perspectiva do movimento de recordação. Para tanto, cita-se o fragmento que contém o *episódio*, no qual Arguedas se encontra após vários anos com Dom Felipe Maywa em San Juan de Lucanas. Tal episódio narrado “ata” –como diria o narrador de Machado de Assis– “as duas pontas da vida”, num movimento de inversão da ordem, numa projeção de tempo presente a partir do passado:

(...) me sentí igual a ese gran indio al que había mirado en la infancia como a un sabio, como a una montaña condescendiente. ¡Igual a él! Y mientras los otros poblanos me doctoreaban estropeándome hasta la luz del pueblo, él, don Felipe, me permitió que lo tomara del brazo. Y sentí su olor de indio, ese hálito amado de la bayeta sucia de sudor. (...) Nos miramos abrazados, ante el otro tipo de asombro de los poblanos, indios y *wiracochas* vecinos notables que estaban respetándome, desconociéndome. ¡Si yo era el mismo, el mismo pequeño que quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo, porque don Pablo me arrojó en la cara el plato de comida. (...) Decía que era el mismo niño a quien don Pablo, el amo del pueblo, gamonalcito de entonces, le arrojó la comida a la cara, pero sin duda al mismo tiempo era bien otro. (p.11)

Nesse fragmento, percebemos claramente a construção por parte do eu de uma imagem presente a partir de uma projeção passada, isto é, o que ele foi no passado, aquela criança indefesa frente aos agravos cometidos por parte do enteado e que se escondera, longe de todos,

¹⁷¹ Sobre o reprimido, escreve Arguedas nos diários: “Pero algo nos hicieron cuando más indefensos éramos; yo recuerdo muchas cosas, pero dicen que más peligrosas son aquellas de las que no nos acordamos. Así será.” (p.16)

no milharal, desejando a morte diante da injustiça sofrida. Essa projeção passada vê-se refletida, dialeticamente, no presente no qual ele rememora a mesma sensação de confiança e admiração pelo índio, de quem recebera carinho e proteção quando era apenas uma criança (“el mismo pequeño”).

Esse cruzamento temporal no fio discursivo cria uma projeção de tempos que se sobrepõem e abrem a “falta do sujeito”, “sujeito a pura perda do saber do passado e do saber do futuro”. A acolhida calorosa do trabalhador da fazenda de sua madrastra é evocada na memória a partir da sensação do olfato (“su olor de indio, ese hálito amado de la bayeta sucia de sudor”), que contrasta com a recepção forjada e distante dos demais citadinos à figura do renomado escritor que retornava (“doctor”) como num espelho que projeta e reflete a imagem/identidade do sujeito (“si yo era el mismo, el mismo pequeño que quiso morir”).

O sujeito situa-se no saber do presente e do futuro a partir desta identificação com o passado que se torna secreto à medida que se esquece, mas no momento em que é instantaneamente recordado torna-se um saber que converte o sujeito em outro, diferentemente daquele revelado pela escritura primitiva (“Decía que era el mismo niño... pero sin duda al mismo tiempo era bien otro”). Na sequência do fragmento anterior, tem-se:

Ese bien otro y el chico del maizal, sin embargo, eran una sola cosa y don Felipe, bajo de estatura, macizo, antiguo y nuevo como yo, lo aceptó, lo encontró natural que así fuera. Por eso me trató de igual a igual, como tú, Juan, en Berlín, en Guadalajara y en Lima, también en ese pueblo de Guanajuato, fregado hasta nomás, como el Cuzco. Tú fumabas y hablabas, yo te oía. (p.11)

Essa identificação com o retrato da infância é reforçada com a comparação com a imagem do escritor no instante de produção do enunciado, que coloca, nos mesmos termos, seu grau de

intimidade e igualdade com o índio¹⁷² e com um consagrado escritor já falecido, Rulfo, estabelecendo um diálogo com um autor morto.

A relação entre ambos é marcada pelo afeto. Esse mesmo afeto é percebido na referência ao índio, que corporifica a dialética do sujeito “antigo e novo como eu”, condensado numa perspectiva temporal que afeta aos dois e relaciona ambos numa mesma cultura (e memória discursiva) atual, mas que carrega o peso de uma antiguidade e ancestralidade, bem como a acumulação de recordações, sensações e gestos arcaicos. Entretanto, é sob esta mesma perspectiva que o sujeito, ao recordar e esquecer, sofre a desfiguração da identidade, após a incessante busca de si nesta “selva de identificações”, porque nem tudo se deve ou se pode dizer (Rosa,1990).

Para entender esta constituição do sujeito, deve-se recorrer à relação da representação deste posicionamento discursivo relacionado à língua.

Nesse sentido, pode-se dizer que o sujeito autobiográfico dos diários constitui-se por meio das línguas a partir das quais ele significa o mundo ao seu redor e, simultaneamente, se significa enquanto sujeito. Ao evocar a infância, fica claro este apagamento das fronteiras entre castelhano e quechua, pois é somente a partir da língua materna e de sua relação com a intervenção do Estado e seus valores agregados à língua que, determinados traços de memória, afloram no dizer do sujeito, justamente como língua materna; além disto, a língua familiar ecoa como o espaço de uma memória de língua que deveria ficar calada (a esfera quechua), mas aqui retorna com o peso

¹⁷² Noutra passagem, o sujeito retoma a figura de Dom Felipe Maywa, sempre evocando as recordações passadas, como numa curva melódica transmitida por uma memória que emerge e numa constante referência a esta linguagem oral e primitiva que atravessa a infância, protegida e nutrida pelos índios da fazenda da madrastra: “Otra vez usaré la misma cantaleta; pues sí, para mí Roberto era como un don Felipe Maywa, más joven, más accesible. Porque mientras que Roberto hablaba con voz de persona resignada, con poco porvenir, bastante triste y muy anheloso de estimación, don Felipe me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a un becerro sin madre y él tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes; y si bien era lacayo de mi madrastra, o a veces creo que vaquero, se presentaba ante ella como quien puede dispensar protección, como quien de hecho está procurando protección, a pesar de ser sirviente.” (p.16)

da censura imposta, política e historicamente, na forma de uma presença insuspeitada, secreta e transgressora. É isto o que constitui e situa o sujeito desse discurso num novo lugar de enunciação: o lugar da alteridade lingüística numa outra memória de língua (Payer, 2006).

Lançando mão, ainda, da concepção de Análise de Discurso de que o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo pela língua, e, especificamente, no caso de um sujeito constituído historicamente por duas línguas, vale colocar a discussão levantada por Payer e outros autores sobre a definição de língua materna, a qual, nos casos de migração ou bilingüismo, não se confunde com a língua nacional.

Língua materna, segundo alguns teóricos, não se confunde com a língua falada pela mãe, mas tem como linguagem as “bases mesmas de estruturação psíquica” e é, ao mesmo tempo, instrumento e matéria dessa estruturação. Isto implica no emprego das duas línguas pelo sujeito, numa intersecção de ambas que constituem, uma relação de concomitância à língua materna, e não apenas uma língua utilizada pelo sujeito. Conforme Payer:

O desmembramento entre a função de estruturação e a materialidade da língua materna permite observar outro aspecto. Considerando o percurso dos sentidos e das línguas ao longo da história, a “matéria” da língua materna pode não ser a mesma em dois tempos, X e Y, e mesmo assim a língua do primeiro momento X funciona na constituição do sujeito de linguagem no tempo Y, enquanto memória da língua. O estágio de língua anterior deixa seu lugar na constituição do sujeito que fala atualmente, não mais tanto como estrutura da língua, mas enquanto memória discursiva da língua (não dos sentidos e dizeres a ela vinculados, mas da sua própria feição e sonoridade), dos seus traços associados à convivência com o “materno”, em um sentido expandido de convivência com toda a comunidade que se identifica com essa “língua”. Essa memória não é tangível; ela é constitutiva. (2006, p.134)

A partir dos episódios da infância, na presença desta “feição” e “sonoridade”, observa-se o aflorar desta memória discursiva da língua (esta outra sonoridade e contorno que invadem o eu), num tempo diferente do agora, mas cujos traços atuam na constituição do sujeito de linguagem, constituídos em sua estruturação psíquica primeva, na forma de memória da língua. Ao efetuar este “gesto de interpretação” que relaciona o sujeito, a língua e a própria linguagem, percebem-se as distintas camadas dessa discursividade específica pelas pistas rastreadas a partir

de fragmentos de um sujeito que, ao contar sua trajetória individual¹⁷³, revela o silenciamento com relação à língua de origem ou materna, trazendo à tona o lugar vazio (de apagamento) a que determinado processo histórico-político remete esta rede de memória discursiva ligada à comunidade indígena.

Essa memória, ainda, faz parte da constituição mesma do sujeito, do modo como ele significa e se significa por meio da língua. É deste modo que os episódios da infância de Arguedas ganham uma significação central, na medida em que levam à leitura também de um processo histórico de submissão e apagamento da memória social da língua quechua, mas constitutiva do sujeito a ela filiado por uma rede comunitária. É deste modo que a linguagem e o sujeito se encontram igualmente cindidos. Tal cisão ganha maior visibilidade na memória discursiva oral¹⁷⁴, lugar determinado historicamente ao ser banido do domínio da escrita pela política de Estado, isto é, a oralidade aqui não é apenas uma modalidade de linguagem ou da história, como diz Payer (2006, p. 149), na qual a memória melhor se adequaria, mas sim tem-se uma prática de apagamento do quechua, sobretudo, da esfera da escrita (exterior) que se cinge à esfera familiar (interior).

Essa inscrição dá-se como a representação de uma memória discursiva pertencente à alteridade temporal (tempo outro, antigo). Opera uma espécie de deslocamento de um campo de

¹⁷³ Isto se torna altamente problemático e interessante no caso arguediano, já que a língua eleita como afetiva e sentimental é o quechua dos índios das comunidades nas quais o autor viveu, enquanto o castelhano é a língua cultural e biológica. Apesar desta evidência que marcará toda a produção arguediana e das escolhas estéticas, como a busca por um “estilo”, o autor afirma que uma de suas inquietações constantes, talvez a chave de suas angústias, é o fato de não se lembrar da mãe, o que constitui o caso de uma repressão das primeiras experiências que se derem em castelhano. Consultar: Rowe (2006).

¹⁷⁴ As declarações do autor em entrevistas deixam registradas suas memórias (recordação de uma história subjetiva e da História), tanto em material impresso quanto gravações, todas privilegiando o aspecto oral deste material. Aqui a oralidade é vista sob a perspectiva não apenas de uma modalidade mais adequada a este tipo de relato, porque informal ou de caráter íntimo, mas como uma forma de resistência histórica e documental, outra forma que não aquela referente à escrita e a seu prestígio. Isto significa que a produção deste discurso como uma memória que, silenciada ou não formulável por meio da escrita e da memória oficial, encontra escape nas formas da oralidade e da memória particular do sujeito. Todo o diário possui essa característica marcante: um tom oral impresso nas palavras escritas, ainda quando os temas variam da esfera privada à pública.

aspecto passado, mas composto a partir de sua dimensão atual. Isto fica claro na circunscrição de determinados elementos dêiticos, como antigo *vs.* novo, instaurando na enunciação do sujeito um corte, uma ruptura, entre aquilo que foi e o que é. Aqui o efeito de sentido temporal é um dos aspectos de significação chave na constituição da imagem deste sujeito (novo) e da imagem dos outros aos quais ele está ligado (os antigos), o que se dá em termos complexos e por camadas, já que tal sujeito, afetado por diferentes temporalidades, produz um discurso multidimensional ao inscrever as várias dimensões temporais, e ainda ao subtraí-las da superfície discursiva numa atualização não traduzível ou comunicável, o que é algo próprio à matéria inapreensível da memória.

2.6.2. O educador

É interessante observar a trajetória do educador em Arguedas, desde o início, no ensino primário, até os anos dedicados à docência universitária e o reconhecimento como pesquisador renomado na Universidad Nacional Mayor de San Marcos e na Universidad Agraria de La Molina. Os textos que ele dedica ao tema da educação no país apontam para a necessidade de uma profunda reforma na estrutura curricular, sobretudo no que diz respeito à educação bilíngüe, com propostas ainda hoje atuais e inovadoras em inúmeros aspectos¹⁷⁵.

José María Arguedas sublinha a importância da educação de base no país como motor para as mudanças sócio-econômicas urgentes, com ênfase no problema do analfabetismo que afetava grande parcela da população indígena, devido, entre outros fatores, às dificuldades de inserção destes indivíduos na escola, tal como era concebida nos parâmetros curriculares convencionais e oficiais, isto é, alheia à diversidade cultural dos aprendizes. Ele vê nessa tese,

¹⁷⁵ Arguedas participa de um amplo debate para a implantação de um novo projeto pedagógico e de reforma curricular para o sistema de ensino no país, do qual ele é um dos idealizadores. Consultar *Nosotros los maestros* (1986).

justamente, a chave para uma transformação radical da sociedade peruana e da real inserção desses sujeitos à margem dos bens da sociedade técnico-industrial e capitalista.

Em *El zorro*, nas entrelinhas da autobiografia, observamos a burocratização do sistema de ensino superior, o qual se revela na preocupação e dificuldade do pesquisador em empregar a verba pública nos gastos com a pesquisa; numa carta, ele descreve que recebera uma verba para realizar uma pesquisa de cunho antropológico, mas a utiliza para outro fim (etnográfico), o que, devido à insistência na justificativa, revela a preocupação com o emprego do dinheiro público e a prestação de contas junto à Universidade. A isto, soma-se a proximidade do fim da licença obtida por ele junto à Instituição para escrever a obra e o pedido de renovação da mesma para a conclusão do trabalho, mas com meio salário, definindo-se como um “caso excepcional”¹⁷⁶.

Outro aspecto crucial é a relação do professor com a juventude, em especial os alunos, verdadeiramente frutífera, já que Arguedas deposita grandes esperanças nas novas gerações, elogiando alguns estudantes pela capacidade intelectual e de ação, tais como: Edmundo Murrugarra, cuja presença é solicitada nas epístolas finais na cerimônia de seu funeral:

Si, si fuera posible y él aceptara, Edmundo Murrugarra. Edmundo fue mi alumno en un cursito que dicté en San Marcos. Edmundo también tiene la cara de los dos Zorros. Tiene una facha de vecino de pequeño pueblo, un alma iluminada y acerada por la sed de justicia y las mejores lecturas... A nombre de la Universidad, si es posible y él aceptara, Alberto Escobar. Y por los muchachos, si les parece bien a ellos, un estudiante de la Molina. (¡Qué poco hice por la Universidad aunque quizá algo hice para ella!).

Me gustan, hermanos, las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo. Las ceremonias no ceremoniosas sino palpitación. Así creo haber vivido; si es posible. (p.245)

Há, em resumo, uma crítica subjacente tanto nos diários quanto nas epístolas no tocante aos rumos da universidade, com dificuldades econômicas cada vez maiores em gerenciar projetos de pesquisa e, paralelamente a isto, uma esperança depositada nos estudantes e na Instituição

¹⁷⁶ No *Dossier*, temos o comentário das cartas: “Definiéndose como un ‘caso excepcional’, concluye esta carta algo humillante así: ‘No presento esta solicitud como quien pretende obtener una gracia; juzgo que la Universidad como tal, y más estrictamente la Agraria, procedería con esencial sentido universitario al acceder a la presente solicitud.’ Las circunstancias de estos últimos meses no pueden ser más angustiosas. Por otra parte, afirma haber terminado la primera parte de la novela y haber escrito aproximadamente 150 páginas de la segunda. En realidad, no va a escribir más. El mes de julio parece ser el momento en que estanca ya definitivamente la obra en preparación.” (Arguedas, 1996, p.413).

como fonte primordial de conhecimento e discussão sobre o país e as possibilidades de mudança¹⁷⁷.

A reforma universitária proposta pela junta de Velasco Alvarado, em 18 de fevereiro de 1969, alterando a reforma de Prado de 1960, com vistas a colocar fim à autonomia universitária, à participação ativa dos docentes e estudantes e à gratuidade do ensino superior, provoca em Arguedas uma vigorosa reação por meio de carta que torna pública. Nesta, com bastante vigor, marca sua atuação no cenário universitário e, apesar de afastado, posiciona-se sobre a atual situação política do país e da educação superior, num contexto de iminente repressão e golpe militar:

Tengo unos cuarenta años de actividad intelectual honesta, casi misional; no he dejado, creo de nutrirme a través de la experiencia diaria siempre meditada. Pero, por eso mismo, me sería difícil actuar en una universidad amordazada o esclavizada. ¿Te mandó Raquel mi carta en “Oiga” sobre el problema de la U? La creí muy política y hasta envié un cable pidiendo que no la publicaran, pero luego comprobé que mientras todos los demás profesores han analizado la ley dentro del sacerdocio académico yo me atreví, algo audazmente a exponer todo el contexto del intento de cerrar tan bruscamente la U. a su propia tradición y a lo que es, quisiérase o no esa realidad, lo que es el Perú. (Arguedas, 1996, pp.410-411).

Essa vocação “missional” com relação ao ensino de caráter “libertador” e “generoso”, como ele sempre enfatizou, leva à escolha do espaço público da Universidade como único local (seu gabinete na Universidade de San Marcos) para a prática do suicídio do educador, fechando um ciclo de dedicação acadêmica e de devoção pelas novas gerações de estudantes e pelas mudanças no país. Ele conclui, por um lado, todas as tarefas a que se comprometera (a obra *El*

¹⁷⁷ Mariátegui também dedica-se longamente ao tema da educação, sobretudo nas décadas de 20 e 30, e concebe um plano de atuação que privilegiasse o ensino de base, o qual considerava voltado para a manutenção dos privilégios de classe. Naquele ínterim, julho de 1925, escreve sobre a universidade peruana e sua estrutura desarticulada e estagnada, no sentido de ser incapaz de promover uma transformação radical no ensino no país: “Na docência secundária e universitária, domina o diletantismo. O professor universitário, sobretudo, é simultaneamente advogado, parlamentar, latifundiário. A cátedra constitui uma simples estação da sua vida cotidiana. O ensino é um suplemento ou um complemento intelectual de sua atividade prática, política, forense ou mercantil. O professor primário, entretanto, ainda que modesta e imperfeitamente, tem sempre uma vida profissional. Sua formação e seu ambiente desvinculam-no, por outro lado, dos interesses egoístas da classe conservadora. O professor primário hispano-americano procede do povo, mais especificamente da pequena burguesia. A Escola Normal o prepara para uma função abnegada, sem ambições de bem-estar econômico. [...] O ensino primário –ensino para o proletariado– proletariza os funcionários” (Mariátegui Apud Escorsim, 2006, p.177).

zorro e o compromisso assinado com a universidade de retornar ao trabalho na data estipulada); por outro lado, a escolha do ambiente acadêmico para a realização de um ato individual acaba por transformar uma morte individual e privada em coletiva e pública.

Nas epístolas, o autor antevê o tumulto que o encontro de seu corpo representaria para a instituição e prescreve todos os preparativos para a cerimônia de seu funeral e condolências, com a mesma nota de fina ironia ao se referir ao “tempo perdido” por amigos e autoridades: “Elijo este día porque no perturbará tanto la marcha de la Universidad. Creo que la matrícula habrá concluido. A los amigos y autoridades acaso les hago perder el sábado y domingo, pero es de ellos y no de la U..” (p.255) . Em nota, solicita que a esposa receba o salário que lhe corresponde do mês e, mais uma vez, ressalta sua responsabilidade como cidadão e a preocupação com a burocracia que poderia dificultar os trâmites para que sua esposa cumprisse com os gastos familiares e não ficasse desamparada. Em carta dirigida ao reitor da Universidad Agraria: “Espero que mi esposa Sybila Arredondo no tenga inconveniente en cobrar lo que me corresponda de haber por este mes. Ha de necesitarlo.” (p.255)

O papel de Arguedas como educador e suas interessantes notas sobre as experiências realizadas com estudantes, tanto crianças e adolescentes durante os dezesseis anos no magistério quanto a pesquisa e a docência na Universidad (quarenta anos de atividade intelectual), revelam um compromisso social com seu país e a preocupação com um ensino voltados para a libertação, influenciados em parte pelas concepções de Mariátegui e por sua auto-reflexão como educador e como intelectual no Peru.

2.6.3.A “auto-etnografia”

Lienhard (1990) define a etnificção como uma forma literária de duplo viés: ora é um discurso produzido por europeus sobre o Outro como uma utopia do que seria o ideal social e do

qual a sociedade européia e ocidental se distancia¹⁷⁸, ora se trata de uma perspectiva externa que descreve a vida coletiva (etnografia). As duas primeiras, soma-se uma terceira perspectiva segundo a qual se dá uma ficcionalização dos fatos observados pela figura do escritor-antropólogo.

Nesse último tipo, há uma maior preocupação do autor pelo elemento estético, subjetivo e científico, ou seja, trata-se de relato de viagem, cuja decantação dos fatos vividos pelo observador são narrados segundo as convenções do gênero, por exemplo, do indigenismo latino-americano. Entretanto, Lienhard aponta que a mais heterogênea e significativa forma gerada pelo colonialismo é a etnoficção¹⁷⁹, definida como “la recreación ‘literaria’ del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial, destinado, exclusivamente, a un público ajeno a la cultura ‘exótica’.” (1990, p.290), o que cria uma contradição entre as formas ocidentalizadas do texto literário (idioma, escrita, livro como produto cultural, mercado editorial etc.) e o substrato

¹⁷⁸ Neste contexto, a obra de Montaigne suscita essa discussão ao discorrer em seu ensaio sobre importantes formas de sabedoria e ensinamentos que eram eliminados, antes mesmo de chegarem ao conhecimento dos europeus, pela violência do colonialismo na América. Com relação ao encontro de civilizações e à alteridade, Montaigne lança as bases, em seu ensaio “Os canibais”, sobre o que reconhecemos hoje como o alicerce do pensamento antropológico moderno.

¹⁷⁹ A etnoficção é tributária de três práticas científico-literárias de origem metropolitana: a etnografia ou antropologia moderna, a apropriação de formas artísticas primitivas pelos movimentos de vanguarda e a exploração dos recônditos do inconsciente e da consciência por Freud, Joyce e Faulkner. Estas formas aproximam-se, pois, do discurso do Outro, seja este entendido como diferente ou estranho (alteridade) seja como o subconsciente que se oculta em cada um de nós (outridade). (Lienhard, 1999).

¹⁷⁹ Pacheco (1992) cita o estudo de Goody, a partir do qual se evidencia uma brecha entre a sabedoria oral e o conhecimento científico:

Toute ethnologie est d’abord une ethno-graphie. On commence par un travail de notation des paroles entendues, par une véritable mise en texte de la culture considérée, ce qui permet ensuite de procéder à une “analyse de texte” qui met en jeu toutes les ressources du graphisme: fiches, classement de fiches, index, tableaux, diagrammes, etc. Ce “dispositif spatial de triage de l’information” qui permet l’écriture confère à l’ethnologue “le privilège de la totalisation”. (Apud Goody, p.124)

Neste sentido, todo conhecimento sobre o Outro passa pelo crivo da leitura gráfica, ainda que ela ocorra posteriormente; toda coleta de dados, seleção e ordenamento são submetidos às formas da letra e do impresso que por meio da escrita alcança um caráter de “totalização” dos fatos observados.

indígena e oral –o que não raro produz descompassos entre o referencial ocidental e o referente indígena¹⁸⁰.

No caso de Arguedas, questões como a subjetividade e a identidade passam por um reconhecimento das diferenças a partir de um sujeito que vivencia e sente este deslocamento no discurso produzido, sobretudo pela decisão de escrever em castelhano e pelo domínio do discurso científico ocidental. Em sua obra, a heterogeneidade e a polifonia abrem um novo paradigma para novas formas de ser (ente), tanto na esfera política quanto ética, cultural e religiosa. É nesse sentido que o autor desafia os modelos homogeneizantes próprios à modernidade e ao sistema racionalista ocidental e global, a partir da introdução destas outras vozes –indígenas, terceiro-mundistas, marginais–, numa perspectiva não só de abertura ao outro, mas da outridade inalienável do sujeito (já no caso ele decide falar do Outro de si mesmo, como nativo, mas com domínio do discurso científico). Isto cria um olhar sobre o objeto (o Outro dele mesmo) que desestabiliza os discursos de poder (crise da etnografia, antropologia e ficção).

Ciro Sandoval observa, a partir da análise da obra *El sexto*, que o discurso arguediano compreende uma visão de testemunho e de vivência dos fatos. Esta escrita “meta-testemunhal” adota um amplo sentido, porque não se trata apenas de observação direta do sujeito dos fatos presenciados, como os testemunhos de Rigoberta Menchú¹⁸¹ ou Domitilia Barrios de Chungara, mas de uma forma de narrar intertextual ao entrelaçar elementos autobiográficos e não literários

¹⁸⁰ Neste sentido, há várias obras que se destacam pelo fato de lançar mão de uma pluralidade de vozes, como a obra de Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, a qual ora se lê como relato de viagem etnográfico com alta carga de lirismo ora como texto científico e antropológico. A etnoficção esbarra em suas possibilidades de realização à medida que se sustenta sobre uma espécie de “tradução”, no sentido que assume a noção de tradução no âmbito de uma legitimidade representacional, como: traição da palavra viva, da oralidade popular das comunidades e da falácia de um discurso fictício indígena produzido sob condições artificiais (Lienhard, 1999).

¹⁸¹ Acerca da tentativa do departamento de Stanford de colocar o testemunho de Rigoberta Menchú no cânon da literatura, numa pura inversão da tradição historiográfica e dos textos que não se inserem no cânon, paralelo à discussão sobre o campo da literatura hispano-americana no âmbito acadêmico do norte e do sul e do posicionamento dos intelectuais da periferia frente aos do centro, ver: CASTRO-KLARÉN, Sara. “Interrumpiendo el texto de la literatura latinoamericana: problemas de (falso) reconocimiento” in: MORAÑA, Mabel (ed.) (2000) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Editorial Cuarto Propprio, pp. 387-405.

(antropológicos, etnográficos, históricos etc.) com um testemunho de compromisso social e individual, articulados sob a experiência vivenciada e filtrada pelo “amor e ódio dos *runas*” (p.245), como aponta sempre Arguedas. Segundo Sandoval (1997): “Con el distintivo de ‘metatestimonial’ queremos resaltar la intertextualidade del texto con el discurso institucional académico que surge de la praxis de Arguedas como escritor y traductor de visiones etnoculturales e ideológicas.” (p.699)

Inúmeros são os exemplos, na ficção arguediana, de um narrador que adota esta perspectiva pluralista de um “eu” pessoal, etnográfico e investigador que assume, ainda, a posição de um porta-voz coletivo das vozes subalternas/subversivas do Outro, ou como voz meta-testemunhal e autoral; isso abre uma ponte para o sujeito falar desde diversas posições discursivas, segundo o ângulo projetado a partir desta “personalidade cultural” (Cornejo Polar, 2000, p.140).

Arguedas fala desde esta posição “ventríloqua”¹⁸², mas desestabilizando um discurso racionalista, hegemônico e que se auto-intitula portador de progresso e modernidade por meio de uma visão híbrida, movediça e alternativa. O conhecimento acadêmico serve de filtro para os fatos experimentados e vividos na infância e na adolescência analisados, posteriormente, sob esses mesmos critérios científicos; disto resulta outro interessante conflito revelado nesta forma de auto-escritura ou investigação de si mesmo.

Ora, ao apagar as fronteiras entre as disciplinas teóricas e a literatura, esta escrita como todos os demais discursos destinados a preencherem o arquivo, não são mais do que escavações, vestígios de um passado e de uma memória. Então, a auto-escritura arguediana funciona como uma escavação das camadas do “eu”, desestabilizando os discursos possíveis para apreender a

¹⁸² Segundo Sandoval (1997): “Estas jornadas le permiten hablar de manera paralela a lo que Clifford Geertz llama ‘ventri-loquia’, estrategia mediante la cual Arguedas, etnógrafo y viajero, escribe de otras formas de vida y de culturas desde adentro de las mismas.” (p.699)

complexidade dessa tarefa e, ao mesmo tempo, revelar uma camada mais de auto-inscrição ou de registro de si.

Como aponta Cornejo Polar, deve-se, em vez de indagar se o subalterno pode falar (com Spivak), indagar se, desde um determinado posicionamento teórico ou epistemológico, é possível escutar a voz deste outro sem grandes desvios (Moraña, 2000, p.228). Arguedas, ao adotar a posição de nativo e etnógrafo de si, ocupa essa privilegiada posição, a qual ele trata de subverter ao lançar mão de novas abordagens e soluções que revelam que todos, em certa medida, ocupam uma ou outra posição dependendo dos lugares enunciativos adotados ou permitidos. No entanto, esse movimento de escavação de si mesmo torna-se, em muitos casos, um processo violento ao descobrir os mecanismos de dominação de um discurso produzido sobre o Outro; no mais exige um leitor que abra mão desses mecanismos ao ativar uma leitura crítica e contra-hegemônica.

2.6.4.A auto-tradução

A prática da tradução está atrelada, em cada contexto ou período histórico, à literatura, línguas e diversos intercâmbios culturais e lingüísticos. A história da tradução assume uma importância cabal na história da humanidade e das nações, desde a tradução dos textos religiosos até as demais áreas do conhecimento. Além disto, a tradução está relacionada à linguagem num sentido amplo.

Já se observou a partir da obra de Garcilaso como um desvio lingüístico concorreu para a nomeação e a fundação do Peru –o primeiro entre tantos outros já apontados na história da tradução no contexto do Novo Mundo. A tradução operada no contato entre os espanhóis e nativos assume naquele íterim uma complexidade que se soma àquela já existente entre os indígenas, visto que o quechua cumpria a função de língua franca entre os habitantes do *Tahuantinsuyu*. A complexa situação plurilíngüe e a intervenção dos religiosos (no conto de

Arguedas, “El sueño del pongo”, há referência à coexistência do quechua, castelhano e latim¹⁸³) recoloca a problemática da historiografia da tradução tão pouco explorada no contexto latino-americano.

No caso, interessa mais de perto a esta tese, o contexto de tradução arguediano, diverso ao dos períodos anteriores, por exemplo, colonial ou republicano, apesar de intervir o papel da língua materna¹⁸⁴, a relação inicial com a língua estrangeira e a literatura.

Em Arguedas, a opção por uma ou outra língua esbarra em todos esses níveis: seja na escolha do castelhano para a prosa literária, no quechua para os poemas ou na figura do autor como tradutor de textos tradicionais quechuas –enfim, há uma variedade complexa de modos de tradução e de auto-tradução ao longo de sua produção. E esse é, pode-se afirmar, a origem do drama arguediano, isto é, a questão ancilar da tradução que reside no questionamento das teorias de tradução que prezam pela fidelidade ao original e concebem a tradução como traição, a *traduttore traditore* italiana, questão que, como coloca Berman, ainda estaria na ordem do dia, apesar de tantas obras de arte e “pretensas impossibilidades vencidas” neste campo: “‘Traduzir, escrevia Franz Rosenzweig, é servir a dois senhores.’. Tal é a metáfora ancilar. Trata-se de servir à obra, ao autor, à língua estrangeira (primeiro senhor) e de servir ao público e à língua própria (segundo senhor).” (Berman, 2002, p.15).

Quanto à noção de contabilidade da tradução entre perdas e ganhos e as teorias que defendem uma literalidade da tradução, designada de *domesticação* do original na língua estrangeira (Venutti), que opacifica o estranhamento e a violência do ato tradutório ao assumir uma perspectiva “servil”, é colocada em xeque por teóricos como Meschonnic na década de 70,

¹⁸³ Em *El zorro*, a personagem do loco Moncada também profere seus discursos em latim.

¹⁸⁴ Neste sentido, a psicanálise pode contribuir para o estudo da tradução, na medida em que estabelece uma relação nodal dos homens com a linguagem e a língua materna no processo de constituição do sujeito e, ainda, a denominada “pulsão de traduzir”. Consultar: Berman, 2002.

Berman na década de 80, e Venutti, com a sua teoria da visibilidade do tradutor, os quais retiram a tarefa do tradutor de um campo metafísico para inseri-lo numa conjuntura histórica, ideológica e de práticas culturais.

Vale examinar o que Arguedas diz sobre a escolha do idioma que caracteriza seu processo de auto-tradução:

(...) ¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlos hablar en castellano; en cambio, quien no los conocía a través de la niñez, de la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua [...] la primera solución fue la de crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios en sus propias aldeas. La novela realista al parecer no tenía otro camino. [...] el desgarramiento, más que de los quechuismos, de las palabras quechuas, es otra hazaña lenta y difícil. ¡Se trata de no perder el alma, de no transformarse por entero en esta larga y lenta empresa! Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana. Pero el cuidado, la vigilia, el trabajo, es por guardar la esencia. Mientras la fuente de la obra sea el mismo mundo, él debe brillar con aquel fuego que logramos encender y contagiar a través del otro estilo, del cual no estamos arrepentidos a pesar de sus raros, de sus nativos elementos. (Apud Rovira, 1992, p.16)

Nessa passagem, Arguedas relata seu processo criativo como um processo tradutório, concebendo uma visão moderna da tradução, não apenas como mediação, mas como uma forma de relação com o Outro (Berman, 2002, p.322); o que também se observa em seu papel de etnólogo ao esbarrar com a produção de um discurso sobre o estrangeiro, numa difícil equação: “levar o leitor ao estrangeiro ou levar o estrangeiro até o leitor” (idem, p.318), sendo que o estrangeiro tem sua morada no sujeito que traduz. Na citação acima, a contabilidade entre perdas e ganhos é explicitada por Arguedas como uma tarefa difícil, mas exitosa (e, portanto, próxima à concepção moderna de tradução como possibilidade), porque aquilo pelo que se busca no processo percorrido é a “essência” e o “brilho” do mundo quechua, o qual, apesar de “raro na sua natividade”, não deixa de abalar a língua de chegada e introduzir uma estrangeiridade que busca aguçar o leitor do castelhano para além de um etnocentrismo da tradução (Berman, 2007). O

resultado desta tarefa é um estilo que deve “brilhar” com “o fogo” “do outro estilo” que ilumina e “contagia”, mas num novo estilo e “criando uma linguagem original”.

Nesse aspecto, acredita-se que sua concepção é inovadora e próxima àquela defendida por teóricos da tradução atual. Um deles é Berman, que toma o exemplo de auto-tradução em Arguedas para apontar a ambigüidade do ato tradutório, que se define pela idéia de que toda tradução comporta uma perspectiva etnocêntrica que resiste à tradução, ainda que necessite dela, o que –observa-se– é temperado em vários graus e doses por Arguedas. De acordo com a polêmica tese¹⁸⁵ de Berman:

(...) A própria visada da tradução –abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o próprio pela mediação do Estrangeiro– choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem. (2002, p.16)

Isso implica reduzir e transformar o deslocamento temporal da tradução da língua original no presente, bem como implica um ato de renúncia neste processo de recriação, numa convergência de tempos.

Arguedas, como tradutor das obras quechuas clássicas, assume uma postura interessante, na medida em que se revela como protagonista desse processo. Ele coloca os motivos que o levaram a tal ou qual escolha e assume os riscos da tradução, dando visibilidade a sua atividade que, ao se tratar de uma obra sacralizada pelo público, acarreta todos os problemas e suspeitas da tradução (cf. a bibliografia de obras quechuas traduzidas pelo autor, sobretudo os prefácios). No caso de sua produção ficcional, encontra-se a mesma estratégia de *visibilidade do tradutor* (Venutti) no corpo do texto e nas notas de rodapé.

¹⁸⁵ Optou-se por não entrar nesta discussão suscitada pela teoria da tradução de Berman e na perspectiva etnocêntrica por ele atacada, o que seguramente constitui um tema a ser pesquisado com relação à obra de Arguedas. Consultar sobre a tradução em Arguedas: SALVADOR, Dora Sales (2002), “Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas. Hervores en la encrucijada de lenguas y culturas”.

O movimento de auto-tradução do autor assume contornos violentos na obra póstuma, ou seja, o fato de escrever em castelhano e proceder o deslocamento do mesmo, pela necessidade de traduzir-se a si próprio, aliado à tradução do texto sagrado *Dioses y hombres de Huarochiri*, configuram uma “luta” com a palavra que se torna, ao longo do percurso, letal.

Então, segundo a idéia de Berman, o lugar do sujeito tradutor é inquietante porque ele deve submeter-se a esta injunção violenta e arriscada, por essência aberta, dialógica, deslocada e mestiça. Cumpre, nesse caso, observar alguns fragmentos dos diários de *El zorro* nos quais há referência a tal faceta do sujeito tradutor arguediano:

Aunque con un perro, [...] no acallaría esa antigua amistad las mil ansias que un individuo tan revuelto como yo, tan impaciente, cultiva y multiplica. (p.15)

Y yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y silencio del mundo se concentran. (p.16)

[...] Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante en lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún, “extranjero”. ¡Pero un árbol! (p.175)

Os adjetivos que caracterizam o sujeito autobiográfico: “indivíduo revoltado”, “intranquilo” e a relação com o pinheiro de Arequipa, descrito em termos de uma relação “entranhável” e de “estrangeiridade”, apesar de ser uma árvore (escreve em outro momento: “Soy, claro..., ¿un animalista, un aldeano incurable?” [p.177]), entre outros, podem ser interpretados como a tarefa visceral de sua auto-tradução, na qual a língua afetiva e seu sistema operam na estrangeirização ou desterritorialização da outra língua (cultural e biológica).

Nesses fragmentos, a necessidade de buscar a auto-tradução arremessa o sujeito em sua constituição estrangeira, estranha, inquieta e rebelde; processo que se acredita está relacionado à irrupção do Outro e das possibilidades abertas, tanto pelo dizer como pelo não-dizer.

Tal processo de tradução revela ainda a estrutura e a sistematicidade ocultas de todo original; este movimento de abertura do texto ao seu estranho enriquece a língua de possibilidades e se assemelha ao trabalho dos escritores que escrevem em línguas estrangeiras e

se auto-traduzem. A propósito, não há como ignorar a semelhança com a obra de Beckett, na qual proliferam o silêncio e a questão da comunicabilidade exposta em seus alicerces de sustentação.

Ainda segundo Berman (2002), a tradução bem-sucedida depende de uma “postura ética” do tradutor que responda às exigências da tradução como tal, isto é, afastando-se da tradução etnocêntrica que “opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” e da “domesticação do traduzir”, considerada pelo autor como má tradução. Aliado a isto, ele defende uma metafísica da tradução, a partir da noção benjaminiana em “A tarefa/renúncia do tradutor”, desta como possibilidade de diálogo e aproximação com todas as demais traduções (a noção de traduzibilidade) cujo eco ressoa na “pura linguagem” e seu caráter messiânico. Vale notar que esta linguagem pura, em Benjamin, seria uma referência à língua pré-Babel, não no sentido de pureza e ideal, mas no sentido de língua mágica e encantada.

Entretanto, Berman afirma que a “pulsão de traduzir”, termo calcado a partir de Freud e da relação do tradutor com seu desejo inconsciente, relaciona-se à postura antagonista com a língua materna: “O desejo de tudo traduzir, de ser poli, onitradutor, alia-se neles a uma relação problemática –até antagonista– com sua língua materna.” (p.22). Neste sentido, figuram algumas dúvidas com relação à posição de Berman, já que, por um lado, se se considerar este desentendimento com a língua materna como o incômodo necessário gerado pelo contato entre o texto original e o tradutor, um conflito gestado pela busca de uma harmonia impossível, então é possível concordar com o crítico, e isto se estende a Arguedas, mas, por outro lado, não parece uma solução para explicar a relação de Arguedas com a língua materna, sobretudo se se considerar que o quechua, língua eleita como afetiva sob certas circunstâncias, remete à esfera da política do silêncio (um dos aspectos aqui enfocados) e, portanto, do silenciado, proibido e ligado à memória do passado que irrompe e constitui a partir de seus fragmentos a memória discursiva do presente.

Então, não se trata em Arguedas de um desejo de tudo traduzir, uma relação de antagonismo com a língua materna, mas de uma luta visceral para escolher aquilo que será ou não traduzido, aqueles elementos que, na sua natureza relativa e rara de “nativo”, podem significar dialogicamente no texto traduzido¹⁸⁶.

Conclui-se, então, que essa tarefa de reescrita e auto-tradução do autor é necessária para um projeto revisionista da tradição e da oficialidade de Estado veiculadas nas letras peruanas. Está sim em seu projeto uma pulsão de tradução (o que é bastante difícil de precisar em termos psicanalíticos, tanto no entendimento de como opera a subjetividade do tradutor quanto do escritor –e Arguedas ocupa esta dupla posição), não como uma atitude etnocêntrica, no tocante à cultura indígena¹⁸⁷, mas como contraponto da cultura oficial. Tal pulsão está condicionada pela ética e pela metafísica da tradução. Isso se observa na obra *El zorro*, sobretudo, na intertextualidade com o texto bíblico sobre as línguas que devem confluir numa linguagem pura e divina (uma versão andina do messianismo benjaminiano¹⁸⁸).

Essa inevitabilidade da violência na tradução, necessária e vital (ou mortal) está no “fundamento histórico e ontológico” como uma “escrita que não esconde a duplicidade de sua autoria”¹⁸⁹, coincidência inevitável com a escritura arguediana.

A temporalidade do presente, em Benjamin, irrompe nos interstícios desta tradução cultural, revela suas fraturas, discontinuidades e rupturas, privilegiando a redenção/abandono em

¹⁸⁶ Isto fica claro no estudo de Escobar (1984) sobre o conto *Agua* e sua reescrita por Arguedas, ou seja, os termos quechuas desapareciam à medida que as novas versões eram publicadas, enquanto o castelhano sofria uma maior desestabilização quanto às variantes; entretanto, a permanência dos poucos elementos quechuas resultara mais expressiva e significativa na última versão. Cf. sobre o sustrato quechua na obra de José María, Harrison (1983).

¹⁸⁷ Já foram mencionados os fragmentos que Arguedas enfatiza que não se trata de um “sectarismo indígena”, o que seria a contrapartida do eurocentrismo.

¹⁸⁸ Não por acaso, também Homi Bhabha, influente teórico do pós-colonialismo, busca no pós-estruturalismo e em Benjamin subsídios para discussão de uma tradução cultural no contexto da globalização e na problemática das migrações massivas do século XX. Ele parafraseia Benjamin: “o sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade, da ‘tradução’, o elemento de resistência no processo de transformação, ‘aquele elemento em uma tradução que não se deixa traduzir’.” (1998, p.308).

¹⁸⁹ Sobre um detalhamento das tendências da prática da tradução, consultar o primeiro capítulo: “Melancolia e tradução: percurso” de: Lages (2002).

detrimento da redução da tarefa. Nesse sentido, afirma-se que o balanço da tarefa de traduzir é ponto de reflexão de Arguedas e está relacionado à escolha da língua na qual as personagens deveriam falar na ficção, numa representação da oralidade na narrativa. Veja-se o fragmento no qual o autor discorre sobre isto:

Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quien 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 como había oído hablar de ellos. (...) En estos 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 relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama *Agua*. Lo leía a estas gentes tan inteligentes como Westphalen, Cueto y Luis Felipe Alarco. El relato les pareció muy bien. Yo lo había escrito en el mejor castellano que podía emplear, que era bastante corto, porque yo aprendía a hablar en castellano con cierta eficacia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua [...] Cuando yo leía ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que había disfrazado el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar. Ante la consternación de estos mis amigos, rompí todas estas páginas. Unos seis o siete meses después, las escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua. (Apud Rovira, 1992, p.16)

Ora, se a representação é apontada como um desvio ou falseamento da realidade lingüística, visto que “os índios não falam daquele modo”, “é uma ficção”, crítica do autor de toda a literatura indigenista anterior e que o motivou a escrever; e se ele próprio considera que ao escrever num “castelhano domesticado” também não se aproxima do alvo, então, o instrumento que lapidará este desafio é a criação de um idioleto, uma língua literária arguediana, numa fusão da “sintaxe quechua dentro do castelhano” com os “sutiles desordenamientos”, projeto levado adiante por ele até as últimas consequências (“luta infernal”).

E é no plano dos ganhos, ainda que reconheça as perdas, que esta transformação do sujeito é, como disse Bhabha, “uma estranha transformação que define o presente no qual a própria escrita da transformação histórica torna-se estranhamente visível” (p.308), a qual em Arguedas significa, segundo ele próprio, uma luta para “não ceder na vigília” e perder “a alma” e, tampouco, “se transformar por inteiro nesta longa e lenta empresa”, num processo de visibilidade

da escrita da transformação histórica. Tarefa, a bem dizer, “demoníaca” por excelência, já que pressupõe o confronto com o Outro (estrangeiro/de mim mesmo) e não sua recusa ou assimilação pacífica (“yo no soy un aculturado”) neste espaço discursivo de “entrevero” e “transcrição”.

Cumprir retomar, a passos largos, a questão da dificuldade da representação do quechua. Rama (1987) defende a possibilidade e “plasticidade cultural” de êxito na síntese de elementos, como se verificou. De acordo com sua teoria da transculturação, a obra arguediana cumpre esse papel, e o emprego do idioma quechua é crucial, haja vista que o peruano o emprega “empedrado”¹⁹⁰ de hispanismos, oponiéndose de este modo al purismo lingüístico de los académicos cuzqueños”¹⁹¹, numa defesa não só do “desordenamento” do castelhano, mas também do quechua e seus registros¹⁹². Contraposto ao êxito da transculturação, a noção de heterogeneidade cultural de Cornejo Polar abre a dilaceração do sujeito e do discurso por meio de universos sócio-culturais contrastantes e opostos em contato que produzem um elemento irreduzível e sempre perturbador¹⁹³.

¹⁹⁰ Observe-se o vocábulo “empedrado”; no dicionário RAE (1992), tem-se a seguinte definição para “empedrar”: “Cubrir el suelo con piedras ajustadas unas con otras de modo que no puedan moverse; llenar de desigualdades una superficie con objetos extraños a ella; por extensión se dice de otras cosas que se ponen en abundancia. *Empedrar de citas, de errores, de galicismos un libro*”. Nessa citação, o termo “empedrado” é significativo, pois remete a uma espécie de imobilidade e solidificação da língua quechua pelo acréscimo “abundante” de hispanismos, alheios à sua estrutura, dificultando e encobrendo as sutilezas e peculiaridades dessa língua como a expressividade e a estrutura. Recorde-se a relação de Ernesto, em *Los ríos profundos*, com o muro incaico (“sólido” e “inerte”, mas “móvel” e “quente”), uma relação mágica, sonora e vital que se liga à concepção de palavra arguediana e assume em *El zorro* uma construção diversa, mista e demolidora, devido à heterogeneidade de sua composição e de seus elementos, mas que se encontra presente em germe nas obras anteriores. No último capítulo desse estudo, observar-se-á de que forma a pedra angular incaica se conserva na base da nova edificação/implosão da obra póstuma, apesar de sua existência como vestígio entre os escombros.

¹⁹¹ Arguedas (1987, pp.XVII-XIX).

¹⁹² Pode-se dizer que a literatura indigenista, por meio do arsenal filológico vitoriano, concentra uma forma de tradução do universo e referente indígenas própria da tradução etnocêntrica e domesticada.

¹⁹³ A imagem que corresponde a esta heterogeneidade é a da fissura que entremeia dois espaços sem uni-los diretamente, contrapostos, mas em contato contínuo, é a da pedra cortada em *Los ríos profundos*, descrita numa imagem altamente poética e lírica, próxima ao *zumbayllu* que remete a uma rede de associações sensoriais e poéticas. Neste sentido, difere da imagem do *Pachachaca* como possibilidade de ligação entre dois universos separados, em suma, a obra arguediana oscila entre um desejo de união e a dificuldade de realização deste ideal:

Parecia cortada en la roca viva. Llamamos roca viva, siempre, a la bárbara, cubierta de parásitos o de líquenes rojos. Como esa calle hay paredes que labraron los ríos, y por donde nadie más que el agua camina, tranquila o violenta.

—Se llama Loreto Quijllu —dijo mi padre.

Essa escolha que recai sobre o quechua na produção poética do autor, posteriormente traduzida ao castelhano, abre uma série de interrogantes sobre a escrita arguediana, em parte contemplada pelos críticos. Pois, se como se observou, o fato de o escritor preferir o quechua como forma expressiva do sujeito lírico¹⁹⁴, uma forma também de autobiografia como manifestação dos desdobramentos do eu, então, sua escrita consiste num permanente processo de auto-tradução e, enquanto tal, dá-se como a relação do sujeito que se auto-traduz, numa relação de filiação¹⁹⁵ a partir de sua comunidade com relação a outras comunidades e obras (Berman, 2002, p.318).

Não se pretende nesta breve seção esgotar essas questões de modo exaustivo, mas sem dúvida elas interessam sobremaneira no concernente ao processo criativo do autor (sua *pulsão de traduzir*) e revelam outra faceta do processo de constituição da identidade do indivíduo, no âmago de suas angústias, condensada na imagem da “luta infernal” travada na busca pela palavra tradutora.

2.6.5.A crítica política e cultural

A necessidade apontada pelo eu autobiográfico de “lutar” e “atuar” conjuga-se à visão política e ideológica de Arguedas, como já se examinou influenciada em parte pelas leituras dos

—¿Quijllu, papá?

Se da ese nombre, en quechua, a las rajaduras de las rocas. No a las piedras comunes sino de las enormes, o de las interminables vetas que cruzan las cordilleras, caminando irregularmente, formando el cimientado de los nevados que ciegan con su luz a los viajeros. (Arguedas, 1986, pp.09-10)

¹⁹⁴ Sobre as dificuldades de escrever em quechua, tarefa nada simples, principalmente se visa aos fins literários, escreve Ángel Huamán (1988) acerca dessa opção poética: “(...) como acto cultural implica acceder al dominio de la cultura de occidente, a un espacio exterior donde rige un logocentrismo, donde el etnocentrismo histórico de los invasores extranjeros exterioriza un ‘olvido de sí’, un ‘ser-fuera-de-sí’ del logos, contrario a la memoria interiorizante. En realidad, por ello es un hecho subversivo en doble sentido: cuestiona el poder de olvido de occidente al exigir al pensamiento interiorizado otro concepto de verdad y, al mismo tiempo, traiciona la metafísica de lo propio exigiendo a la vida materializarse en la Historia, abandonar su refugio interior, su espíritu cíclico consigo mismo.” (p.60).

¹⁹⁵ Desse modo, o título sugestivo e simbólico do “*haylli-taki*” (hino-canção), intitulado “A nuestro padre creador Túpac Amará” (1962), no qual o poeta (por que não, o eu autobiográfico?) incita o homem a passagem de um estado de resistência ao de ação e subversão – num sentido amplo.

socialistas e de Mariátegui¹⁹⁶. Tal perspectiva aponta, de um lado, na direção de um encaminhamento revolucionário para as questões emergentes do país, como via de resolução dos impasses e conflitos sociais do Peru, “las dos naciones encrespadas”, cujo “caudal” “se podía y debía unir” (p.257), como se refere Arguedas e, de outro lado, revela a cosmovisão subjacente incaico-coletiva, segundo a qual é apenas por meio da destruição que se dá a criação, num eterno movimento cíclico do universo (vejam-se as inúmeras passagens nas quais o autor evoca ou o *pachakuti*, o abalo sísmico, ou a *lloqta* (avalanche de água, pedra e terra que renovam por meio da destruição e mudança), o que se insere numa perspectiva andina comunitário-coletiva:

Para los impacientes son inaceptables los días de cama o de invalidez previos a recibir la muerte. No; no los soportaría. Ni soporto vivir sin pelear, sin hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y hacer algo para debilitar a los perversos egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados bueyes de trabajo. No destesto el sufrimiento. ... Siempre habrá mucho que hacer. (pp.9-10)

Essas palavras revelam a coerência entre a postura teórica e a ação, pois lutar sinonimiza deixar sua contribuição para os demais ao dedicar-se e desenvolver uma habilidade adquirida (como se averigou, o educador em Arguedas é aquele que, devido à experiência, pode transmitir um ensinamento aos demais num movimento de libertação e generosidade muito próximo à transmissão do saber no universo indígena); seu papel atuante insere-se pela veia artística.

A crítica aos sistemas que massacram e oprimem a maior parcela da população em prol dos lucros e dos valores capitalistas dos “perversos egoístas” contrapõe-se aos interesses e felicidade da coletividade do país. A esperança abre-se com a revolução socialista de Cuba e a luta travada pelo homem do Vietnã contra o interesse do capital internacional. Desta sorte, o sujeito evoca a lembrança do tenente que o recebera na sua visita a Cuba, numa clara animização

¹⁹⁶ O estudo de Forgues (2004) pretende demonstrar como a obra do autor vai na direção de um pensamento dialético a outro trágico. Segundo ele, a obra arguediana não sustenta uma leitura marxista ortodoxa baseada na dialética, apesar de seu estudo revelar aspectos interessantes explorados neste sentido (isto se justifica na resistência de Arguedas a aprofundar as leituras marxistas, cujo debate é intenso na década de 60, como se sabe). Este debate, condensado no episódio da crítica dos sociólogos à obra *Todas las sangres* como não representativa da complexidade da sociedade peruana no *Encuentro de narradores* e suas repercussões, esbarra no mesmo problema de tal metodologia de análise crítica e reduz a leitura da narrativa a uma dimensão da literatura como reflexo da sociedade e da realidade, anotada na resposta de Arguedas como “impertinente” e “problemática”.

da natureza como sinônimo de felicidade, tergiversando ideais políticos, animismo andino e utopia social:

Árboles útiles, tan bárbaros de vida como ese montonal de abismos del cual los hombres son gusanos hermosísimos, poderosos, un tanto menospreciados por los diestros asesinos que hoy nos gobiernan. ¡Querido hermano Pachequito, Teniente en Pinar del Río y tú, Chiqui, de la Casa de las Américas: cuando llegue aquí un socialismo como el de Cuba, se multiplicarán los árboles y los andenes que son tierra buena y paraíso! (p.9).

Noutra passagem adiante, Arguedas recorda uma apresentação numa *boite-café* chilena, opondo-a às apresentações de origem popular e autêntica festejadas em locais onde o capital não adulterou as relações humanas, desferindo uma crítica à formação discursiva oficial que forja estas apresentações para se tornarem “espectáculo agradable y nacional”, estendida a toda esfera da cultura submetida ao capital e à decadência de um gosto burguês:

Y maldecíamos juntos [com o negro Gastiaburú] estas cosas que son fabricaciones de los “gringos” para ganar plata. Todo eso es para ganar plata. ¿Y cuándo ya no haya la imprescindible urgencia de ganar plata? Se desmariconizará lo mariconizado por el comercio, también en la literatura, en la medicina, en la música, hasta en el modo como la mujer se acerca al macho. Pruebas de eso, de lo renovado, de lo desenvilecido encontré en Cuba. Pero lo intocado por la vanidad y el lucro está, como el sol, en algunas fiestas de los pueblos andinos del Perú. (p.13)

É nesse sentido que a figura da prostituta interessa ao escritor, em especial, seja pelo papel que ela ocupa nas relações entre capital e mercadoria, o corpo e o desejo inserido nas relações mercadológicas seja pelo que ela representa de enigma, o que resiste e é inexplorável ao dinheiro e às leis do mercado.

Com relação ao espetáculo presenciado no Chile, tem-se a crítica àquilo que se forja como questão pertencente à nacionalidade e à cultura, festas “agradáveis e nacionais”, em oposição aos espetáculos locais e autênticos, na medida em que deixam entrever uma concepção de arte “nacional”, sob um rótulo amplamente utilizado pela indústria cultural para deleite de uma burguesia domesticada e dócil, remetendo ainda a uma formação discursiva oficial que liquefaz as tradições populares e locais; é por isto que o sujeito joga, sobretudo, com as palavras que colocam em dúvida e oscilam o dizer:

...No digo que ya no es chileno eso; pero para los que sabemos cómo suena lo que el pueblo hace, estas mojigangas son cosas que nos deja entre iracundos y perplejos. Yo no diría tampoco, como otros sabidos, que eso es una pura cacana. Algo sabe a chileno.” (p.13).

A ironia mordaz nos adjetivos e a oscilação em encontrar as palavras para descrever o que o discurso oficial e seus representantes como autoridade no tema (“sabidos”) difundem sobre o que seria a cultura nacional são refutadas pelo sujeito enunciativo que joga com as palavras, revelando sua perplexidade e ira.

2.6.6. A crítica literária latino-americana

Um dos temas mais atraentes e polêmicos que irrompe nos diários é o que diz respeito ao universo literário e, em especial, a alguns escritores latino-americanos. Cabe lembrar que o “Primer diario” viera a público anos antes e suscitara uma grande polêmica, sobretudo com relação a Cortázar, o qual responde na revista *Life*, n.7 de 1969, às críticas levantadas por Arguedas, gerando uma discussão entre posicionamentos literários que mobilizaram os intelectuais do Continente¹⁹⁷. Trata-se da crítica de Arguedas publicada no número 6 da revista *Amaru* (abril/junho de 1968), a modo de antecipação e publicidade da obra em processo.

No espaço dos diários, Arguedas exerce uma forma de crítica literária, e também auto-crítica, ao analisar alguns aspectos da literatura latino-americana, esboçando um panorama dentro dos limites do instrumental que aplica. O critério utilizado aborda não apenas uma preferência pessoal, mas também uma maior aproximação com relação à prática e à concepção de escritura, comum entre alguns escritores. Nesta direção, distancia-se de modo crítico das obras de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Mario Vargas Llosa e Cortázar. No caso deste último,

¹⁹⁷ A polêmica alcança várias revistas, sendo a réplica de Arguedas, “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar”, publicada em *El Comercio*, n. 1, de Lima e, posteriormente, encontra eco em várias outras revistas (*Life*, *Oiga*, *Ercilla*, *Marcha*, *El comercio*, *Amaru*). Consultar: Arguedas, 1996, pp. 411-415.

refere-se à dificuldade de penetrar “neste palácio” –espécie de construção labiríntica e altamente sofisticada¹⁹⁸.

É interessante a referência a Carpentier pela ótica arguediana, colocada em termos da relação entre palavra e representação, pois, no simulacro de um diálogo com Rulfo, o sujeito escreve que o cubano possui uma “inteligência que penetra as coisas”, num movimento do exterior para o interior, dominando a “matéria das coisas” a partir de uma lógica racional, enquanto Rulfo penetra nesta mesma matéria, em sentido contrário, partindo do “germe”, da origem da palavra carregada da matéria das coisas e lapidada pela racionalidade ocidental, mas que ainda carrega a gênese ou a utopia de uma comunhão entre palavra e coisa, num sentido encantado e vital.

Trata-se de uma construção autobiográfica que desenha um retrato *gauche*, enviesado, deste sujeito melancólico e, portanto, comovente, mas eufórico e dominador de uma técnica artificiosa de ficção do sujeito, irônica e corrosiva, que não permite uma leitura sentimentalista, embora exija um leitor comprometido. Isto fica claro quando o diarista, em *El zorro*, com audácia e colocando o dedo na cara do leitor, discute, em meio ao discurso de suas memórias, que irrompe aos borbotões e fragmentariamente, o circuito literário de sua época e da qual ele

¹⁹⁸ Carlos Pacheco observa como Arguedas desenvolve esta divisão e a toma para elaborar seu recorte da zona de oralidade cultural; ainda assim, o diálogo freqüente de Pacheco com a obra de Rama e os denominados “escritores da transculturação”, aliado ao diálogo com Lienhard, o qual vincula a escrita arguediana e seus critérios como alheios à racionalidade ocidental, inauguram uma nova forma de pensamento mítico, um novo posto de observação, o qual leva à criação de uma “racionalidade alternativa” e, neste âmbito, cobre o escopo de uma nova percepção e pensamento. Segundo Pacheco: “Como podemos observar, Arguedas se esfuerza por dibujar un umbral entre los ‘Rulfianos’ y los ‘Córtazares’: los primeros se inclinan con interés hacia una particular zona rural, tienen una motivación vocacional hacia la escritura y dejan que sus obras reciban la influencia de su sentir y su conocimiento intuitivo. Los otros, en cambio, son descritos como ciudadanos y cosmopolitas, como profesionales, y su trabajo es más bien conducido por una planificación intelectual y ayudado por técnicas literarias conscientemente utilizadas. Tales criterios, especialmente si se atiende a la manera como son formulados, podrían ser considerados ingenuos y cuestionados desde una racionalidad eurocéntrica y letrada. Esto sin embargo, no los invalida.” (Pacheco, 1992, p.53). É evidente que Arguedas estabelece uma tipologia com a qual jogará para analisar a obra dos escritores frente aos aspectos formais, mas ainda frente a um mercado produtor e consumidor de livros a que os intelectuais e escritores estão condicionados; neste sentido, a crítica de Arguedas não é “ingênua”, mas assume uma forma camuflada de tocar em questões incômodas certamente para alguns e para certo discurso crítico literário que se produz sob o modo de consumo de bens culturais.

participava ativamente, elencando uma série de renomados escritores latino-americanos, num tom aparentemente prosaico e íntimo:

(...) Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar solo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio. Lezama Lima se regodea con la esencia de las palabras. Lo vi comer en la Habana como a un injerto de picaflor con hipopótamo. Abría la boca; se rociaba líquido antiasmático en la laringe y seguía comiendo. ¡Gordo fabuloso, Cuba que ha devorado y transfigurado la miel y hiel de Europa! (p.12)

Vê-se, pois, diante de um eu que situa os lugares da enunciação (tu, ele, nós, eles...) e marca seu posicionamento discursivo frente aos demais. Do fragmento anterior, depreendem-se ecos de um diálogo num tom amigável e próximo com o leitor, mas o tema da “conversa” (objeto do discurso) são renomados escritores latino-americanos, os quais são ironizados em detalhes significativos que refletem tanto um comportamento público quanto características de suas obras.

A referência a Carlos Fuentes é anedótica e, ao mesmo tempo, o termo “artifício” caracteriza em parte sua produção; no caso de Cortázar, há uma crítica que oculta uma estratégia para despistar o leitor com relação àquilo que Arguedas almeja explorar: a técnica, apesar da possível crítica implícita ao modo de narrar próximo ao estruturalismo em voga (Forgues, 2004). Com relação à García Márquez, há uma adesão parcial, como se verá adiante. E, finalmente, no caso de Lezama Lima, retoma-se o tom das conversações em volta da mesa, em geral festivas e exuberantes, para celebrar o emprego da palavra e sua verdade alegre, livre e plena de sentido; a menção a “gordo fabuloso” evoca a imensidão, a capacidade incomensurável de fabular, e é só à mesa que esta verdade da palavra pode alcançar sua materialidade e essência do mundo¹⁹⁹. Esta

¹⁹⁹ Bakhtin refere-se à importância do banquete na obra de Rabelais, nos seguintes termos: “O banquete e as imagens do banquete eram o meio mais favorável a uma verdade absolutamente intrépida e alegre. O pão e o vinho (o mundo vencido pelo trabalho e pela luta) afugentam todo o medo e libertam a palavra. O encontro alegre, triunfal, com o mundo enquanto come e bebe o homem vencedor, que engole o mundo e não é engolido por ele, está em profunda harmonia com a essência mesma da concepção rabelaisiana do mundo. Essa vitória sobre o mundo no ato de comer era concreta, consciente, material e corporal; o homem sentia o gosto do mundo vencido. O mundo alimenta e alimentará a humanidade. É por isso que não havia o menor grão de misticismo, nem o menor grão de sublimação abstrata e idealista na imagem da vitória sobre o mundo.” (2002, p.249)

“dessacralização” dos escritores de sua época implica uma crítica que coloca Arguedas em posição de escritor frente aos demais, devido à audácia de criticá-los de modo não convencional e num texto publicado em revista literária de amplo alcance.

Cortázar responde à publicação do primeiro diário, afirmando sua crítica ao provincialismo de alguns escritores que não conhecem mais do que “as cinco notas de uma quena”, instrumento musical popular nos Andes, e adotam uma posição “sedentária” e “ressentida” com relação àqueles que se exilam; ele cita, sobretudo, os escritores que vivem na Europa (Fuentes, Vargas Llosa, Sarduy y García Márquez), acusando a falta de condições para produzir na América. A reação de Arguedas é imediata, como se lê nas seguintes linhas do

Primer diario:

(...) y este Cortázar que aguijonea con su “genialidad”, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de Don Felipe Maywa, metido en el *oqlllo* mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera “supraindia” de donde había “descendido” entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de Don Felipe, que el propio Don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! (p.14)

A ironia presente nessas linhas “genialidade”, “solenes convicções”, “essencialmente interpreto”, corre paralelamente à discussão sobre a universalidade e o regionalismo/nacionalismo na literatura latino-americana. Arguedas defende uma literatura que nasce da periferia do capitalismo, dissecando suas entranhas que se convertem em matéria narrativa. Nesse sentido, ocorreria um movimento inverso à perspectiva defendida por Cortázar, ou seja, uma literatura que abandona a esfera nacional para tornar-se universal (ou supranacional), ao que Arguedas opõe-se veementemente, já que o fato de se exilar não condiciona a universalidade –ou não–, pois esta resulta num processo criativo individual e particular.

Os autores apontados inserem-se no denominado *Boom* latino-americano, fenômeno considerado por Rama como uma “invenção externa” que projetou a literatura do Continente

internacionalmente e promoveu o realismo mágico como máximo expoente desta prática discursiva. Como se observou, Arguedas instaura a morte do realismo mágico e suas possibilidades estéticas, revelando que a própria máquina de dominação da modernidade entra em colapso (Moreiras, 2000), isto é, a linguagem que sustentaria uma representação mágica e encantada do mundo foi reduzida a outra forma de subordinação da modernidade, numa secularização da narrativa.

É desta sorte que o autor se aproxima de autores como Rulfo, Guimarães Rosa, Onetti, devido à particularidade e ao “pretensso” provincianismo originário da obra destes, tomando como exemplo, em seu caso particular, a vivência entre os índios de fazenda, como numa filiação da qual descenderia; aqui, novamente, a referência à esfera “supraindia”, oposta à “supranacional”, deixa antever uma crítica a qualquer princípio de pureza ou originalidade primitiva indígena e que, portanto, impediria qualquer questionamento por parte do autor com relação ao mundo indígena. Observa-se a crítica ao indigenismo ou a qualquer sectarismo, argumento refutado pelo autor no próprio diário ao referir-se às manifestações populares autênticas (“Y no es que lo diga como que fuera un sectario indigenista.”, p.13).

No entanto, Arguedas reivindica sim uma concepção de literatura ligada à vida e à experiência vivida, como se notou nas imagens da “seiva”, do seio materno “*oqlllo*” e da viscosidade, uma metáfora biológica, diria Benjamin, visto que ligada à vida e sua umidade, ainda que num sujeito melancólico, atacado pelos afetos e cuja perda dessa umidade que liga o ser à vontade de viver irrompa incessantemente.

Sobre a necessidade de exílio para escrever e a crítica a Vargas Llosa, que, segundo o autor, exagera na enumeração “dos terríveis obstáculos” que um escritor encontra nos países latino-americanos para produzir, ele defende em carta:

Ni Cortázar, ni Vargas Llosa, ni García Márquez son exilados. No sé de dónde ni de parte de quién surgió este inexacto calificativo con el que, aparentemente, Cortázar se engolosina. Ni siquiera Vallejo fue un verdadero exilado. A usted, Don Julio, en esas fotos de *Life* se le ve muy en su sitio, muy “macanudo”, como diría un porteño. No es exilado quien busca y encuentra hasta donde es posible hacerlo en nuestro tiempo –el sitio mejor para trabajar. A pesar de su pasión y muerte Vallejo escribió lo mejor de su obra en París y quién sabe no habría llegado a tanto si no se hubiera ido a Europa. Empiezo a sospechar, ahora sí, que lo único de alguna manera “exilado” es usted, Cortázar, y por eso está tan engreído por la glorificación, tan folkloreador de los que trabajamos *in situ* y nos gusta llamarnos, a disgusto suyo, provincianos de nuestros pueblos de este mundo, donde, como usted dice, ya se intentaron y funcionan muy eficientemente los jets, maravilloso aparato al que dediqué un *jaylli* quechua, un himno bilíngüe de más de cinco notas como felizmente las tienen nuestras queñas modernas. (Arguedas, 1996, pp.412-413)

A polêmica serve para impulsionar a escritura da obra e criar uma expectativa, em torno de sua publicação, sem grandes implicações no estado de ânimo de Arguedas que logo abandona a polêmica, retomada pela crítica após o suicídio do autor. O tema do exílio não é condição *sine qua non* para produzir, mas pode propiciar, como no caso de Vallejo, parte da produção do escritor e a modernidade é igualmente apropriada pelos escritores “provincianos”, não sendo exclusividade de quem vive *ex situ*.

O tema da profissionalização ou não dos escritores ocupa igualmente importância na “resposta” de Arguedas, como se constata neste longo fragmento:

Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo, con experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. Soy en este sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João y que es don Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como profesión; el Embajador fue médico; Juan se quedó en empleado. Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden. (p.18)

Arguedas posiciona-se novamente contra a profissionalização dos escritores, a qual ocultaria interesses econômicos e de mercado editorial, opondo-se à necessidade de escrever como algo vital, à necessidade do indivíduo de dar forma artística a certo conteúdo inquietante. É nesse sentido que considera errôneo o comentário de Cortázar, segundo o qual a

profissionalização está relacionada diretamente ao progresso ou ao melhor domínio da técnica e da perfeição e, ironicamente, revela-se sensibilizado por uma opinião contrária, segundo a qual ele próprio estaria pretendendo ser como o grupo criticado (Carlos Fuentes, Cortázar, Mário Vargas Llosa²⁰⁰):

Quizá mayor mérito tengan ustedes, pero ¿no es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización del novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda es profesional; Juan Rulfo no es profesional. ¿Es profesional García Márquez? ¿Le gustaría que le llamaran novelista profesional? Puede decirse que Molière era profesional, pero no Cervantes. (pp.18-19)

Seguindo o mesmo critério, o sujeito seleciona os escritores que trabalham com o primado da técnica e da forma, numa sofisticada elaboração do signo artístico, e aqueles que, de alguma forma, não reduzem sua atividade literária a essa perspectiva. No caso de Vallejo, pode-se dizer, grosso modo, que há a incorporação de elementos andinos e regionalizantes às formas da vanguarda artística européia; segundo essa mesma comparação, Molière representa o expoente máximo do teatro burguês, ao passo que Cervantes introduz uma ruptura tanto no teatro considerado oficial (representado por Lope de Vega e outros) quanto ao inaugurar o romance moderno.

O grupo de escritores ao qual Arguedas se filia concebe também a palavra de um modo específico.

Arguedas aposta num projeto semelhante ao de Rulfo e coloca-se numa concepção próxima com relação à palavra e às suas potencialidades aniquiladoras; afinidades que ambos fazem questão de não esconder: Rulfo em raras entrevistas concedidas à imprensa; Arguedas, nos *diarios*, no qual narra o episódio em que ambos trocam confidências num quarto de hotel onde ficaram hospedados (“Y me sentí pleno, contentísimo de que habláramos los dos como iguales.”

²⁰⁰ Consultar o artigo “Sobre o “neo-indigenismo” e os romances de Manuel Scorza” de Cornejo Polar (2000), no qual o crítico observa a tentativa de profissionalização dos escritores no Peru na década de 50, sobretudo dos neo-indigenistas, e o abalo ocasionado com a avalanche que representou o êxito internacional da obra de Vargas Llosa, em certa medida influenciando os rumos da literatura produzida por alguns escritores.

p.11). Esses momentos de intimidade com Rulfo são descritos com a mesma satisfação com que Arguedas voltava ao seu antigo povoado e se encontrava com Don Felipe Maywa. Igualmente, a força da palavra extraída da obra rulfiana, que não deixa pedra sobre pedra na literatura latino-americana, é invocada como fonte inspiradora e clarividente:

¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú? En ese hotel, más muerto que vivo, el Guadalajara Hilton, nos alojaron juntos ¿de pura casualidad? (p.10)

A palavra em Arguedas concebe-se como transmissora da matéria da vida e, como tal, vibra e vive. A análise da obra de Rulfo é precisa, porque evidencia que a palavra carrega o peso daquilo que é próprio ao homem: a beleza, o sofrimento, os elementos da natureza etc.; ela dá origem a algo novo (“parir”) em meio aos escombros e é um dos elementos fundamentais na obra dos escritores que concebem esta música particular. Arguedas projeta sua enunciação ao futuro ao referir-se ao hotel que “parecia mais morto do que vivo” (como todos os hotéis), no qual os dois foram hospedados juntos, perspectiva próxima a um já-morto que encena o diálogo com outro morto, e por que não com as personagens de *Pedro Páramo*? Esse efeito cria-se pelo “signo silencioso” que os diários encenam, de acordo com Cornejo Polar, que permeia um “irredutível mistério” em todo o discurso que o anuncia e o precede: o suicídio (2000, p.149).

Essa concepção da palavra ligada ao elemento vivo e encantado era o que incessantemente buscava o escritor que se referia a um mundo antigo e primitivo que ele vivenciou entre os índios e, posteriormente, aprofundou por meio da pesquisa, universo quechua e oral que não tem lugar na memória instituída pela Nação. À medida que o sujeito altera seu discurso para se ajustar às exigências do mercado literário e editorial²⁰¹, sabe também que está modificando ambas as concepções de memória, língua e de si enquanto indivíduo, o que, no caso da obra arguediana,

²⁰¹ Murra observa que Arguedas chegara a Lima com o propósito de escrever sua obra ficcional em quechua, mas fora persuadido a alterar seu propósito inicial, devido às dificuldades de recepção de sua obra. Cf. Arguedas (1996 a)

resulta na desestabilização de um código de valores e princípios instaurados pela racionalidade ocidental.

Natali aponta que a concepção demolidora da obra de Rulfo causa um efeito contrário tanto por parte da recepção crítica quanto por parte de alguns escritores, os quais se sentem encorajados a seguir escrevendo, ainda que a única resposta coerente, advinda do autor de *Pedro Páramo* tenha sido o silêncio ao abandonar o ato de escrever²⁰². Aposta-se num projeto de construção dessa literatura que se auto-aniquila e que é capaz de sobreviver em meio aos escombros:

Pedro Páramo ilustra a suposta onivoridade da literatura, capaz de incorporar até apocalipses de diversos tipos, transformando-os em admiráveis objetos artísticos. Formal e conceitualmente, então, o romance é a história do triunfo da própria literatura. É por isso que podem ter razão não os críticos que insistem na negatividade do livro, mas aqueles que enxergam nele, além de seu conteúdo, um deslumbramento. (Natali, 2006, p.96)

Esse mesmo caráter aniquilador encontra-se na obra póstuma arguediana que não encontra seguidores, porque há um movimento violento de auto-implosão das possibilidades da literatura, ainda que essa anuncie a abertura de um novo ciclo, com sua possibilidade de utopia e futuro da Nação.

A concepção mágica e mítica da palavra arguediana encontra correspondência na obra de Gabriel García Márquez, popular e encantada. O romance *Cien años de soledad* é comparado aos contos da contadora de histórias Carmen Taripha, que interpretava e empregava a técnica da estrutura narrativa oral dos relatos mágicos de García Márquez, com a seguinte ressalva: “...aunque en *Cien años* hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin.” (p.14).

²⁰² Em entrevista, Juan Rulfo é indagado sobre a existência de continuadores de seu estilo e a resposta à ausência de seguidores é justamente o caráter auto-aniquilador do estilo que atribui à sua obra *Pedro Páramo*. Apesar da promessa de publicar outra novela, esta é a última obra do escritor que vem a público.

Essa perspectiva zoomórfica e mágica da contadora de histórias esbarra nos impasses da transposição de elementos para a literatura, e seu caráter secular e desencantado que acaba subordinando os materiais autênticos e populares da narrativa oral à máquina de dominação ocidental, como descreve Moreiras (2000). É nesse sentido que Arguedas analisa a obra deste autor como uma mistura de elementos “absolutamente certo e absolutamente imaginado”²⁰³, próprio do realismo mágico.

Desse modo, esta análise esboça um recorte das principais camadas de constituição do eu a partir da leitura dos diários. Tal critério, longe de esgotar a complexidade e descontinuidade das formas, sob as quais o eu autobiográfico se apresenta e constrói uma imagem de si frente aos demais, e ao leitor, propõe uma leitura condensada. Essas camadas do sujeito, como se demonstrou, sobrepõem-se na escritura a partir da confluência de tempos, espaços, memórias e línguas distintas; todas convergentes na configuração desta subjetividade que se denominou indígena ou Outra, que traça um perfil deste sujeito peculiar, heterogêneo, mestiço, nunca apreensível de todo, delineado por meio de um discurso poroso. Esse retrato constitui uma das estratégias singulares na literatura hispano-americana e ganha maior complexidade se cotejado com os *hervores*, ao que está indissociavelmente atrelado. Acredita-se, assim, contribuir com a compreensão de alguns níveis das camadas desse sujeito que configura uma subjetividade específica a partir do percurso traçado.

²⁰³ É interessante observar que a justificativa apontada por Pacheco para retirar de seu recorte analítico a obra de García Márquez é que esta carece de uma inclinação ao grupo literário dos “rulfianos”, com base na classificação de Arguedas, por meio dos critérios de “familiaridade” e de uma “percepção intuitiva” (1992, p.22).

CAPÍTULO 3- Representação e efeitos de silêncio na materialidade discursiva

3.1.O silêncio sob a perspectiva da Análise do Discurso

“Réfléchir, c’est- à-dire écouter plus fort.”
Samuel Beckett

Nesta seção, examina-se como se dá a representação do silêncio como fenômeno discursivo na obra póstuma.

O trabalho com as formas de representação do silêncio consiste na oposição entre a linguagem e o discurso, pois a primeira se caracteriza pela proliferação e dispersão do significado, numa multiplicidade de possibilidades aleatórias, enquanto a produção do discurso sofre um refreamento social determinado historicamente, daí as formas do discurso em relação direta às formas do silêncio (cf. Foucault, 2002; Orlandi, 1997).

Foucault (2002) aponta a direção que os analistas devem tomar para relacionar sua prática à história dos sistemas de pensamento, a partir dos conjuntos “crítico” e “genealógico” que demonstram a complexidade do surgimento de ambos na instância discursiva:

A crítica analisa os processos de rarefação, mas também de reagrupamento e unificação dos discursos; a genealogia estuda sua formação ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular. Na verdade, estas duas tarefas não são nunca inteiramente separáveis; não há, de um lado, as formas da rejeição, da exclusão, do reagrupamento ou da atribuição; e de outro, em nível mais profundo, o surgimento espontâneo dos discursos que, logo antes ou depois de sua manifestação, são submetidos à seleção e ao controle. (pp.65-66)

Desse modo, a formulação de enunciados heterogêneos tem sua própria regularidade e sistemas de coerção interdependentes. A atividade individual de produção dos enunciados nada mais faz, então, do que criar nova regularidade que insere, exclui, retoma, justifica ou desqualifica alguns enunciados em relação a outros. É nesse sentido que Foucault afirma que o objetivo não é desvendar um sentido “universal”, mas sim lançar luz sobre o “jogo da rarefação” imposto como uma afirmação: “Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante” (2002, p.70). Além disso, essa dinâmica da prática discursiva que aparece, reaparece e se desloca acaba por se afirmar

como “verdade” do discurso. É o caso da interdição que surge, sob uma série de diversidades, no acontecimento dos discursos, não significando do mesmo modo em diferentes acontecimentos discursivos:

... As interdições não têm a mesma forma e não interferem do mesmo modo no discurso literário e no da medicina, no da psiquiatria e no da direção da consciência. E, inversamente, essas diferentes regularidades discursivas não reforçam, não contornam ou não deslocam os interditos da mesma maneira. (idem, p.67)

O filósofo propõe uma nova metodologia, livre da dialética, que coloca a descontinuidade, opondo-se à continuidade, descrevendo os resultados que separam dois pólos como uma “fratura” que os diferencia.

Essas formas assumem em sua obra a seguinte divisão apresentada de modo esquemático para os propósitos desse estudo: 1) a *vontade de verdade* que exerce sobre os demais discursos uma espécie de “coerção”, num processo de contínua mudança na(s) sociedade(s); por exemplo, as novas revoluções científicas podem conduzir a uma nova “vontade de verdade” e seus riscos que atravessam paradoxalmente o discurso verdadeiro, por meio da própria verdade que se pretende livre do desejo e do poder, mas que é vítima dessa mesma pretensão que a mascara²⁰⁴; 2) a *separação* e a *rejeição* exercidas sob a forma do controle social, de modo específico, a “vontade de verdade” do Ocidente, calcado no racionalismo, relegando toda a palavra e o indivíduo que a transgride. A palavra do louco, a qual se opunha tanto pelo que dizia como por quem era dito, constitui um exemplo deste controle e vigilância dos sujeitos e do discurso. O discurso do louco, embora usasse a “máscara de verdade” da sociedade burguesa, estava fadado ao “ruído” e à indiferença²⁰⁵ e 3) a *interdição*, que atua de modo a não se poder falar de qualquer coisa em qualquer circunstância com qualquer pessoa, então, tem-se um dizer que diante de seu

²⁰⁴ A partir deste aspecto, Foucault coloca que “a verdade justifica a interdição” e “define a loucura” (2002, pp.20-21).

²⁰⁵ Tal procedimento, que coloca a loucura e seu sentido no nível da patologia, em dissonância com os valores que estabelecem a normalidade, encontra-se apoiado por todo um aparato institucional (médico, hospitalar, psiquiátrico etc.) que valida seus procedimentos.

apagamento deve ser compreendido a partir daquilo que surge pelo princípio de “ordenação” do espaço ideológico²⁰⁶ no discurso.

Objetiva-se, nesta tese, centrar-se no procedimento de exclusão denominado "interdição" ou "palavra proibida". Orlandi traz para o âmbito dos estudos da linguagem e do discurso a perspectiva de Foucault e define a noção central de sentido e as suas formas de circulação no discurso. A autora considera que o sentido do dizer (forma e significado) é uma dispersão controladora da linguagem, à medida que as escolhas controlam as múltiplas possibilidades do ato de significar. Desse modo, o silêncio e a política do silenciamento (o “pôr em silêncio”) são portadores de sentido, em oposição às possibilidades da palavra, o que não quer dizer que se trate da dimensão do implícito no dizer (como analisa Ducrot a partir de uma perspectiva enunciativa), mas uma dimensão do não-dito que deve ser pensada em sua especificidade significativa. Nesse sentido, o silêncio é um elemento constitutivo e ordenador, à medida que ele regula o âmbito das formações discursivas e de uma ideologia específica:

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (sua migração), a vontade do “um” (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos) sentidos, do fugaz, do não apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (Orlandi, 1997, p.12)

Sob esse prisma, o silêncio deve ser visto como regulador da "dispersão do sentido" e, ao mesmo tempo, como fator de rarefação e porosidade; nessa direção é que ele é "constitutivo do discurso" e não o seu avesso ou pano de fundo (Orlandi, 1997). Portanto, o silêncio não deve ser preenchido com palavras que recubram as faltas ou as traduzam, mas sim como elemento nodal que compõe as complexas redes dos processos de significação. Tal tarefa proposta não consiste,

²⁰⁶ Aqui outra crítica é realizada à medida que essa ordenação é independente da consciência que a ordena, pois o sujeito, para Foucault, é mais próximo do sujeito lacaniano do que do sujeito ou “eu” benvenístico. Além disso, as interdições presentes no discurso estão fortemente ligadas (e revelam em grande medida) o poder e o desejo de verdade, visto que como Foucault afirma o discurso não manifesta ou oculta o desejo, mas é o próprio objeto de desejo; não apenas revela as lutas de classe, mas é aquilo pelo que se luta.

portanto, em desvendar um discurso apagado da superfície ou compactado sob outro discurso, mas sim analisar os "sistemas de rarefação" e porosidade, tendo em vista a definição de Foucault (2002) de que os discursos são "práticas descontínuas" que se cruzam, mas também se excluem.

Ora, se há uma restrição imposta aos discursos, então, os sujeitos que falam devem preencher determinadas condições e possuir determinados quesitos para formular enunciados considerados aceitáveis, obedecendo a um "ritual" que define, para além daquilo que é falado, o modo, gestos, comportamentos, circunstâncias e todo o aparato que cinge o discurso; em suma, os elementos extralingüísticos. E, também, eles devem obedecer à "doutrina" que, por um lado, difunde um conjunto de discursos, mas, por outro, autoriza os sujeitos que falam a partir do questionamento de um pertencimento prévio, uma autorização que os habilita a atuar, tais como: classe, *status* social, raça, nacionalidade, luta, revolta, resistência, aceitação etc²⁰⁷. Todos esses procedimentos são formas de controle social sobre a produção discursiva condicionada por fatores históricos. Desse modo, os indivíduos apostam e investem em papéis pré-estabelecidos. Contudo, há, também, formas de resistência e de luta na convergência de duas concepções que entram em choque.

Orlandi rejeita a posição "passiva" e "negativa" atribuída ao silêncio, relacionando-o à história em suas relações no cerne da cultura. Entretanto, o silêncio não está ligado apenas à cultura, mas também à ideologia que se produz no encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. A produção dos sentidos dá-se neste ponto de articulação, pois, se se tomar a consideração de Pêcheux de que o "discurso é a criação de efeito de sentido entre locutores", os quais, portanto, criam na materialidade discursiva relações de poder (aliança,

²⁰⁷ Segundo Foucault: "A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam." (2002, p.43).

conflito e confluência) que se inscrevem na relação do discurso com seu Outro, a necessária ilusão do um de todo dizer, então, o silêncio é fundante, pois remete a palavra ao seu Outro constitutivo, sendo o silêncio múltiplo, o que afeta, mais uma vez, a mencionada ilusão de centralidade monolítica e essencialista do sujeito, revelando suas fissuras, suas entranhas recônditas, por meio de falhas e desarticulações²⁰⁸.

Paralelamente ao silêncio fundador, a autora considera duas outras formas de silêncio. A primeira, o silêncio *constitutivo*, isto é, o fato lingüístico de que, ao dizer algo, excluem-se todas as demais possibilidades existentes e disponíveis no sistema, mas que, embora apagado da superfície discursiva, sob outras formas do dizer, continua significando em outro lugar do discurso; a segunda, a forma do silêncio interditado ou política do silenciamento (“local”), que se conhece sob a forma do interdito e da censura²⁰⁹.

No caso específico da literatura, podem-se rastrear as formas de representação do silêncio, levando em conta as escolhas do autor com relação às possibilidades da língua e dos critérios para criar sua língua literária. Heuvel (1985) coloca em termos de uma poética da enunciação a questão do silêncio como fenômeno discursivo e aponta a importância deste procedimento no texto romanesco:

Quand le discours écrit procede à la mise en scène de telles situations, même fictives comme dans le texte romanesque, et que le sujet se trait, nous nous trouvons en présence d'un lieu qui mérite attention. L'impuissance verbale, inscrite dans un discours dont le producteur est par excellence un “spécialiste” du langage, est un aveu de la plus haute importance. Le refus de communiquer dans un

²⁰⁸ Ainda que o discurso e o sujeito vivam a ilusão de unidade e a essencialidade, condições necessárias para que o discurso se produza, isto não passa de efeito ideológico e construção do imaginário discursivo:

“Sabemos que a dispersão dos sentidos e do sujeito é condição de existência do discurso (Orlandi e Guimarães, 1988), mas para que funcione ele toma a aparência da unidade. Essa ilusão da unidade é efeito ideológico, é construção necessária do imaginário discursivo. Logo tanto a dispersão como a ilusão da unidade são igualmente constitutivas” (Orlandi, 1997, p.19).

²⁰⁹ O limite do domínio acima mencionado revela-se materialmente pela visibilidade ou invisibilidade da interdição. Pensa-se na visibilidade como um termo presente que substitui outros, evocados por sua presença, mas ausentes, isto provoca um deslocamento, o qual apaga um significado (invisibilidade) ao substituí-lo por outro e que, portanto, promove uma série de significados novos: da presença e ausência. Ambos conferem novas nuances ao processo de significação.

texte qui appelle par constitue une décision d'une extrême gravité. Vu sous l'angle de l'énonciation et dans la relation avec l'oral et l'écrit, un tel silence est alors, en quelque sorte, l'*acte* de la *non-parole* ou du *non-mot* qui produit une manque dans l'énoncé. Ce vide textuel est évidemment signe au même titre que la parole: on sait bien que le silence "parle", que son "éloquence" joue un rôle capital dans la communication et qu'il peut être aussi "effrayant" que le cri.

Le silence est donc, dans sa signification fondamentale, un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle. Contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un *vide* textuel, un *blanc*, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée. (p.67)

A análise desse aspecto revelará um elemento que “se escuta” na leitura da obra como um signo silencioso, mas que produz um “vazio textual” repleto de significação.

Elencar-se-ão algumas formas de representação dos procedimentos de exclusão que se empregará nesta análise. São eles:

1) política do silêncio

1.a. apagamento \Rightarrow aquilo que é subtraído de ser dito, mas, apesar do procedimento de apagamento, significa noutro lugar do discurso, como ausência. Esta ausência dá-se pela presença de outro elemento que tem por finalidade substituir o que não pode ser dito em determinado contexto. Está relacionado ao silêncio constitutivo de todo discurso;

1.b. negação do falar \Rightarrow é outro efeito da política do silêncio que age sobre os sujeitos por meio da interdição, impedindo-os de falar ou, ainda, na recusa dos sujeitos em falar certos conteúdos em certos contextos pelo “discurso silenciado” ou “palavra proibida”;

2) fissuras do silêncio \Rightarrow é o modo como o silêncio se apresenta ao lado da palavra, pela fala truncada, lacônica, reticente, incompleta etc., atravessando a palavra dita e significando no entrecruzamento dessa. Essas formas de silêncio mostram-se quando se alcançou o limite da linguagem, ou seja, quando a palavra já não pode significar aquilo que se gostaria que ela significasse e a única saída é revelar esse limite (explicitar o silêncio) para voltar às fronteiras de significação;

3) resistência \Rightarrow o dizer funciona como ruptura em relação ao discurso dominante pela quebra de silêncio. Há reivindicação do silenciado e sufocado por meio de um fluxo verbal.

Essa classificação auxiliará inicialmente na análise da obra *El zorro*; entretanto, os diferentes efeitos de sentido²¹⁰ da palavra, em sua aparição no discurso, escapam a um quadro teórico proposto. Ainda em virtude da especificidade do recorte estabelecido e do texto literário, tem-se consciência das restrições metodológicas impostas e que se convertem em problemas a serem deslindados ao longo da análise. Quer-se tratar da representação literária dessa relação entre a dispersão da linguagem e o silêncio, condicionada inevitavelmente pela história, ideologia e sujeito que se constituem em certo dizer numa língua e, a partir deste dizer, o sujeito realiza o movimento de deslocamento e “reterritorialização” de si mesmo e dos sentidos.

IncurSIONAR-se-á também pela teoria da enunciação de Authier-Revuz, com o intuito de estreitar a relação entre dizer e silêncio a partir da noção de heterogeneidade discursiva que coloca em cena o sujeito psicanalítico e seu desejo de significar sem desvios e inadequações. Esse recorte específico é uma tentativa de cruzar a classificação já exposta com a perspectiva de Authier-Revuz, a metodologia aplicada à análise do *corpus* da dissertação, com as novas exigências da obra *El zorro*. Com isso, sobrepor-se-ão ambas as perspectivas e se verificará uma das hipóteses levantadas: a possível existência de uma nova concepção de linguagem a partir da relação do sujeito com seu dizer(-se) por meio da representação dos silêncios.

3.1.1. Dizer(-se) no silêncio das palavras: a lei do dizer

Em artigo intitulado “Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio”, Authier-Revuz (1994) refere-se àquilo que se denomina “a falta de captura do objeto pela letra”²¹¹, isto é, o problema constitutivo de todo dizer que é atravessado pela falta a que toda palavra

²¹⁰ Entendem-se efeitos de sentido, com base em Foucault (2002), como “estruturas da língua” que, quando colocadas em jogo, escondem sentidos, evocam outros e, como consequência, produzem determinado efeito no interlocutor. Orlandi, ao propor o estudo do silêncio, refere-se a “efeitos de silêncio” (1997).

²¹¹ Segundo a autora, esta “falta de captura do objeto pela letra” remete a uma não coincidência entre as duas ordens heterogêneas da nomeação: uma referente ao finito e ao signo e outra relativa ao singular, ao infinito, ao contínuo das coisas. (Authier-Revuz, 1994, p.253)

inexoravelmente remete. Essa ferida aberta cria “fissuras” discursivas, condenando o sujeito a dizer.

As diversas formas de burlar esta falta fundante do dizer e de todo sujeito (criação de línguas imaginárias que dessem conta da projeção dessa falha a que a ilusão de paraíso perdido da língua já não pode restituir ou a projeção de territórios utópicos e desconhecidos que abolissem e reconciliassem o nomear e as coisas, sem perda nem desvio²¹²) são modos de se desviar da interdição que a língua real impõe aos sujeitos. Outra tentativa seria opor a linguagem, e o que nela há de perda no “não dito em todo dizer”, à radicalidade do não dizer –“opor o pleno (o vazio) da não-nomeação”:

E é desta falha em nomear –que, para o sujeito falante é particularmente falha *para se nomear*, falha para dizer a verdade que “não se diz toda *porque as palavras faltam*” (Lacan)– que estruturalmente se constitui o sujeito, em um irredutível desvio [*écart*] de si mesmo, sujeito, pelo fato de que ele é falante e, por consequência do que ele é, falho. (1994, p.253)

A literatura, portanto, “um universo feito de palavras” (segundo o escritor argentino Saer), é a resposta inversa (irreverente) a este lugar decorrente da ferida aberta da linguagem, inscrevendo-se, aí mesmo, no espaço desse desvio, no instante em que as palavras falham.

De acordo com Authier, a resposta às feridas da falta do dizer (“sonho do dizer sem falta”, “silêncio do não-dizer”, “a escrita como adesão à ferida do dizer”) cria um movimento meta-enunciativo do dizer sobre si. A autora detém-se sobre a correspondência entre “objeto” e “letra” para analisar esse desdobramento, a necessidade de nomear, que se torna um dizer sobre a palavra por meio do emprego da “modalização autonímica”, ou seja, uma “costura meta-enunciativa” sobre o tecido do dizer, explicitando nesse ponto uma falha que remete a não coincidência enunciativa ou à heterogeneidade discursiva; e é neste ponto que se torna visível o *intervalo* a partir do qual o sujeito se instala e enuncia ou, ainda, segundo ela:

²¹² O conto “Funes el memorioso” de Borges trata desta busca utópica pela nomeação sem desvios de cada coisa em particular e em cada momento diferente de sua existência.

...a uma falta de palavras que responde esta excrescência de palavras que o “laço” meta-enunciativo vem enxertar em um ponto do fio do discurso para aí nomear a falha, abrindo o dizer, pelo dito, sobre o que ele não diz, fazendo ressoar em outras palavras mais esta parte de silêncio que se experimenta nas palavras. (1994, p.256).

Esse silêncio ganha visibilidade e sonoridade no dizer, inscrevendo nele as contradições constitutivas do sujeito.

Essa “manifestação angustiante dos locutores” que experimentam constantemente a separação das coisas e de si mesmos (idem, p.269) são desdobramentos que deixam opaca a enunciação de um elemento, revelando o controle e a presença do enunciador por meio de traços de “emergência” e, ao mesmo tempo, de “máscaras”, já que o dizer X é dado pelo “fenômeno local”, acidental e não constitutivo e, também, por um “fenômeno controlado” a partir do predomínio de uma posição meta-enunciativa adotada (ibidem, p.256).

Esse aspecto será explorado adiante e se acredita que é um dos eixos a partir do qual se pode enfocar o silêncio, não com o intuito de descrever o implícito do dizer (uma faceta do não-dito que todo dizer comporta, segundo Ducrot), mas de escutar esta música ou ruído justamente no “excesso” de linguagem para compreender a especificidade significante do silêncio. Na obra *El zorro*, acredita-se que esse aspecto pode elucidar a criação destes intervalos entre a não coincidência que as personagens e o eu dos diários experimentam em seu dizer e as coisas e vem responder ao excesso da palavra que busca preencher tal vazio. Além disto, à necessária ilusão de unicidade do sujeito e do sentido pelo apagamento necessário, o silêncio vem instalar-se, cindindo, exatamente nesta constituição, a fala do sujeito em fala de outros, abrindo-o ao múltiplo e à contradição constitutiva. Segundo Orlandi:

A incompletude do sujeito pode ser compreendida como trabalho do silêncio. O sujeito tende a ser completo e, em sua demanda de completude, é o silêncio significativo que trabalha sua relação com as diferentes formações discursivas, tornando mais visível a sua contradição constitutiva. Sua relação com o silêncio é sua relação com a divisão e com o múltiplo. (1997, p.80)

É nesse sentido que a compreensão da representação das formas do silêncio, em *El zorro*, pode auxiliar na aproximação da construção de uma subjetividade ficcional (pela autobiografia) que coloca em choque os mecanismos discursivos da relação com a alteridade, numa perspectiva genuinamente bakhtiniana, entretecida por Authier-Revuz à teoria enunciativa em diálogo com a noção de sujeito lacaniano²¹³.

A autora adverte que, nessa escritura cujo princípio prima pela busca de uma adequação ao objeto, ou seja, que fala das palavras (seu peso, força, fragilidade, impotência, violência...) e sedimenta nesses “instantes de fala” o fato de que a adequação é impossível ou inexistente e a adesão do enunciador ao seu dizer promove o *sofrimento da nomeação* (Authier-Revuz, 1994, p.273). É nessa relação do dito com o não-dito, contido em todo ato de nomear que as lacunas, as falhas e o silêncio se traduzem, muitas vezes, pela excrescência ou proliferação da própria nomeação. E, à medida que o sujeito tenta, na opacidade do discurso, desviar-se, na busca pela palavra exata, mais ele se defronta –e se angustia– com este “saber depositado na língua” de que o dizer se desvia e desdobra.

A partir da taxonomia proposta por Authier-Revuz, apontam-se algumas das estratégias de representação desta relação entre palavra e silêncio, a qual sofreu certos ajustes de acordo com os propósitos analíticos e a especificidade do *corpus* literário. A seguir, desenha-se a seguinte classificação das formas de representação do silêncio pela “lei do dizer”:

1. A não coincidência entre as palavras e as coisas, a qual se divide em:

Tipo I – representação da falta e imperfeição que o dizer apresenta, que pode estar associada a uma única glosa meta-enunciativa a partir da caracterização de:

²¹³ Não se acredita que esta perspectiva adotada e concebida desde a teoria da enunciação de Authier-Revuz entre em choque com o posicionamento teórico de Orlandi e Foucault, mas antes se pensa que ambas se complementam na relação complexa estabelecida pelos efeitos de sentido do silêncio presentes na materialidade discursiva.

- a) um modo de dizer ou a imagem depreciativa de um modo de dizer resumido ou não-acabado;
- b) elemento X ou caracterização da falta que apresenta o elemento X como uma espécie de inadequação da palavra;
- c) desvio ou distância entre a palavra dita e a coisa. Nesse caso, a especificação da palavra que falta aponta ainda para um ponto de apoio, uma abertura entre a palavra que falta e a coisa (lançando pontes ou realizando uma travessia em direção a outra margem).

Apresenta-se sob duas formas:

- c1) uma predicação sobre a coisa, a qual precisa a(s) propriedade(s) do referente que entra(m) em conflito com a palavra X;
- c2) uma predicação sobre a palavra, a qual precisa de que forma ela se desvia da adequação à coisa;

Tipo II – representação da ausência, falha ou daquilo que faz falta ao dizer, a qual se caracteriza por:

- a) “a” palavra, isto é, a palavra exata que falta no dizer, vazando a nomeação por sua ausência;

Neste item, há duas possibilidades de ausência:

- a1) fraqueza do enunciador, que não consegue encontrar a palavra;
- a2) fraqueza da língua que não dispõe da palavra;
- b) enunciador que faz falta no seu dizer da palavra, como um “ausentado” num dizer que se esquia de sua plena realização.

Tipo III – representação de um desvio pelo arrependimento, nostalgia e reivindicação do silêncio banido pela injunção ao dizer –lei de falta– e apresentado como um “cansaço” de nomear.

Acredita-se que as duas classificações se complementam e fornecerão subsídios de análise nesse estudo. A hipótese que se levanta é a de que a palavra na obra entra em contradição com a definição da palavra definida por Arguedas como a busca da correspondência entre a palavra e a matéria das coisas, vislumbrada na escritura como possibilidade terapêutica, em especial, por

meio da literatura. Isto se dá, em parte, pela hipótese da adesão à ferida da palavra pelo escritor, que, conforme se verifica, ocorre tanto nos diários quanto nos *hervores*. Outra hipótese a ser explorada é a de que, em *El zorro*, se tem a predominância da estratégia denominada de “fissuras do dizer” ou “fraturas do dizer”, entre outros aspectos, porque se acredita que este constitui um dos tiques preferidos pelo autor para espelhar essa relação de falta, falha e palavras de silêncio ou silêncios da palavra.

Resta diante disso, rastrear as pistas deixadas pela construção desses processos de significação do sentido e do sujeito no discurso ficcional arguediano.

3.2. Representação das formas de silêncio pela lei do dizer nos *diarios*

Nesta seção, ganha análise a representação das formas de silêncio que fornecerão as pistas de como a construção da imagem de si, como se examinou no capítulo anterior, cria a relação trabalhada pelo sujeito com o dizível e é o que torna possível o movimento de subjetividade em sua aproximação/distância com relação ao discurso estabelecido. Este será o local de embate feroz entre uma identidade marcada pelo Outro de si mesmo (mesmidade ou *Moi*) e a alteridade. Isto se revela na relação do silêncio com o dizer, no jogo estabelecido entre presença e ausência, seus índices (pistas) antevistos no fio do dizer do sujeito (um enunciador mais ou menos confiante, hesitante...) e seu objeto de desejo e poder (fraqueza ou força da palavra, da língua...).

Ao iniciar a leitura do *Primer diario*, conforme o exposto, é possível deparar-se de entrada com um diarista que se define como um suicida em potencial, frustrado e doente (“enfermo inepto”, “testigo lamentable de los acontecimientos” p.7), porque não encontra a maneira de concretizar o suicídio. Essa posição enunciativa cria uma cumplicidade entre ele e seu

leitor, devido à gravidade dos fatos apresentados e da construção limite. O fato de o sujeito transformar seu “ritual de morte” em discurso literário, hipótese considerada, se acaso o leitor souber que o escritor deveras se suicidou, cria aquilo que Cornejo Polar designou sob o “signo silencioso” que percorre toda a leitura da obra. Entretanto, fica estabelecida a cumplicidade entre um enunciador “fragilizado” pelas circunstâncias e seu leitor, o qual se converte em “testemunha lamentável dos fatos” lidos e, portanto, um refém daquele que consolidará, ao lado dessa obsessão pela morte, uma luta agônica e aberta com a linguagem e suas fronteiras, munindo-se da palavra como ferramenta de construção e desconstrução. Disso advém outra faceta deste enunciador, isto é, sua total coerência com o projeto a que se compromete: escrever para não morrer (“Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro”, p.14), o que é seu projeto mais ambicioso, se se acreditar com Orlandi que “no discurso há sempre um ‘projeto’, um futuro silencioso do sujeito, pleno de sentidos” (1997, p. 72).

Essa estratégia de cumplicidade autor/leitor, após um desconcerto inicial²¹⁴, abre um discurso marcado pela falta a que as palavras remetem, apesar da ilusão criada de um discurso uno, encadeado e coeso. Então, a identidade do eu marca-se pela alteridade e pela dialogicidade de sua própria palavra (Bakhtin), criando a auto-identidade desse sujeito. Veja-se de que modo.

Nas linhas iniciais do *Primer diario*, o sujeito relata acerca do fracasso do suicídio anterior e a justificativa da impossibilidade de realizar tal ato na data estipulada:

En abril del 66 esperé muchos días que llegara el momento más oportuno para matarme. Mi hermano Arístides tiene un sobre que contiene las reflexiones que explican por qué no podía liquidarme tal y cual día. Hoy tengo miedo, no a la muerte misma sino a la manera de encontrarla. El revólver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo. Me resulta inaceptable el doloroso veneno que usan los pobres en Lima para suicidarse; no me acuerdo del nombre de ese insecticida en este momento. Soy cobarde para el dolor físico y seguramente para sentir la muerte. Las píldoras –que me dijeron que mataban con toda seguridad– producen una muerte macanuda, cuando matan. (p.7).

²¹⁴ Pode-se dizer que, se o diarista trabalha nas fronteiras da significação a partir de uma desterritorialização da língua, ele também busca “tirar o chão do leitor”.

Tal informação enigmática sobre a existência de um envelope com as reflexões em poder de um familiar, o irmão Arístides, portanto de caráter íntimo e talvez inacessível, é um desdobramento do enunciado anterior, contendo os motivos do dia “oportuno” e “esperado” para matar-se não poder ser aquele citado (“En abril del 66 esperé muchos días que llegara el momento más oportuno para matarme.”, p.7). A partir desse silêncio sobre o conteúdo do envelope, irrompe um fluxo verbal incessante no qual o sujeito enumera todas as possibilidades de suicídio disponíveis e as vantagens ou desvantagens de cada maneira em particular: seja o revólver, o veneno que tomam os pobres em Lima, as pílulas e, mais adiante, o enforcamento. Ao referir-se ao veneno, escreve: “no me acuerdo del nombre de ese insecticida en este momento”, o que é um *lapsus memorie* ou um apagamento e silenciamento do nome do veneno (censura), agora indesejado, por se tratar de uma enumeração que refuta a viabilidade de consumir o ato e porque, entre todos, o veneno lhe parecia o mais detestável pelos efeitos produzidos (“Soy cobarde para el dolor físico y seguramente para sentir la muerte”, p.7).

Viu-se que a operação de esquecer implica, na verdade, o recordar e que a memória se constitui muito mais de esquecimentos do que de lembranças. Então, sob a aparência de um discurso compacto e que pretende tudo revelar, surgem elementos que são apagados da superfície textual, mas cujo eco produz efeitos de sentido em outro lugar.

Adiante, em outro fragmento, o diarista justifica os motivos terapêuticos de sua escrita, aliado ao projeto de publicação do romance e de suas reflexões elaboradas ao longo dos anos sobre as pessoas e o Peru. Na descrição que segue, a referência à possibilidade de enforcamento em San Miguel ou Obrajillo, evoca-se, a partir do fio da memória, o convívio com os porcos (*nionena*), os cachorros e as carícias realizadas nestes animais, as quais eram retribuídas com grunhidos. É, na recordação do grunhir de um destes porcos, no som emitido, que o sujeito evoca

o som das cascatas, o calor do sol, a imagem da mulher amada e do quechua; em suma, reminiscências que brotam com a sensação de força e beleza da vida desejada:

La alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de rocas, cantaba en el gemido de ese nionena, en sus cerdas duras que se convirtieron en suaves; y el sol tibio que había caldeado las piedras, mi pecho, cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y enérgico de mi mujer, ese sol estaba mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso. Las cascadas del agua del Perú, como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua; (...) Felizmente las pastillas –que me dijeron que eran seguras– no me mataron... (p.9).

Na memória da língua materna, na utopia de realização e satisfação plenas por um ideal de linguagem, como diria Authier-Revuz, o eu autobiográfico sente a pulsão de vida, luz e calor; nesse fragmento, assim como em inúmeros outros, essa memória constitutiva de um sujeito que se posiciona numa relação permanente de outridade, que significa ser Outro em outra língua, emerge na ausência que se presentifica: ausência do nomear bem o real e que só a língua materna pode realizar plenamente (utopia), cessação dos impulsos destrutivos proporcionados pela escritura, embora se verifique a ausência dessa voz em quechua, dos sons e da música que a escrita não pode recuperar e que o castelhano na tentativa de recobrir, revela mais deste silêncio constitutivo. Tais elementos constroem a utopia de linguagem de Arguedas, levando-a à radicalização máxima.

Até este momento, observa-se que, após algumas formas de silêncio de certos elementos que apontam para a morte, irrompe um fluxo verbal de intensa poeticidade relacionado ao mundo da infância quechua que supõe a resistência e a afirmação dessa outridade.

No seguinte fragmento a ser analisado, tem-se uma menção a não coincidência entre as palavras e as coisas por meio da falta revelada pela inadequação da palavra:

Creo que de puro enfermo estoy hablando con audacia. Y no porque suponga que estas hojas se publicarán sólo después que me haya ahorcado o me haya destapado el cráneo de un tiro, cosas que, sinceramente creo aún que tendré que hacer. Puede también que me cure aquí, en Santiago, como en 1962, de un mal de la misma laya y origen, aunque menos grave y en edad todavía de merecer. (p.14)

Aqui o silêncio manifesta-se naquilo que a palavra empregada deixa vaziar, isto é, a inadequação e a falta de coincidência entre palavra e coisa pela “audácia”, conforme definido por Authier-Revuz sob a forma do modo de X, ou seja, a palavra extravaza (pela “audácia”) aquilo que o sujeito quer nomear e entra com forte carga subjetiva e emotiva. Essa “audácia” já se manifestara nas linhas anteriores, nas quais o sujeito realiza uma crítica a renomados escritores latino-americanos. A violência das palavras contidas em “só depois de ter-me enforcado” ou de “ter destapado o crânio com um tiro” legitimam esta enunciação arrojada e provocadora, justificada pelo estado de ânimo e situação limites esboçados. Entretanto, na linha seguinte, há uma ruptura com o tom anterior e uma esperança depositada na cura pela escrita (“Puede también que me cure aquí...”).

Isso vai se reforçando à medida que o sujeito evoca imagens que o revigoram “en San Miguel de Obrajillo me entró la tentación de seguir viviendo...”; mais adiante, numa interessante passagem, ele tece o comentário de que talvez a convivência com um desses cachorros que percorrem ruas e campos poderia ser a solução para a angústia e impaciência de um sujeito como ele, segundo sua auto-identificação:

Aunque con un perro, especialmente de esos de pueblo serrano, que andan por calles y campos pensando bien en lo que hacen, yo me llevo muy bien, no acallaría esa antigua amistad las mil ansias que un individuo tan revuelto como yo, tan impaciente, cultiva y multiplica. (p.15)

O elemento chave nessa passagem é a palavra “acallaría” relacionada à possibilidade desta amizade tão íntima e profunda estabelecida entre ele e os animais, em especial os cachorros, a qual poderia eliminar parte desta “ânsia” que o atormenta e o compele sempre à ação de alguma forma. Essa constante necessidade de “atuar”, essa dor que o sujeito parece imprimir às palavras e sua identidade fraturada permanentemente, neste fragmento definido como uma personalidade “revoltada” e irrequieta (“un individuo tan revuelto como yo, tan impaciente”). Interpreta-se isso como a dor da representação de um desvio perante a adesão à necessidade de nomear,

acarretando a perda do silêncio banido pela injunção ao dizer que se revela incompleto e inacabado. O calar apresenta-se como a reivindicação nostálgica do sujeito frente a essa angústia de nomear e, ainda, um cansaço diante dessa luta travada com as palavras, num desejo de retornar ao silêncio. Este silêncio banido pelo discurso inscreve, no esforço de construção da identidade, a possibilidade inadiável da outridade; não por acaso o cachorro amado é também de origem serrana.

Então, a identidade, opera por meio do silêncio a possibilidade mesma de sua constituição múltipla (da diferença). Em muitos fragmentos observados anteriormente, “a linguagem do nionena”, o murmulho das cascatas e outros sons evocam um universo subjacente ao dizer deste sujeito, um dizer que vem recobrir este mundo quechua, mas que acaba significando noutro lugar do discurso, como uma música que atravessa a narrativa e remete à constituição dos cursos da memória²¹⁵. Logo, o silêncio, a partir dos efeitos lacunares (falhas, entremeios...), revelam a contradição constitutiva do sujeito, este Outro de si mesmo que quer falar, se mostrar.

Após essa passagem analisada, segue-se a referência ao escritor Guimarães Rosa e sua morte; como se sabe, Guimarães morre logo após receber o prêmio de literatura por sua obra colossal *Grande sertão: veredas*. Não por acaso, a palavra “acallaría” aparece antes da referência ao brasileiro, como se verá adiante na citação do fragmento que introduz o conto de Rosa:

¡Cómo se murió mi amigo Guimaraes (sic) Rosa! Cada quien es a su modo. Ese modo de escribir sí que no da lugar a genialidades como las de don Julio, aun cuando sean para utilidad y provecho. Guimaraes me hizo una confidencia en México, mientras yo me sentía más deprimido que de cotidiano, a causa de una fiebre pasajera. No he de confesar de qué se trata. Pero, entonces, sentí que

²¹⁵ Cite-se Orlandi: “Diríamos mesmo que a diferença, na identidade, se torna possível pelo silêncio. O sujeito, atravessado por múltiplos discursos, se desmancharia em sua dispersão. No entanto, assim como o sentido é errático, o sujeito também é movente: o que o mantém em sua identidade não são os elementos diversos de seus conteúdos, nem sua configuração específica (ele tem muitas), mas seu estar(ser)-em-silêncio. O sujeito tem um espaço possível de singularidade nos desvãos que constituem os limites contraditórios das formações discursivas diferentes. Aí trabalham processos de identificação do sujeito que não estão fechados na sua ‘inscrição em uma formação discursiva determinada’ mas justamente nos deslocamentos possíveis –trabalhados no e pelo silêncio– na relação conjuntural das formações. Relação contraditória com o interdiscurso. É no silêncio que as diversas vozes dos sujeitos se entrecruzam em uníssono. Ele é o amálgama das posições heterogêneas.” (1997, p.92). Sobre os procedimentos de construção da identidade, consultar: Silva (2000).

ese Embajador tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, “descendido” hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más, a mi modo de ver, porque había “descendido” y no lo habían hecho “descender”. Luego de contarme su historia sonrió como un muchacho chico. (p.15)

Ora, há uma provocação irônica endereçada ao referir-se à confidência feita por Guimarães a Arguedas, num encontro promovido entre escritores, que permanece apagada, silenciada, apenas aludida, porque o eu se nega a dizer ou a “confessar de que se trata”. Aqui há um silêncio providencial e malicioso: ele se coloca no direito de não dizer, já que se trata de um segredo.

Após esse fragmento, no qual se suspende o dizer, o diarista começa a narração do dia 15 de maio, alegando que fizera algo contra-indicado, isto é, usara um veneno que começa a surtir efeito no presente da enunciação. A partir disso, ele evoca a memória de um inseto *huayronqo*, de cor negra, brilhante, gordo e cujo vôo, devido à velocidade lenta e o bater das asas, pequenas e leves, é capturável pela visão humana, assemelhando-se a um beija-flor. Esse inseto é conhecido por representar a morte no universo indígena, ao penetrar na flor amarela, cujo pólen o atrai, conhecido no povoado do autor como *ayaq sapatillan* (“zapatilla de muerto”), atribuição devido talvez à ansiedade com que o inseto busca esta flor, movimento quase erótico, e ainda pelo fato de ela ser depositada nos caixões nas cerimônias funerárias. Note-se como a recordação simbólica desse inseto assume um sentido contrário aos fragmentos analisados anteriormente, ganhando os contornos de um sintoma negativo e que provoca dor, além de estar diretamente ligado ao ato de escrever

Hice algo contraindicado anoche, contraindicado por mí. Cada quien toma veneno, a sabiendas, de vez en cuando; y yo siento los efectos en estos instantes. En mi memoria, el sol del alto pueblito de San Miguel de Obrajillo, ha cobrado, de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor de zapatito de niño de pechos... (p.17)

Haber recordado tan fuertemente al *huayronqo* y esos ramos de flores y el sol de San Miguel de Obrajillo a medio crepúsculo, es un síntoma negativo. (idem)

(...) ese amarillo del polvo del moscón, al que tan fácilmente se mata en mi pueblo, está asentado en mi memoria, en ese dolor ahora lento y feo de la nuca. ¿No podré seguir escribiendo más? ¡Adiós por algunos días, quizá, por algunas horas! Había empezado a crecer el torrente del mundo vivo en mi cuerpo. Hoy, anoche, me dejé arrastrar, como los borrachos habituales y culpables, a tomar mi venenito. (p.18)

Contrariando suas próprias palavras, o sujeito segue comentando a polêmica com Cortázar sobre o escritor profissional, isto é, não pára de escrever como insinuava prestes a fazê-lo, o que significa que o estado de ânimo não é fator condicionante de sua prática literária, mas a construção forjada de certa imagem “fragilizada” diante do leitor, que é solicitado a participar ativamente da leitura. Sobre o veneno, que o autor parece ter feito uso e que não se sabe do que se trata (novo silêncio por meio do apagamento), tem-se a construção de uma imagem ambígua; afinal, como acreditar numa voz enunciativa que não revela alguns segredos de sua escritura e ainda mostra essas lacunas?

Constrói-se, pois, uma imagem não apenas dialética desse sujeito, mas dialógica, com opiniões, sensações etc., bem como o destino de sua vida, condicionados por este veneno que o aprisiona e o vicia (como um bêbado abstinência e culpado)²¹⁶. A exterioridade dessa posição revela-se por meio de algumas destas pistas lançadas pelo autor-narrador. A sensação e os efeitos desse veneno são ativados por um rastro de memória que surge como uma patologia (o termo clínico empregado é “sintoma negativo”), até então controlada minimamente e com interrupções pela atividade da escrita. Ver-se-á que esse veneno de origem silenciada remete a outro discurso, rompendo os limites discursivos que o absorve e ao qual o autor-narrador parecia filiar-se.

Lienhard (1998) analisa tal fragmento nos seguintes termos. O *yawar mayu*, muito difundido na poesia tradicional quechua, é um fenômeno da natureza que ocorre no período de inverno serrano, quando na época das chuvas os rios crescem e se tornam caudalosos e violentos, arrastando consigo o que está no caminho. Para o crítico, Arguedas teria bebido da água do *yawar mayu* como opção. Arguedas registra e grava uma belíssima canção de Carnaval de

²¹⁶ Interessante notar que alguns escritores mantêm esta relação com a escrita; no caso de Arguedas, esta sensação produzida pela necessidade de escrever é descrita como um veneno que penetra em cada poro e em cada palavra; no caso de Sylvia Plath, pode-se designar sua escrita como asfíxiada, isto é, representada por um signo intoxicado pelo mal da escrita e, seu maior paradoxo, como uma necessidade vital para o sujeito.

Tambobamba que trata deste tema, na qual o rio arrasta consigo o jovem tambobambino com seu instrumento musical e o devora²¹⁷. Segundo Lienhard, esse seria o veneno utilizado pelo escritor, isto é, o mundo andino voltaria a apropriar-se de seu filho. Esse símbolo concentra a capacidade de convivência do antigo e do novo, do conflito e da resistência, numa convergência de elementos e significados andino-serranos (violência, calor, irromper da mudança, profundidade, sangue etc.). Acrescente-se a essa interessante interpretação de Lienhard a análise da forma de silêncio que introduz e abre a possibilidade de outras múltiplas interpretações desse fragmento.

No dia 16 de maio, os efeitos do veneno continuam, segundo relata o diarista, mas não como “desejo de morte”, e sim a partir de um movimento de distanciamento da morte “temida”. Na sequência, o eu autobiográfico invoca novamente a figura de Guimarães Rosa e promete contar em que consiste esse veneno:

¡Pero ya no deseos de suicidio! Al contrario, hay cierta dureza en el cuerpo de mis ojos, un dolor difuso, como de suelo maligno, de muerte temida y no de la deseada. Sí, queridísimo João Guimarães Rosa, te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío. Es vulgar, sin embargo me recuerda el cuento que escribiste sobre ese hombre que se fue en un bote, por un río selvático y lo estuvieron esperando, esperando tanto... y creo que ya estaba muerto. Debe haber cierta relación entre el vuelo del *huayronqo* manchado de polen cementerial, la presión que siento en toda la cabeza por causa del veneno y ese cuento de usted, João. (p.20)

O modalizador do contar “de algum modo” indetermina novamente a idéia a ser esboçada. A promessa de explicação contém uma alusão intertextual ao conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, a partir do qual Arguedas estabelece uma relação entre o inseto *huayronqo* que anuncia a morte, a pressão na cabeça, devido ao uso do veneno (necessidade da escrita?) e o

²¹⁷ Transcreve-se aqui um fragmento da canção:

Tambobambino maqtatas/ yawar mayu apamun/ Tambobambino maqtatas/ Yawar mayu apamun/ Tinyachallanñas toytoshkan/ qenachallanñas toytoshkan/ charangullanñas toytoshkan/ birritillanñas toytoshkan. /Un río de sangre/ ha arrastrado al joven tambobambino/ El agua sangrienta/ ha arrastrado al joven tambobambino/ sólo su tinya está flotando sobre la corriente/ sólo su quena está flotando sobre la corriente/ sólo su charango está flotando sobre la corriente/ sólo su berrete está flotando, está flotando.

Lienhard relaciona o fenômeno do *yawar mayu* à capacidade de criação e ao destino da vida de Arguedas nos seguintes termos: “El artista arrastrado por el río de sangre, sin duda Arguedas vio en esta canción la prefiguración de su propio destino. El *yawar mayu*, después de haberle proporcionado la capacidad de expresar lo andino, lo hundirá. Arguedas, no cabe duda, ‘bebió su agua sabiendo’.” (Lienhard, 1998, p.60).

conto de Rosa. Tem-se novamente a presença de um efeito de silêncio pelo apagamento no fio do dizer, criando uma expectativa no leitor (oral “te voy a contar...”) que não se realiza (na escritura do diário). Esse diálogo encenado dá-se no *post-mortem* pela voz de um narrador que adota uma perspectiva temporal espectral, distanciando-se da escrita do diário, datado temporalmente, ao assumir uma perspectiva externa e ironizar um suposto compromisso com o leitor de tudo dizer ou de contar “o vivido”, já que ele faz questão de sublinhar que se dirige a outro morto e não ao curioso leitor (!).

O silêncio se inscreve pelo apagamento nas palavras prometidas, mas suspensas. Há uma tensão permanente entre a escrita e a oralidade, já que o sujeito quer contar (“te voy a contar...”, “de algún modo”), isto é, criar um efeito de familiaridade e coloquialidade, que é forjada como proximidade que não se realiza, porque as personagens e suas falas são colocadas por meio da palavra indireta e remetem ao fora do texto. A inscrição dos gêneros e subgêneros próprios à oralidade invade a palavra literária, tornando o texto altamente oralizado, como o conto ouvido do contador Guimarães Rosa²¹⁸.

Então, esta relação intertextual²¹⁹ com outro escritor sobre o tema da morte, tão caro ao sujeito dos diários, ganha uma dimensão central, porque concentra a relação estabelecida entre vida-morte/escrita-oralidade/palavra-silêncio. O veneno silenciado, acrescente-se, é essa

²¹⁸ A fonte oral do relato não exclui o processo de representação da oralidade na literatura realizado por Guimarães Rosa e pelo próprio Arguedas nas páginas do diário de *El zorro*, revelando a sofisticada elaboração artística que sofre a incorporação destas vozes populares nas formas da estrutura narrativa moderna (conto, romance, entre outras).

²¹⁹ A presença desta intertextualidade, a partir da interpretação do conto de Rosa, da tradição popular acerca do *huayronqo* e da sensação física de “pressão na cabeça” pelo uso do veneno, desestabilizam os parâmetros de uma literatura considerada hegemônica, inaugurando uma necessidade de revisão dos critérios de modernidade cultural determinados pelas culturas dominantes para a leitura destas linhas. Introduce-se a cultura subterrânea e não-oficial como possibilidade de adaptação e renovação no discurso literário. Este efeito de *outridade* presente nestes textos, comuns aos escritores agrupados por Arguedas e posteriormente designados por Rama de “narradores transculturadores” e por Cândido de “superregionalistas”, produz um efeito de “desfamiliarização” em todos os níveis da obra literária, rompendo os esquemas convencionais e modernizadores ao colocar em choque universos socioculturais diversos.

necessidade da escritura como modo de vida, na verdade, sobrevida. Entretanto, essa estratégia revelar-se-á falaciosa, constituindo um movimento de “testamento sepulcral do sujeito”.

Noutro fragmento, o diarista menciona a amizade com Nicanor Parra e a relação dialética que estabelece com o amigo ao aproximar-se e afastar-se dele. Um dos motivos deve-se à relação dele com as cidades grandes. Note-se a busca e o questionamento entre o dizer e a propriedade ou não deste dizer:

(...) En la ciudad, amigos, en la ciudad yo no he querido creo que a nadie más que a Nicanor ni me he extraviado más de alguien que de él. Pero, ¿por qué tengo que decir estas cosas de Nicanor? Mucha ciudad tenía adentro o tiene adentro ese caballero tan mezclado y nacido en pueblo, el más inteligente de cuántos he conocido en las ciudades. ¡Lo que hablaba, sabía y no sabía o no sabe de las mujeres! (p.15)

Observe o jogo estabelecido ao final com o verbo saber e a oscilação do pretérito imperfeito ao presente (“sabía”, “no sabía”, “no sabe”), que realiza uma sutura meta-enunciativa no próprio fio do discurso na tentativa de buscar a palavra exata, a qual acaba revelando a não coincidência entre palavra e coisa por uma falha do sujeito ao querer dizer ou encontrar a palavra que melhor convenha, vazando a nomeação. Essa busca da palavra revela a angústia do dizer que não se satisfaz e se desdobra numa meta-enunciação para expor suas falhas e igualmente a falha do sujeito ao nomear, talvez porque não queira dizer, mas se sinta impelido a isso, criando uma permanente tensão.

No início do fragmento, sobre a estranha relação de proximidade e distância com relação ao amigo, novamente assiste-se a um questionamento da adequação ou não sobre o dito, a modo de um juízo axiológico (Kerbrat-Oreccioni, 1993) que recai sobre as escolhas do dizer: “¿por qué tengo que decir estas cosas de Nicanor?”. O fato de relacionar Nicanor como pertencente à cidade grande (“mucha ciudad tenía adentro o tiene adentro”), apesar da “mistura” e da origem das cidades pequenas (“ese caballero tan mezclado y nacido en pueblo”), é outro tema recorrente dos diários e central nos conflitos que fazem a língua literária do autor “gaguejar”. Tal limite

experimentado pelo sujeito entre o falar e o calar, e à maneira de falar encontra muitas vezes o lugar do entredito ou do interdito para mostrar como o falar é insuficiente e não formulável.

Nesse sentido, ainda em outra passagem, tem-se a angústia de um sujeito que se impõe a tarefa de trazer um mundo ancestral que concentra silêncio e solidão:

Y yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y silencio del mundo se concentran. (p.16)

Inúmeras são as passagens na obra arguediana que tratam do silêncio da natureza, da paisagem, ou seja, um silêncio contemplativo diante da vastidão e beleza do mundo da infância e da coletividade dos camponeses andinos. Entretanto, essa relação leva Arguedas a inserir a voz dessa natureza que “parece falar” ao homem andino e comporta em seu sistema peculiar (fonetismo, caráter oral, onomatopéia etc.) uma imagem de reprodução mais fidedigna do universo e da realidade para o imaginário de seus falantes do que outras línguas. A representação dessa música particular, aliada aos seus atributos mágicos, é um dos desafios de Arguedas na obra póstuma (o que já aparece em obras anteriores) e é aí que ela alcança uma realização plena, devido à *performance* de canto e dança representados, cujo eco ressoa no conceito quechua de *taki onqoy*, como a irrupção de mais um discurso não-oficial e subterrâneo.

No “*Tercer diario*”, após a retórica de tom apelativo do diarista que se apresenta com o ânimo “en casi la nada”, tem-se uma pausa no discurso marcada pelo uso das reticências. Após a escrita do “recado” com a qual ele pretende responder a Cortázar, narra que se encontra sem motivação para seguir escrevendo “sin chispa, sin candelita para continuar escribiendo”:

Quizá sea porque he ingresado a la parte más intrincada del curso de las vidas que pretendo contar y en las que mi propio intrincamiento en vez de encontrar el camino del desencadenamiento pretende desbocarse o se opaca, porque... Bueno. (p.174)

Nesse fragmento, a preocupação pela técnica adotada para seguir o curso da narrativa e o caminho adotado pelo escritor são temas da reflexão meta-literária dos diários, como se observou. Entretanto, essa técnica e seus limites são aludidos para logo serem silenciados pelo diarista que

não revela ou apaga da superfície textual, embora deixe em suspenso sua intenção subjacente ou seu projeto não revelados integralmente e que, tampouco, se resolverá com o término do livro. Esse novo silêncio sobre o “intrincamento” da narrativa é encoberto na sucessão, astúcia da argumentação do sujeito, pela lembrança de uma viagem realizada à Moquegua, cidade na qual havia uma árvore antiga que era defendida por um velho morador, paralítico, que, segundo ele, era considerada “indigna” pelos seus descendentes que queriam cortá-la, pois estava de antemão “condenada por ser nativa”.

Novamente, aqui se tem o tema do Outro (passado, arcaico) “de mim mesmo” que retorna no fio do discurso pelo irromper de uma fratura de memória silenciada. Isto leva à lembrança de um “pinheiro” de mais de vinte metros no centro de Arequipa, o qual, por se situar numa cidade (lugar estratégico), dominar todo o horizonte por sua majestade, considera-se como uma *guaca* no universo andino. O sujeito autobiográfico estabelece uma relação íntima e visceral com esse ser, evocado por meio da descrição “mágico-poética” (Lienhard, 1998), estratégia recorrente na obra do autor na tradução do sentimento e da imagem assumidos pelo universo, de acordo com o subjetivismo e perspectivismo andinos:

(...) ese llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir. A dos metros de su tronco –es el único gigante de Arequipa–, a dos metros de su tronco poderoso, renegrido se oye un ruido, El típico que brota a los pies de esos solitarios. Como lo han podado hasta muy arriba, quizá hasta los ochenta metros; los cortos troncos de sus ramas, así escalonados en la altura, lo hacen aparecer como un ser que palpa el aire del mundo con sus millares de cortes. Desde cerca no se puede verle mucho su altura, sino solo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto. Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante en lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún, “extranjero”. ¡Pero un árbol! (p.175)

Note-se que há uma chamada de atenção do enunciador com respeito à inadequação do nomear em “não é um mero dizer”, o que lança luz sobre o fato de a árvore “chegar a ser o melhor amigo” e, ainda, o modo de dizer de X, no qual a palavra revela sua inadequação para designar o dito, não coincidindo com o desejo de real do sujeito. A árvore encontra-se mutilada, o que, apesar disto, não afeta sua posição estratégica e o diálogo mágico-poético que o sujeito trava

com ela. A árvore é designada, ainda, como “estrangeira”. Segue-se a explicação da palavra “estrangeira”, no contexto das serras, numa referência metalingüística própria do discurso antropológico amplamente utilizado na tradução de culturas.

Em seguida, ele descreve a casa do amigo Nelson, professor universitário chileno, a convivência com sua família, o recobrar do ânimo para escrever suscitado pelo ambiente... nova digressão e, na sequência, conta um episódio aparentemente banal, ocorrido após uma sessão acadêmica, seguida de uma festa na Universidade de Valparaíso: a dança de uma professora. Essa dança, segundo o narrador, apagou a frágil chama nele acesa para seguir escrevendo. Ora, se se trata de um episódio banal, por que, de repente, o sujeito se lança numa profunda reflexão e é destituído da vontade de seguir escrevendo? O que conteria esse fato de tão significativo e subjetivo para cortar o fio da escrita do sujeito? Repare-se que, mais uma vez, surge o silêncio registrado como estratégia narrativa na referência ao movimento da professora comparada ao balanço das pequenas flores diante da correnteza dos ferozes rios andinos “nadie que las haya visto las olvida... Esta profesora...”

Pero una sesión académica seguida de una fiesta en la Universidad de Valparaíso y que duró hasta la madrugada, apagó la poca llama de repente encendida. ¿Por qué? ¿Por qué? Una profesora muy gorda, podría decirse fea, de lentes, a la que en el Perú la habrían arrinconado a la amargura, cantó y bailó en la fiesta de modo que, primero, sumió en la meditación, diré en el silencio, a cada quien, silencio que el cuerpo necesita para abrir todos los poros y cargarse de luces y recuerdos; y después ella misma, la gorda hizo bailar y bailó con la energía y libertad en algo parecidas a las de las fiestas de los pueblos peruanos indígenas. La profesora gorda, de lentes, de cara redonda, me encantaba mientras bailaba, como únicamente estas flores pequeñísimas y audaces que siempre menciono, porque su imagen, moviéndose con el roce de los feroces ríos de los Andes, nadie que las haya visto las olvida... Esta profesora.... (p.178)

A mesma energia vital se encontra na dança da professora, comparada às danças realizadas nos povoados indígenas, canto e dança que fazem mover o mundo todo, numa espécie de movimento cósmico, como o próprio *Tutaykire* no mito de *Huarochirí*. Esse movimento para o sujeito nutre-se do silêncio, que o corpo precisa para “abrir os poros e carregar-se de luzes e recordações”. Note-se, nessas linhas, que a enunciação se desdobra sobre si mesma, na medida

em que se busca a palavra (que excede) para dizer o que se quer “sumió en la meditación, diré en el silencio, a cada quien, silencio que el cuerpo necesita para abrir los poros”, aqui a palavra exata é silêncio que, ao ser repetida, reforça o movimento de todo o corpo envolvido no processo (poros e memória); essa descrição da dança exige do leitor um movimento a mais, ou seja, invoca uma teatralização implícita, na qual, quando próximos do palco do teatro, percebe-se a respiração do ator, por exemplo, a transpiração, o escutar no silêncio do movimento de significação encadeado para a cena seguinte, o jogo de luzes, o trabalho com a palavra etc.

Esse fragmento banal, no qual o silêncio é explicitado pelo dizer, amplia seu alcance se nele se escuta novamente o eco de uma problemática que persegue o autor: como transpor para a literatura essa *performance* cujo alcance global dá-se tão-somente em sua encenação no universo oral. Portanto, uma das razões encontrada para a perda da centelha criativa diante da dança da professora é a dúvida quanto à técnica que melhor pudesse representar na escrita literária a transgressão dessa escritura. É nesse ponto que o autor se defende, argumentando que a discussão entre os escritores, sobretudo a polêmica com Cortázar, foi a mola propulsora da obra e que, talvez no fundo, pretendesse o mesmo que estes escritores ou, mais adiante, quando afirma que lhe falta justamente a técnica para compreender melhor (leia-se narrar) a cidade moderna:

Sí, desde que regresé a Quilpué (Valparaíso) no he escrito sino estas líneas de respuesta a Julio Cortázar. ¡Qué curioso! Ocupándome, impremeditadamente, de don Julio y de otros escritores se animó mucho el comenzar de este libro. Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los “Zorros” algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la “técnica” que dominan sino el haber vivido un poco como ellos. (p.178)

Ainda sobre a questão da técnica narrativa, nas últimas linhas do terceiro diário, o diarista afirma haver encontrado “o método”, “a técnica”, para a segunda parte de seu “incerto livro” (p.180). E qual será esta técnica? Acredita-se que há uma relação entre a dança da professora chilena e a dança de Maxwell. Aliás, a personagem Maxwell decide não retornar ao seu país, após avaliar sua experiência nas viagens realizadas, nas quais pôde apreciar mais de 200 grupos

de músicos e bailarinos apresentando-se nas diversas regiões peruanas. A dança da professora, então, abre com seu silêncio vital a possibilidade de outras danças²²⁰, assumindo uma função central na obra. Novamente, as formas de representação do silêncio apontam para a necessidade da escritura (o veneno que o escritor segue fazendo uso ou seu fármaco, segundo a terapia) e a busca da técnica.

No *¿Último diario?*, tem-se a interrupção definitiva dos *hervores* com o diário, datado em 20 de agosto de 1969, Santiago do Chile, mas cujos fragmentos foram selecionados e corrigidos em Lima, 28 de outubro. O tom trágico desse diário anuncia o suicídio do autor, fato ocorrido exatamente um mês após, em 28 de novembro.

A presença do silêncio nas linhas finais dá-se pela iminência da morte. O diarista anuncia, paralelamente à batalha travada contra a morte, segundo ele, uma “luta vã”, já que esta se apresenta inevitável, um inventário de mortes das personagens criadas, cujos trajetos ficarão

²²⁰ A personagem Maxwell, apesar de sentir-se “estrangeiro”, em várias ocasiões, integra-se aos músicos das regiões do país. É fácil encontrar na biografia de Arguedas referências a esta mesma sensação experimentada pelo escritor quando criança e depois como antropólogo e estudioso da cultura quechua.

Maxwell realiza também uma *performance* narrada em *El zorro*, antecedida por um elemento transgressor: a chegada de um visitante misterioso. Esse visitante, identificado posteriormente como Diego e pelas pistas que sua roupagem deixa entrever, é uma nova aparição das raposas míticas. A entrada do “mensageiro” na sala de reunião dos sacerdotes estado-unidenses, reunidos com Bazalar, um índio aymara, e Don Cecilio inauguram uma atmosfera onírica, devido à dúvida levantada quanto à realidade ou não do diálogo estabelecido no escritório:

El mensajero seguía dándole la espalda al padre. Escucharon la parte final de la historia de don Cecilio, como si el tiempo que duró entre el sonar del timbre y la llegada a la oficina de Cardozo, no hubiera transcurrido. Hutchinson prestaba tanta atención a las palabras de Don Cecilio como a esa irreprimible sensación de irrealidad. ¿Hubo o no hubo timbre? (Arguedas, 1996, p.234)

Nessa passagem, todos os acontecimentos e detalhes estranhos (aumento e diminuição do tamanho do visitante, sua constituição antropomórfica, a troca de roupas e luzes que acompanham sua atuação, as mudanças produzidas no ambiente e nas demais personagens) apontam para a representação do mundo ficcional como artifício, isto é, a técnica é exposta pela advertência ao leitor, que é provocado pelo efeito de estranhamento colocado na expressão “sensação de irrealidade”, incorporação com pitadas brechtianas e de teatro do absurdo (real ou não, verdadeiro ou falso?) ao questionar os limites do fictício e da representatividade, criando um espaço metalingüístico e reflexivo. Lienhard analisa o universo onírico desta aparição do visitante como uma influência do movimento surrealista de vanguarda (1998). Em suma, nessa passagem, ao associar a presença da raposa e o encantamento que exerce sobre os demais ao som do charango de Max, tem-se um dos fragmentos mais radicalmente híbridos da literatura indo-hispânica. Isso encontra antecedentes na obra do autor, como no conto “El danzante de Tijeras”, um dos mais bem elaborados nesse sentido (Cf. artigo de Lienhard, “La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas”, 1983). Veja ainda nota sobre a dança que Arguedas (escritor) realiza antes de suicidar-se, descrita pelo músico Máximo Damián Huamani, em nota 165.

inconclusos. O tom das primeiras linhas corresponde à narração da impossibilidade de seguir vivendo como uma impossibilidade de dizer. É como se o leitor ouvisse um lamento das mortes que se sucedem, uma a uma, e desfilam diante do leitor. Cabe análise do seguinte fragmento:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea. (p.243)

Na seqüência, “he luchado contra” e “creo haber luchado contra la muerte”, assiste-se novamente a um desdobramento da palavra sobre si mesma, um recurso metalingüístico na busca da palavra que recubra aquilo que se quer dizer; além disto, é notória a preocupação com a imagem edificada, evidenciada no uso de “creo” a partir do qual o sujeito inscreve em maior grau sua subjetividade. Este indivíduo, acrisolado pela solidão, sente a necessidade de fazer falar por meio da condição limítrofe da morte, retomada desde as primeiras linhas, como se constatou, numa construção irregular e superposta, como a imagem da cascata que funde espontaneidade, fragmentação e lógica próprias ao fluxo de consciência e ao ritmo da memória e seu peculiar encadeamento discursivo (“No es una desgracia luchar contra la muerte, escribiendo. Creo que tienen razón los médicos. Y los que me atienden a mí no me tratan como profesionales sino como semejantes.”, p.19).

Entretanto, nesse último diário, o tom muda. Segue-se um silêncio que corresponde à impossibilidade de seguir narrando, tanto por parte do autor-criador da ficção quanto das personagens criadas e colocadas na função de narradores: “los Zorros no podrán narrar la lucha... no podrán intervenir” (p.243). Tal função narrativa atribuída às raposas corresponde não apenas a uma função artística, mas recobre uma significação maior ao corresponder ao universo mítico que poderia unir e transitar entre os dois mundos, vistas sob a relação de oposição e dualidade andinas.

Yo iba o pretendía... El primer capítulo es tibión y enredado... Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso adonde ningún humano ha llegado ni yo tampoco... debía ser anudado y exprimido en la Segunda Parte. (p.245)

Parece ouvir-se um lamento no fato da impossibilidade em alcançar o cume da Cruz de Hueso, inalcançável para os humanos e também para o diarista. Entretanto, a visão perspectivística e mítica encenada pelas raposas abre a possibilidade de uma leitura indohispânica antes insuspeitada: uma modernidade lida sob o signo da alteridade, como se o sujeito vislumbrasse a morte do Outro de si mesmo (Levinas, 1993), já que não se pode viver a própria morte, porque constitui um “presente sem ato de presença”, mas sim pode ser experienciada por meio da morte do Outro. Aqui fica clara a posição de exterioridade daquele que narra e do homem do mundo, num diálogo entre dialogismo e alteridade. Alia-se a isto o *ethos* desse sujeito diante da morte, numa constituição que oscila entre a euforia e o abatimento.

Cresce a oscilação e as fraturas e fissuras desse discurso que se torna mais tenso, lacônico e irrealizável. A modalização do dizer mostra a não coincidência entre as palavras e as coisas, cada vez mais violento, ao aproximar-se do fim da narrativa. Há uma crítica à falha no nomear quando o sujeito se refere ao primeiro capítulo como “morno” com um tom pejorativo e enviesado. Nesse ponto, o diarista explicita a inabilidade de si como sujeito na construção de seu discurso (fraqueza do enunciador) e da falha da língua (fraqueza da língua) ao vazar a nomeação por meio de uma ausência. Nos fios deixados soltos, na impossibilidade de dizer nos diários, o autor revela o fazer literário, mostra seu avesso, fios, remendos, costuras e se aproxima de parte da angústia moderna da literatura que necessita dizer a falta, o vazio.

A luta vã travada pelo escritor com as palavras acaba se tornando letal e a ficção abre esta possibilidade de espreitar a própria derrocada por meio do Outro. A ousadia dos fios que compõe sua escritura é esgarçada pela impotência do verbo e desmitificada pelo jogo ficcional.

3.2.1. Representação das formas do silêncio pela lei do dizer nos *hervores*

Propõe-se agora a análise da representação das formas do silêncio nos *hervores*.

Na seguinte sequência, tem-se a representação da fala do pescador Tarta (forma apocopada de “tartamudo”, gago em espanhol) que dirige a palavra ao amigo Zavala:

-¿Por-po-por-qué a-a-andas? – le preguntó la noche en que bailó Maxwell.
-Su nariz es chimenea de transatlántico, binocular. Huele todo el mundo.
-¡Co-co-cocobolo!
-Yo paseo, ella me siente a segundos, a milímetros. Es otro placer.
-¡Ma-ma-mare nostrum!
-Mare tuya, minilengua. Yo...su nariz ansiosa, aventada; tristeza.
-¿Y el triste serrano, Za-za-zavala? ¿E-e-ese que-que apresaron? (p.38)

A representação da fala entrecortada do Mudo revela as fraturas de seu discurso lacunar e reticente na forma, embora o conteúdo seja denso ao tratar da madeira para a fabricação das embarcações (“cocobolo”), referindo-se aparentemente ao episódio da prisão de algum “triste serrano”. Há ironia no emprego da expressão “mare nostrum”, relacionada, em geral, à conquista e exploração marítima, cujo eco surge na intervenção de Zavala (“mare tuya”), num tom irônico, seguido de “minilengua”, expressão forte ao se referir à caracterização imprecisa e lacônica da fala do mudo e seu alcance em meio aos demais discursos babélicos que buscam projeção em Chimbote. A palavra surge, então, atravessada por espaços de silêncio altamente significativos, e a dificuldade reside na forma e falha expressiva da personagem, alterando o ritmo do discurso. A menção constante ao nariz pela outra personagem remete ao ritmo, ansioso, triste da prostituta que o fareja, e alude de modo indireto ao Mudo, em suas tentativas de comunicar-se.

Noutro fragmento, num espetáculo na *boite* de Chimbote, o Mudo se destaca pela atitude ousada ao avançar sobre uma dançarina que realiza um espetáculo. Os presentes começam a “bramar”: “Ése es el Tarta. Lengua de bestia y lengua de ese que en la antigüedad llamaban Platón o Diógenes, o mierda, don Diego, amigo. No no es bestia. Usted lo ha visto.” (p.128). Tal referência aos filósofos gregos da antiguidade, numa inserção burlesca e carnalizada ao

misturar elementos elevados com escatológicos, do baixo ventre, e como insulto (“merda”), é, ao mesmo tempo, satírica e demolidora.

Noutro fragmento, o tema da conversa entre Dom Ángel e o visitante misterioso é a política lingüística com relação ao quechua (*hervor* III), trazendo à tona os motivos deste processo de interdição das línguas indígenas levado a cabo por séculos na região serrana:

—Le digo, amigo —continuó—, que en estos lares de la sierra norte a veces es peor, en eso de zurrarse en los indios, que allí donde quedan arraigos del tiempo de los incas; en Cuzco, Apurímac, por ejemplo, conozco. En las sierras del norte hablan castellano; en la mayor parte de las provincias ya no saben el quechua. Mejor. Así no hay secretos, ¿comprende? Están a la vista, ¿comprende? Y se han convertido en poca cosa, a mi parecer. En Cuzco, Apurímac, Huancavelica, Puno... el indio te mira como de la otra orilla. Extraño. Y si les hace meter bala, peor. ¿Comprende? Entonces calculamos... (p. 92)

Esse fenômeno histórico na serra norte do Peru, em geral contexto referido da obra de Ciro Alegría, não ocorre da mesma forma na serra sul, na qual se deu um maior processo de resistência devido à geografia acidentada, à chegada tardia da modernização (ferrovias, vias de comunicação etc.), entre outros fatores, os quais promoveram a sobrevivência de formas arcaicas de vida no modo de produção camponês-indígena. O silenciamento local ou a censura consiste na interdição de elementos do discurso ou de toda uma língua, no caso das línguas indígenas e seus dialetos, os quais sofrem um apagamento da superfície discursiva pelo processo de interdição, mas que afloram em outro ponto do discurso, porque se inscrevem no interdiscurso do sujeito que, ao ativá-lo, transfere o conteúdo apagado para outros lugares discursivos. À medida que o sujeito se constitui pelo sentido, então esses lugares de inscrição do silêncio, neste caso político, emergem sem dúvida na constituição de um discurso que sofre da ausência, da imprecisão da palavra, formado por porosidades, espaços a serem preenchidos para ilusoriamente se alcançar a completude (e que deixam entrever a incompletude).

A afirmação na fala do industrial de que a dominação procura apagar a existência de “segredos”, como se a compreensão da cultura e da língua ou, diante dessa impossibilidade, sua eliminação, garantissem as formas de dominação, imperando sobretudo pelo discurso a

propagação de uma única ideologia, e que, possivelmente, eliminasse o perigo de uma resistência ou reviravolta na ordem estabelecida. Em suma, esse discurso truculento do industrial é próprio da ideologia dominante do período e se filia a certa rede de discursos sobre a constituição do Estado-nacional homogêneo e a garantia de soberania sobre qualquer forma considerada indesejada ou ameaçadora ao poder público.

No seguinte fragmento selecionado, a palavra que foge, talvez pelo esquecimento momentâneo ou pela hesitação em nomeá-la, já que se trata de um conteúdo “secreto”, torna visível, em parte, o mecanismo de controle do sistema, o qual se ocupou da distribuição de tarefas para o funcionamento da indústria em todas as suas instâncias, até mesmo no controle dos gastos dos trabalhadores da pesca, os quais deixavam parte dos rendimentos, alguns todo seu salário, nos prostíbulos, o que significa que até o ócio e o prazer se subjugam às leis do capital²²¹. Até a delinqüência é atribuída à máfia como forma de controle social por meio da violência e do sentimento de medo infundidos nos cidadãos. Segue leitura do fragmento, lapidar nesse sentido:

Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos; eso sale casi solo; después se le ceba. ¿La mafia? Adiestramos a unos cuantos criollos y serranos, hasta indios para que... ¿cómo es, cómo es la palabra? ¡Para “provocadores”! Ellos armaban los líos; sacaban chaveta y enseñaron a sacar chaveta, a patear a las putas; aplaudían la prendida del cigarro con billetes de a diez, de a quinientos, a regar los pisos de las cantinas y burdeles con cerveza y hasta con wiski... (p.94)

Busca-se a palavra para nomear aquilo que, num primeiro momento, parece faltar. Essa falta revela-se na busca pelo enunciador da palavra que coincida com a coisa a ser nomeada. A primeira estratégia é a hesitação (uso das reticências) talvez para ganhar tempo na construção, e a segunda, pela busca do esquecido (“como é, como é a palavra?”), num desdobramento meta-enunciativo sobre o fio do dizer. Em seguida, vem a palavra postergada e que abriu um silêncio

²²¹ Foucault, em *História da Sexualidade. A vontade de saber*, examina como se constituiu no Ocidente um discurso científico sobre o sexo que, longe de silenciá-lo, produz um excesso que ele denomina *scientia sexualis* com seus mecanismos de classificar as formas periféricas do sexo e condená-las a falar sobre si por meio da confissão e de uma forma de poder sobre as regulações destes discursos (1990, p.48).

no discurso “provocadores”, que designam aqueles indivíduos que propositadamente incitavam a briga, excesso e desordem nos bares e prostíbulos, numa forma de promoção do terror generalizado para manter o controle social. As aspas mostram a heterogeneidade da palavra que transita nos discursos veiculados, assumindo novas significações e abrindo o dialogismo, fazendo o sentido circular nos diferentes domínios.

No seguinte fragmento, há a crise que sucede um período de apogeu e excesso, próprio do sistema capitalista que se auto-implode para revitalizar e gerar nova onda de lucros, como uma “roda gigante do capital” (já se discutiu esse aspecto no capítulo um). A crise eleva os preços de todos os produtos em Chimbote e leva muitos à bancarrota:

(...) les fiaron desde lechugas y camotes hasta detergentes, perfumes y cortes de seda. “De ellos vivimos, ellos son la sangre de Chimbote”, decían las placeras. “El *aguay uno*, el *yawar mayu*”, llegaron a proclamar algunas verduleras serranas, olvidando su vergüenza por el quechua. Las cantinas también fiaron, aunque con tiento; las putas también fiaron a los conocidos. (p.103)

Explicita-se a metalinguagem própria da tradução de culturas, na nota de rodapé explicativa do termo “*aguay uno*” traduzida por “el agua dios que produce vida”; outra referência ao elemento andino sagrado liga-se à água como fonte de vida, elemento fundamental da cultura de base agrícola, cuja abundância se deveu ao desenvolvimento magistral do sistema de irrigação das terraças e andares ecológicos (“pisos ecológicos”). Marca-se, novamente, a heterogeneidade por meio da tradução de línguas e culturas e invoca-se a memória ancestral como meio de superação da crise e florescimento de novos tempos; as mulheres esquecem sua “vergonha” do quechua e revitalizam-no num contexto de crise capitalista.

Outro fragmento selecionado revela o funcionamento daquilo que se mencionava sobre a substituição de uma palavra ou enunciado por outro que remete à política de silenciamento (censura, interdição) de toda uma rede de discursos a que os enunciados se ligam e sofrem, ou não, a adesão do sujeito consciente ou inconscientemente. Veja-se o que ocorre no fragmento em

que as personagens Dom Ángel e Dom Diego, num diálogo tenso e ácido, discutem a política futura:

—¡Eso, por las guevas del cangrejo, sea dicho en buen romance! Sólo desde esas alturas se manda, se dispone, se arregla, se pone en vereda a mezcolanzas tan peores que mierda de chanco de barriada, como es esta... país.

—¿Qué iba a decir en vez de país, don Ángel?

El jefe se rió. Una luz fuerte que llegaba de la tolva automática, un poco más arriba y en frente del trommel, hizo resaltar la mirada de los ojos grandazos y blancos de Don Ángel.

—Iba a decir una mala palabra, don Diego.

—¡Patria! ¿No es cierto?

—Sí. ¿Cómo lo adivinó usted?

—No era muy difícil.

—Claro! Usted es algo especial, oiga en esto y en lo otro. Ningún indio tiene patria, ¿no? Me consta. No saben pronunciar ni el nombre de su provincia. Ningún cholo, ningún negro verdadero, zambo o injerto, tienen concierto entre ellos. Son peores que los indios en eso. ¿Dónde está la patria, amigo? Ni en el corazón ni en la saliva. “A la mierda”, es el juramento de los cholos, injertos y negros; y los indios son una manada. ¡Ahí están! En los médanos y zancudales, robándose los unos a los otros. “A la mierda”. Pero... oiga usted esto; desde este barandal se lo digo: no saben pronunciar el nombre de su provincia los unos; los otros maldicen a su padre y madre; todos se emborrachan como gusanos, pero, sin embargo, cuando se les enseña a manejar máquinas y, más todavía, cuando los ingenieros les explican el funcionamiento de las piezas difíciles, maestras, de las máquinas y de todo el conjunto, estos bestias aprenden, algo despacio, pero yo diría que más a fondo que los mismos gringos. (pp.116-117)

Esse extenso fragmento contém muitas das reflexões analisadas ao longo desse trabalho.

A palavra pátria é silenciada e, em seu lugar, o sujeito emprega a palavra país, mais neutra com relação à primeira, visto que pátria remete à consolidação de um discurso nacionalista, com vistas ao desejo de uma Nação forte, constituída a partir do movimento de Independência, seguida pela República e seus símbolos pátrios, tais como: o hino nacional, a bandeira, os monumentos, os heróis da independência etc.²²². Esse movimento, entretanto, não congrega todos os indivíduos do Estado-nacional cuja unidade forjada não acolhe a diversidade.

Tal fenômeno só ganha visibilidade anos mais tarde e está esmiuçado no discurso dessas personagens a partir das escolhas do autor. Segue-se à exclusão da prometida cidadania, que nunca se realizou, ao menos para alguns que constituem maioria em países periféricos (índios, negros, mestiços, pobres, marginais etc.), a implantação de um ideal lingüístico de integração –

²²² Há uma noção de “Patria Grande” difundida desde os movimentos de independência e que percorre o discurso dos idealizadores e fundadores da Independência no país. Cf. Pease, 2003.

ocultando o controle necessário para eliminar os “segredos” de línguas estranhas e as formas de poder. Pode-se observar isso no emprego do “bom romance”, alusão irônica na fala da personagem ao falar bem, segundo os critérios ocidentais. A ironia revela-se na hesitação por introduzir no discurso a palavra “pátria”, antecipada pela pista deixada no artigo feminino que a antecede ou pela busca da palavra “como é esta...”, imediatamente substituída por “país”. O resultado dessa política representa-se pelos desvios lingüísticos na fala das personagens (recorrência de palavrões, linguagem vulgar e elemento escatológico), visto que a pátria “não está nem no coração nem na saliva”, e pelo exercício da cidadania ironicamente plena dos indivíduos presente no léxico que caracteriza seu falar (“não sabem pronunciar”) e seu comportamento (“formam um rebanho”, “bebedeira”...).

A palavra que falta e produz um silêncio emerge pela petição do discurso do interlocutor, fazendo-se presente pelo eco suscitado nessa falha que espelha outra fala e reivindica o elemento ausente a partir da predicação sobre a palavra, a qual precisa de que forma ela se desvia da adequação à coisa “Que ia dizer ao invés de país?”. A resposta vem em tom de ironia por parte do interlocutor que demonstra “não ser difícil adivinhar” a razão da dificuldade do locutor de utilizar “pátria” no lugar de “país”. A palavra encoberta pelo desvio do locutor revela, por meio de sua interdição no discurso “me obrigo a dizer X para não deixar dizer Y”, que o silêncio atravessa as palavras, significa noutro lugar e joga com os limites. A palavra silenciada e, logo, reivindicada gera uma rede de produção de sentidos que a ela se associam por meio de uma memória histórica, social e de uma política pública de silenciamento, a ponto do indivíduo evitá-la no discurso por considerar impróprio o termo “pátria”, não se filiando ao discurso dominante, numa posição de resistência.

Há outro fragmento que traz a política de silêncio ou censura. Trata-se da interdição imposta historicamente na região serrana e predominantemente oligárquica, na qual a exploração

e submissão impostas aos trabalhadores levam à crescente corrida aos centros emergentes da costa e sua promessa de melhores condições de vida. No discurso infectado e atosigado da personagem dom Esteban de la Cruz, observam-se que as pistas dessa forma de censura que se encontra livre do contexto de subjugo dos latifúndios e das minas. Ele começa contando fatos relacionados à vida pessoal, como quando conheceu a esposa e de que maneira ambos fugiram:

Allí hey conocido a la Jesusa. Era so cocinera de'un señora que tenía tiendita fonda restaurancito. De noche hemos escapado. Ese señora está ahora en Chimbote. Tiene puesto grande verdura, mercado Bolívar. ¡Caray! Dispués, de Parobamba, hemos bajao otra vez Chimbote. Parobamba, pueblito andino, nu'hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito. Hacienda grande también silencio, obediencia, boca cerrado. Silencio comen allá, alturas, sierra que decimos, compadre. En so tripa de serrano, en su vena sangre del serrano que ha probado ya Trojillo, Lima, Chimbote, en su pecho adentro, más toavía, silencio cementerio no más ya hay cuando le hacen quedar en so tierra pueblos. Cuando baja a la costa ya también, recuerda so crianza, cerros, fiestas con borracherita, pito y caja, violín; llora silencio, ratito na más en el trabajo homilde, despreciao ¡caracho! Entonces... en me pueblo; nu'hay esperanza diciendo. ¡Vamos Jesusa, al Chimbote, puerto grandazo! Hey hablado. (p.150)

Dom Esteban compara a situação das grandes cidades costeiras às épocas anteriores na serra. Ele conta como era a vida nas fazendas, ao lado dos animais e da terra, num tom inicialmente bucólico (“porquinho, ovelhinha, chacrinha...”), mas logo assume a forma da negação do falar, relatando a censura nas fazendas, nas quais o “silêncio” e a “boca fechada” exprimem o autoritarismo e o abuso dos latifundiários. A menção a “comer palavras” pode referir-se à fome que maltrata (“silêncio comem”), numa alusão ambígua entre a necessidade de sobreviver para não passar fome e a de calar-se com fome.

No seu discurso truncado, ele simula o movimento de um corpo cansado e de uma fala aos borbotões, que expõe suas “tripas de serrano”, a personagem revela que ficar ou voltar aos povoados de origem, após a experiência em outras cidades, é como estar fadado ao “silêncio do cemitério”, pois já não são bem vistos, o que, no seu caso, pelo fato de haver trabalhado nas minas de Cocalón, remete a outro silêncio “cemiterial”, isto é, o castigo por haver realizado um

trabalho proibido e amaldiçoado nas minas (demoníaco como se viu no capítulo 1). Resta ao personagem um destino a ser trilhado nas grandes cidades.

Note-se que a única vez que o verbo modaliza a fala é na decisão tomada de mudar “hey hablado”. Tal forma remete ainda ao quechua como recorrência da expressão “nispa nin” ou “dice diciendo”; em espanhol, significa que aquilo que é dito faz parte da experiência pessoal e vivencial que o sujeito experimenta com relação ao conteúdo relatado. Contudo, nas grandes cidades, ao se recordarem das origens e do passado, novamente, o dizer das personagens é entrecortado por um “choro em silêncio”.

Esse lamento está evidente na sintaxe quechua que estrangula a sintaxe castelhana, assim como os pulmões contaminados secretam a mucosidade da doença contraída nas minas e expelida a todo instante pela personagem. Basta a menção a alguns exemplos: uso indevido do artigo para marcar o gênero, cuja marca de morfema inexistente em quechua (“un señora”), o mesmo se aplica à preposição de lugar, que aparece como ausente (“hemos bajao Chimbote”), a forma apocopada do verbo “bajao” (aqui numa oralização do próprio castelhano), a sequência de substantivos seguida de verbo, remontando à sintaxe aglutinante, na qual os elementos se alteram, à medida que entram novos elementos, numa maior matização e condensação da estrutura, além da ordem corrente de Objeto–Sujeito–Verbo, na qual o objeto é modificado pelo sujeito, pela ação, remetendo o verbo para o final da frase (Bernuy, 1999), após uma sucessão de substantivos e adjetivos (“Parobamba, pueblito andino, nu’hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito. Hacienda grande tamién silencio, obediencia, boca cerrado. Silencio comen allá, alturas, sierra que decimos, compadre...”), uso de diminutivos que marcam a fala dos camponeses andinos, desinência diminutiva em formas que não admitem em castelhano “dosito” etc.

Um último caso a ser analisado será o do cuidador de porcos Bazalar. Em Chimbote, ele se torna líder político, mas sem despertar grandes inimigos ou interesse da parte de outros

políticos, já que sua atuação se limitava a pequenas intervenções. A apropriação do castelhano, realizada numa escola noturna na pequena “favela”, ao chegar em Lima, marca seu estilo inconfundível e por isso respeitado pelos demais:

(...) Debía contribuir a eso su castellano que, a pesar de los mote, no dejaba de imponerse porque lograba hacerse entender y respetar, y las palabras “aseñoradas” que usaba, las empleaba con petulancia como legítima. Lo que martirizaba a Bazalar era que él no era dueño de los chanchos, sino solo alimentador y partidario. (p.212)

Antes de analisar o fragmento propriamente dito, cumpre ressaltar que a palavra *mote* é seguida de uma nota explicativa que remete à heterogeneidade do enunciado, ao instaurar uma voz que explica a aceção do termo, da seguinte maneira: “palavras ou frases castelhanas defeituosamente pronunciadas pelos ‘serranos’: ‘oscoridad’ ou ‘la perro’” (p.212). Esta nota de rodapé remete à estratégia de visibilidade da voz tradutória, a modo de descrição que possui importante função no discurso antropológico, pois confere um caráter de testemunho àquilo que é dito e da maneira como é dito, não se relacionando nem ao passado nem ao futuro, mas como um fragmento de texto que consiste num “tipo particular de esquematização discursiva” (Adam et al., 1990, p.14).

Retomando o caso de Bazalar, sua origem serrana e sua inserção nas grandes cidades, Lima e depois Chimbote, tornam sua personagem um ícone do movimento migratório no país. Veja-se o fragmento em que o narrador caracteriza essa personagem

Bazalar recordaba sus tiempos de mayordomo en residencias grandes de Lima y de miembro secundario de la directiva de la pequeña barriada limeña, pero de sangriento origen, La caída del Ángel. No quería recordar los tiempos de cuando fue niño casi sin ropa y de cuando fue peón sin tierra y sin casa en el mundo de arriba. Pensó con regocijo el haber estudiado, muy en serio, sólo tres años y ya hombre, en una escuela nocturna de un barrio residencial de caballeros ricachos serranos de Lima. Ahora veía más claro “el senda” para realizar su “magnánimo” ambición. (pp.213-214)

Na voz do narrador, tem-se a interferência do registro culto do qual Bazalar se apropria pela presença na escola noturna, freqüentada junto à elite limenha, sobretudo, no uso constante de uma adjetivação superlativa facilmente ironizada na paródia realizada sobre sua fala. As expressões e os termos são transformados pela sintaxe quechua (adjetivo que antecipa o

substantivo, confusão entre gênero do artigo e substantivo...). Esse discurso do guardador de porcos revela a clara presença da irrupção dos serranos na costa e sua peculiar apropriação do castelhano, desterritorializado pelas personagens, no processo fulgurante de modernização do país. A apropriação da língua e sua substancial transformação e adequação às necessidades dos sujeitos oferece um exemplo de resistência e adaptação dos valores andinos na metrópole moderna. Essa polifonia e dialogismo chimbotanos foram magistralmente captados pelo autor, que promove na ficção um desfile destas transformações lingüísticas e de comportamento no país. Essa língua “yanki-cecilio-bazalártica”, vem, pois, representada por meio do fluxo verbal aluviônico de vozes e discursos que se entrecruzam na capital do Terceiro-Mundo.

Em síntese, os fragmentos selecionados na análise desenvolvida, longe de esgotar os exemplos de representação do silêncio na obra, parecem significativos e exemplares quanto aos efeitos de sentido produzidos. Neles, constata-se a presença do apagamento de uma memória de língua, sobretudo das línguas indígenas com relação à língua nacional e de Estado, o silêncio constitutivo, o silêncio local por meio da censura e do interdito, as fraturas na palavra e sua falta de correspondência com o objeto e a resistência por meio da apropriação dinâmica do castelhano pelos serranos. Nota-se que as formas de representação da fratura da palavra são recorrentes em todo *corpus* analisado, levando à língua ao estado de espécie de gagueira e balbuceio.

Se, como fora colocado no início dessa análise como hipótese, Arguedas busca “transmitir à palavra a matéria das coisas”, então sua escrita em geral adere à ferida da palavra e a angústia do dizer, daí a necessidade da escritura, como forma de “postergar a vida”, tornar-se uma espécie de beco sem saída para o sujeito governado pelas leis do dizer, arrastando-se constantemente à outra forma de ser (Outro de si mesmo: quechua, antigo, rebelde, nativo, estrangeiro...).

As formas de representação do silêncio encontradas, atravessando as palavras e vazando a nomeação pelas falhas, silêncios e fraturas, tanto da voz do narrador quanto das personagens,

constroem a contradição constitutiva dos indivíduos e revelam a incompletude do sujeito e de sua palavra.

CAPÍTULO 4 - O mapa da cidade e a arquitetura da língua arguediana

4.1.A arquitetura da língua em Arguedas

Nesta seção, tratar-se-á primordialmente da estrutura simbólica andina que subjaz na obra e confere-lhe um caráter transgressor.

Com relação à forma, a operação de escritura arguediana associa-se à ruptura, descontinuidade, fragmentação e diluição das fronteiras entre os discursos e os gêneros. É o que aponta a leitura de Lienhard e Aymará Llano, que detecta aspectos de tendência vanguardista (cubista, surrealista, cinematográfica etc.) próximos à experimentação com a linguagem no autor.

Essa ruptura, fragmentação e descontinuidade apontam para a estrutura e organização interna da obra. A divisão oferece inusitados entrelaçamentos narrativos ao associar um gênero marginal (diários/epístolas) à narração, elementos míticos a seculares, e assim por diante. A isso se deve a apropriada comparação entre a obra de Arguedas e as obras de seus antecessores: Huaman Poma de Ayala e o inca Garcilaso de la Vega, mas também as semelhanças com o vanguardismo andino de Vallejo e Churata.

Nesse sentido, Lienhard aponta o projeto de Arguedas como o primeiro a realmente inserir-se num contexto de ruptura com relação à tradição ocidental a partir da criação de um idioleto particular. Isso não significa que Arguedas queria criar outra língua, distinta do quechua ou espanhol, tampouco inserir as variantes regionais em sua textura narrativa ou expandir as possibilidades do espanhol (Escobar, 1984, p.137), mas a experimentação com a linguagem no autor constrói uma matriz lingüística “consolidada sobre a interação paralela entre o castelhano e

o quechua” (idem), tal como sua condição de sujeito bilíngüe²²³. Esse projeto é ainda indissociável da vida e da arte como articulação passada e presente, andina e ocidental, na intersecção de um futuro nacional. Tal encruzilhada, onde se encontram língua e cultura, indivíduo e coletividade, plasmados numa memória projetada numa esperança futura da nação “plural” e “feliz” é central e mobilizou a trajetória do homem (Arguedas, cidadão, escritor, professor, antropólogo, intelectual etc.).

Então, segundo Escobar, ele atua como um tradutor cultural ao gestar, nesse embate com a língua, não apenas no plano interlingüístico e intercultural, mas ainda intersistêmico, ao colocar ambas em situação de fuga e estrangeiridade. O crítico afirma que a “língua literária arguediana” se caracteriza pela co-presença do quechua e do castelhano, o que constitui a base das interações entre uma e outra no discurso narrativo (1984, p.67). Essa escolha possui implicações fundadoras, na medida em que prevalece na superfície a língua estrangeira em permanente interação com a língua materna. Disso se desprende outra questão, delimitada por Escobar: a “pluralidade discursiva” que se constrói pelos diversos espaços sócio-culturais abrangidos, por um lado, o andino e, por outro, o costeiro ou não andino. Sobre isso, fica a citação do longo fragmento de Escobar:

...lo que me parece notable en la sintaxis narrativa arguediana es el hecho de mostrar, en la misma superficie, una valencia lingüística doble, de dos lenguas diversas, no de simples variedades dialectales o sociales o de registros distintos. Me explico: la ficción que resuelve el dilema consiste en hacer que el indio quechuahablante se produzca fluidamente como si lo hiciera en su lengua materna, y que el lector no lea *como* si la comprendiera. Esta mecánica supone dos cuestiones: a. El lector sabe

²²³ Como já dito na seção anterior, Arguedas enfatiza sua preocupação com a língua, registrada nas inúmeras intervenções que realizou (ensaios, entrevistas etc.), sobretudo ao colocar em primeiro plano sua condição de sujeito bilíngüe (apesar da defesa do quechua como língua materna não constituir um dado biográfico). De acordo com Escobar, o sujeito bilíngüe realiza um duplo movimento potencializado pela característica de “poder virtualmente utilizar dois códigos comunicativos” (1984, p.67) e, nesse caso, o bilingüismo pode ser entendido tanto do ponto de vista do falante quanto do contexto social de sua ocorrência. Some-se a isto o fato de Arguedas manejar ambas línguas em sua produção literária por meio das estratégias como tradutor de culturas. Além disto, há a reflexão empreendida, num primeiro momento, como escritor e professor de língua castelhana e, num segundo, como antropólogo e folclorista, formação que o leva a utilizar os conceitos de língua e cultura de maneira diversa e com novos “alcances semânticos” às utilizadas no campo literário, cabais para a sua reflexão sobre si como tradutor e escritor, original e tradução, subjetividade e alteridade.

que él no domina ni conoce el quechua; y b. sabe así mismo que el actor indio no tiene control suficiente del castellano y que aparece como si estuviera hablando en quechua. De esta manera, la relación translingüística actualiza el mensaje quechua, hace presente lo que no está a la vista; hay una correlación entre los dos términos de la ecuación: el castellano es lo presente y el quechua la lengua copresente, merced a la organización de los rasgos de la *literaridad* arguediana. (1984, p.72)

As considerações de Escobar sobre a obra arguediana são, sem dúvida, acertadas; entretanto, a questão do conflito tradutológico no autor não pode ser reduzido a uma questão de primazia da letra ou do sentido. Ao realizar as escolhas, o sujeito sabe que algo ficará sem ser dito, ou seja, ele reconhece na sua voz um inevitável efeito de estranhamento, a presença de um elemento secreto, porque não se pode abrir mão da língua materna sem sentir a nostalgia pela língua, não se pode falar ou escrever numa língua estrangeira sem sentir o peso discursivo da língua materna, sem ansiar por uma língua utópica que possa, nesta difícil, dolorosa e “intangível” travessia, dizer quase tudo.

Quanto ao leitor desse texto, num primeiro momento, vê-se impulsionado a penetrar no universo andino por meio de um complexo ato tradutório e, num segundo, ao entrar em contato com uma abordagem crítica nativa, é acometido por uma sensação de compreensão fragmentada e lacunar, devido à distância entre esse universo indígena e a perspectiva adotada pelo autor (cf. Moreno, 1983)²²⁴. Entretanto, o ato tradutório levado adiante nos textos não se sustenta numa instância sem a outra, uma enreda a outra numa complexa rede de produção de uma nova estrutura. O leitor é, portanto, arremessado a preencher estes espaços de significação do tecido narrativo. Em suma, tem-se uma escritura que produz silêncio(s) diante de um elemento ausente, embora subjacente à profundidade e que ecoa/sussura uma falta na superfície (um efeito de

²²⁴ Isto fica evidente em passagens de *Los ríos profundos*, nas quais, por exemplo, o encontro de Ernesto com as pedras do muro incaico ou a redação encomendada da carta de amor à amada índia passam por um complexo processo de tradução de dois universos culturais em muitos aspectos irreconciliáveis e que abrem a geração de um produto “intersistêmico”, estranheza e descentramento, mas também que “progride à descoberta do parentesco das línguas” proposto por Benjamin na tarefa do tradutor (Berman, 2002, p.340).

estranhamento no leitor também que, como se refere Escobar, sabe que não sabe e “não lê como se compreendesse”).

Na operação de tradução de línguas, que, como é sabido, é também tradução cultural e etnográfica (George Mounin e James Boon), na obra arguediana, os ecos ressoam muitas vezes numa angústia pelo elemento perdido, que não está ali, mas faz falta no processo de constituição discursiva do sujeito (seja autobiográfico seja das personagens) e de sua memória, no choro, sussurro e balbuceio, num desejo inconsciente de retomar a palavra perdida, de retornar à infância com sua linguagem de tropeços e soluços permitidos, seu silêncio inicial, ou, ainda, de uma comunhão com Deus e o verbo divino para se alcançar esta utopia lingüística e ter de volta a árvore do conhecimento, árvore da linguagem (domínio do bem e do mal). Não por acaso o último *hervor* termina com o salmo: “Se eu falasse a língua dos homens...”.

A solução para a oposição dualista e cultural do país, que compreende de *Agua* até *Los ríos profundos*, sofre um abalo na obra póstuma *El zorro*, já que esta co-presença das línguas ancorada numa projeção dualista da sociedade peruana (costa-serra) é destituída em função de uma nova configuração sócio-espacial e de um novo projeto estético-político. Como narrar e com que linguagem esta nova realidade? Qual é esta arquitetura projetada por Arguedas?

Em síntese, o texto arguediano exige um leitor que abra mão dos esquemas tradicionais de recepção e genealogia e incursione na desestabilização proposta pelo autor, lançando mão de outras leituras, sobretudo quando as estratégias de tradução, propostas na produção anterior do autor, entram em colapso. Segundo Berman, se a prática da tradução exige um deslocamento do tradutor, apenas conferido pela tradução e sua natureza de *experiência*, um abrir-se ao outro não para anexá-lo, mas para tornar-se seu *hóspede* (2002, p.331); então, o leitor arguediano deve realizar este descentramento necessário à imersão na obra. Com isto, pretende-se dizer que, se em obras anteriores, encontra-se um narrador-tradutor que procura recuperar a significação e os

efeitos de sentido próprios ao universo andino-indígena, numa transformação mútua das línguas, em contrapartida, em *Los zorros*²²⁵, o leitor encontra-se diante de outras ferramentas na representação desse universo, a considerar a necessidade de se apropriar do castelhano pelos migrantes como forma de se inserir mais rapidamente na sociedade e garantir a sobrevivência e adaptação, agora no novo contexto sócio-geográfico, no qual as serras invadem a costa.

Em suma, todos esses fatores fornecem novas estratégias linguísticas, tais como: fragmentos em quechua sem a respectiva tradução, radicalização da co-presença das línguas, ao que se soma a presença de línguas estrangeiras (inglês), variantes do castelhano, presença de uma *performance* andina (dança, música, ritual, desafio), presença do mito na figura das raposas narradoras etc.

A mencionada referência anterior à língua ideal recupera aquilo que já se esboçou sobre essa concepção arguediana de escritura centrada na palavra como algo que deva carregar a energia vital, ou, ainda, a indissociabilidade entre vida e morte, sexualidade e espírito, ou seja, a palavra não se apresenta separada metafisicamente do objeto em si, mas deve carregar e transmitir a matéria deste objeto por meio do signo linguístico. A partir dessa concepção, denominada por Rama de “palavra-coisa” (1985a) e que coloca o problema da autorreferencialidade da escritura moderna, Arguedas leva ao mais alto grau toda sua produção por meio da hibridez radical, a ponto de levar seu leitor a aventurar-se nessa nova associação e inserir-se na rede inédita de significações habilmente tecida.

²²⁵ Esta divisão da obra arguediana de um projeto de tradução até a obra *Los ríos profundos* justifica-se, de modo a facilitar o presente estudo, apoiado no argumento de Lienhard (1998) de que *El zorro* é uma resposta à obra *Todas las sangres*, devido aos mal-entendidos suscitados no *Encuentro de narradores*, em Arequipa, no qual Arguedas vira sua obra duramente criticada por argumentos de ordem sociológica cujos teóricos cobravam um posicionamento ideológico do autor, segundo ele, não condizentes com seu projeto artístico, tema do qual não se tratou neste encontro, cuja repercussão gerou como resposta do escritor à incompreensão da obra *Todas las sangres*, uma superação de tudo que havia produzido.

Nessa obra, uma das chaves de leitura dada pelo próprio autor é a concepção de palavra que nasce das contradições da modernidade e de sua periferia, a partir de seus escombros e das latas de lixo da história. Aqui é possível aproximá-la da concepção benjaminiana da escrita do sujeito melancólico, que carrega a responsabilidade com as gerações passadas. Benjamin sentia-se, pois, co-responsável pelos fracassos e frustrações acumulados pela humanidade, dos quais se via herdeiro, daí talvez decorra sua relação direta com os objetos, de sorte a “pôr o pensamento em ligação ‘imediata’ com as coisas (como se o pensamento tocasse, cheirasse ou mordesse a coisa, segundo a observação de Adorno)” (Konder, 1999, p.119). Tal relação, em certa medida, também é proposta por Arguedas quando escreve que busca “transmitir à palavra a matéria das coisas”, como se a palavra fosse viva, possuísse asas e recuperasse uma essência perdida numa comunhão sagrada com o homem. A regeneração de um passado dá-se pela renovação dos ciclos num movimento revolucionário-messiânico corrente na região andina²²⁶.

O ato de tradução cultural na passagem de *Los ríos profundos*, no encontro de Ernesto – *alter ego* do autor– com o muro incaico, passagem exponencial da luta pela palavra que portasse a matéria viva das coisas, a essência, mas a partir de um processo de deformação (corte, ruptura, reescrita, quebra, estilhaço)²²⁷, como aponta Berman, é condição inevitável da tradução “não etnocêntrica”.

Esse aspecto é radicalizado em *El zorro*, no qual se pode dizer que a representação babélica das vozes chimbotanas a partir de seu “fundamento escondido do edifício social” do

²²⁶ Tanto em Benjamin quanto em Arguedas, a esta relação com o passado, descrita como patológica e não resolvida por Freud, é conferido um novo sentido, no qual a impotência e a culpa em relação à humanidade se associam ao desejo de resgate das energias libertárias e revolucionárias soterradas no passado, é o que constituirá, no caso do primeiro, a revolução messiânica e social e, no caso do segundo, a revolução indo-hispânica por meio da invocação artística do *taki-onqoy*, do messianismo andino e da utopia. Cf. Konder sobre esta perspectiva em Benjamin (1999, p.16)

²²⁷ É emblemática a passagem de *Los ríos profundos* na qual Ernesto revela ao pai que as pedras do muro incaico ao serem talhadas perdem seu encanto: “–Golpeándolas con los cinceles les quitarían el “encanto”. (...) –Sí, hijo. Tu ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos.” (Arguedas, 1986, p.09)

qual o indivíduo é apenas seu “inquilino” (Marx apud Bakhtin, 1999), revela a ideologia do processo irrefreável de modernização e condiciona esta materialidade histórica às práticas discursivas²²⁸. À perda do mito associa-se a perda da identidade (Bay, 1992) na modernidade, e a paisagem urbana assume uma relação de temporização e estranhamento para a subjetividade; pode-se acrescentar que o sujeito, representante de uma coletividade sem rosto, como “senhor de sua morada” (Freud), alicerça-se sobre uma construção já condenada e enferma.

Aos olhos, portanto, deste sujeito autobiográfico, a configuração deste traçado irregular e vertiginoso da proliferação das favelas de Chimbote não pode ser a mesma sob a ótica do adolescente Ernesto e seu mundo de recordações (que passa pela afetividade com relação aos elementos da natureza, rios e masculino), mas sim condicionado pela alienação dos indivíduos submetidos ao processo de produção (marítimo e feminino). Novamente, o espaço divide-se em alto e baixo ou *hanan* e *hurin*. E, em *Los ríos profundos*, a partir de um processo operatório de tradução, Ernesto evoca a matéria viva das pedras inertes, as quais adquirem vida, movimento e voz.

Acredita-se que em *El zorro* essa mesma pedra lapidar está na base da edificação da língua arguediana, emanando calor, vida, sangue e voz, oculta numa estrutura maior, cíclica e complexa, também disfarçada num primeiro momento ou soterrada no caos da cidade moderna e industrial, mas que subjaz como plano e matriz da obra. É isso o que se pretende demonstrar na próxima seção.

²²⁸ Este tema e a representação do espaço na modernidade encontram-se em Baudelaire e em inúmeros outros autores como o espaço de embate entre o indivíduo e a sociedade. Consultar: MONTERO, Javier Gómez (2004) “L’architecture et les villes dans la littérature ibériques et ibéro-américaines” in: *Littérature et architecture*. Lyon, Centre Jean Pré vost/Université Jean Moulin Lyon 3, pp.167-183.

4.2.A arquitetura babélica de Chimbote: o silêncio da tradução

Nesta seção, a relação entre a língua e a edificação remetem à construção da torre de Babel, devido à ambição e ousadia do homem ao tentar alcançar o céu, por meio da técnica, feito duramente castigado por Deus, produzindo o caos advindo com a multiplicação das línguas e o comprometimento da inteligibilidade humana. Como se viu, isso remete a uma ilusão de língua primeva e ideal, segundo a qual todos os homens se entenderiam e expressariam uma realidade evocada na língua sem desvios ou inadequações. Benjamin, como se mencionou anteriormente, em seus ensaios sobre a linguagem e a tradução, toma essa concepção de língua divina, a qual todas as demais tentariam tocar (“tanger”) e na qual, no fim das contas, todas as traduções confluíam de maneira aproximada, numa relação do original com as possibilidades abertas da tradução, sempre na ânsia de alcançar a língua ausente, desejada ou primeva. Trata-se, sem dúvida, de uma língua utópica e de caráter sagrado. Este caráter de interdependência entre o original e a tradução, pressuposto pela tradução remete àquilo que na obra é traduzível e, também, intraduzível.

Esta idéia de que pela operação tradutológica se pode carregar ou recuperar algo presente em certa língua para outra, sem perda, é uma das questões ancilares da teoria da tradução moderna e que salta aos olhos na obra arguediana. A concepção anteriormente enfocada da tradução possível encontra-se representada na obra *Los ríos profundos*, pela figura do *Pachachaca* (“ponte sobre o mundo”), metáfora que reflete a possibilidade de travessia tangencial entre dois espaços discursivos e físicos. A ponte, portanto, colocada estrategicamente no centro dos capítulos que compõe o romance, sustentaria e tangenciaria esses dois mundos (ocidental e andino), ligando-os de certa forma, bem como o processo de tradução de culturas contida na operação de tradução cultural, cujo sentido é a travessia marcada pelo elemento

encantado e mítico, que se apresenta sob o signo do topônimo *Pachachaca*. Essa imagem pertence à concepção romântica de um universo dividido, mas cujo contato pode dar-se pela mediação do sujeito, o qual nessa travessia em busca da tradutibilidade, tocaria, de certa forma, a linguagem divina e, sobretudo, traria à tona o reencantamento do mundo.

Em *El zorro*, inaugura-se a Babel chimbotana tanto pelos socioletos e idioletos característicos da região serrana que invadem a costa quanto pelos próprios falares “criollos” com suas particularidades, num entrecruzamento e profusão de influências a que os idiomas internacionais (inglês, diretamente, e outros apenas mencionados: iugoslavo, chinês etc.) viriam a contribuir. Como se não bastasse a diluição das fronteiras entre as línguas e os falares regionais, as personagens adotam idiossincracias dos idioletos umas das outras, num coro assonante e dissonante de vozes; é dessa forma que o pescador Mudo atua como dom Diego, personagem antropomorfizado da raposa de cima, o idioleto do louco Moncada é invadido pela quechuização de dom Esteban de la Cruz, o louco Moncada parodia a gagueira do Mudo, a voz do narrador é repleta de interferências de Maxwell, um estrangeiro norte-americano, entre outros inúmeros exemplos²²⁹.

Os diálogos arguedianos são ainda teatralizados, como constata Lienhard (1998), desde o primeiro *hervor*, no qual, após a breve introdução do narrador em terceira pessoa, a voz da personagem de Chaucato e dos demais pescadores domina o capítulo até o final, numa ênfase na representação do diálogo conversacional e, ainda, a encarnação mais radical dessa teatralidade, inaugurada nos desdobramentos performáticos de Moncada, que revelam, por meio do recurso metalingüístico ou meta-teatral, a autorreferencialidade de sua arte (a modo de “Retablo de las

²²⁹ Cf. a análise de Lienhard (1998), capítulo IV.

maravillas” cervantino²³⁰, num encaixe do teatro inserido no próprio teatro e refletindo sobre sua técnica).

Isso exposto, pretende-se dizer agora que a edificação da língua arguediana em *El zorro* traça um *croqui* da cidade, espécie de microcosmo que termina por abranger o macrocosmo do país e das transformações do mundo. O autor lança o primeiro alicerce de um projeto ousado a partir da figura das raposas, extraídas da mitologia de *Huarocharí*, numa perspectiva de revitalização do mito em sua atuação moderna; ambas encarnam a dualidade dos mundos: o de cima e o de baixo. Tal divisão conceitual representa a concepção andina que subsiste até os dias atuais entre as comunidades rurais e simboliza uma divisão que congrega os princípios de oposição e complementaridade. O encontro de ambas remete ao *tinku*²³¹, símbolo andino que congrega o encontro, por vezes violento, de forças contrárias ou opostas.

A noção de espaço concebida pelos indígenas, a partir de uma ocupação mediada pela relação espaço-tempo ecológica e retangular, entra em choque com a concepção geográfica e quadricular dos conquistadores, o que ocasionou, desde o século XVI, perdas, principalmente dos recursos naturais, declínio da produção agrícola e da população indígena, que foram as estruturas de sustentação do Império Inca²³².

²³⁰ Lienhard compara o “entremés” de Cervantes, “El retablo de las Maravillas”, que dialoga com o capítulo de Dom Quijote “El retablo de Maese Pedro” à atuação da personagem Moncada; coincide em ambas personagens a loucura de Moncada, que diz “a verdade que falam os loucos” e a dialética da loucura-sanidade de Dom Quixote, desdobrada na caracterização complementar de Sancho Pança. Numa instância maior, o narrador de *El zorro* atua da mesma maneira que sua personagem, ou seja, tem-se um *mis-en-âbime* que encerra a obra num jogo intertextual e metalingüístico.

²³¹ Sobre o estudo deste aspecto na obra de Arguedas, consultar López-Baralt (2005).

²³² A divisão do espaço andino medido desde um ponto a partir do qual cada lugar se encontra a distâncias variáveis uns dos outros, opõe-se à imagem contínua que os espanhóis tinham. Segundo Pease (2003): “Es que la noción de ‘límite’ o ‘frontera’ no es un sitio concreto, sino un espacio que puede ser compartido con otra gente: así, un límite puede ser una planicie, un cerro, etc. Sobre esta noción se estableció la europea, que —como es bien conocido— precisa dimensiones específicas para el espacio, límites entre los espacios propios y ajenos, que se encuentra regulada por la noción de propiedad, inexistente en los Andes. Muchos problemas y juicios de tierra se originaron, desde el siglo XIX, en la casi imposibilidad de superponer ambos criterios.” (p.42).

De acordo com Tichy, um elemento importante da geografia andina é a forma trapezoidal das praças e quadras, como a Praça de Armas de Cuzco, a partir das quais se fixavam as ruas a partir de linhas traçadas correspondentes a certo número de ângulos. Os templos sagrados ou *huacas* correspondem a essas orientações precisamente calculadas com relação aos conhecimentos matemático e astrológico. Estudos comparados do ordenamento do espaço do mundo andino e mesoamericano trazem valiosas informações:

Los incas introdujeron un calendario como ordenamiento del tiempo en su reino, que se extendió sobre 30 grados de latitud. Este calendario servía para fijar las fechas civiles, agrarias y religiosas. La base era el año agrario que comenzaba con la salida de las Pléyades (Cabrillas). El templo Coricancha, en la orientación del muro oeste, muestra la coincidencia entre esta fecha y la salida del sol. El calendario del Cuzco se componía de 41 líneas visuales específicas que corrían desde el centro hacia las distintas posiciones en el horizonte y además eran un mecanismo para contar los días. Las líneas tocaban lugares sagrados, las huacas, como los nudos en los cordones del quipu. Así era posible formar un calendario sin escritura. 328 huacas más 37 días de descanso agrario —en ausencia de las Pléyades— representaban los 365 días del año. 328 días contienen 12 ciclos de 27 1/3 días, es decir de meses sidéricos de la Luna; 328 días contienen también 41 semanas de 8 días. El calendario incaico fue hecho para el pueblo. El sistema ceque abarcaba todas las actividades en el universo, formado por las dimensiones del espacio y del tiempo. Simbolizaba a la capital incaica y al reino del Tahuantinsuyu. Los cursos del sol en el día y en el año son la base común para los ordenamientos del espacio y del tiempo. (1998, p.39)

Desse modo, todo o Incanato organiza-se com base em cálculos complexos relacionados ao conhecimento do espaço e tempo (“ceques”) por meio de um centro em forma trapezoidal ou quadrilátera a partir do qual se delineiam 41 linhas visuais específicas, ainda, suspeita-se da existência de um “traçado mágico-ritual”, no qual a figura de *Choquechinchay* ou “felino relampagueante” desenha e delimita um lugar sagrado, onde se situariam os templos principais (Tichy, 1998)²³³.

²³³ Há controvérsias com relação a esta hipótese. Tichy posiciona-se a respeito: “La figura del Cuzco (Isbel 1978) tal vez fue trasladada según Lozano Castro en forma ‘de una maqueta hecha en piedra, que sirvió de modelo para la construcción de Quito o de algunos de sus edificios’ (1991, 127). Sin embargo, Zuidema llegó a la conclusión, según su análisis de las crónicas, de que el felino no existe en el plano de la ciudad, sino que es una metáfora para la totalidad del Valle del Cuzco, del sistema hidrográfico y de la sociedad.” (1998, p.38)

Sob esta mesma concepção andina, a parte superior (*hanan*) representa o sol, masculino, a serra e, a parte inferior (*hurin* ou *urin*), a lua, o feminino e a costa²³⁴. Esta divisão do espaço total, constituído por quatro partes (*Tahuantinsuyu*), manteve-se como um sistema organizativo por todo o Estado Inca e está presente no mito de *Huarochirí* (ver figuras 1 e 2). A primeira referência a esse contato entre os dois mundos é a descida de *Tutaykire* ao mundo de baixo (ele simboliza o primeiro serrano a realizar tal peripécia²³⁵), caminho no qual é seduzido por uma mulher. Em *El zorro*, as raposas míticas são retomadas de forma inédita e dialógica, não como uma simples reinscrição, mas como uma forma de conhecimento e explicação sobre os novos acontecimentos na cidade de Chimbote e no mundo.

Essa divisão geográfica e conceitual do mundo andino ordena todos os demais elementos de *El zorro*; portanto, está presente: na criação das personagens (algumas de cima outras de baixo [oposição] e no cruzamento de elementos numa mesma personagem [complementaridade]); no papel desempenhado pelo narrador e sua identidade, segundo o diálogo das raposas, ele “pertence ao mundo de cima”, mas desce em direção à costa; na concepção do espaço e tempo da narrativa (passado/presente, antigo/moderno); na interdependência entre diários e *hervores* etc. A reinscrição do mito regenera a trama textual e, como não podia deixar de ser, apresenta-se na “geografia do romance”, em sua edificação babélica, na qual técnica, arte e linguagem estão presentes no entrelaçamento da narrativa, cujo fio condutor está nas mãos das raposas, tal como pretendia o diarista segundo a ilusão romanesca criada e, permanentemente, desfeita.

²³⁴ Consultar Canseco (1999) sobre a organização do Estado Inca antes da chegada dos espanhóis: “En efecto, la oposición de las dos mitades, ya fuesen *hanan* o *hurin*, es decir arriba o abajo, o bien *icho* y *allauca*, izquierda y derecha, formaban una división dual en todo el ámbito andino. Los ayllus, los pueblos, los valles comprendían estas particiones con un sentimiento de oposición relativa.” (p.29)

²³⁵ O contato entre as duas regiões do país registra-se no mito de *Huarochirí* e nas relações entre as duas regiões, tanto em termos econômicos e comerciais quanto artísticos e cerimoniais, o que parece datar desde antes da conquista Incaica. A concha vermelha é uma das provas deste contato e possível escambo entre os povos serrano e costeiro, devido ao enorme interesse e presença desta concha nos rituais religiosos da serra. Sobre este tema, consultar: Canseco (1999).

Moretti propõe uma leitura dos romances a partir da técnica por ele denominada de *distant reading*, oposta ao *close reading*, a qual ele afirma que possui vantagens indiscutíveis, mas deixa de abranger uma perspectiva externa à obra e, portanto, oculta alguns elementos que podem ser significativos no desvendamento de alguns “segredos”. Ao aplicar o método escolhido que consiste na observação da disposição dos lugares da obra, o crítico chega ao distanciamento que, para ele, é “uma forma de conhecimento”, e não um obstáculo: “A distancia faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *patterns*, as formas” (2008, p.8). A partir do método do “*distant reading*”, criado devido à sua formação marxista e ao seu apreço pelo método das ciências naturais, ele afasta sua lente e percorre, por meio do desenho dos espaços geográficos das obras narrativas, a presença constante de diagramas que, mais do que as cartas cartográficas, revelam “matrizes de relações” cruciais nas obras, antes vislumbradas, mas não “vistas”, em vez de apenas “sistemas de lugares específicos”²³⁶. Pensa-se que esse método pode auxiliar na elucidação de alguns aspectos da obra, sobretudo relacionados a uma estrutura simbólica andina e sua respectiva cosmovisão na geografia do lugar e na arquitetura da cidade.

As raposas míticas traçam o mapa do país, na tentativa de compreensão dos aspectos que alteram a configuração espaço-temporal, já que ambas estão deslocadas de sua topografia original, ou seja, do passado mítico e arcaico dos mitos de *Huarochirí*, para o presente e a atualidade, marcando sua nova posição enunciativa em nova variante do mito. Nesse sentido, elas

²³⁶ Sobre as vantagens e os percalços do método adotado para analisar a literatura, a qual ainda é o objeto em questão como enfatiza Moretti, ao situar a diferença de seu método analítico com a virada do *new historicism* e dos *cultural studies*: “Todavia por trás dos erros ditados pela ignorância [ele refere-se aos problemas do método para a pesquisa] existia também um elemento de escolha, e quem sabe, talvez até de boa escolha: se o Atlas é cheio de diagramas – mas, de resto, o é também este capítulo, onde decidi não sobrepor nem mesmo os diagramas aos mapas de Berkshire ou da Floresta Negra para que a coisa ficasse totalmente evidente– e continuo a fazer diagramas é porque para mim a geometria ‘significa’ mais do que a geografia. Significa no sentido de que uma forma geométrica é coisa por demais regular para ser fruto do acaso. Se a encontramos diante de nós, é sinal de que alguma coisa estava em segredo na obra, e de que deu a este fenômeno a forma que tem.” (2008, p.94)

buscam a compreensão do presente a partir da sabedoria adquirida no passado e poderiam perscrutar as incertezas do futuro, apesar de que, ao final, é sabido que elas não darão continuidade ao projeto do narrador.

Sob a máscara de Dom Diego e Dom Ángel, ora como raposas ora como personagens antropomorfizadas, elas encontram-se e travam um tenso diálogo sobre os acontecimentos da cidade, sobretudo com relação à manipulação dos pescadores pela máfia, liderada por Braschi, figura invisível no presente, mas que antes vivia entre os pescadores sem se distinguir deles (“¿Quién lo iba a diferenciar de un pescador? Putamadreaba mejor que cualquiera.” Arguedas, 1996, p. 100). Além disto, elas versam sobre a criação dos sindicatos e os conflitos gerados, o papel da igreja e da presença norte-americana no país, a repressão dos movimentos sociais, a corrupção em amplos setores²³⁷ etc.

Esses temas do diálogo desenvolvem-se por meio de uma dança e coreografia (recursos paralingüísticos) que se assemelham ao movimento de raposas (levantar, agachar, baixar, subir, rodar no espaço todo, girar sobre o próprio corpo etc.), mas também possuem um caráter artístico, ideográfico e pictórico. Além disto, há um deslocamento do foco, à medida que elas se distanciam e se aproximam umas das outras, mas também dos fatos e da cidade, recorrendo à técnica do *close-up* e do distanciamento. Isso se coaduna ao movimento do diarista ora num ambiente fechado ora num espaço aberto (veja-se a recorrência às viagens e aos lugares descritos numa abertura da cena e, depois, num novo ângulo narrativo (quarto, biblioteca do amigo, gabinete na universidade etc.); essa também é a sincronia realizada pelas personagens antropomorfizadas. Elas ativam um entendimento das coisas e do mundo subjacente ao diálogo

²³⁷ A corrupção do sindicato não escapa à ironia do narrador no seguinte fragmento, no qual, com o pretexto de garantir o direito dos trabalhadores da indústria e da pesca à saúde, forjavam-se operações para o lucro do setor: “Ya usted lo sabe. Había que organizar la asistencia médica del sindicato. ¿Qué pasó después? En los propios libros de cuentos descubrieron que aparecían pescadores operados de los ovarios, de partos con cesárea... ¡La mar que reventó!” (p. 100)

travado, ao trazer à baila uma memória sócio-histórica arcaica na especulação dos fatos, os quais exigem nova ótica e sabedoria:

Yo, yo entiendo a media estas esferas...
-Muy claro, Don Ángel, y suficiente lo que sabe de tantas esferas, pero ¿y el panorama?
¿Como ve usted el panorama, el conjunto?
-Sí, amigo Diego; ese panorama sí lo veo más claro. Espere un instante. El conjunto es así
¡ya! Mire bien el mapa o diagrama con nombres que voy a trazar y escribir; voy a ir dibujando.
Empiezo. Siga mi mano y oiga mis palabras. Creo que nos va a salir algo; ya, algo objetivo. Vea.

Observe-se que ambas as raposas olham os fatos desde uma posição externa à narrativa, *distant reading*, e traçam uma subdivisão que Moretti denominaria “geométrica-funcional do espaço social”. Na seqüência, tem-se o desenho de um rosto anguloso mestiço ou indígena dividido em dez pontos ou partes, com uma explicação de caráter enigmático e cifrado. A multiplicação dessa divisão por quatro resulta no número de linhas traçadas correspondentes ao plano da cidade incaico.

Após isso, vê-se um poema que irrompe na prosa, numa profusão de formas artísticas e de gêneros, comuns também à vanguarda e sua revolução da linguagem.

A presença do desenho a modo de mapa ou diagrama, o desfecho dos *hervores* com três desdobramentos próprios do teatro brechtiano, do cubismo e da trindade cristã, enfim, todos estes elementos costurados a partir da cosmovisão andina e mágico-poética presentes na prosa arguediana criam uma plasticidade da linguagem e conjugam a forma acentuadamente poética de sua prosa. Essa seria a forma que melhor expressaria a comunhão de todas as linguagens, no sentido romântico de obra como sinônimo de “experiência de vida”, e que remete à obra desejada, utópica e sempre em ausência na insatisfação e busca do sujeito pela palavra (que se realiza plenamente nos poemas em quechua).

Afirma-se isso pensando na relação paradoxal que a tradução entranha ao tornar o original da obra estranho e estrangeirizar o familiar, próximo ao que defende Novalis ao considerar que

“toda poesia é tradução” ao elevar a linguagem natural ao estado de mistério, o que explica o fascínio dos românticos pela tradução, visto que esta diz respeito “à condenação à morte da linguagem natural e ao vôo da obra em direção a uma linguagem estelar que seria sua pura linguagem absoluta.” (Berman, 2002, p.181). Seria isso o que busca Arguedas quando relata?:

El hombre sufrirá, más tarde, por los esfuerzos que haga por llegar físicamente, que es la única llegada que vale, a las miríadas de estrellas que desde San Miguel podemos contemplar con una serenidad feliz que, aun a los condenados como yo, nos tranquilizan por instantes. Siempre habrá mucho por hacer. (p.10)

Essa noção desenvolvida em “A tarefa do tradutor” dá-se pela profunda leitura benjaminiana dos autores românticos. Com isto, chega-se a outro ponto congruente entre a tradução arguediana e sua concepção da palavra como vida, “seiva vital” que nutre o processo criativo “cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar los que viven en nuestra patria” (p.246).

Essa metáfora orgânica e úmida desenvolvida no mencionado texto benjaminiano é comum à linguagem arguediana e o contraponto seria a tradução como um desenraizamento, arrancando o original de seu solo nativo, inserindo a falta, o que para os românticos constitui o remeter a obra e original à finitude e, portanto, ao seu caráter absoluto. Nesse ponto, o movimento de desenraizamento provoca um lamento do sujeito tradutor/criador pela instância de silêncio aberto, de falta ou desejo na permanente busca de uma língua que se distancie de si mesma ou daquilo que, quanto mais ela tenta dizer, mais ela expõe em termos de sua insuficiência e fratura. Retomando a afirmação de Novalis de que “toda tradução é poesia” e, por extensão, de que “toda linguagem é poesia”, pode-se entender a leitura de E.A. Westphalen sobre a obra arguediana e a primazia da poesia nessa, como se afirmou anteriormente, ganha destaque do próprio Arguedas numa entrevista concedida a Ariel Dorfman:

(...) a preguntársele sobre la importancia que él mismo asignaba a su obra, después de repetir lo que es juicio admitido por todos –su contribución a *revelar no sólo cómo es el indio, sino el hombre andino en todos sus estratos*–, prosigue: *creo que también contribuyó a descubrir cuán bello es el*

mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quién aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo. (Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuita, ensoñada o, simplemente, deseada.). La difusión de los relatos en que se muestra este mundo de vida, que tiene rasgos originales e iluminadores, y la potencia que guarda para suponer formas nuevas de conducta, ha inquietado, supongo, a lectores no peruanos, como usted por ejemplo, concluía J.M.A. No sólo a los lectores extranjeros; muchos de sus compatriotas, tememos, se sentirán igualmente desasosegados, como ocurre siempre en la presencia de la poesía –en quechua o en cualquier idioma²³⁸. (1976, p.351-352)

O conhecimento defendido por Arguedas é o subjetivo, intuitivo e emocional; a poesia é levada adiante pelo caráter mágico-poético e enigmático das raposas, representantes da possibilidade de costura de dois mundos em permanente tensão e relação. A incumbência conferida às raposas pelo criador de traçar um panorama “objetivo da realidade” (não sem uma dose de ironia), faz-se necessária para manter a dialética da obra, que se encontra no *deslocamento* (Said Ali) ou bifurcação entre o pensamento mítico ou a *pensée sauvage* e o pensamento científico, racional, objetivo. Contudo, essa é outra astúcia narrativa, na medida em que a arquitetura da obra se alicerça sobre o crescimento vertical das favelas, numa proporção gradativa, isto é, quanto mais pobre seus moradores, mais alto e distante é o seu “terreno”, e, quanto mais violento, mais o nome se aproxima do divino, tais como o bairro de *La esperanza*...

Essa objetividade do traçado não obedece a uma ordem ocidental, como se suporia, mas a uma estrutura simbólica indígena, a mesma que tanto impressionou os colonizadores em contato com as civilizações ameríndias e que subsiste até hoje (ainda que sob a forma de ruínas ou soterradas, esquecidas em bibliotecas etc.) na arquitetura das cidades. Já foi citado o fragmento em que Arguedas observa como os serranos constroem suas casas nas grandes cidades a partir de uma concepção original: “os cordões de fogo do Peru profundo”²³⁹.

²³⁸ Apud Westphalen in: “La sustancia de la vida y la obra literaria”. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Havana, Ediciones Casa de las Américas, 1976, pp.351-352.

²³⁹ Vale lembrar que não se pode atribuir estas configurações aos Incas, já que elas podem datar de civilizações pré-incaicas, como muito se estuda e se avalia até os dias atuais e sem respostas concretas com relação à origem (Canseco, 1999).

Observar-se-á na próxima seção algumas pistas dessa presença da cosmovisão indígena na arquitetura da cidade de Chimbote, traçada por Arguedas segundo uma concepção de palavra viva e encantada. Para tal leitura, propõe-se a apreensão do texto ficcional a partir de um *distant reading* (segundo a sugestão de Moretti e das próprias raposas que iniciam esta leitura no interior da obra), ou seja, observar os aspectos panorâmicos que convergem na significação da obra e que, muitas vezes, passam despercebidos.

4.3. Edificação de Chimbote pelo mapa ou diagrama das raposas

Nesta seção, observar-se-á como, sob a configuração espacial moderna e desproporcional de Chimbote, subjaz e se ergue uma estrutura simbólica e mítica andinas.

Viu-se como Moretti parte dos mapas, gráficos e figuras para elucidar muitos aspectos ocultos, numa perspectiva muito mais britânica de análise de textos, de caráter marxista e próximo às ciências naturais (Darwin e a teoria da evolução das espécies) do que pertencente aos estudos literários ou culturais. Apesar das limitações que tal perspectiva apresenta, interessa à medida que serve de lente de aumento para um traçado geométrico da concepção espacial e temporal andinas subjacente à obra.

As raposas representam, como já se notou, um aspecto da cultura andina que remete à categoria de oposição e complementaridade; elas são porta-vozes de duas regiões que, por sua vez, na cosmologia indígena, se refere respectivamente ao *hanan* e ao *hurin*, dualidades que constituem o alto e baixo, sol e lua, masculino e feminino, direita e esquerda. Esses elementos se articulam, muitas vezes, numa inversão tanto de um quanto do outro, já que eles não são categorias excludentes entre si, mas complementares. O confronto entre ambas forma o *tinku*.

Quanto à estrutura formal das partes que compõe a obra, há quatro diários que se relacionam aos quatro quadrantes ou partes do mundo do antigo Império Inca, divisão presente no topônimo *Tahuantinsuyu*, ou os quatro *suyu* (traduzido algumas vezes por distrito). Se se dividir a obra em duas partes, alta e baixa, como na divisão espacial do título da capa, servindo dos diários, tem-se que os dois primeiros diários se desdobram em duas partes centrais, a saber: *Primer diario* (*Hervor* I e II), *Segundo diario* (*Hervor* III e IV). À segunda parte da obra corresponde o *Tercer diario* que, por sua vez, divide-se em três partes. Se se somar o último diário, tem-se novamente o número quatro restaurado, o que cria um círculo dentro de outro círculo, um cosmos dentro de outro cosmos como o sistema solar, numa proliferação da concepção cíclica andina. O ciclo e sua regeneração ou restauração dá-se pelo *pachakuti*, que significa *pacha* = terra e *kuti* = revolver ou inverter o mundo.

A costa, então, torna-se o ponto de partida, como o *Tahuantinsuyu*, que possui seus lugares sagrados calculados primorosamente com relação aos ciclos e calendário solar e lunar, do novo sistema dual e de quadrantes da geometria andina. Assiste-se à formação de outra figura geométrica, o triângulo, que por sua simbologia no universo andino simboliza as *huacas* ou *apus*, espíritos sagrados que habitam as montanhas e protegem os homens. Ainda, pode-se pensar no símbolo católico-cristão da Santíssima Trindade (Deus, Filho e Espírito Santo) e a penetração de ambos, por exemplo, na imagem sincrética da virgem Maria ou de outras santas, com a base muito larga e que se afunila em direção ao topo, numa remissão às crenças nos *Apus* e sua forma triangular.

No desenho que as raposas traçam na página da obra, tem-se o esboço de um rosto angular com traços indígenas que formam uma figura ovalada e triangular, dividida por dez linhas. Essas linhas representam os setores do país que configuram na obra os dez ovos. Como já dito, se se multiplicar por quatro as linhas que partem do centro, vê-se o número de linhas

traçadas desde Cuzco, centro do Incanato, que redesenha um traçado provavelmente “mágico-ritual” (Tichy, 1998). Na mitologia de *Huarocharí*, a criação do mundo dá-se por meio de cinco ovos, e Pariacaca, o deus fundador, nasce de um ovo. O número cinco relaciona-se à vida, mas também à morte que no texto de *Huarocharí* vem após cinco dias etc.

Então, há um permanente movimento de nascimento e morte, construção e destruição, ordenamento e caos estruturante, representado pelos dez ovos, de cuja divisão se obtém o número cinco (5x2), movimento necessário para manter o equilíbrio no universo indígena. Novamente, vê-se um círculo compreendendo outro círculo.

A numerologia simbólica andina tem, ainda, no cinco a quintessência do cosmos que se divide em quatro partes com relação a um centro, como no caso da cidade de Cuzco, parâmetro das demais cidades incas. As cores dos ovos representam as cores da bandeira peruana (vermelho e branco), outra interconexão com um símbolo moderno e ocidental cuja simbologia representa o desejo de união das diversidades que constituem a Nação (não apenas no sentido ocidental, mas de apropriação do espaço), num processo de unidade necessário dentro da diversidade. Igualmente o *Tahuantinsuyu* seria o ninho a partir do qual os ovos ou as células gerariam a vida e se multiplicariam na constituição do território incaico e Cuzco seria seu centro.

Outro aspecto interessante é que a soma dos diários (quatro) e dos hervores (sete), acrescido do epílogo que deveria ser o prólogo da obra, formam o número doze (figura 2), o que talvez remeta aos dozes ângulos da pedra incaica (também é possível encontrar a pedra de quatorze ângulos em Cuzco), cortada e ajustada sob os conhecimentos mais avançados atingidos pelos Incas e que subsistem até os dias atuais, apesar de três grandes abalos sísmicos que assolaram a região e deram maior visibilidade aos vestígios da arquitetura Inca oculta e subterrânea.

É interessante essa imagem do muro incaico que resiste, como se o subterrâneo fosse desvendado em meio aos escombros, numa revitalização das relíquias subjacentes de uma cultura (que, como observara Arguedas em sua “etnografia do invasor”, assemelha-se àquela encontrada nas cidades espanholas como herança romana). O que se propõe dizer é que a obra se alicerça sobre a pedra pilar andina de doze ângulos, talhada pela mão do escritor, mão ferida, mas capaz de construir, com a sabedoria arcaica herdada de seus predecessores (Inca Garcilaso, Huaman Poma, entre outros) e com a técnica ocidental (língua e estrutura narrativa). Entretanto, o projeto arquitetônico dessa construção, seu plano e idealização, a “alma”, são estruturas simbólicas andinas e próprias do pensamento selvagem.

Há uma série de elementos relacionados ao universo andino sagrado, numa intersecção com aspectos da cultura industrial-moderna, as quais substituíram o mito dos povos considerados primitivos, que se inicia com o século XIX e seus avanços técnico-científicos, tornando-se os novos símbolos do sagrado da cultura Ilustrada e racional na criação de novos valores e cultos. Com a industrialização e o aumento dos produtos, acelera-se o consumo e, dessa forma, a era do capital e seu fetichismo da mercadoria como novas formas de substituição do sagrado. Arguedas habilmente relaciona esses elementos, increvendo-os numa nova ordem, numa leitura original e indo-hispânica.

Há, ainda, um elemento para o qual se quer chamar a atenção: a árvore como símbolo do sagrado, *huaca*, seja pelo tamanho, importância, raridade etc., fatores dependentes de algo extraordinário para que um objeto se torne fonte de veneração e culto. Se se realizar um desenho da obra a partir de um centro com divisões internas traçadas em sentido linear, encontra-se o esboço de diversas ramificações, como uma árvore, com seus galhos e, ainda se se olhar esta árvore distanciada desde o topo, vê-se a copa que remete à figura da circularidade, concepção que ligaria obra, sujeito, semente, vida e morte ao plano do sagrado.

O mito reinscrito das raposas e a arquitetura simbólica andina subjacente estruturam a arquitetura da cidade e da obra. Elas adquirem novo vigor e alcance ao implicar uma nova especulação sobre as questões que afetam o homem e seu destino na cidade moderna, filtrada pela lente de um sujeito que se apropria das tecnologias da palavra e das possibilidades da literatura para inovar nas letras, num processo finamente arquitetado de reencantamento do mundo e de reestruturação do “livro andino” sob uma escritura geométrica e ideográfica. Conclui-se que, sob a configuração da Metrópole moderna de terceiro-mundo, germina a estrutura simbólica andina pela capacidade de resistência e sobrevivência.

4.4. Cidade, silêncio e loucura: o discurso “da verdade que falam os loucos”

Estabelecer-se-á a relação entre a concepção da loucura a partir das “estruturas de poder” no âmbito da cidade, e seu controle no espaço social, a partir de Foucault, e estender-se-á a reflexão à voz do predicador Moncada na obra *El zorro*.

Em *História da Loucura*, M. Foucault analisa como a era clássica rompe com o modo como a Renascença havia tratado a loucura. Desde o fim dos leprosários e a experiência de exclusão social, iniciados na Idade Média, aliada à “reintegração espiritual” do doente, tem-se um novo tratamento que subsistirá sob novas formas²⁴⁰. Segundo o autor, na era clássica, ocorre um “golpe de forças” que reduz a loucura ao silêncio, ou seja, configura-se uma nova relação entre o espaço da cidade e os seus loucos, os quais não deveriam mais transitar livremente, mas estariam sujeitos ao enclausuramento em locais determinados. Um dos argumentos mais interessantes é a relação entre a loucura e o meio de produção burguês, pois o autor atribui a mudança de tratamento ao fato de o sujeito louco, dentro da ordem burguesa,

²⁴⁰ Recorde-se o tratamento de exclusão conferido aos leprosos, os quais deveriam ser retirados do convívio social e a famosa Nau dos loucos, que segregava os loucos do espaço da cidade e privava-os da liberdade de ir e vir. Cf. Foucault (1987).

não ocupar um lugar no âmbito da produção e das relações ditadas pelo mercado consumidor, sofrendo, portanto, a exclusão do espaço da cidade²⁴¹. Desse modo, modifica-se a experiência que se tem da loucura ao colocá-la na ordem da produção capitalista como um problema “ético”, relacionado à ociosidade, à pobreza, à incapacidade para o trabalho e ao convívio social, portanto, alojada às instituições do século XVII em nome do predomínio da Razão.

Para além de uma preocupação com a cura, havia uma preocupação mais urgente com o trabalho e com a condenação da ociosidade. Esse contexto encontra-se atrelado à crise econômica do século XVII, que afeta o mundo ocidental. O trabalho dos “internos” no âmbito da produção e da mais-valia assume um caráter ambíguo ora contribuindo para a queda do preço dos produtos ora contendo as revoltas e agitações que colocam em perigo a ordem econômica e política. Isso explica a relação direta entre o surgimento das primeiras casas de internamento e a vertiginosa industrialização em países como Inglaterra, França e Alemanha.

Esse “poder sagrado” e essa “força de encantamento moral” relacionado ao trabalho sob uma concepção ética na era clássica opõem-se à pobreza, considerada “perigosa” ao colocar em jogo a pretensa estabilidade da força de produção burguesa, ao contrário da concepção da Idade Média que via nela a possibilidade de salvação da alma. Daí o internamento conferido ao pobre ser visto dialeticamente, por um lado, como algo benéfico para aqueles que o aceitam passivamente e, por outro, necessário aos que se recusavam a realizá-lo: “É ao mesmo tempo recompensa e castigo, conforme o valor moral daqueles sobre quem é imposto” (Foucault, 1987, p.61). O combate à ociosidade representa uma organização social baseada na transcendência ética, na qual o trabalho associa-se à punição e à dissociação

²⁴¹ A criação do Hospital Geral em Paris (1656), e outras casas semelhantes que proliferaram por toda a Europa, respondia à exigência de saneamento e controle pelo poder do uso do espaço da cidade, ficando, a cargo do Estado, o cuidado e o investimento financeiro necessário para com os loucos, os pobres e os miseráveis. Isto levou a uma organização do aparato estatal de saúde para cuidar e zelar por esses indivíduos privados da circulação da cidade e seus domínios (Foucault, 1987).

do homem (expulso do paraíso) e de Deus. Esta mudança crucial implica a reconfiguração do espaço da cidade como lugar de produção e o internamento como exigência moral e econômica

O asilo ocupou rigorosamente o lugar do leprosário na geografia dos lugares assombrados, bem como nas paisagens do universo moral. Retomaram-se os velhos ritos da excomunhão, mas no mundo da produção e do comércio. É nesses lugares da ociosidade maldita e condenada, nesse espaço inventado por uma sociedade que decifrava na lei do trabalho uma transcendência ética, que a loucura vai aparecer e rapidamente desenvolver-se ao ponto de anexá-los” (idem, p.73).

O louco é irredutível a esta ordem do trabalho obrigatório, daí seu caráter “maldito”, “condenado” para a produção, sendo “excomungado” juntamente com a população de pobres e mendigos. É esse aspecto que o discurso de Moncada denuncia de forma “profética” ao se referir às tentativas da polícia de prendê-lo por “ladrão”:

“Ustedes saben que la policía me ha querido llevar preso otras veces porque decían que era gato con uñas largazas, de ladrón. Yo no niego que soy gato, pero robo la amistad, el corazón de Dios, así araño yo... Y no es la moneda la que me hace disvariar sino mi estrella...” (p.53).

Partindo desse sentido moral e ético que trata de justificar a internação sob a fórmula do “mito de felicidade social” e da “cidade perfeita”, Foucault observa a concepção de cidade associada à virtude e aos valores ético-religiosos “como o equivalente civil da religião para a edificação de uma cidade perfeita.” (1987, p.77). A cidade, portanto, serve aos interesses do capital e da produção, o qual regula tanto as leis de mercado como a liberdade e direito do cidadão, isso revela como a loucura e seu tratamento assumem a forma da fetichização ao atribuir novos poderes agora “ao mundo da produção e do comércio” e vislumbrar na síntese de seu projeto de construção da cidade “perfeita” uma arquitetura “religiosa” e divina, haja vista que esses poderes “sobrenaturais” e “religiosos” constituem os mitos criados pela sociedade capitalista, os quais Marx já havia mencionado como “espectros” e “fantasmagorias” que rondam as formas da modernidade.

Interessa, ainda, o capítulo XIII da obra de Foucault, sobre o nascimento do asilo, no qual ele analisa as estruturas de poder subjacentes. O filósofo observa como se dá o processo de interdição da palavra no asilo, onde as alienações serão apagadas para que em seu lugar ocorram as “sínteses morais” que eliminarão todo vício que nasce nos limites externos da sociedade. Então, a primeira estrutura constitutiva desse universo, concebida pela psiquiatria de Tuke e Pinel, é a do silêncio. Foucault constata como a Renascença coloca o diálogo entre a loucura e a razão à luz do dia, enquanto a era clássica o leva ao silêncio. Mas este silêncio não é absoluto, na medida em que se dá entre ambas um “diálogo mudo”, uma espécie de combate. A linguagem do delírio, portanto, de acordo com esta concepção, responde à ausência de linguagem, pois o delírio não é fragmento de diálogo com a razão, não é linguagem de modo algum; a única remissão que faz, na consciência, enfim silenciosa, é à falta. Essa linguagem só se torna reconhecível quando o sujeito assume a “culpabilidade reconhecida” (1987, p.491).

Daí surge a segunda estrutura que se refere ao reconhecimento pelo espelho, ou seja, na mudança de foco do louco que se sabia vigiado pelo olhar externo para o olhar vigilante ser exercido “no interior do espaço definido pela loucura”²⁴², não mais externo, ou seja, a loucura é sujeito e espetáculo de si mesma. E, finalmente, o terceiro elemento dessa estrutura diz respeito ao julgamento permanente que é realizado pela loucura, não apenas por uma consciência moral e científica, mas por uma espécie de tribunal invisível permanente. O asilo equipa-se com todas as formas de vigilância, condenação e castigo para que o louco sinta remorso e, desta forma, arrependa-se.

²⁴² No século XVIII, o louco é persuadido, pela terapêutica da época, de sua loucura com o intuito de libertá-lo dela, ao passo que, após Pinel, a loucura é atingida em toda sua arrogância, pois ela é capturada na “subjetividade absoluta de seu delírio”, daí o olhar do louco que se volta sobre si mesmo, como num espelho, pois o louco é obrigado a ver sua imagem refletida num “espelho moral”. Cf. Foucault (1987).

Após esse resumo das “estruturas de poder” que tornam o asilo o local de segregação da loucura no espaço da cidade, pode-se passar à compreensão do papel da personagem Moncada e sua predicação na praça de Chimbote.

Como se viu, o discurso do louco passa por um procedimento de interdição e silenciamento, porque sua figura estaria excluída do âmbito da produção e das leis de mercado (diferente da figura da prostituta diretamente ligada ao capital e cuja mercadoria é o próprio corpo); um dos procedimentos, após o silenciamento da palavra, o exclui do processo de produção, da razão e verdade e, portanto, o sujeito é privado da liberdade do corpo e da palavra; uma das estratégias é a mudança do foco do olhar, isto é, não é mais o sujeito que se vê vigiado pelo “panóptico” (olhar externo)²⁴³, mas sim ele deve olhar-se como que através de um espelho e ver seu reflexo (olhar que se volta ao seu próprio interior) e, por fim, a estratégia do convencimento de sua culpabilidade.

Essa passagem de uma concepção de loucura como “sujeito e espetáculo de si mesma” e, portanto, a impossibilidade do sujeito de se dizer nesse discurso silenciado, isto é, a transferência desta vigilância e controle externos (panóptico) para a censura interna do olhar (a loucura como objeto de si mesma), produz uma série de consequências advindas da concepção “metafísica da cidade” e da “política da religião” da sociedade burguesa.

Moncada retoma, sob a roupagem de louco, a exaltação “solitária da loucura”, o direito de “predicar” na praça da cidade numa atitude de negação ao desprezo de um discurso fadado ao ruído. Nos momentos em que ele predica, assalta a praça pública com seu discurso revelador. Entretanto, ele não se encontra à margem do processo de produção, sendo mais uma peça-sujeito da engrenagem que move as fábricas e o processo acelerado de produção em Chimbote:

²⁴³ Sobre a idéia do panóptico desenvolvida em *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*, conferir: Foucault (1983).

El loco era jalador de pescado, de los botes cortineros a la playa, en sus días sanos; no era loco continuo. Ganaba buen dinero en sus días sanos. Con la cruz al hombro, sudoroso descalzo, su andar de transeúnte no inquietó a nadie. Las puertas de las tiendas estaban llenas de compradores; los ambulantes voceaban sus mercaderías [...] (Arguedas, 1996, p.57)

Em certa medida, sua voz que delata “a verdade que falam os loucos”, denuncia a cidade sob a perspectiva do capital, refletindo a partir do sistema de produção as relações sociais e seus conflitos. Moncada vem colocar, por meio de sua voz e *performance*, a cidade como espaço de contradições, uma perspectiva oposta embora, complementar à cosmovisão andina das seções anteriores, inserindo-a na perspectiva massificante e alienadora da cidade moderna. Nesse sentido, Moncada é o único que está excluído do processo de alienação na cidade e por isso pode realizar o balanço final e “ver o conjunto”: “(...) hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres. Porque él es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y destinos” (p.243). A “verdade” dilaceradora de seu discurso denuncia a violência com que o capital aliena e explora, mostrando o avesso do progresso na decadência e esvaziamento do sentido da vida para os indivíduos. Os fragmentos a seguir remetem ao que foi aqui referido:

Ya con la cruz al hombro, Moncada volvió a tomar la apariencia de un trabajador a quien le hubieran encomendado trasladar el madero a algún montículo que necesitaba bendición, o para clavarlo sobre cualquier ruina incaica invadida por los migrantes serranos. Así pasó las cuadras que desembocaban en la avenida Gálvez, calles de mercado y de paraderos de automóviles colectivos. (p.57)

A existência de ruínas incaicas sob a “invasão organizada” dos serranos escava as camadas da cidade, agora projetada em largas avenidas de dupla via, como a avenida Gálvez, e seu movimento ininterrupto de pessoas, carros e máquinas. A presença de religiosos dos Estados Unidos denuncia um discurso estrangeiro: “El yanki, cura, sacerdocio, oigan, oigan, pues, no va a poder nunca por nunca jamás hablar como es debido el castellano, el español

que decimos.”, mas o mito de felicidade e a nova religião estão fortemente atrelados ao capital, o dinheiro (*monis*) e suas obras, como esclarece a sequência do discurso de Moncada:

¡Eso no importa! No vienen a imponer. Aquí predicán, se peligran, caballeros, entre las pestilencias, como Moncada, imitando a Moncada que predicaría también con obras, si tuviera monis. El gato ha muerto, los cuyes han muerto; la locomotora mata con inocencia, amigos. (p.59).

Como já se mencionou, as inovações tecnológicas não atingem a todos em seus benefícios, mas são utilizadas como armas de controle e exclusão do Estado e de uma economia nacional subjugada às leis do mercado internacional. Um dos episódios mais dramáticos, nesse sentido, é a procissão silenciosa dos serranos (“masa de gente que avanzaba sin hablar”) que são convocados a mudar de cemitério, porque aquele fora reformado por sua localização estratégica, simbolizado pelo arco de mármore colocado na entrada. Cria-se uma procissão por meio de “un cordón oscuro”, a fim de carregar as cruzes que, para os serranos, representam o morto tanto quanto o cadáver (os “acriollados” já haviam levado suas ossadas). Esse cemitério localiza-se para além das antigas ruínas dos *yungas*:

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

O novo cemitério, reservado aos pobres, ficava próximo ao lixão, longe das margens da cidade, próximo à estrada Panamericana e à nova torre transmissora de TV:

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

Desse modo, o espaço da cidade sofre a segregação entre centro e periferia (os nomes das invasões acusam um desejo de futuro irônico: “El Progreso”, “La Esperanza”, “La Esperanza Baja”).

O silenciamento dos discursos, ao qual a prédica de Moncada se interpõe como ruído, discurso da verdade dos excluídos, encontra eco nas demais vozes dos transeuntes, silenciada apenas pelo som do violão do cego Antolín Crispín:

Nadie más dijo nada. Los que formaron el cordón de espectadores del negro se dispersaron. Pero luego de las palabras de la señora se hizo un instante de silencio a plomo y pudo oírse, a lo lejos, la tristísima guitarra del ciego Antolin Crispín. (p.61).

4.5. “A última centelha a ser acesa”: silêncio final

Se se partir da afirmação de Blanchot de que: “Escribirse es dejar de ser para entregarse a un huésped –los otros, el lector– cuya única misión y vida será entonces la propia inexistencia de uno.” (2005, pp.114-115), vê-se que as instâncias narrativas da obra ficcional (autor, narrador, personagens) vão aos poucos sucumbindo nos *diarios* junto às vozes sussurrantes e ruidosas que coabitam no cenário da cidade nos *hervores*.

Os motivos que alimentavam a tarefa de escritor e tradutor de culturas esgotam-se, mas deixam seu registro na tradição literária a qual procurou se filiar e renovou, como no comentário à obra *Todas las sangres*.

A máscara do autor –Arguedas– rebate a crítica sociológica de que essa obra não representaria a complexidade das relações sócio-históricas no país. Em sua auto-defesa, nos diários, ele reflete sobre a coexistência dos dois mundos opostos: de um lado, as forças demoníacas cujos principais elementos seriam “Deus, o excremento e a luz”, e, de outro, o *yawar mayu* andino, cujos elementos principais constituem “o suco ou seiva que brota da terra, dos cumes, dos abismos, dos insetos, da lua e da música, arrastados pela força renovadora e purificadora da água”. A vitória do elemento andino representa a vitória do próprio sujeito (“Es mi propia victoria.”, p.79).

Ora a escrita de *El Zorro* está atravessada pelo signo que contém o poder de adubar (“excremento” que se refere ao mundo de baixo) e germinar por meio do líquido que atravessa as partes do vegetal e nutre a vida (“seiva” ou “suco” e água que parte do mundo de cima).

A tarefa de transmitir à palavra a matéria das coisas só se dá na possibilidade de que a luz possa transvazar a matéria e penetrar como uma faísca. A escritura é, portanto, como uma “centelha”, um lampejo que corta o tempo e o espaço, realizada por um sujeito fragilizado, mas no instante do ato de escrever poderoso: “¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de nuestros sentidos, la palabra también se carga de estas materias. ¡Y cómo vibra!” (p.10). Esta opção da escritura ligada à vida e à arte, possível graças a essa “luz” e “centelha” criativas que recuperam na palavra o elemento divino (“Deus” como amor pelo Verbo e pela comunhão impossível das línguas), alimenta o projeto do autor e o leva ao beco sem saída de um dilema insolúvel.

Quando às alternativas se inviabilizam, como se viu no caso da crise que acomete os discursos e da crise da própria linguagem como interpretação de interpretação, véu que oculta véu, metáfora de metáforas, o eu autobiográfico ainda deixa na sua escritura um vestígio no cheiro de pólvora, último traço de sua luta pela palavra: “Estoy seguro que es ya la única chispa que puedo encender” (p.247).

Considerações Finais

Conclui-se que, ao analisar as formas de representação do silêncio como fenômeno discursivo, em sua relação constitutiva, elencou-se uma série de procedimentos de exclusão que produzem os efeitos do fragmentado, lacônico e fraturado na constituição do sujeito e do sentido. Essa construção do sujeito pelo discurso, ou seu “sujeito-efeito”, na medida em que este não está lá de antemão, aparece sob a forma de uma subjetividade que se esboça à medida que se realizam as escavações das camadas do eu, marcada pela heterogeneidade constitutiva do seu dizer.

Este desdobramento do dizer que abre o discurso ao Outro produz, pelos efeitos de silêncio, em tensão com a palavra, a irrupção de um sujeito arcaico, quechua, novo, rebelde, cidadão responsável, professor, intelectual etc. que surge do recorte nas camadas de sua constituição clivada e dividida. Essa aparição e composição figuram na autobiografia a partir da sobreposição dos materiais que retratam uma imagem do sujeito (Arguedas).

Averiguou-se que a língua empregada revela nessa tensão produzida, nos espaços que abrem o silêncio, que o sujeito não significou como gostaria e que um estranhamento acomete o dito pelo que não foi dito, deslocando o dizer e inscrevendo a angústia da nomeação. O leitor é arrastado em *El zorro* por esta sensação e força insidiosa da presença desse Outro que se revela como o Outro e estrangeiro de si mesmo (Levinas) pela palavra.

Os procedimentos de exclusão presentes na materialidade discursiva configuram a porosidade e a rarefação desse discurso e se sintetizam, esquematicamente, sob as formas de representação do silêncio encontradas no *corpus*: interdição, apagamento, fraturas discursivas, resistência, não coincidência entre palavra e coisa, inadequação do nomear, cansaço em nomear etc.. Essas formas assumem, em cada fragmento textual, um efeito de sentido que

remete ao avesso do sujeito e de seu discurso, destituindo a necessária ilusão de unidade e coesão do dito, por meio do sofrimento da nomeação do sujeito condenado pela lei do dizer. Consta-se que a representação das fissuras ou fraturas discursivas ganha preponderância à medida que se avança na leitura dos diários, no *corpus* analisado, atingindo alta incidência no último diário e em toda a representação das falas da narrativa nos *hervores*, devido ao projeto de erosão e ao estilhaçar da palavra na obra, que atinge a gagueira do indivíduo e de sua língua.

Isso leva à concepção de palavra *a priori* colocada por José María Arguedas como ligada “à matéria das coisas” e à vida, relacionada à subjetividade e à cosmovisão indígenas, que entram em choque com os discursos de poder e saber em circulação no Ocidente. Essas diferentes concepções, ao serem confrontadas no interior da obra, produzem nova erosão, isto é, os discursos secularizados entram em choque com a noção de comunhão inicialmente pretendida entre ser e objeto e palavra no plano artístico (tarefa considerada “difícil” pelo próprio autor), o que remete à crise da linguagem, não para destituí-la, mas para revelar o jogo produzido pela mesma na obra. É por isso que o mito, longe de sofrer a erosão, e a utopia ser abolida, renascem e se revigoram no novo ciclo da “calandra de fogo” e da busca visceral pela representação dessa palavra de comunhão –ainda que utópica.

Viu-se, ainda, que a língua literária arguediana relaciona-se à arquitetura textual. Na cidade industrial de Chimbote irrompe, por meio de novo procedimento de escavação, a presença subterrânea das ruínas incaicas. Sobre este mesmo plano da cidade, os migrantes constroem suas casas, imbuídos da cosmovisão andina, aglomerando-se em “favelas” e formando os “cinturões de fogo do Peru profundo e insurgente”. Essa concepção da arquitetura obedece ao traçado da estrutura simbólica e mítica andinas que estruturam a obra e

revelam, em meio aos escombros da modernidade, as ruínas daquilo que constitui o passado e, talvez, o futuro da Nação, num novo ciclo redentor.

Constatou-se que esse mesmo processo de demolição do edifício que sustenta a obra afeta a representação da linguagem, a qual se reduz a estilhaços de palavra e silêncio, vida e morte. Tal representação se situa no espreitar do limite abismal, no qual o sujeito autobiográfico e as personagens se debruçam por meio do jogo ficcional, fadados sempre a significar, ainda que sob a forma da gagueira, do choro e do balbuceio.

Bibliografia

Obras do autor

ARGUEDAS, José María (1958) *Yawar Fiesta*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca.

_____ (1968) *Las comunidades de España y del Perú*. Lima, UNMSM.

_____ (1986) *Los ríos profundos*. Prólogo de M. V. Llosa. Venezuela, Ayacucho, 2 ed..

_____ (1986) *Nosotros los maestros*. Lima, Editorial Horizonte.

_____ (1987) *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Prol. Ángel Rama. México, Siglo Veintiuno Editores, 4 ed..

_____ (1988) *Todas las sangres*. Madrid, Alianza Editorial.

_____ (1992) *El Sexto*. Lima, Librería Mejía Baca.

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

_____ (1996a) *Las cartas de Arguedas*. John Murra y M. López-Baralt (ed.). Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Obras sobre o autor

ANDRADE, L.K.M. (2004) *Nas margens da palavra: o silêncio. Uma estratégia de controle e organização do conflito em Arguedas*. São Paulo, FFLCH/USP, dissertação de mestrado.

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

CASTRO-KLAREN, Sara (1983) “Crimen y castigo: sexualidade en J.M.Arguedas” in: *Revista Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp.55-65.

CHRISTIAN, Chester (1983) “Alrededor de este nudo de la vida” in: *Revista Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp.205-234.

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

- FORGUES, Roland (2004) *José María Arguedas. De la pensée dialectique à la pensée tragique. Histoire d'une utopie*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- _____ (2004a) "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas" in: *Arguedas y Los ríos profundos*. Grenoble, Presses Universitaires du Mirail, pp.23-36.
- GIUDICELLI, Christian (2004) "José María Arguedas dans le prisme de Vargas Llosa" in: Forgues, R. (coord.) *Arguedas y Los ríos profundos*. Grenoble, Presses Universitaires du Mirail, pp.163-198.
- HARRISON, Regina (1983) "José María Arguedas: el sustrato quechua" in: *Revista del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp.111-132.
- IZQUIERDO, Milagros Aleza (1999) "La narrativa de José María Arguedas" in: *Estudios lingüísticos de textos literarios hispanoamericanos*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- JITRIK, Noé (1987) "Arguedas: reflexiones y aproximaciones" in: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México, FCE, pp.90-105.
- LIENHARD, Martín (1983) "La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas" in: *Revista del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp.148-192.
- _____ (1988) "El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo" in: *Antrophos. Revista de documentación científica de la cultura. Homenaje a José María Arguedas*. Madrid, Antrophos Editorial del hombre, n. 128, pp.65-68.
- _____ (1998) *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. México, Ediciones Taller Abierto.
- _____ (2004) "La antropología de José María Arguedas: una historia de continuidades y rupturas" in: MORENO, Fernando (org.) *Los ríos profundos. José María Arguedas*. Paris, Ellipses, pp.21-33.
- LLANO, Aymara (2004) *Pasión y agonía: la escritura de José María Arguedas*. Buenos Aires, Editorial Martín.
- LLOSA, M.V. (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, FCE.
- LÓPEZ-BARALT, M. (1996) "Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas" in: *Las cartas de Arguedas*. John Murra y M. López-Baralt (ed.). Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- MARTÍNEZ, Edgardo R. (2004) “Arguedas y el neoindigenismo” in: FORGUES, R.(org.) *Arguedas y Los ríos profundos*. Grenoble, Presses Universitaires du Mirail, pp.50-65.
- MARTOS, Marco (prólogo) (1977) *Arguedas: cultura e identidad nacional*. Lima, Edaprospro.
- MELIS, Antonio (1996) “Las muertes en José María Arguedas” in: MILLONES, Luis e Moisés Lemlij (ed.) *Al final del camino*. Lima, Fondo Editorial Sidea, pp.139-150.
- MORENO, César F. (1983) “José María Arguedas en el clivaje de dos culturas” in: *Revista del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp.67-82.
- NATALI, M. P. (2005) “José María Arguedas aquém da literatura” in: *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo, Edusp, 19 (55), pp.117-128.
- PRIMER Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa (1965). Lima, Ed. de la Casa de la Cultura del Peru.
- RAMA, Ángel (1985a) “La novela-ópera de los pobres” in: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- ROVIRA, J.C. (coord.) (1992) “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” in: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana*. Madrid, Editorial del Hombre, n.128, pp.15-40.
- ROWE, William (2006) “El camino de las huacas. Del Inca Garcilaso de la Vega a José María Arguedas: el chamanismo y las prácticas de lectura” in: USANDIZAGA, Helena (org.) *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. España, Iberoamericana/Vervuet, pp.127-144.
- ROMUALDO, Alejandro (1977) *Arguedas: cultura e identidad nacional. Mesa redonda*. Prol. Marco Matos. Lima, EDAPROSPO.
- SALVADOR, Dora Sales (2002) “Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas. Hervores en la encrucijada de lenguas y culturas” in: <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/versionsp.htm>. Acceso em agosto de 2008.
- SANDOVAL, Ciro A. (1997) “El Sexto de José María Arguedas: espacio entrópico de hervores metatestimoniales” in: *Revista Iberoamericana*. Chile, n.181, octubre-diciembre, vol. LXIII, pp.697-709.

SIERRA, Wladimir (2006) “El lenguaje como mística, mito y ética. Con Benjamin y Arguedas hacia la normatividad social. Ensayo” in: *Ciberayllu*, http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/WS_ArguedasBenjamin.html. Acesso em setembro de 2008.

VICH, Victor (2006). “El subalterno ‘no narrado’: un apunte sobre la obra de José María Arguedas” in: *Hispanismo 2004: literatura hispano-americana*. Florianópolis, UFSC, vol. 3, pp.463-482.

WESTPHALEN, E. A. (1976) “La sustancia de la vida y la obra literaria” in: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

Bibliografia geral

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

ALEGRÍA, Ciro (1954) *Los perros hambrientos*. Santiago do Chile, Editora Zig-Zag S.A..

ALTHUSSER, L. (1983) *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro, Graal.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. (1990) “Heterogeneidade enunciativa” in: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, 19, jul./dez., pp.25-42.

_____ (1994) “Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio” in: *Gestos de Leitura. Da história no discurso*. São Paulo, Editora da Unicamp, pp. 253-278.

_____ (1998) *Palavras incertas. As não-coincidências do dizer*. Unicamp, Editora da Unicamp.

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

AYALA, Guaman Poma (1998) *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Lima, Editorial Horizonte.

BACHELARD, Gaston (1990) *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo, Editora Brasiliense.

BAKHTIN, M. (1992) *Estética da criação verbal*. Trad. M. G. Pereira. São Paulo, Livraria Martins Fontes.

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

- _____ (2002) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Editora Hucitec, Annablume.
- _____ (2004) *O Freudismo. Um esboço crítico*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- BARTHES, R. (1982) *Mitologias*. São Paulo, Difusão Editorial.
- _____ (1988) “A morte do autor” in: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 66-70.
- _____ (1987) *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva.
- BASADRE, Jorge (1992) *Peru: problemas y posibilidad y otros ensayos*. Caracas, Ayacucho.
- BASTIDE, Roger (2006) *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Trad. Dorotée de Bruchard. São Paulo, Companhia das Letras, pp.250-275.
- BENDEZÚ, Edmundo A. (2006) *César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Editorial Universitaria/Universidad Ricardo Palma.
- _____ (1986) *La otra literatura peruana*. México, Fondo de Cultura Económica/Tierra Firme.
- _____ (1980) *Literatura quechua*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- BENJAMIN, Walter (2006) *Passagens*. Willi Bolle et al. (org.). Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pp.1057-1110.
- _____ (1986) “Sobre o conceito da História” in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 2 ed., pp.222-232.
- _____ (1967) *Ensayos Escogidos*. Trad. Murena H. A. Buenos Aires, Editorial Sur.
- BENVENISTE, Émile (1976) *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak. São Paulo, Companhia Editora Nacional/ EDUSP.
- _____ (1989) *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, Pontes, pp.81-90.
- BERMAN, Antoine (2002) *A prova do estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru, EDUSC.
- _____ (2007) *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres et al.. Rio de Janeiro, 7 Letras/PGET.
- BERMAN, Marshall (1999) *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras.

- BERNUY, Julio L.F. (1999) Estruturas léxico-semânticas e cosmovisão na narrativa quechua. São Paulo, USP, tese de doutorado.
- BHABHA, H. (1998) *O Local da Cultura*. trad. Eliana de L. L. Reis. Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- BLANCHOT, Maurice (1990) *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila.
- _____ (2005) *O livro por vir*. São Paulo, Martins Fontes.
- BLONDEL, Eric (2004). “Nietzsche: a vida e a metáfora” in: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, Editora Unisul, n.16, pp.7-51.
- BORGES, Jorge Luis (2005) “Funes el memorioso” in: *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, pp.153-165.
- BRAIT, Beth (org.) (2005) *Bakhtin. Conceitos-chave*. São Paulo, Editora Contexto.
- CANDIDO, Antonio (1995) “Literatura y subdesarrollo” in: *Ensayos y comentarios*. Campinas, México, Editora da Unicamp, Fondo de Cultura Económica, pp.365-393.
- CANSECO, M. R. (1999) *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima, IEP/Promperú.
- CASTRO, Eduardo Viveiros (1996) “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” in: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, Apoio Fundação Universitária, José Bonifácio, pp.115-143.
- _____ (2002) “O Nativo Relativo” in: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, UFRJ, vol.8, n 1, pp.113-145.
- _____ (2002) *A inconstancia da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. “Interrumpiendo el texto de la literatura latinoamericana: problemas de (falso) reconocimiento” in: MORAÑA, Mabel (ed.) (2000) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 387-405.
- CHATTERJEE, Partha (1997) *A Possible India: Essays in Political Criticism*. Delhi, Oxford, University Press, pp. 263-285.
- CANCLINI, N. G. (1997) *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP.
- CHARADEAU, P. e D. Maingueneau (2006) *Dicionário de Análise do Discurso*. Coord. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo, Contexto.

- CORNEJO POLAR, A. (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima, Peru.
- _____ (2000) *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka V. Carvalho. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. (2005) *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, vol.2.
- DERRIDA, J. (1997) *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Editora Iluminuras.
- DUCROT, O. (1987) *O dizer e o dito*. Campinas, Pontes Editores.
- ECHEVARRÍA, R. G. (2000) “La novela como mito y archivo: ruinas y reliquias de Tlön” in: *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia A. Muñoz. México, FCE.
- ESCOBAR, A. et al. (1975) *¿Perú ? ¿País bilíngüe?* Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- ESCORSIM, Leila (2006) *Mariátegui: Vida e obra*. São Paulo, Expressão Popular.
- FILHO, Luiz C. U. Junqueira (1998) *Silêncios e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo, Casa do Psicólogo.
- FOUCAULT, Michel (1966) *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antonio Rosa. Portugal, Livraria Martins Fontes.
- _____ (1983) *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 2.ed.
- _____ (1987) *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Perspectiva, 2 ed..
- _____ (1990) *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 10 ed..
- _____ (1997) *A Arqueologia do Saber*. trad. Luiz F. B. Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 5 ed..
- _____ (2002) *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 8 ed.
- GADET, Françoise (1993) *Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethânia Mariani. Campinas, Unicamp.
- _____ & Michel Pêcheux (2004) *A língua inatingível. O discurso na história da lingüística*. Trad. Bethânia Mariani et al.. Campinas, Pontes.

- GALINDO, Alberto Flores (1986). *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Cuba, Casa de las Américas.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca (1982) *Comentarios Reales*. Madrid, Espasa-Calpe.
- GÓMEZ, Patricio Peñalver (1989) “El deseo de idioma” in: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. Madrid, Editorial del hombre, n. 93, pp.31-37.
- GOULET, Alain (2001) *Voix, traces, avènement. L’écriture et son sujet*. Caen, Presses Universitaires de Caen, Colloques de Cerisy-la-Salle (2-5 octobre 1997).
- GRUZINSKI, Serge (1988) *La colonization de l’imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI e XVII siècle*. Paris, Gallimard.
- HATOUM, Milton (2005). “Laços de parentesco: Ficção e Antropologia” in: *Raízes da Amazônia*. Manaus, Editora do INPA, ano I, vol. 1, n.1, pp.81-88.
- HEUVEL, Pierre van den (1985) *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l’énonciation*. Mayenne/Nimègue, Librairie José Corti.
- HOLGUÍN, Diego González (1901) *Arte y diccionario Quechua-Español*. Lima, Imprensa del Estado.
- HUAMÁN, Miguel Ángel (1988) “Cultura y lengua andina” in: *Poesía y utopía andina*. Lima, Desco (Centro de estudios y promoción del desarrollo), agosto.
- IANNI, Otávio (2001). *Tipos e Mitos da Modernidade*. Belém, Instituto de Artes do Pará. Manaus, EDUA/Valer/Universidade Stendhal-Grenoble 3 (CRELI), ano II, n.2, jan/dez, pp.09-45.
- _____ (2002) “Sociologia e Literatura” in *Leituras da Amazônia. Revista Internacional de Arte e Cultura*. Manaus, EDUA/Valer/Universidade Stendhal-Grenoble 3 (CRELI), ano II, n. 2, jan/dez, pp. 09-45.
- JABBOUR, Zahida Darwiche. “L’écriture de soi dans la langue de l’autre. Andrée Chéid, Nadia Tueni, Venus Khoury-Ghata” in: *La langue de l’autre ou la double identité de l’écriture. Actes du Colloque International de Tours*. Tours, Publications de l’Université François Rabelais, 2001, n.24, pp.101-121.
- JACKSON, E. J. (1988) “Mythes du sujet: à propos de l’autobiographie et de la cure analytique” in: *L’autobiographie. VI Rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence 1987*. Paris, Les Belles Lettres, pp. 135-169.

- JAUSS, Hans Robert (1994) *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Editora Ática.
- KERBRAT-ORECCIONI, Katherine (1993) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial S.A.
- KONDER, Leandro (1999). *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3ª ed..
- KULIKOWSKI, M.Z.M. (1999) “La lengua en la literatura: un universo hecho de palabras” in: *Anais do VI Congresso Nacional de Professores de Espanhol*. Vitória, Espírito Santo, pp.406-410.
- LAGES, S. Kampff (2002) *Walter Benjamin. Tradução e Melancolia*. São Paulo, EDUSP.
- LAGORIO, Consuelo Alfaro (2001) “Política lingüística colonial hispánica, catequesis y castellanización” in: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*. Madrid, Ministerio de Educación de España, n.11, pp.39-52.
- LEJEUNE, P. (1988) “Peut-on innover en autobiographie?” in: *L'autobiographie. VI Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*. Paris, Les Belles Lettres, pp.67-100.
- LEVINAS, Emmanuel (1993) *El tiempo y el otro*. Barcelona, Ediciones Paidós, ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1991) *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (1997) *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, Papirus, 2 ed..
- LIENHARD, Martín (1990) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina*. La Habana, Ediciones Casa de Las Américas.
- _____ (1992) *Testimonio, cartas y manifiestos indígenas*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- LIRA, Jorge A. (1945) *Diccionario Kkechuwa-Español*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2005) *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- LOUREIRO, A. G. (coord.) *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, n.125.

- LÖWE, Michael (2005) *Walter Benjamin: aviso de incendio. Um leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda N.C. Brant. São Paulo, Boitempo.
- MACHADO, A.M.N. e Miriam Gianella (2000) "Passagem para a autoria. Nós entre Barthes, Foucault e Compagnon" in: GONÇALVES, R. P. (org.) *Subjetividade e escrita*. Bauru, EDUSC/UFSM, pp.55-81.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996) *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo, Martins Fontes.
- _____(1997) *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, Pontes Editores.
- MALDIDIER, Denise (1994) *A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje*. Campinas, Pontes.
- MARAVALL, J. A. (1977) "Mariátegui y el realismo mágico" in: *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*. Madrid, ICH, pp.149-154.
- MARX, K. (1971) *O Dezoito Brumário de Napoleão Bonaparte*. Coimbra, Nosso Tempo.
- MIGNOLO, Walter (1986) "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)" in: *Dispositio*. Michigan, University of Michigan, Vol. XI, nos. 28-29, pp.137-160.
- MONTERO, Javier Gómez (2004) "L'architecture et les villes dans la littérature ibériques et ibéro-américaines" in: *Littérature et architecture*. Lyon, Centre Jean Pré vost/Université Jean Moulin Lyon 3, pp.167-183.
- MORAÑA, Mabel (2000) "De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional" in: *Nuevas perspectivas desde sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Editorial Cuarto, pp.221-229.
- MOREIRAS, Alberto (2000) *A exaustão da diferença. A Política dos Estudos Culturais Latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- MORETTI, Franco (2008) *A literatura vista de longe*. Porto Alegre, Arquipélago Editorial.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1996) *Diccionario del Español de América*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- MORSE, R. (1990) *A volta de McLuhanaíma. Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo, Companhia das Letras.

- NATALI, M. P. (2006) *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo, Nankin.
- NUÑEZ, Ángel (2001) “Mariátegui y su contexto intelectual” in: *El canto del quetzal. Reflexiones sobre la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- ONG, Walter J. (1996). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México, Fondo de Cultura Económica.
- ORLANDI, E.P. (1990) *Terra à vista!: discurso do confronto: velho e novo mundo*. Unicamp, Editora da Unicamp.
- _____(1997) *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da Unicamp, 4. ed.
- _____(2000) “Entrar na Sociedade Geral dos Cidadãos. Caminhos da História, Trajetos do Político” in: BARROS, Diana Luz Pessoa. *Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discurso*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, pp.119-130.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1991) “La autobiografía como fascinación de la otredad” in: *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura. La autobiografía en la España contemporánea*. Madrid, Editorial del Hombre, n.29, pp.63-64.
- PACHECO, Carlos (1992). *La Comarca Oral. La ficcionalización de la oralidade cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Ediciones Andrés Bello, Colección Zona Tórrida.
- PAYER, Maria Onice (2006) *Memória da língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo, Editora Escuta Ltda.
- PEASE, Franklin G. Y. (2003) *Historia contemporánea del Perú*. México, FCE.
- PÊCHEUX, M. (1988) *Semântica e Sentido: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, Editora da Unicamp.
- _____(1996) “O mecanismo do (des)conhecimento ideológico” in: ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.
- PONZIO, Augusto (2008) *A Revolução Bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo, Editora Contexto.
- PORTILLA, M. L. (1987) *Visão dos vencidos: a tragédia da conquista narrada pelos astecas*. Porto Alegre, L&Pm, 2 ed..
- PRETI, Dino (1982) *Sociolinguística: os níveis de fala*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

- _____ (1997) “Mas, como devem falar as personagens literárias” in: *Revista da ANPOLL*. São Paulo, n. 03, pp.43-61.
- _____ (2000) “A gíria na língua falada e na escrita: uma longa história de preconceito social” in: *Fala e Escrita em questão*. São Paulo, Humanitas, FFLCH, USP, pp. 241-257.
- RAMA, Angel (1985) *A cidade das Letras*. Introd. M.V.Llosa. São Paulo, Editora Brasiliense.
- _____ (1982) *La transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992) *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 21 ed., tomo I e II.
- RESCANIERE, A. O. (1992) *El quechua y el aymara*. Madrid, Editorial Mapfre.
- ROLDÁN, Julio (1986) *Perú, mito y realidad*. Lima.
- ROSA, Nicolás (1990) *El arte del olvido. (Sobre autobiografía)*. Buenos Aires, Puntosur Editores.
- ROWE, William (2000) “De la oclusión de la lectura en los estudios culturales: las continuidades del indigenismo en el Perú” in: *Nuevas perspectivas desde sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Editorial Cuarto, pp.453-459.
- SANTOS, L. G. (1992) “O tempo mítico hoje” in: Novaes, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, pp.
- SAUSSURE, F. (1916) *Curso de Lingüística Geral*. Trad. Antonio Chelini et al. São Paulo, Cultrix, 11 ed.
- SILVA, Tomás Tadeu da (2000) *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Editora Vozes.
- SPINA, Vincent (1986) *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid, Editorial Pliegos.
- SOARES, G. P e Sylvia Colombo (1999). *Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina: México e Peru nas últimas décadas do século XIX e principios do XX*. São Paulo, Humanitas FFLCH/USP.
- SOUZA, Márcio. “Crônica de Domingo” in: *Jornal A Crítica*. Caderno Cidades. Manaus, 04 de março de 2007, p.6.
- STARK, Louisa e Pieter Muysken (1977) *Diccionario español-quichua/quíchua-español*. Guayaquil, Publicaciones de los museos del banco central del Ecuador.
- SUBIRATS, Eduardo (2004) *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*. México, FCE.

- TAUSSIG, Michael T. (1980) *The devil and commodity fetishism in South America*. North Carolina, Chapel Hill.
- TICHY, Franz (1998) “Ejemplos del ordenamiento del espacio y del tiempo en el mundo andino y en el mundo mesoamericano: una comparación” in: *El indio como sujeto y objeto de la historia latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Americana Eystettensia, pp.35-47.
- THERBORN, Göran “As novas questões da subjetividade” In: ZIZEK, Slavoj *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.
- TODOROV, T. (1993) *A Conquista da América: a questão do outro*. Trad. B.P. Moisés. São Paulo, Martins Fontes.
- USANDIZAGA, Helena (2006) “Irradiación semántica de los mitos andinos en *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata” in: USANDIZAGA, H. (org.) *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Espanha, Iberoamericana/Vervuert, pp. 145-180.
- VAINFAS, Ronaldo (1995) *A Heresia dos Índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo, Companhia das Letras.
- VALIS, Noël (1991) “La autobiografía como insulto” in: *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura. La autobiografía en la España contemporánea*. Madrid, Editorial del Hombre, n.29, pp.36-40.
- VALLEJO, César (1996) *Obra Poética*. Américo Castro (coord.). Madrid, Paris, México, ALLCA XX, 2 ed.
- VARGAS LLOSA, M. (1987) *El Hablador*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- XISTO, P., A. de Campos e Haroldo de Campos (1976) *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.
- WACHTEL, Nathan (1971) *La vision des vaincus. Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole (1530-1570)*. Paris, Éditions Gallimard.

Anexo