

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

CARLOS MANOEL PASSOS VAZ JUNIOR

**A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A RELAÇÃO COM A
INTELECTUALIDADE EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1934-1969)**

FRANCA

2016

CARLOS MANOEL PASSOS VAZ JUNIOR

**A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A RELAÇÃO COM A INTELLECTUALIDADE
EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1934-1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e Cultura Política.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro.

FRANCA

2016

Vaz Junior, Carlos Manoel Passos.

A trajetória literária e a relação com a intelectualidade em José María Arguedas (1934-1969) / Carlos Manoel Passos Vaz Junior.
– Franca : [s.n.], 2016.

157 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: Marcos Sorrilha Pinheiro

1. Arguedas, José Maria 1911-1969. 2. Literatura peruana.
3. Índios na literatura. I. Título.

CDD – 985.063

**A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E A RELAÇÃO COM A INTELECTUALIDADE
EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1934-1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro

1ª Examinadora: Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo

2ª Examinadora: Profa. Dra. Tania Da Costa Garcia

Franca, 9 de Agosto de 2016

Para minha mãe

AGRADECIMENTOS

À minha família, pai Carlos, mãe Maisa, irmã Carla, sobrinhas Manuela e Giovana, cunhado Léo, tia Fátima e tio Fernando. Obrigado pelo suporte, sem vocês eu nem sequer começaria.

À Tarot, simplesmente por tudo. Não são suficientes os momentos que eu te lembro o quanto você foi importante para a realização deste trabalho. Talvez esse seja o melhor momento para eternizar esse fato. Amo você, sempre.

À Maria, por dividir as tardes solitárias na produção dessa dissertação. Se mantendo sempre fiel, se comunicando o tempo todo com os olhinhos fixos e o focinho sobre as patas. Essa é a melhor imagem que vem a minha cabeça quando penso na produção deste trabalho.

A alguns amigos “unespianos francanos” que tiveram participação fundamental nessa jornada:

Ao Soya, pois há muitas maneiras de descrever nossa relação (quase?) fraterna, me basta lembrar que não consigo ficar bravo com ele.

Aos co-irmãos de mestrado e parceiros da vida, Gordinez, Dominginhos, Davi e Zé Colméia, por comartilhareem – cada um a sua maneira – sua evolução e conhecimento comigo.

Aos grandes amigos Fetiche, Marília, Heitor, Estorvo, Flor, Frisson, Hoffman, Buba, Mojica, Barba e Tritão pelas memórias e momentos, cada um de vocês compõe esse trabalho de alguma forma.

Ao saudoso Pereira (Opção Bar), por tudo.

E a todos que de alguma forma se consideram parte de uma alma chamada *refazenda* que pairou e ainda paira sobre a Franca.

Aos também “francanos”, Odilon, poeta e sábio conselheiro e também ao casal, Estelinha e Peixe, sempre presentes na minha trajetória, entre muitas ajudas e boas conversas.

A alguns amigos espalhados pela vida: Victor, Wagner, Caio, Paulo, Breno, pela presença. E a Geandra, que me auxiliou nas revisões gramaticais e nas ótimas conversações.

Aos integrantes, ou ex-atletas em atividade, do time de futebol da Pós-Graduação, O'sCaravelho, pelo momento de descontração e união proporcionados.

Aos integrantes do grupo de estudos Intelectuais e Política nas Américas (IPA) e aos integrantes do Grupo de Estudos Culturais da UNESP (GECU).

Ao professor José Adriano Fenerick, uma pessoa incrível e um pesquisador completo.

Ao professor Marcos Alves, pela presteza e pelos apontamentos na qualificação deste estudo.

À professora Tânia Garcia também por esses apontamentos e principalmente pelas conversas proporcionadas em sua aula na Pós-Graduação, aula esta que me empolgou mesmo sem precisar cumprir os créditos.

Muitos agradecimentos que vejo por aí agradecem ao orientador de maneira polida, séria, distante, como mais um professor. Algo que é normal, pois de fato não convivemos tanto com os professores – mesmo os orientadores –. Somos de gerações diferentes, temos gostos diferentes, além de toda uma relação hierárquica que nos aparta. Peço perdão por quebrar esse velado protocolo. Pois, em todo esse trabalho jamais teria existido sequer uma vírgula sem a presença do meu orientador. Não posso falar que ele é um segundo pai – apesar dele ser um excelente pai para os seus filhos, rs –, mas o vejo sim como um irmão mais velho, mais ponderado e mais sábio. Nesses anos, nem sempre tão fáceis, em que passei estudando e escrevendo, adquiri mais que um mentor, um amigo. Um apoiador que jamais perdeu a confiança e a paciência. Para qualquer herança positiva dessa parceria os louros serão todos dignos dele. Obrigado, Sorrilha, não é à toa que você chegou onde chegou.

“Ele [o narrador sincero] irrita-se contra as meias verdades que são meias falsidades, contra os autores que não alteram nem uma data, nem uma genealogia, mas desnaturam os sentimentos e os costumes, que conservam o desenho dos acontecimentos mudando-lhes a cor, que copiam os fatos desfigurando a alma: quer sentir como bárbaros e, entre os antigos, como antigo”

Hippolyte Taine (epígrafe de Os Sertões)

“O sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombres a quienes no conocemos. Los esperaremos en guardia, somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas ¿es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor? No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses; en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio”

José María Arguedas

VAZ JR, Carlos Manoel Passos. A trajetória literária e a relação com a intelectualidade em José María Arguedas (1934-1969). 2016. 158f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

RESUMO

A obra literária de José María Arguedas nasce no contexto do indigenismo literário peruano. O indigenismo foi um traço marcante de todo um movimento cultural inspirado na preocupação com a posição dos indígenas na sociedade e na criação de uma legítima identidade latino-americana no século XX. No Peru destacam-se inúmeros movimentos e manifestos baseados no indigenismo, seja na literatura, nas artes plásticas e mesmo na fotografia. No cenário político a obra de José Carlos Mariategui é um pilar estrutural, principalmente por sua relação com as questões que incutem no indigenismo. Conduzida por esta conjuntura efervescente, a obra literária de José María Arguedas emerge – assim como a de outros escritores, como Ciro Alegría – na busca por modificar o viés contemplativo que pairava sob uma cultura indígena assaz afastada de seu sentido original, passando assim a um viés contestatório e engajado. A trajetória de Arguedas é peculiar neste íterim, já que boa parte de sua produção procede em Lima e se remete aos Andes, caracterizando o desenraizamento de um intelectual criado até praticamente a adolescência sob a balizas do idioma quéchua. Além disso, ao focar sua narrativa na valorização da tradição indígena, como ferramenta de resistência às práticas modernizadoras, ressignifica essa relação com a modernidade. Mirando, em certos momentos, a inserção da cultura quéchua no patamar moderno, já em outros, em uma tentativa de frear a ocidentalização andina. Esta biculturalidade, ligada a um ideário que abarca certo *tipo intelectual* de sua época, somados a uma ideia da escrita literária por vocação – *con sangre*, como gostava de afirmar – são os alicerces deste trabalho para compreender a relação da obra deste autor com a leitura histórica da sociedade.

Palavras-chaves: José Maria Arguedas; Modernidade e Tradição; História Intelectual; Literatura; Indigenismo.

ABSTRACT

The literary work of José María Arguedas was born in the context of the Peruvian literary *indigenismo*. The indigenous movement was a striking feature of an entire cultural movement inspired by concern for the position of indigenous on society and the creation of a legitimate Latin American identity in the twentieth century. In Peru stand out countless movements and manifestos based on indigenous movement, whether in literature, the visual arts and even in photography. In the political scene, the work of José Carlos Mariategui is a structural pillar, mainly by its relation to the issues that instil in *indigenismo*. Led by this effervescent context, the literary work of José María Arguedas emerges - as well as from other writers as Ciro Alegría - seeking to modify the contemplative bias that hung in a rather remote indigenous culture of its original meaning, thus passing a contestatory and engaged bias. The Arguedas trajectory is peculiar in the meantime, since much of its production proceeds in Lima and refers to the Andes, featuring the uprooting of an intellectual set up almost until adolescence under the beacons of the Quechua language. Moreover, by focusing his story on the value of indigenous tradition, as a resistance tool for modernizing practices, reframes the relationship with modernity. Aiming, at times, the insertion of the Quechua culture in the modern level, as in others, in an attempt to stop the Andean Westernization. This biculturality connected to an ideology that embraces certain intellectual type of its time, together with an idea of literary writing by vocation - *con sangre*, as he liked to say - are the foundations of this work to understand the relationship of this author's work with historical reading of the society.

Keywords : José María Arguedas ; Modernity and Tradition ; Intellectual History ; Literature; Indigenismo.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CAPÍTULO 1- KACHKARINAQMI, SIGO SIENDO! O INDIGENISMO LITERÁRIO PERUANO E O CONTEXTO INTELECTUAL DE ARGUEDAS.....	17
1.1 Uma breve contextualização do Indigenismo na América Latina.....	19
1.2 O Indigenismo no Peru.....	26
1.3 A literatura indigenista: o índio como problema ou o problema do índio	31
1.4 A relação da literatura com a vida de José María Arguedas: A angustiante iminência da rebelião indígena	41
CAPÍTULO 2 - “ <i>ESCRIBIRÉ CON SANGRE, NO POR PROFESIÓN</i> ”.....	48
2.1 “ <i>Yo no soy escritor profesional</i> ”: O tipo intelectual e o papel da literatura	49
2.2 O modelo transculturador latino-americano	67
2.3 “ <i>El peru hirviente de estos dias</i> ”.....	75
CAPÍTULO 3 – A PERTENÇA E A ESCOLHA.....	82
3.1 <i>Agua</i> (1934-1935).....	83
3.2 <i>Yawar Fiesta</i> (1935-1941): Sangue nos Andes.....	100
CAPÍTULO 4 – “ <i>¿HE VIVIDO EN VANO?</i> ”	111
4. 1 <i>Os rios profundos</i> (1941-1958)	112
4.2 <i>Todas las Sangres</i> (1958-1964): Todas as concepções de um país.....	122
4.3 <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> (1969-1972): O ponto final do sujeito migrante ou “ <i>Yo no voy a sobrevivir al libro</i> ”	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

APRESENTAÇÃO

Acredito que hoje minha vida tenha deixado por inteiro de ter sentido. Destruída minha casa por influência lenta e progressiva de incompatibilidades entre minha esposa e eu; convencido hoje mesmo da inutilidade ou impraticabilidade de formar outro lar com uma jovem a quem peço perdão; quase demonstrado, por dois sábios sociólogos e um economista, também hoje, que o meu livro '*Todas las sangres*' é negativo para o país, não tenho nada que fazer já neste mundo. Minhas forças declinaram creio que irremediavelmente. (ARGUEDAS apud ROCHABRÚN, 2011, p. 78)¹

Um dia após ouvir as críticas de um grupo de sociólogos na Mesa Redonda de *Todas las Sangres*, José María Arguedas – já abalado psicologicamente por conta de sua pertinente depressão – escreveu uma carta direcionada a Sybilla Arredondo, sua companheira, e também a sua ex-esposa Cecília Bustamante. Este trecho acima pertence ao manuscrito dessa desanimada epístola, na qual o autor lamenta o desenrolar do debate instaurado sobre seu romance. Há na obra de Arguedas e também em seu posicionamento intelectual um certo naturalismo, focado não necessariamente em uma discussão datada, mas no respeito em descrever corretamente os valores da tradição quéchua.

Inserido no debate e na condição do intelectual da época dos anos sessenta/setenta, Arguedas compreende o papel ativo da literatura no cenário político, mesmo que isso não se evidencie de maneiras explícita no conteúdo de sua produção. Paradoxalmente, os intelectuais reunidos na referida Mesa Redonda parecem enxergar exatamente o mesmo problema enfrentado por Karl Marx que segundo Terry Eagleton “queimou alguns dos seus primeiros poemas líricos porque seus sentimentos rapsódicos eram perigosamente desenfreados” (EAGLETON, 2011, p. 44). Para estes estudiosos a obra de Arguedas é permeada de um lirismo e um apego ao místico que o impediria de servir como ferramenta de análise da realidade.

Este problema remete exatamente as discussões epistemológicas que envolveram a teoria da história em um momento pouco posterior à morte deste escritor peruano. Trata-se da tentativa de estabelecer as balizas do que é ficção e o que é realidade, para além disso, trata-se de compreender o papel da ficção na pesquisa histórica.

Esse é um microcosmo do debate universal transdisciplinar que envolve a Literatura e a História como possibilidades de examinar as transformações e características da sociedade. Enquanto a história inclinou-se a buscar o domínio da verdade nas análises

¹ Optamos por traduzir as citações do espanhol e inglês, excetuando as fontes expressamente literárias.

documentais, em um conteúdo que tendeu a precisão e a fixidez, a literatura não se ilude na busca de um acesso fácil a esse domínio sem que seja preciso atentar características exteriores a própria fonte. Sobre essa distinção Libertad Bittencourt e Fabiana Fredrigo, em um artigo sobre a cena literária como desafio aos historiadores, explicam que “o domínio da verdade no romance moderno não está em lugar definitivo, seja na reconstituição da cena, seja no diálogo com a vida interior dos personagens.” (BITTENCOURT; FREDRIGO, 2015, p. 195).

Enquanto a literatura optou por este caminho, a disciplina histórica sempre necessitou de balizas mais fixas, uma vez que há na profissão do historiador uma predisposição pela tentativa de inserir os acontecimentos em uma estrutura de sentido, racional e científica. Nas palavras de Bittencourt e Fredrigo (2015, p. 195)

Na aparente contramão, a história convive com o desejo orientador: os naufragos modernos precisam de bússolas. Por causa desse desejo, a ela caberia explorar uma possível racionalidade a ser aplicada ao acontecimento para que esse, encadeado a uma referência contextual, utilize-se do tempo como articulador de sentido. Para a história, narrar significa colocar no tempo os acontecimentos eleitos, que, mesmo quando embaralhados, devem expressar uma ordem de sentido. Tais comparações entre história e literatura impingem-lhes, respectiva e diametralmente, o domínio da “verdade” (ciência) e o da “ficção” (arte).

Contudo, está dicotomia – entre verdade e ficção – não é permanente e também não altera o fato de que as duas disciplinas se debruçam no mesmo empreendimento, o de executar através da escrita um exame da sociedade, seus desdobramentos, estereótipos, aflições, origens e etc.

Como também pontuam as autoras, essa aproximação da disciplina literária com a história se mostrou mais evidente a partir da movimentação que ocorreu no campo das ciências humanas, que ficou conhecida como virada linguística, ou giro linguístico.² Os historiadores, apoiados na leitura das obras de Hayden White, dentre outras coisas, passaram a expandir a compreensão das práticas investigativas pautadas na busca da

² O giro linguístico, ou virada linguística foi uma movimentação no cerne da epistemologia ocidental ocorrida no século XX. Este movimento visou a importância da linguagem como um agente estruturador das relações sociais. A partir disso toda uma renovação conceitual passou ao debate das humanidades, principalmente em torno do conceito de verdade. Este foco na linguagem e na interdisciplinaridade é sua principal herança para os debates posteriores ao seu desenvolvimento. Para uma análise de seu prosseguimento no campo histórico corroboramos com a nota elucidativa do artigo de Fabiana Fredrigo e Libertad Borges Bittencourt (2015, p. 195). Para o aprofundamento dos conceitos e os desdobramentos na história intelectual (ver PALTI, 2012)

“verdade”. Essas práticas, antes traçadas em uma ideia sincrônica da filosofia histórica, passam a integrar um certo tipo de análise de uma poética temporal. Alargando-se assim o próprio conceito de verdade.

É nesse ínterim que a literatura ganha força como fonte histórica. Contudo, Elias Palti ao analisar os desdobramentos deste giro linguístico com relação a História Intelectual atenta para o fato de que essa renovação, ao inverter a forma de olhar para a história, pode criar uma arapuca para si mesmo, ele diz:

[...] nem o des-cobrimto da 'linguisticalidade' marca o aparecimento de uma verdade ao fim revelada. Seu ponto de fissura inerente nos manifestará quando este se converte em uma metacrítica e se introduz [...] no nível de - e que tenta tematizar - suas próprias condições institucionais de possibilidade. (PALTI, 2012, p. 15)

Sendo assim, há variadas possibilidades de aproximação entre as disciplinas a partir deste contexto. Há toda uma construção que envolve o texto literário e o próprio texto histórico que possibilitam o exame e a referência. Como conclui Bittencourt e Fredrigo (2015, p. 196)

Aqui, a contribuição não foi a de tomar a narrativa como autônoma, mas arriscar-se na compreensão de seu processo de elaboração, identificando as estratégias narrativas e discutindo a referencialidade do texto histórico. Ambas as indagações anteriores levaram a uma necessária (re)definição da operação historiográfica, tornando comum e legítima a apropriação da literatura como fonte histórica. (FREDRIGO, 2015, p. 196)

Partindo dessa perspectiva não há um ponto de vista que tenha a capacidade de emancipar qualquer um dos campos de análise. Nem a narrativa literária estará em um campo deliberadamente autônomo, tampouco a dimensão social será o veredito final do juízo histórico.

Seguindo esse prisma temos um argumento que corresponde também a todo um debate que ocorre na própria disciplina literária. Há um embate histórico envolvendo o formalismo³ e o historicismo⁴. A história literária estaria preocupada com os fatos que englobam a função do autor, seu ambiente criativo e seu contexto, sendo muitas vezes um mero braço da disciplina histórica. A crítica literária, principalmente ligada ao

³ O formalismo, na literatura, é uma corrente que crê nos valores estéticos como suficientes para o estabelecimento de suas percepções perante o mundo. Ou seja, entende que a arte é, historicamente, desligada das transformações nos outros campos sociais.

⁴ O historicismo, ao contrário do formalismo, se configura em uma forma de analisar o mundo humano a partir do entendimento de que as artes são sempre o resultado de processos históricos.

formalismo, rechaçaria o papel do contexto no exame das práticas textuais (cf COMAPGNON, 2011).

Diante deste cenário há várias leituras que procuram aproximar as duas concepções. No campo da literatura o crítico literário marxista, Antônio Candido, em seu renomado estudo sobre as inflexões da literatura na dimensão social – *Literatura e Sociedade* (1965) –, ao se preocupar com uma função-histórica da literatura para com a sociedade – contrariando a crítica marxista historicamente estabelecida – aproxima-as com base na estrutura do objeto literário. Assim ele afirma:

Do ponto de vista metodológico, podemos concluir que o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas. (CANDIDO, 1973, p. 192).

Apesar da importância das considerações feitas por Antônio Cândido, Eagleton nos mostra que muito tempo antes da efervescência deste debate, Georgy Lukacs já provocava ao afirmar, em 1909, que “o elemento verdadeiramente social na literatura é a forma” (EAGLETON, 2011, p. 43). Dessa maneira, vemos que há diversas possibilidades que justificam o diálogo de fontes literárias com o fazer histórico.

Além disso, é importante ressaltar que a obra de José María Arguedas aparece em uma situação limite. Está cercada sob um recorte histórico de intensas transformações no campo político, concomitantemente, no campo artístico e intelectual, a obra deste autor parte do pressuposto da renovação narrativa, praticamente criando, ao lado de Ciro Alegría, uma nova novela tipicamente latino-americana.⁵ Ao mesmo tempo, algumas leituras o encaixam como representante do auge do indigenismo, até mesmo de seu fim, ou ambos.

Outro fato a se considerar é que Arguedas trabalha o lirismo de sua produção através da criação linguística, inserindo um novo elemento à narrativa ocidental. Além disso, radicaliza na forma de seu último romance, de certa maneira para responder aos críticos de seu trabalho.

De qualquer maneira, tais questionamentos não impedem que sua obra seja vista como um marco e, ao que parece, ele próprio tinha consciência disso:

⁵ Cornejo Polar afirma que os contos seminais de Arguedas e o primeiro romance de Ciro Alegría configuram como uma interessante resposta ao artigo de Luis Alberto Sánchez sobre a demanda de uma novela que se caracterizasse tipicamente latino-americana. (ver CORNEJO POLAR, 1973, p. 25)

Talvez comigo começa a fechar-se um ciclo e a abrir-se outro no Peru e no que ele representa: se fecha o da *calandria* [sabiá] consoladora, do flagelo, da *arrieraje*, do ódio impotente, dos fúnebres 'levantes', do temor a Deus e do predomínio desse Deus e seus protegidos, seus fabricantes; se abre o da luz e da força liberadora invencível do homem do Vietnã, o da *calandria* de fogo, o do Deus liberador, Aquele que se reintegra. Vallejo era o princípio e o fim. (ARGUEDAS, 2006, p. 274)

É dessa forma que sua obra se insere no contexto histórico do *indigenismo*. Sob o argumento de interferir na realidade, é com este *indigenismo* estabelecido que o autor entra em conflito e ao mesmo tempo dialoga. Por esse motivo, no primeiro capítulo procuraremos compreender o *indigenismo*, não como um mero acontecimento histórico, mas como uma cadeia intelectual que remete a uma construção histórica. Para além da intencionalidade do autor, compreendemos que os elementos que constituem e auxiliam na produção de sua criação são importantes mediações a serem analisadas.

Através deste diálogo com o *indigenismo*, Arguedas encarnou um tipo intelectual preocupado com a realidade e com as formas de atingir uma narrativa “verdadeira”. Esses fatores fundamentaram um papel da escrita e do escritor que derivam de seu posicionamento intelectual. A performance e a forma são preocupações, para ele, de um escritor que atingiu um papel mítico, como alguém que escreve por vocação, dando vazão às vontades da alma.

Portanto, José María Arguedas incorpora uma relação intelectual típica deste momento histórico. Somado a isso há ainda o fato marcante representado por sua profissionalização e atuação acadêmica que o afastou dos padrões culturais que permearam sua infância. Porém, mesmo sendo um intelectual desenraizado – que migrou da Serra para a Costa – continuou a promover em sua obra um caráter telúrico bastante ligado a geografia dos Andes.

Sendo assim, feita essa delimitação da inserção do autor no contexto do *indigenismo* e seu diálogo crítico. Passamos a focar na obra dele os elementos e ferramentas de sua atuação. A relação com o papel de autor é fundamental para compreender essa atuação intelectual diante do cenário latino americano dos anos sessenta. Assim, fazemos uma análise de dois conceitos que prevalecem em sua criação e que se ligam a essa ideia de intelectualidade: a transculturação narrativa e a utopia andina.

Arguedas encarnou o tipo intelectual de sua época. Escritor militante e engajado, que demonstrava crer na necessidade da obra “falar” para além de sua ficção. A arte, principalmente no que se refere a cultura popular, jamais poderia terminar em si mesma. Por isso, a obra deste autor – como veremos – muitas vezes encarna esse caráter utópico, que típico é de uma leitura histórica do Peru. A salvação através dos elementos incaicos. Um resgate de uma história de glórias. O próprio Arguedas estava à procura de uma identidade necessariamente latino-americana.

Para além dessa busca indentitária, há uma preocupação para designar quem seria o representante – o tipo ideal – desta identidade. O intelectual escritor deveria agir como o baluarte deste território imaculado. Essa função que Arguedas parecia demarcar para o escritor provinciano, uma espécie de sacrifício para uma teleologia da cultura latino-americana. Esse é o ponto de ruptura entre ele e Julio Cortázar, um conflito importante para a compreensão dessas questões que envolvem tanto a concepção da obra destes autores, quanto a relação entre o autor, a literatura e a sociedade para sua época.

A transculturação narrativa é a forma de dialogar com essas questões na obra literária. É assim que José María Arguedas parece fugir da ideia retrógrada de “aculturação”. A obra deste autor encara a transculturação de maneira dialética, tanto para a criação de novos horizontes culturais, quanto para imprimir certa resistência aos enigmas da modernidade, ao buscar alguma supressão, ou espaço entre a cultura hegemônica.

O segundo capítulo deste trabalho se compõe dessa forma, nele demonstramos e diagnosticamos as bases para a compreensão geral da obra do autor na história e como fazer histórico. Estes elementos que se repetem ao longo do caminho literário que percorremos, nos dão as balizas para uma necessária crítica das fontes e de sua relação com os acontecimentos históricos.

Para completar essa investigação nos ocupamos precisamente da fonte. Iremos buscar na leitura da fonte literária os elementos que se constituem como possibilidades de análise histórica, seguindo os preceitos que discutimos acima. Dessa forma, o terceiro e quarto capítulos tratam da relação de sua produção literária com o tempo e a sociedade. Para isso, elegemos um caminho de leitura a ser seguido, priorizando algumas obras do autor que compõe um todo coerente de sua evolução narrativa, porém inorgânico. Dessa maneira, conseguimos lidar com os componentes históricos de sua escrita sem cair em certo determinismo teórico da observação.

No terceiro capítulo analisamos primeiramente a sua publicação inaugural, depois o seu primeiro romance. Nossa intenção é trabalhar a noção de pertencimento a um círculo da cultura quéchua funcionando como uma escolha do autor, que mesmo sendo criado e acolhido em meio aos indígenas, jamais foi aceito como tal. Isso serve para mostrar, que a sua narrativa literária funciona como uma tática de inserção cultural, na qual os seus personagens desnudam um mundo indígena para si e para o leitor. Fundamentando a criação de um mundo indígena, que tem seu arranjo inerente a língua. Assim, mostrando que por trás da inovação narrativa e dessas táticas, há uma leitura histórica presente não tanto no conteúdo, mas nesse desnudamento por parte dos personagens. Uma leitura muito mais performática.

O quarto capítulo segue esse caminho estrutural de leitura da fonte literária, mas foca-se em uma perspectiva de que há uma virada nessa trajetória. A partir de seu terceiro romance – *Os rios profundos* (1958) – há uma tentativa maior de se ligar a cultura quéchua, por vezes renegando a conciliação cultural da Serra com a Costa, passando por uma permanente ideia de rebelião, mas, ao mesmo tempo buscando implodir as diferenças e remetendo a possibilidade de criação de uma comunidade indígena solidária, mesmo no cerne do desenvolvimento do capital.

Esses últimos capítulos em conjunto servem para mostrar o desenvolvimento da obra do autor e podem refletir, como as faces de um polígono virado ao sol, diversas perspectivas para a compreensão da história peruana e consequentemente da América Latina através da composição literária e sua relação com a sociedade desta época.

Existem muitas afirmações de José María Arguedas que são negações de estereótipos. Negou ser um intelectual, pertencer ao *indigenismo*, ser escritor profissional e negou ser aculturado. Como nenhum ser que existe pode ser “nada”, Arguedas foi intensamente tudo que era possível para um escritor de seu período. Que sua obra foi e é simbólica para a compreensão de uma leitura deste continente é inegável e é isso que nos instigou a investigá-la sob as luzes da história.

CAPÍTULO 1- KACHKARINAQMI, SIGO SIENDO!⁶ O INDIGENISMO LITERÁRIO PERUANO E O CONTEXTO INTELECTUAL DE ARGUEDAS

⁶ Esse termo é bastante presente na cultura quéchua, o próprio Arguedas o explica: Existe em quéchua chanca um termo sumamente expressivo e muito comum: quando um indivíduo quer expressar que apesar de tudo ainda é, que existe todavia com todas as possibilidades de sua reintegração e crescimento diz: Kachkanirraqmi!. Além de ser o título do compilado de suas obras essenciais organizado por Carmen Maria Pinilla é também o nome de um importante documentário sobre a música tradicional do Peru.

Apesar de não apreciar o rótulo de indigenista e até crer que muitos dos escritores pertencentes a essa corrente literária não faziam uma leitura adequada da realidade dos povos indígenas, José María Arguedas viveu, exerceu sua intelectualidade e produziu sua obra no auge do movimento cultural conhecido como indigenismo. Movimento que floresceu na América Latina no início do século XX.

A obra literária de Arguedas foi e ainda é lida como parte de um contexto histórico no qual estava em voga uma posição intelectual de apoio às causas indígenas. Momento em que se iniciou o debate em torno dessa categoria complexa e difusa que é o indigenismo. Até mesmo por isso, este autor peruano muitas vezes é reconhecido como parte do cânone desta categoria literária.

Tal imprecisão quanto ao posicionamento de Arguedas nos coloca, logo de início, diante de um quadro complicado, uma vez que os questionamentos destinados ao nosso objeto exigem um cuidado na mobilização de vários conceitos. Ou seja, quando observamos o contexto histórico em que o autor desenvolveu sua produção literária é possível notar que novos referenciais relativos ao indigenismo surgiam, influenciando a maneira como se deu a aproximação de Arguedas com o povo e a cultura quéchua.

No entanto, ao mesmo tempo, as modificações pelas quais passava a América Latina e o Peru também tiveram presentes em sua obra. Por conta disso, um estudo sobre Arguedas deve buscar entendê-lo para além dos marcos impostos pelo indigenismo. De maneira a colocá-lo também em diálogo com as transformações trazidas pelos processos de modernização do início do século XX, seus reflexos na sociedade peruana, bem como, com relação ao espaço do indígena na mesma.

Por isso, antes de iniciarmos uma análise específica de sua obra, julgamos necessário apresentar o contexto histórico do indigenismo. Também se faz mister explicar o seu desenvolvimento na literatura e as questões que envolvem a obra deste autor em relação ao “ambiente” político, artístico e intelectual que o circundava. Além disso, quando se trata dessa já mencionada posição intelectual, é nosso interesse compreender tanto a forma com que se dá o papel do artista intelectual nesta época, como a relação de Arguedas com esse tema.

1. 1 Uma breve contextualização do Indigenismo na América Latina

O Indigenismo é um conceito difuso e de difícil definição. Porém, o recorte conhecido como o seu auge histórico⁷ (1920-1970) é um ponto chave para compreendê-lo e, ao mesmo tempo, dar um significado mais preciso à trajetória intelectual de José María Arguedas. Para isso faremos uma breve contextualização deste conceito na história latino-americana.

“Uma corrente de opinião favorável aos índios” (FAVRE, 1998, p. 7). É assim, que Henri Favre sintetiza o indigenismo. Para o antropólogo francês este conceito marca toda a história da América Latina e, conforme ele ainda acrescenta, “esta corrente de inspiração humanista é antiga, permanente e difusa” (FAVRE, 1998, p. 7). Portanto, Favre diagnostica que o indigenismo pode ter várias definições dependendo do momento, mas que desde o início da história latino-americana é possível observar a existência de sujeitos preocupados com a condição indígena. É isto que marca para ele o conceito de indigenismo. A partir desta prerrogativa, o que se modifica é a forma como se dá essa consciência ao longo dos períodos históricos.

Henri Favre é com certeza o autor que mais alarga a percepção sobre este conceito apesar de produzir uma definição sintética sobre o mesmo. Favre esteve presente na Mesa Redonda sobre *Todas las Sangres*. Como veremos mais a frente, ele foi um dos intelectuais que mais se opôs ao que chamou de análise mística da realidade indígena feita por Arguedas em sua obra.

Favre entendia que a literatura indigenista herda características de uma utopia repleta de arcaísmo social presa a um “índio que ficou no passado” ou que sequer existiu. Isso explicaria a permanência deste conceito para o autor: o fato de o indigenismo se arrastar sobre uma culpa dos conquistadores perante os autóctones conquistados.

Contudo, ainda que o sociólogo francês classifique o indigenismo como esse – quase inocente – posicionamento em prol do indígena, que é provocado por um sentimento de culpa, ele ressalta que o indigenismo é também um movimento cultural:

[...] o indigenismo é também um movimento ideológico de expressão literária e artística embora que igualmente político e social, que considera o índio no contexto de uma problemática nacional. [...] esse movimento começa na segunda metade do século XIX quando os países da América Latina notam sua

⁷Grande parte dos intelectuais que tratam desse assunto comunga da ideia de que o indigenismo vive seu auge cultural nos anos vinte do século XX. (ver DE JESUS, 2012 e FAVRE, 1998)

fragilidade e tentam constituir-se em nações. (FAVRE, 1998, p. 8)

Foi a partir de meados do século XIX que o indigenismo se manifestou no seio de uma sociedade que estava construindo sua identidade. Surge paralelamente à independência de vários países. A “questão Indígena”⁸ aparece no exercício de se pensar as nações, na busca pelo reconhecimento de elementos que trouxessem a homogeneização, eliminando as diferenças étnicas e culturais, tornando mais fácil a sua concepção. Portanto é a alternativa para se absorver a alteridade do índio na composição da nação. Por outro lado, é um entrave para estabelecer a identidade nacional sob a base da indianidade. A essa altura o indigenismo se vê completamente ligado à formação das nações.

De qualquer maneira, o indigenismo vai servir como uma resposta a esse cenário político e intelectual, já que a formação das nações no final do século XIX está intimamente ligada às teorias do darwinismo social e racismo científico de Herbert Spencer, Arthur de Gobineau e Gustave Le Bon⁹, incorporadas na América Latina por grandes estadistas. Seguindo os preceitos raciais, a quantidade de indígenas representava a impossibilidade de evolução da sociedade latino-americana. Nas palavras de Graziela de Jesus (2012, p. 177):

No final do século XIX, essas teorias [racistas] foram incorporadas ao discurso nacional, dando lugar a uma série de abordagens pessimistas em relação às possibilidades de desenvolvimento do continente latino-americano.

⁸ Desde o início do século XX grupos de intelectuais se uniram, – principalmente em congressos e associações –, para resolver questões relativas à vivência indígena, entre elas as questões relativas à demarcação e distribuição de terras, que estariam gerando e propagando a miséria desses povos. Antropólogos e cientistas sociais encabeçaram inúmeros projetos políticos e manifestos em prol de causas que favoreciam os indígenas, estabelecendo, assim, estudos que viriam a ter o nome de “questão indígena”.

⁹ A teoria evolucionista de Charles Darwin quando absorvida pelos sociólogos e teóricos sociais do início do século XX causou certo furor intelectual. As teses de Darwin serviram de espelhos, muitas vezes sem a devida medida, para teorias mirabolantes envolvendo a sobrevivência e a evolução natural de indivíduos mais aptos. Algumas dessas teorias eram higienistas e eugenistas, crendo na possibilidade de progresso ligadas a raça caucasiana e, conseqüentemente, ao típico estilo de vida europeu. Com isso, se enxergava no novo mundo uma possibilidade para a realização do progresso perfeito baseado em uma utopia na qual os europeus teriam uma segunda chance para evoluir e se desenvolver. As principais teorias do fim do século XIX e início do século XX, e que influenciaram vários outros intelectuais, pertencem ao filósofo liberal Herbert Spencer, ao psicólogo social Gustave Le bon e ao filósofo e diplomata Arthur de Gobineau. (ver HOFBAUER, 2006)

O indigenismo passa nesse momento a ser um movimento de resposta às políticas racistas, ao hispanismo¹⁰. Ao mesmo tempo em que é também uma reflexão sobre a constituição das nações. Como afirma Michiel Baud (2003, p. 37) “a questão central era de que maneira se podia incorporar a grande maioria da população indígena rural no desenvolvimento do Estado-Nação”.

Antes de tudo as elites criollas flertavam com as ideias europeias e urbanas, mas, neste continente havia o peso da colonização. Havia uma demanda americana, ajustada a especificidade latina *criolla*, mas não índia. Vem à tona a ambivalência inata a este subcontinente, o progresso e a modernização estavam em voga no cenário cultural e político. Era claro que à elite *criolla* interessava a inserção na modernidade, reproduzir o “sucesso” europeu no novo mundo.

Dentro deste desejo, o índio é visto como entrave ao progresso por várias vias da sociedade, até mesmo Simon Bolívar e José de San Martín já os excluía de seus programas¹¹. Ao se pensar uma modernidade de viés europeu e urbanizado era muito difícil conceber o papel da população indígena, que era tão ligada ao meio rural. As nações nascem da ideia de modernidade e progresso não havendo espaço para o índio na composição de seu mundo idealizado. Contudo, ao mesmo tempo trata-se de uma etnia que compõe a maior parte da população em vários países. Como acomodar a imensa massa indígena nessa realidade?

O fracasso desse projeto atrelado ao problema do índio é a chave da discussão que o indigenismo fazia no início do século XX. Nesse período há uma forte revalorização da cultura indígena, coube aos intelectuais e aos artistas certa recuperação do universo indígena, uma busca de reconhecimento deste. Em síntese, uma restituição do esplendor dos antigos povos autóctones, incluindo assim certa construção deste esplendor.

No caso peruano, por exemplo, é possível dizer que a discussão em torno dos indígenas e sua importância para a edificação da nação mobilizou os principais nomes da intelectualidade local. Em diversos periódicos, autores das mais variadas filiações políticas projetavam suas impressões sobre o mundo andino de maneira positiva ou negativa. Em 1927, em um artigo intitulado *Batiburrillo Indigenista*, Luis Alberto Sánchez chegou a afirmar que o Peru vivia sob a égide do *quechuísmo* ou *aimarismo*

¹⁰ Nesse caso, quando nos referimos à hispanismo fazemos referência aos escritores que defendiam a Conquista espanhola e seus valores como o catolicismo e a língua espanhola. A maioria pertencia a grandes famílias aristocráticas do Peru, aliadas aos setores conservadores e as ditaduras.

¹¹ Em ambos os projetos de alavancar a América Latina ao progresso europeu o índio não possuía um papel de protagonismo, quicá de participação indígena. (ver DE JESUS, 2012 e XAVIER-GUERRA, 1994)

estéticos (AQUÉZOLO, 1976). Décadas mais tarde, o historiador Alberto Flores Galindo (1986) reconheceu que boa parte da cultura peruana da década de 1920 foi influenciada por um “horizonte utópico” motivado pela presença do indígena em tais discussões.

Neste sentido, o indigenismo é tido como um movimento progressista, já que se opõe geralmente as pautas conservadoras dos hispanistas e das elites *criollas*. Porém, é também uma busca de um alicerce tradicionalista. Em princípios do século XX, ele emerge como uma resposta à modernidade ocidental e à tentativa de reproduzir essa modernidade nos moldes europeus. Portanto, grosso modo, pode-se afirmar que essa corrente é resistente à modernidade.

Contudo, não faltaram tentativas de fundar uma modernidade puramente latino-americana, que almejasse uma fusão de elementos modernos e indígenas em seus projetos. Também não faltaram intelectuais que militassem no sentido de inserir os povos nativos nos projetos de modernidade já estabelecidos. Ainda há o fato de, por o indigenismo ser uma categoria extremamente difusa, não haver uma unidade entre intelectuais e artistas em prol dos mesmos objetivos políticos e culturais.

De qualquer forma, feita essas ressalvas, para alguns intelectuais, como Michiel Baud, o indigenismo aparece como o movimento cultural e político latino-americano mais importante do século XX, principalmente por representar o caráter singular deste subcontinente, além de envolver todos os ramos das artes e da política.

Nos anos vinte do século passado, como já mencionamos, o indigenismo viveu seu auge como corrente cultural e também como ponto de vista político. Isso ocorreu principalmente nos países andinos e no México, locais de densa população indígena em seus espaços. É inegável que as modificações pós-revolução mexicana de 1910¹² foram as responsáveis pela emergência do indigenismo como movimentação cultural.

No caso do México, a revolução serviu para rediscutir o Estado-nação e a criação identitária. O mito Azteca de fundação territorial volta à pauta junto com a o mito da Nação Mestiça¹³, o mestiço seria uma identidade latino-americana fundadora. Conforme observa Graziela de Jesus, “os mestiços só vão emergir enquanto grupo étnico dominante

¹² A Revolução Mexicana esteve atrelada aos movimentos indígenas camponeses, inclusive a discussão identitária que se promoveu no pós-revolução agregou o protagonismo da causa indígena. Com o tempo, o México dos anos 20 do século passado oficializou a cultura autóctone e ampliou o debate para a reorganização social da nação. (Ver BARBOSA, 2010.)

¹³ Com a Revolução Mexicana estabelecida os olhares passam a voltar-se a herança Azteca e a forte presença desses descendentes na sociedade mexicana. Os novos artistas e intelectuais que emergem nesse ínterim passam a demonstrar uma forte ligação com o povo. Com o tempo, inclusive, passam a adotar e valorizar cada vez mais uma identidade mestiça. (ver DE JESUS, 2012)

a partir da Revolução Mexicana de 1910 e da necessidade de se criar uma identidade mexicana que desse conta das diversidades do país” (DE JESUS, 2012, p. 180).

A autora ainda atenta para a preocupação indigenista mexicana em estabelecer uma hegemonia diante das elites hispanistas, sendo necessário rediscutir a formação nacional, recorrendo assim aos mitos fundadores e a herança do povo Azteca, por isso ela completa: “o Auge do indigenismo [no México] se deu entre 1920 e 1945 quando diversos grupos de intelectuais foram incorporados formal ou informalmente pelo Estado mexicano pós-revolução” (DE JESUS, 2012, p. 181).

Neste período, para além de uma preocupação com o índio, o indigenismo passa a ser um movimento de ideias no sentido de transformar a realidade estabelecida. Dessa maneira, seja pelo viés de inserção da cultura indígena, seja pelo viés de refundação da sociedade, o indigenismo encarnaria soluções estéticas radicais. Tudo isso fortaleceria uma identidade “verdadeiramente” latino-americana.

Com isso, nota-se um caráter paradoxal deste movimento destacado por Henri Favre (1998, p. 9): “A revalorização do indígena frequentemente se realiza em oposição à cultura ocidental a qual sem duvidas o indigenismo é uma manifestação.”. Este autor evidencia que o indigenismo, ao tentar forjar uma identidade puramente latino americana, se coloca como resistente à cultura ocidental. Por outro lado, é também uma célula que nasce no seio desta. Mesmo sendo típica deste subcontinente, não deixa de estar atrelado ao Ocidente.

E mais, o indigenismo coloca-se como alternativa à modernidade, mas ainda dentro dos parâmetros estabelecidos por ela para se pensar a identidade e a nação. Por isso, o indigenismo é de tão difícil definição, pois além de suas características difusas e abrangentes temos que lidar com suas contradições internas. Já que, seja como movimentação cultural, seja como corrente política, ele floresce como uma reflexão antiocidental, mas com fortes traços ocidentais.

É constante na história intelectual latino-americana essa encruzilhada entre a resistência e o fascínio pelos processos de modernização, encarados como uma ideia de progresso. Na obra de José María Arguedas isso se manifesta de forma tão intensa que é parte de sua vivência. Como coloca o historiador peruano Alberto Flores Galindo (1992, p. 34): “[...] a atualidade da obra de Arguedas está na capacidade de compenetrar-se com o país e de fundir, ainda, os problemas sociais e coletivos com os problemas pessoais”. Arguedas vive essa encruzilhada que é típica dos autores ligados a essa movimentação,

mesmo que não tenha comungado dos mesmos objetivos daqueles autores reconhecidamente indigenistas.

Essa encruzilhada se deve a ambivalência presente na própria história da América Latina, como coloca Micheil Baud (2003, p. 63):

Por um lado, as populações nativas da América representavam culturas puras, nas quais os europeus podiam projetar seus sonhos utópicos do nobre selvagem. Por outro lado, a sobrevivência de todas essas culturas indígenas distintas constituía uma negação simbólica da hegemonia da cultura europeia e consequentemente uma ameaça implícita para a mesma.

Na colônia, a diversidade étnica é vista como um celeiro de novidades. Em contrapartida, torna-se inviável um projeto urbano e político nos moldes do iluminismo europeu. Há então uma ambivalência, entre o tradicional e o moderno, que só é mediado através da religião, educar e “tirar” estes povos da barbárie é uma missão cristã. Qualquer corrente que se manifesta preocupada com a posição indígena ainda estará cerceada pela concepção moral cristã e europeia. É isso que o indigenismo da década de vinte do século passado virá denunciar, mas, sem jamais conseguir se afastar dessa encruzilhada ambivalente.

Como constata Baud (2003, p. 40): “Contudo, algo parecia suficientemente claro: se tratava de pessoas não indígenas que faziam uma reflexão sobre a população índia e sobre sua cultura e que simpatizavam com elas desde sua posição na sociedade não índia.” A análise se aproxima ao que foi posto por Favre anteriormente e permite-nos concluir que o indigenismo é basicamente a produção de não índios simpáticos a causa indígena.

A obra de José María Arguedas desponta nesse meio por parecer um ponto fora da curva, já que o autor teve parte de sua vivência ligada aos indígenas, como veremos mais a frente. Provavelmente por esse motivo é que Arguedas tentou sempre se distanciar do movimento indigenista, que para ele não lia a questão indígena de maneira profunda, inclusive o autor sentia-se muito ligado a Oswaldo Guayasamin, pintor e escultor equatoriano¹⁴, de origem indígena.

¹⁴ Oswaldo Guayasamin marcou a trajetória de Arguedas, tanto que o autor lhe designou um poema em homenagem:

QUE GUAYASAMIN

¿Desde qué mundo, Guayasamin, tu fuerza se levanta?
Paloma que castiga
sangre que grita.

Contudo, apesar de sua “filiação” indígena, o refugio literário de José María Arguedas é o conto e o romance, tipicamente europeus. Inclusive, é Arguedas que apresenta a escrita à cultura quéchua. Além disso, sua trajetória intelectual foi completamente acadêmica – ele era formado em Letras e Antropologia, possuía doutorado na segunda disciplina.

Tais fatos o ligam ao movimento indigenista, além da forma de ver a América Latina como primeiramente refém da metrópole e, depois, do imperialismo do Norte. Além disso, se tratando do Peru, Arguedas está totalmente ligado ao marxismo, que neste país remete sempre à figura indígena, como é o caso da teoria socialista de José Carlos Mariategui¹⁵.

Passamos brevemente sobre o conceito de indigenismo para compreendermos a situação histórica da obra de José María Arguedas, com isso conseguimos também lidar com algumas questões abertas pela sua posição diante do fazer intelectual desta época, para aprofundar essas questões vamos agora visitar a concepção de indigenismo no Peru.

¿Desde qué tiempos se hicieron tus ojos que descubren
los mundos que no se ven,
tus manos que el cielo incendian?
Escucha, ardiente hermano,
El tiempo del dolor,
de los días que hieren,
de la noche que hace llorar,
del hombre que come hombres,
para la eternidad lo fijaste
de modo que nadie será capaz de removerlo,
lo lanzaste no sabemos hasta qué límites.

Que llore el hombre
que beba el suavísimo aliento de la paloma
que coma el poder de los vientos,
en tu nombre.
Wayasamin es tu nombre;
el clamor de los últimos hijos del sol,
el tiritar de las sagradas águilas que revolotean Quito,
sus llantos, que acrecentaron las nieves eternas,
y ensombrecieron aún más el cielo. No es solo eso:
el sufrimiento de los hombres en todos los pueblos;
Estados Unidos, China, el Tawantinsuyo
todo lo que ellos reclaman y procuran.
Tú, ardiente hermano
gritarás todo esto
con voz aún más poderosa
e incontenible que el Apurímac.
Está bien hermano,
está bien, Oswaldo.

¹⁵ José Carlos Mariategui é um dos maiores intelectuais da história do Peru, dono de uma vasta obra sobre o país e os povos indígenas, de orientação marxista, foi responsável por uma reconstituição da visão do socialismo mais atrelada aos problemas do povo indígena como sujeito de uma futura revolução.

1.2 O Indigenismo no Peru

Assimilar o fenômeno do indigenismo no Peru é importante para darmos seguimento à nossa proposta de compreender primeiramente o contexto histórico em que se dá a produção de José María Arguedas. É importante termos em vista que a produção deste autor é parte da construção deste contexto.

No início do século XIX, após o processo de independência do Peru¹⁶ – e de outros países deste subcontinente – se iniciou uma discussão sobre a constituição dessas nações. Os chamados “Libertadores da América”¹⁷ procuravam debater leis que acabassem com o abismo entre a república de hispânicos e a população indígena. Contudo, como já assinalamos, os homens de letras da época se inspiravam em ideias de nação e cidadania baseadas nos modelos europeus; sob a tutela da ideologia liberal, na qual o sujeito é reconhecido pela sua propriedade e alfabetização.

O contexto de independência das colônias espanholas está constantemente atrelado as reformas borbônicas¹⁸ do século XVIII. Lidas historicamente como as causas da perpetuação do atraso nas colônias e como causa da apartada realidade entre as elites criollas e os indígenas. Precisamos rever este ponto.

Em leitura mais recente, Guillermo Wilde contraria as observações mais parciais sobre a exclusão do índio. De fato, a organização pensada para a época – após as reformas borbônicas, mesmo após a independência, no contexto da modernização – jamais seria espelhada no modelo indígena de comunidade. Por isso, para abrir espaço à modernização dos setores coloniais certas medidas foram tomadas, como a abolição dos *Ayllu*¹⁹.

Contudo, precisamos entender que este não é um ataque direcionado aos padrões indígenas. Na verdade, ao expandir seus poderes em direção a modernização e a revalorização da monarquia espanhola, os Bourbons miraram em todos os obstáculos que impediam seu controle total das colônias. Uma leitura rasa que coloca os índios como se

¹⁶ A elite *criolla* deste continente, descontente com o império, dirigiu grande parte dos processos emancipatórios, em contra fluxo a elite *criolla* peruana mantinha-se como foco de resistência europeu na América Latina, até a chegada do exército libertador do general José de San Martín que proclamou a independência do país.

¹⁷ Simon Bolívar e José de San Martín ficaram conhecidos por esse desígnio.

¹⁸ Série de reformas – ocorridas no século XVII, através da dinastia dos Bourbons – econômicas e medidas administrativas que tinham por objetivo revalorizar a monarquia e reorganizar o sistema colonial espanhol.

¹⁹ *Ayllu*, ou *Aillo*, é uma organização comunitária existente desde o Império Inca. É um tipo de comunidade familiar com a intenção de produzir uma agricultura de subsistência. Essa forma de organização que remete aos costumes indígenas quéchuas foi por muitas vezes rechaçada pelos responsáveis pelo desenvolvimento peruano por considerarem um modelo arcaico de coexistência e de produção agrícola.

sujeitados à exclusão da colônia pode ser assaz conservadora, compreendendo que atrelados aos jesuitas os indígenas poderiam se elevar a uma categoria privilegiada.

Wilde advoga que ao se aproximar de intelectuais iluministas e de ideias progressistas, inspiradas por um espírito da época. Ao afastar a religião dos assuntos políticos os ideais liberais passaram a corroborar entre as medidas da metrópole. Mostrando assim, que a cultura quéchua não estaria menos explorada nas mãos de imposição religiosa.

. Isso não quer dizer que a situação indígena melhorou e que sua cultura viveu um esplendor diante desse contexto. Isso somente quer dizer que não há como nos posicionarmos de maneira dualista, crendo na salvação de uma cultura pura contra os malefícios da modernidade. Essa posição nem sequer é possível perante o papel do historiador. Wilde propõe pensar que a inevitabilidade desse encontro cultural – entre a modernização imposta pela metrópole e as tradições indígenas – permite um imaginário assimilacionista,

Se delineava uma secularização da sociedade baseada no princípio antropocêntrico da razão. No caso da Espanha, este movimento se consolidava por meio da atividade das 'Sociedades Econômicas', que faziam do trabalho, do comércio e da ciência, palavras ressonantes do discurso racionalista da reforma. A razão, junto com a liberdade e a igualdade (ao menos no sentido de equidade), eram princípios centrais de uma pregação universalista que pouco a pouco rompia os valores tradicionais. Ao ser este um modelo universal era passível de ser assimilado por e contrariar a quem não os possuíam. Neste marco se produz uma virada na política indigenista. (WILDE, 1999, p. 632)

Após a derrota na Guerra do Pacífico²⁰ (1879-1884), há uma grande carga sobre a figura do índio, representado como o atraso da população moderna. Já que, com a modernidade vem também a valorização do trabalho e da riqueza. O discurso racista acabou ganhando força no Peru e a rivalidade entre a Costa e a Serra se impõe neste contexto.²¹ Nas palavras do historiador peruanista Peter Klarén (2004, p. 304):

²⁰ Entre 1879 e 1883 o Peru e parte da Bolívia entraram em conflito com o Chile, estava em disputa o controle territorial e o acesso ao mar por parte da Bolívia e o controle dos recursos naturais dessas fronteiras. Nesta guerra muitos descendentes de indígenas e mestiços lutaram pelo lado peruano, com a derrota do exército peruano intensificou-se o preconceito contra esses soldados e consequentemente o descontentamento destes mestiços. (ver KLARÉN, 2004; DEGREGORI, 1978)

²¹ Superficialmente falando o Peru é dividido em sua geografia entre a Serra (mais próxima dos Andes) e a Costa (Costa do pacífico, litoral do Peru). Ao longo da história a Costa peruana abrigou mais a Elite Criolla e as ideias de progresso voltadas à Europa, enquanto a Serra é morada dos descendentes indígenas, da tradição e da cultura quéchua andina.

As raízes ‘modernas’ do indigenismo se remontam ao período imediatamente posterior a Guerra do Pacífico, em 1884, quando os índios foram vistos como objeto de reformas políticas e sociais. Neste momento, diversos escritores acadêmicos e ativistas políticos formaram a escola indigenista.

A Costa observa um desenvolvimento e um progresso urbano jamais visto na Serra e no interior dos Andes peruanos. Essa condição também não é superada durante o século XX. Os governos populistas das décadas de vinte e trinta se propuseram a negociar essas diferenças internas forjando uma aliança com a classe média simpática a questão indígena.

Para Peter Klarén o governo de Augusto B. Leguía – famoso presidente populista que governou o Peru por duas ocasiões – foi um ponto nevrálgico para o desenvolvimento do indigenismo peruano. Inicialmente o programa político de Leguía foi dirigido às classes média e trabalhadora e também alcançou o campesinato indígena e seus defensores. No primeiro governo de Leguía a discussão indigenista é impulsionada pela fundação da Associação Pro-Indígena de Pedro Zulen, aluno da *Universidad de San Marcos*, a qual tinha o objetivo de denunciar as péssimas condições dos indígenas na sociedade peruana e promover reformas.

Depois da Primeira Guerra Mundial as questões, tanto do nacionalismo, quanto do socialismo, passam a influenciar de maneira importante a nova política indigenista, Klarén indica que os indigenistas passam do estudo do índio, da mistificação de sua natureza para objetivos mais concretos, militantes e revolucionários.

Podemos observar na década de vinte do século passado duas novas escolas de pensamento indigenista. Primeiramente, o *Resurgimiento*²², na literatura e nas artes, mais voltada a Serra peruana. Seguindo uma linha nacionalista, com vários membros simpáticos ao socialismo. A outra escola gira em torno da figura de José Carlos Mariategui e a sua revista *Amauta*, identificando o indigenismo com o socialismo, de caráter marxista e militante.

Já Haya de La Torre, outro importante político dessa época e que mobilizou a temática indígena em seu projeto, assinalava que o obstáculo para o desenvolvimento não era o índio, mas na verdade o sistema latifundiário que excluía os nativos de exercer a sua produção fundamental, sugerindo assim uma reforma agrária radical.

²² Em 1926 é criado em Cusco o Grupo *Resurgimiento*, um grupo de escritores, pintores e intelectuais de profissão com o objetivo de retratar a cultura indígena no sentido de resolver e discutir as demandas desses povos. (ver VARGAS LLOSA, 1996)

Conseguimos distinguir no Peru uma relação mais profunda do indigenismo com as dinâmicas sociais. Diferente de outros países, o tema foi levado a todas as instâncias da sociedade, como indica Graziela de Jesus (2012, p. 184) “[...] No Peru a ausência de uma revolução com caráter popular gerou um indigenismo mais combativo, muitas vezes com ideias que priorizavam o conflito e, principalmente, um indigenismo de base marxista que pensava o índio como o sujeito da revolução”.

Com isso, vemos neste país um pensamento indigenista combativo, articulado aos movimentos intelectuais do período. Movimento que também, de certa forma se atrelou a um Estado que promoveu uma valorização da condição indígena. Porém, essa valorização estatal se deu de maneira pragmática com o objetivo de inserir os índios no mercado de trabalho, como bem observa Carlos Ivan Degregori (1978, p. 90),

Com o governo Leguía se viu uma mudança na atitude oficial para com a população indígena. A concepção racista foi abandonada e se revalorizou a massa indígena como força de trabalho. [...] A explicação, (o caráter aparentemente contraditório) dessa política encontramos ao analisar as características do projeto de desenvolvimento proposto por Leguía. Se manifestava um interesse por impulsionar o desenvolvimento do Peru como nação em termos de expansão do mercado interno e em termos de uma consolidação de um aparato estatal mais forte.

De fato, Augusto Leguía adotou um indigenismo oficial. Reconheceu os *Ayllus* e dedicou atenção aos povos andinos como nunca antes havia sido visto na história peruana. Contudo, para manter sua política conciliadora, Leguía precisou fomentar uma aliança entre a classe média costeira e o campesinato serrano, e afastou os *Gamonales*²³ do poder. Este fato acabou encorajando o aparecimento de fortes movimentos indígenas contrários as reformas capitalistas de Leguía. Como aponta Klarén (2004, p. 308):

O governo de Leguía logo se alarmou com os sinais de uma crescente mobilização e militância campesina, que em alguns casos começava a degenerar em atos de violência. Estes incidentes incluíam saques e incêndios de diversas fazendas, nos quais também participavam seus colonos. Temeroso de que esse movimento se convertesse cada vez mais em uma ameaça para a ordem estabelecida, o presidente começou a retroceder em suas políticas pró-indígenas e atos anti-*gamonales*.

²³ O Gamonalismo é um termo surgido no final do século XIX para designar os donos de terras que aumentaram seu poder político e territorial por meio do clientelismo, explorando as comunas e os ayllus indígenas ao seu redor. Os donos dessas terras, os Gamonales (que também podiam ser indígenas), eram geralmente latifundiários que controlavam toda uma região produtiva, incluindo fontes d'água.

Neste momento o populismo peruano viveu sua decadência. A tentativa de conciliar as classes divergentes em prol de uma modernização e de um progresso não teve êxito. Augusto Leguía não conseguiu suprir as necessidades de todos os setores da sociedade de forma diplomática.

Como é de praxe na história da república peruana o que se seguiu ao governo de Leguía foi um golpe de Estado militar. Tais eventos também marcariam a própria trajetória de José María Arguedas – que passou por quatro desses governos militares – incluindo aquele que foi considerado mais violento e corrupto destes, o do General Manuel Odría.

Sobre isso, enquanto alguns autores costeiros, como Mario Vargas Llosa, preocuparam-se com a situação crítica que o Peru passava na política oficial²⁴, José María Arguedas mostrava que a situação andina não era melhor. Para este escritor, o governo populista de Leguía e os levantes intelectuais da capital nada fizeram para modificar situação do povo quéchua.

Nos anos sessenta, Fernando Belaunde Terry assume a presidência em uma nova tentativa de consumir um populismo peruano. Desta vez, não houve qualquer pretensão de acordo com as classes menos favorecidas. O campesinato indígena não estava no programa de governo de Belaunde Terry, fato que promove o surgimento de intensos movimentos de esquerda aliados aos índios e ao crescente socialismo mundial, ligados à União Soviética e à revolução cubana de 1959.

O poder dos *gamonales* é um padrão que se repete no governo de Belaunde Terry. É também o período em que a obra de José María Arguedas tem um caráter mais militante. A obra madura do autor, por exemplo, se passa em grande parte neste contexto.

É importante destacar que Fernando Belaunde Terry reprimiu severamente o ativista Hugo Blanco na revolta de *La Convención*²⁵. Blanco era para José María Arguedas o personagem central de uma sociedade mais justa e solidária, um personagem que serviria tanto para sua obra quanto para sua trajetória de vida. Ao que parece, Blanco fez as escolhas que Arguedas queria fazer e que tanto o atormentavam. Ao contrário de José

²⁴ Mario Vargas Llosa, lança em 1969 o que viria a ser um de seus maiores romances, *Conversa no Catedral*. Esse livro trata de forma fictícia de acontecimentos durante o regime ditatorial do General Manuel A. Odría. Essa ficção que em muitos momentos flerta com a realidade é característica das preocupações dos romances políticos do final da década de 1960 na América Latina, mesmo tendo sido produzido e publicado na Europa.

²⁵ Hugo Blanco (1935-) é um político peruano, líder camponês, atualmente é responsável pelo periódico “*Lucha Indígena*”, esteve envolvido em vários levantes camponeses, incluindo o levante de *La Concepción*, reprimido violentamente pelo governo de Belaunde Terry. Esteve preso durante o governo do general Ricardo Pérez Godoy, sendo condenado a 25 anos de prisão e anistiado oito anos depois.

María Arguedas, Hugo Blanco deixou a cidade e consequentemente a Costa para se voltar ao povo andino, viver e lutar com estes. Os dois trocaram várias cartas – a maioria em quéchua –, nas quais Arguedas deixava claro sua admiração. (cf VARGAS LLOSA, 1996).

Hugo Blanco é um personagem marcante na história do Peru. Completamente ligado à luta indígena, é talvez um dos poucos indigenistas ainda vivo. Seus escritos e os de Arguedas vão ao encontro quando tratam da busca de uma identidade nacional própria, além da condenação moral da posição miserável do povo índio na sociedade capitalista do terceiro mundo.

É evidente que a obra de José María Arguedas leva consigo o legado indigenista de ser uma resposta às teorias raciais de outrora. Para além disso, sua obra é um marco contra as tentativas forçadas de homogeneização do Peru. Escancarava a vivência de um indígena – muitas vezes excluído – com regozijo, exacerbando os valores culturais e místicos destes povos.

De certa maneira, o indigenismo desembocou na obra de Arguedas. Ele se fez um personagem essencial desta temática, por isso, é muitas vezes tratado como um cânone dessa literatura. Por esse motivo, iremos agora aprofundar a discussão sobre a literatura indigenista no Peru.

1.3 A literatura indigenista: o índio como problema ou o problema do índio

Mario Vargas Llosa – em sua obra *La utopia arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* – diagnostica uma série de versões do indigenismo literário na cronologia peruana:

José María Arguedas iniciou sua vida intelectual em um país em que, tanto em Lima como nas províncias - sobretudo em Cusco e Puno -, havia um vigoroso movimento de reivindicação do índio e da tradição da cultura quéchua por parte de periodistas, escritores, artistas e professores universitários que se chamavam indigenistas e reagiam criticamente contra a 'geração do novecentos', os chamados hispanistas ou arielistas.²⁶ (VARGAS LLOSA, 1996, p. 57).

²⁶ Em 1900 o Uruguiaio José Enrique Rodó publicou o ensaio *Ariel*. O arielismo é a doutrina, ou corrente ideológica que toma o nome de sua obra. Essa corrente se opõe principalmente ao utilitarismo e a

Para Vargas Llosa a literatura peruana, com relação ao indigenismo, inicia-se com os escritores hispanistas, letrados da elite que valorizavam a Conquista²⁷ e os valores da cultura espanhola presentes no Peru. Essa corrente, para Vargas Llosa, sempre esteve ligada a aristocracia e em diálogo com as ditaduras militares de extrema direita, além de fazer certa apologia ao fascismo. Para esses pensadores, preocupados com a intelectualidade europeia, o índio representaria o atraso, a única preocupação cabível quanto a estes povos seria a de forçá-los a abdicar de sua cultura original em prol da participação no progresso ocidental.

No fim do século XIX, Manuel González Prada aparece com um escrito inaudito. Militante e panfletário anarquista. Em *Pajinas Libres* de 1894 o autor denuncia a condição do índio, a exclusão e o preconceito, com furor e profetiza uma sociedade “verdadeiramente” peruana: não *criolla* e não estrangeira, mas índia. Ao lado de Prada, a obra *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, influenciada pelo naturalismo francês é um marco do protoindigenismo²⁸, nesta obra a autora denuncia as autoridades e os latifundiários pelas más condições que os indígenas se encontram.

Matto de Turner foge do romantismo do final do século para dar um caráter mais real a reivindicação social que decorre de sua obra. Porém, não é um texto de pura lamentação. Ao contrário de Prada e de outros autores indigenistas, esta autora promove a ideia de inserção do índio e de valorização da política liberal como possibilidade de emancipação indígena.

O que prevalece nessas narrativas é o olhar do sujeito da Costa que mira para os problemas da Serra como parte de seus próprios dilemas. Neste sentido, não é à toa que José María Arguedas tendeu a modificar as bases do indigenismo. Pois se afastou completamente do rótulo de escritores que observam a sociedade andina de fora, com fórmulas prontas. Henri Favre ressalta essa questão quando afirma que, “Enquanto Matto de Turner, em nome do progresso, se compromete contra arcaísmos sociais da Serra, Arguedas condena a modernidade da costa por seus efeito destrutivos entra as comunidades poliétnicas no interior do país.” (FAVRE, 1998, p. 73).

composição da cultura estadunidense e a favor de uma unidade cultural latino-americana inspirada no modelo europeu de civilização.

²⁷ Conquista espanhola da América Latina.

²⁸ Protoindigenismo é um termo criado pelos críticos literários quando veem a necessidade de dividir em categorias cronológicas do indigenismo literário.

Já no início do século XX floresce o modernismo europeu, sua fascinação pelo exótico e a propensão ao nacionalismo logo se encaixam ao cenário cultural latino-americano. Por influência do crescente pensamento modernista, escritores e pintores voltam seus interesses ao povo indígena local. A visão dos modernistas em relação ao índio é de total estranhamento, é muitas vezes fantasiosa e racista. Essa celebração do autóctone por muitas vezes funcionava como uma invocação mística do índio que o torna desumanizado e negativo.

O modernismo é a primeira corrente a dar espaço ao índio na literatura. Contudo, não é um espaço de valorização cultural, mas sim, de um povo andino estereotipado, antiprogressista, preguiçoso, muitas vezes delinquente e inadaptado. Enrique Lopez Albujar é um grande expoente para o indigenismo literário deste período. Magistrado e escritor, suas obras mais famosas são *Cuentos Andinos* (1920) e *Nuevos cuentos andinos* (1937) que, tratam de um discurso sobre o índio pouco originais. Colocando-os, muitas vezes, como inumanos e cruéis:

Foi dito muitas vezes – entre outras, por José María Arguedas – que a visão do índio de Enrique Lopez Albujar foi deformada por sua condição de magistrado, que viu os índios só no banco dos réus e que estes campesinos que teve de julgar determinaram sua visão de mundo pejorativa sobre o indígena. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 60)

Para Vargas Llosa, Lopez Albujar reproduz muito da vivência elitista em sua obra. Sendo o modernismo, para estes autores modernistas, uma estética prioritária em relação à preocupação indigenista. Como mostra Priscilla Archibald – em seu estudo *Imagining Modernity in the Andes* (2011) – a obra de Enrique Lopez Albujar pode ser considerada o primeiro passo do indigenismo literário.

Para Archibald neste momento o indigenismo literário serve como uma metonímia para o autóctone e não mais como uma metonímia somente para o camponês. O indigenismo literário não floresce exatamente com a preocupação da posição do indígena na sociedade, mas sim como um personagem desse sistema. Isso justifica o estereótipo, pois assim como na política, o indigenismo na cultura se manifesta de fora para dentro.

Na realidade o que talvez faça com que Enrique Lopez Albujar seja o primeiro indigenista é sua preocupação com a figura do índio e representação deste na sociedade.

Em 1926 este autor publicou um artigo na revista *Amauta*²⁹ intitulado “*Sobre la psicologia del indio*” recheado de citações que remetem ao racismo. Lopez Albuja afirmou entre outras coisas que os índios têm uma tendência natural a delinquência e a desumanização.

Este episódio acabou sendo conhecido como a “polêmica indigenista”. Já que outro indigenista, José Ángel Escalante respondeu o artigo de Lopez Albuja atacando os indigenistas *costenhos*. Neste artigo, Escalante, chamou-os de oportunistas, por se aproveitarem dos indígenas como massa de manobra. Atacou também a mestiçagem e o hibridismo cultural a favor de uma cultura indígena pura, inaugurando assim o andinismo em contraposição ao racismo.

Luis Alberto Sanchez, político de vasta notoriedade e já mencionado anteriormente, se opõe aos dois lados. Criticou tanto o caráter racista e atrasado do primeiro discurso, quanto o feitiço ilusório na crença de que o indigenismo seria uma ideia originalmente serrana do segundo. Essa polêmica se alongou nos anos vinte do século passado, principalmente depois da intervenção – discreta, porém precisa – de José Carlos Mariategui, que publicou em 1927 o ensaio “*El problema de la tierra*”, que serviu de alicerce para novos pensamentos indigenistas que vieram a se desenvolver³⁰.

De qualquer forma, esta querela indigenista dos anos vinte somada ao florescimento do modernismo neste subcontinente foi fundamental para o aparecimento de novos personagens neste cenário cultural. Apareceram novos autores na literatura, pintores e fotógrafos, entre estes Martin Chambi, que penetrou profundamente no mundo andino através de suas fotografias.

O grande fomento para o indigenismo dos anos vinte no continente foi a Revolução Mexicana de 1910. Diversos grupos de intelectuais indigenistas foram incorporados pelo Estado mexicano depois da revolução, impulsionando uma investigação profunda sobre o passado e o presente indígena. Buscou-se um fortalecimento da identidade nacional. Entre estes intelectuais estavam artistas muralistas³¹, tais como José Clemente Orozco,

²⁹ *Amauta* foi uma revista fundada e dirigida por José Carlos Mariategui a partir de 1926. Nasceu com o propósito de renovar o debate da vanguarda literária dos anos 20, aos poucos vai se tornando o grande palco da esquerda peruana, além de se posicionar constantemente sobre a questão indígena.

³⁰ O posicionamento de Luis Alberto Sanchez deu origem a um artigo chamado *Batiburrillo Indigenista*, comentado inclusive por José Carlos Mariategui. (ver AQUEZOLO CASTRO, 1976)

³¹ O muralismo foi um movimento artístico do início do século XX, caracterizado pela forte militância pós-Revolução Mexicana por transformações radicais na sociedade. Esteve sempre atrelado à política e as manifestações em prol de uma identidade indígena e mestiça. (ver BENGIOA, 2000)

David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera que, cada um a sua maneira, desenvolveram uma arte militante voltada à manifestação da cultura indígena e mestiça.

Além destes artistas, há em especial um personagem chave para a propagação desta cultura indigenista pela América Latina: o intelectual mexicano Moisés Sáenz. A serviço do Estado mexicano este antropólogo foi enviado para os outros países deste subcontinente para fazer relatórios e análises sobre a situação do índio nestas localidades. Moisés Saenz chegou a conhecer José María Arguedas, como coloca Mario Varas Llosa (1996, 65):

Moisés Saenz conheceu – talvez nesta primeira visita que fez ao Peru em 1931 – José María Arguedas (ainda que não mencione em seu livro); em todo caso tornaram-se amigos anos mais tarde. [...] Segundo John V. Murra, muito amigo e confidente de Arguedas, foi Moisés Sáenz quem convenceu este a escrever em espanhol ao invés de quéchua, como havia sido a primeira intenção de Arguedas.

Essa intelectualidade indigenista se propagou pela América Latina, principalmente nos países onde a cultura indígena já estava consolidada no cotidiano. Influenciados por estes artistas nasceu um movimento de pintores indigenistas no Peru, onde se destacaram – entre outros – nomes como Mario Urteaga, Julia Codesido e Camilo Blas.

Neste período surge também um indigenismo literário de forte característica andina, um grupo de poetas vanguardistas alocados na serra peruana manifesta-se em prol dos temas indígenas. Ainda neste período aparecem inúmeras publicações de periódicos preocupados com a questão indígena, como a revista *Amauta*, de José Carlos Mariátegui a principal via de debates sobre o tema. Fonte da “Polêmica Indigenista” supracitada e responsável pela publicação de *El Tungsteno* (1931), novela indigenista do consagrado poeta Cesar Vallejo.

Em 1926 o *Grupo Risurgimiento*, agrupamento de uma série de artistas e intelectuais que publicavam também no periódico *Amauta*, escreveu um manifesto convocando à luta pelo povo indígena. Se comprometendo a lutar por um regime de igualdade, propagando os valores culturais indígenas e atuando no sentido de criar instituições e fazer reformas que favorecessem o povo andino. Assinaram este manifesto intelectuais como Luis Valcárcel, conhecido por seu livro *Tempestad en los Andes* (1927), de forte traço indigenista, além de José Uriel Garcia, indigenista andinista³².

³² A versão do indigenismo idealizada por José Uriel Garcia ficou conhecida com o nome de Andinismo, pelo fato de este autor considerar “um novo índio” como personagem histórico, não mais ligado à raça e à

Naquele momento o indigenismo estava no auge do debate, havia toda uma produção intelectual e artística em torno desta temática. Várias teses e versões sobre o indigenismo tomam forma neste período, há uma crescente esperança entre intelectuais, acadêmicos e revolucionários de transformar a ordem social e o índio cada vez mais apareceu como sujeito desta relação.

Dentro desse contexto, é importante atentarmos para o ano de 1927. Para Vargas Llosa (1996, p. 66): "data chave para o movimento indigenista". É o ano de publicação de *Por la emancipación de la América Latina*. Primeiro livro de Victor Haya de La Torre, fundador do APRA³³, movimento político parcialmente focado na questão indígena e na denúncia dos excessos cometidos pelos *gamonales* e latifundiários.

Além disso, é o ano de publicação de *Tempestad en los Andes*, de Luis Valcárcel, historiador e arqueólogo citado anteriormente. Ambos os livros alavancam a discussão sobre a questão indígena na literatura e na política, aumentando as linhas de debate em torno desta problemática.

A eles, junta-se José Carlos Mariategui, o grande personagem político deste período. Após seu primeiro e mais conhecido ensaio, *El problema de la tierra* – também publicado em 1927 –, a discussão sobre a questão indígena passa finalmente a outro parâmetro. Nos anos vinte o indigenismo peruano, principalmente na literatura, passa da antiga indagação que toma o índio como um problema para a construção identitária ao problema do índio como uma questão central do futuro do país. Por isso Vargas Llosa acrescenta que: “Para Mariategui, o indigenismo é inseparável do socialismo, e só a substituição da sociedade feudal e/ou capitalista pelo coletivismo marxista fará justiça aos descendentes do império incaico.” (VARGAS LLOSA, p. 67, 1996). O indigenismo na literatura, para Mariátegui, era parte de uma corrente revolucionária, a raça indígena estaria à espera de uma revolução.

Por esse motivo que José María Arguedas foi lido como um cânone do indigenismo continuador da obra de Mariategui. O próprio autor declarou a grande influência da obra do teórico marxista em sua trajetória. Assim Arguedas expõe: “Foi lendo Mariátegui depois Lenin que encontrei uma ordem das coisas.” (ARGUEDAS, 2006, p. 12).

tradição indígena, mas sim ligado à paisagem andina, compartilhando os problemas e sofrimentos dos povos que habitam essa região (cf VARGAS LLOSA, 1996)

³³ Aliança Popular Revolucionária Americana (APRA), fundado por Victor Haya de la Torre (1895-1979) em 1924, conhecido como Partido Aprista, esse movimento tem origem internacionalista, projetado para a execução de reformas que visam a igualdade social. Considerado como uma ameaça de esquerda, o APRA foi relegado à clandestinidade várias vezes na história peruana, apesar de ser o partido em atividade mais antigo deste país. Ainda hoje exerce profunda influência no programa político do Peru.

José María Arguedas fez uma grande revisão de todo esse debate e tomou a dianteira nessa discussão de forma apaixonada. Por isso, é possível afirmar que o autor se dedicou profundamente aos povos andinos. O fato de Arguedas levar o que há de “mágico” na cultura indígena é um dos pontos mais polêmicos de sua obra, e é também onde mostra certo desacordo com as teorias sedimentadas, a realidade é que o autor enxergou o índio com os próprios olhos, apenas influenciado por toda essa discussão anterior.

Alguns anos à frente dessa efervescência do indigenismo literário, aparece outra obra que influenciou José María Arguedas, encaixando-se na categoria do Andinismo, José Uriel García aparece com a tese *El nuevo indio* (1930). Para Uriel García a categoria índio deveria ser repensada e não mais uma revolução focada na raça deveria ser uma esperança. Mas sim, uma unidade dos habitantes dos Andes peruanos.

O Andinismo de Uriel García prega a ideia de que o indigenismo era excludente e racista. Fomentar e fortalecer uma paisagem e uma cultura andinas seria a solução deste problema. Para este autor, as tentativas de reviver um glorioso passado incaico eram falhas por desacreditar na capacidade do índio atual de ter um novo espaço criativo.

Dito isto e após apresentarmos as principais obras que demarcam o surgimento do indigenismo, bem como as discussões em torno da questão do indígena, podemos afirmar com mais convicção que o indigenismo é uma ideia heterogênea, ou seja, há várias visões do indigenismo construídas na América Latina e particularmente no Peru. Nas palavras de Michiel Baud (2003, p. 44): “tendo em conta sua heterogeneidade ideológica e política não é surpreendente que os pensadores indigenistas chegassem a conclusões políticas distintas.”³⁴

A obra de José María Arguedas é um grande exemplo dessa heterogeneidade ideológica, como já assinalamos Arguedas absorveu toda uma influência advinda desse auge indigenista e construiu uma obra literária e uma trajetória intelectual muito particulares. Como bem observou o crítico literário uruguaio, Angel Rama,

As formas originárias que a cultura indígena punha à disposição eram a canção e o canto folclórico. As que propunha a cultura dominante eram o romance o conto, dentro dos modelos estabelecidos sob dupla invocação regionalista da segunda metade do século XIX europeu. Como é a linha que se liga a obra de Arguedas, devemos inferir que a batalha da forma, em seu primeiro embate, ou seja, na opção genérica, decide-se em favor daquelas formas que regem a cultura ocidental. Mas a partir de

³⁴ “Teniendo en cuenta su heterogeneidad ideológica y política, no resulta sorprendente que los pensadores indigenistas llegasen a conclusiones políticas distintas.”

tal escolha, observamos que promove um tratamento interno dessas formas, lhes introduz notórias modificações e ao mesmo tempo fortifica essa operação com a ajuda de elementos procedentes da cultura autóctone. (RAMA apud CORNEJO POLAR, 2000, p. 163)

Quanto à heterogeneidade literária devemos assinalar que além da falta de um consenso político há também um referencial difuso na literatura indigenista. Por ser uma produção plural, há sempre conflitos e ambiguidades entre os elementos que a compõe. Em outras palavras, é uma literatura escrita por autores que não são exatamente indígenas, escrevendo sobre personagens indígenas e interpretando particularmente a cultura quéchua andina, mirando uma recepção que está ausente a ambos os campos.

O indigenismo pertence a essa classe das literaturas heterogêneas. A maioria dos críticos literários chamou atenção ao longo da segunda metade do século XX para a legitimidade das literaturas criadas em um duplo estatuto sociocultural, – o da Conquista europeia e o da realidade autóctone, neste caso. O próprio José Carlos Mariátegui também chegou a advertir sobre a necessidade de se construir um sistema crítico visando esse tipo de literatura, foi justamente o que tentou fazer com o indigenismo em sua obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

Essa crítica se fazia necessária para não condenar os indigenistas pela artificialidade no tratamento dos assuntos da cultura quéchua, já que aquele foi um momento no qual as identidades nacionais estavam em plena reconstrução. Foi também a passagem na qual emergiu no cenário social a figura do mestiço. Por conta disso para Cornejo Polar (2000, p. 171):

A perspectiva traçada por Mariátegui não pretende diluir a contradição subjacente no indigenismo, que é a contradição do real; ao contrário, quer explicar e legitimar sua condição heteróclita, definindo seu contexto e outorgando-lhe um rumo ideológico dentro da problemática do mundo contemporâneo.

Sendo José María Arguedas um dos grandes nomes da renovação literária indigenista em sua completude, não é de se admirar a heterogeneidade de sua obra. Influenciado pela mesma porposição de Mariátegui não é à toa que sua obra é lida muitas vezes como uma continuação da obra deste intelectual no campo literário.

É evidente que os escritos de Arguedas, mesmo que se afastem muitas vezes do indigenismo comum, são um marco para a produção literária sobre o povo de cultura quéchua. José María Arguedas criou uma forma própria para lidar com a duplicidade

cultural e com os conflitos derivados de sua formação. Conflitos que inclusive resvalam na sua maneira de lidar também com a intelectualidade, como veremos a seguir

1.4. O neoindigenismo e a peculiaridade da obra de José María Arguedas

No subcapítulo anterior explicamos a relação da obra literária de José María Arguedas com o indigenismo, servindo como uma espécie de toque final a este movimento. Neste subcapítulo mostraremos o impulso que a obra deste autor dá ao movimento, além de sua particular atuação.

O que primeiramente é peculiar na obra de José María Arguedas tem bastante a ver com a forte ligação de sua vivência com sua obra. Arguedas nasceu em *Andahuaylas* pequena cidade do departamento de *Apurímac*, nas depressões andinas da serra, ao sul do Peru. Seu pai, Victor Manuel Arguedas Arellano, advogado de Cuzco e sua mãe, Victória Altamirano Navarro de Arguedas, pertenciam a uma prodigiosa família de *San Pedro de Andahuaylas*.

A morte de dona Victória Altamirano, vítima de cólica hepática em 1914, foi o primeiro passo para uma vida cercada de desventuras. Por conta disso, Arguedas foi morar com uma tia paterna e, somente em 1917, mudou-se para *San Juan de Lucanas*, em *Ayacucho*, onde seu pai exercia um cargo jurídico na região. Victor Arguedas havia se casado com Grimanesa Arangoitia, uma viúva muito rica e herdeira de latifúndios na região onde residia. José María Arguedas e o irmão Arístides Arguedas viveram com a madrastra enquanto o pai, por conta de seu trabalho, teve que fixar residência em Puquio, cidade próxima.

Nesta época, este escritor viveu – o que é consenso de suas biografias – os anos mais importantes de sua existência. De certa forma, as desagradáveis memórias dessa época marcaram seu percurso e delimitaram sua produção literária. Ao que se sabe, ao invés de tomá-lo como um filho, sua madrastra lhe colocou na posição de servente. Obrigou-o a dormir em um cômodo destinado aos empregados da casa, todos de origem índia, o que despertou de imediato um sentimento de pertença e compaixão. Há relatos de que, por conta disso, ele andava cheio de piolhos. Além disso, recebia uma quantia miserável de comida (ver VARGAS LLOSA, 1996).

Em 1921, fugiu com seu irmão para uma fazenda próxima que pertencia a um parente, “*La hacienda Viseca*”. Lá Arguedas submergiu de vez na cultura indígena andina. Mergulhou profundamente nas crenças e nas criações inditárias daquele povo. Desta época, surgiu grande parte dos recortes que fez para escrever seu primeiro livro publicado, o apanhado de contos *Agua* (1935)³⁵. No conto que dá nome ao livro faz-se presente uma mostra de sua crença literária, o desnudamento da história dos povos andinos.

Em 1923, seu pai o resgatou e, então, passou três anos vivendo de viagens com seu genitor que trabalhava prestando serviços de advocacia em pequenos povoados. Seu trabalho consistia em passar de cidade em cidade buscando clientes. Esse itinerário fez com que José María Arguedas se aprofundasse na cultura quéchua que tanto o influenciou. Em *Los rios profundos* (1958), seu terceiro romance, por exemplo, Arguedas relata em forma de ficção várias passagens dessa fase errante de sua vida. São marcantes no conteúdo deste romance as reflexões acerca da posição ocupada pelos peões de fazenda, majoritariamente indígenas, e aquela desempenhada pelo fazendeiro³⁶.

Dando prosseguimento à sua vida, em 1931, Arguedas mudou-se para Lima onde ingressou na universidade de San Marcos e concluiu seus estudos em letras. Durante sua formação, envolveu-se, em 1937, em uma confusão durante a visita do General Camarotta – representante da Itália fascista – e foi preso junto com outros estudantes. Os momentos de horror vivido na prisão foram relatados em sua quarta novela, *El Sexto* (1961), em um universo ideológico que remete à situação peruana durante o governo de Óscar Benavides que cerceou os direitos de Apristas e comunistas no Peru. É importante lembrar que José María Arguedas viveu 45 anos não consecutivos de ditaduras civis e militares no Peru (ver KLARÉN, 2005).

Depois de vários outros momentos marcantes, de sua atuação como antropólogo e como um dos responsáveis pelo Instituto Nacional de Cultura e de outros livros de

³⁵ Esse primeiro compilado de contos de Arguedas, por ter aparecido no fim de 1934 em uma revista, aparece com as duas datas de publicação. Optamos por utilizar a data de sua publicação como livro. Porém, para quando nos debruçamos nos preceitos de sua criação utilizamos a data de 1934, como sendo uma data seminal na produção literária deste autor.

³⁶ Arguedas diferencia, por exemplo, os *colonos* - índios pertencentes à fazenda -, dos *pongos* - índios que servem gratuitamente por turno na casa do amo -, e dos *concertados* - que são peões a soldo anual. Em relação à posição do fazendeiro Arguedas conclui: “A casa desses fazendeiros é muito conhecida dos índios. Dormem em catres de bronze, antigos, com teto de varetas douradas. A casa tem um pátio e um curral, grandes; corredor, despensa, um celeiro, uma sala mobiliada com bancos e sofás antigos de madeira; e a cozinha, que sempre é longe, do outro lado do pátio, porque lá comem os peões. Ao fazendeiro também cabe presidir ou contribuir para as festas. Para fazer as honras tem pelo menos um índio, a não ser que tenha perdido sua honra de proprietário.” (ARGUEDAS, 1977, p. 44)

destaque publicados, em 28 de novembro de 1969, José María Arguedas disparou uma bala certa no próprio crânio. Ainda que trágico, não foi inesperado. Arguedas teve sua trajetória marcada pela depressão. Sua infância circunscrita por traumas que trilharam sua vida e sua obra de forma idiossincrática, estão atestadas em sua última obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), concentrada na forma literária – preocupação de Arguedas na época –, e no caos, que o atravessava constantemente, seja no turbilhão emocional que o acometia particularmente, ou no futuro incerto que enxergava para os povos andinos da América Latina e, especialmente, do Peru.

1.4 A relação da literatura com a vida de José María Arguedas: A angustiante iminência da rebelião indígena

José María Arguedas teve o privilégio de lidar tanto com a Serra, quanto com a Costa no mais intenso ambiente existencial. Essa mesma vantagem de conhecer duas nascentes foi a sua decadência, já que o autor vivia na Costa, mas havia escolhido a Serra como ponto de referência. O seu profundo desenraizamento rendeu-lhe uma inconstância e uma angustia passadas automaticamente para sua produção e de certa forma refletidas em seu comportamento.

Como já mencionado, em 1935 Arguedas publica o compilado de contos *Água*, no mesmo ano em que Ciro Alegria publica *La serpiente de oro*, marcando o que seria uma nova visão novelesca deste subcontinente. É nesse ínterim que a obra de José María Arguedas inicia, uma maneira diferente de pensar o papel do índio. Influenciado pelo pensamento de esquerda peruano, este por sua vez inspirado pela Revolução Russa, os escritores indigenistas passam a ver o índio não mais como um ser exótico, mas, muitas vezes como um sujeito revolucionário. Mesmo que, como veremos, Arguedas não coloque seus personagens como sujeitos propriamente revolucionários, parece ao menos crer na possibilidade de uma tomada de consciência.

Os três contos que compõem esse livro tratam, através da narração infantil – remetida à biografia do autor –, de passagens que envolvem a descoberta da injustiça, do amor e do sexo. Devido a sua infância vivida forçosamente com os criados indígenas da fazenda de sua madrasta, Arguedas afirmou diversas vezes que sua obra trata de sua admiração pelo amor incondicional que o índio promove. Conforme o próprio Arguedas afirmou sua

madrasta o desprezava tanto quanto desprezava os índios, por isso o alocou em uma cozinha destinada a eles, na qual ele dormia e também fazia as refeições. Ao descrever o acolhimento destes criados indígenas o escritor celebra, em tom poético, a ternura e o amor que eles exalavam não só para este escritor, ainda menino. Mas, sim uma relação para com toda a natureza, uma visão universalista e panteísta do universo. Fato que o levaria a buscar sempre uma maneira de superar as adversidades da condição indígena, seja pela denúncia de sua condição, seja pela inserção cultural, ou de maneira mais ativa, buscando uma atitude revolucionária.

Diante deste contexto e diante de certas implicações de sua biografia em sua obra literária vemos em *Agua* o primeiro esboço denunciativo contra a situação dos Andes e de seus habitantes indígenas. Os quais, para ele, estariam vivendo em uma condição de exploração e desapego a própria cultura. O final de *Agua* remete a esse tom de denúncia:

Solo, en esta colina seca de esta tarde, lloré por comuneros, por sus casas quemadas con el sol, por sus animales hambrientos. Las lágrimas rematado mis ojos; el cielo despejado, el campo, las colinas estaban temblando; El Sol, más alto, más...que quema el mundo. Caí, y como en la iglesia, rodeado de hierbas secas, mirando Chitula Tayta, le supliqué:

- Tayta: Que se mueran los jefes de todas las partes!
(ARGUEDAS apud PINNILLA, 2004, p. 79)

Já *Yawar Fiesta* (1941)³⁷ é parte do plano de Arguedas de montar uma narrativa heroica para os índios, construindo primeiramente a valorização desse herói, sua personalidade tangível a essa ficção. Este romance também aparece como uma afirmação contra a leitura indigenista em voga, indo tanto contra o purismo de Padre Lira³⁸, quanto contra as análises de Lopez Albuja.

Este romance de Arguedas, portanto, inaugura o que viria a ser uma série de obras sobre a posição do índio que priorizam o conteúdo social destes povos. Em *Os rios*

³⁷ Yawar Fiesta é o termo em quéchua para Festa do Sangue, um festival que se assemelha as corridas de touros que acontecem na Espanha, porém com uma encenação mais mística e simbólica, envolvendo o pássaro Condor e os personagens andinos. É, também, neste caso, uma metáfora para a incapacidade dos povos andinos ante a força política dos *gamonales*.

³⁸ Com relação à visão de Padre Lira sobre os indígenas Arguedas faz uma análise que diz muito sobre seu posicionamento nesta questão: “Seu amor [do Padre Lira] pelo povo quéchua resulta assim, como em alguns indigenistas, contraditório. O querem tal como está, puro; Conservado ‘puro’ por consequência da miséria, do isolamento e da servidão. Se escandalizam quando alguém afirma que o amor ao povo indígena ou índio deve converter-se em uma gestão encaminhada a que se mude sua atual situação e se converta em um agente produtor, na economia e na arte, em igualdade de condições que o homem moderno, com posse de todos os instrumentos criados pelo gênio humano” (ARGUEDAS, apud FLORES GALINDO, 1992, p 12)

profundos vemos o garotinho Ernesto, mesmo nome do protagonista de Warma Kuyay, descobrindo as injustiças cometidas contra o povo andino. É interessante que, em ambas as obras, conseguimos observar certas reflexões biográficas do autor. O exílio que o narrador infantil se presta em Warma Kuyay serve quase como ponto de partida para o casmurro narrador-protagonista de *Os rios profundos*.

Nesta obra aparece pela primeira vez um motim indígena. As *chicheras*³⁹ se revoltam sob a demanda de uma melhor divisão do sal, o menino protagonista segue as *chicheras* e é castigado por isso pelos padres do internato. Esse episódio demonstrará uma tomada de consciência do garoto diante do menosprezo que vivia a cultura quéchua.

Em *Todas las Sangres* (1964), ambas as colocações do romance supracitado são exploradas e ampliadas. Tanto a representação de um microcosmo peruano, quanto à ideia da iminência de uma rebelião indígena global. A problemática central gira em torno da descoberta de uma mina de prata por Don Fermín, representando o capitalismo nacional, e sua vontade de explorá-la em prol do progresso da região. Enquanto isso, seu irmão e rival Don Bruno, representando o latifundiário tradicional e o catolicismo, quer impedir essa ascensão financeira, alegando os perigos da modernidade para a região e para os colonos.

Quando uma multinacional chega às terras, o controle pela mina se intensifica, a empresa conta com a ajuda de autoridades corruptas e, diante deste cenário, Don Fermín perde a mina. Os conflitos se intensificam quando a companhia mineradora começa a prejudicar a população em prol de um maior lucro. Neste ínterim entra a figura de Rendón Wilka, um sagaz indígena, que tendo vivido boa parte de sua vida na Costa aplica seus conhecimentos para administrar a fazenda de don Bruno. Fato que acaba gerando uma reação violenta por parte do governo e motins dos comuneros. Esses motins são reprimidos violentamente, marcando uma forte semelhança com a revolta de *La concepción* liderada por Hugo Blanco, o qual Arguedas sempre destacou sua admiração.

Todas las sangres tem forte apelo sociológico e é lido, por muitas vezes, como uma análise final da possibilidade de uma revolução socialista baseada no índio – fato que discordamos e ressaltaremos mais para frente – outras vezes é lida como uma convocação lírica a uma comunidade tipicamente indígena, herdeira do torpor da morte de Rendon Wilka.

³⁹ *Chicha* é uma bebida fermentada produzida a base de milho mascado, típico da cultura andina peruana. A *chicheras* são as indígenas produtoras da *chicha*.

Em 1966, José María Arguedas tenta o suicídio com barbitúricos, como conta nos diários que aparecem anexados à narrativa em seu último romance. Em meio as crises psicológicas, reflexões advindas da mesa redonda sobre *Todas las Sangres* e o embate com Cortázar, frente ao crescente cenário em que se desenvolvia o *Boom Literário* latino-americano, nasce o último romance de Arguedas.

El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971) é uma obra complexa em todos os sentidos. Segue o processo de criação de Arguedas e levando em conta que ele se mistura com a própria trajetória de deslocamento espacial do indígena peruano no século XX. Sua narrativa desagua exatamente na Costa, na cidade portuária de Chimbote e demonstra a inabilidade dos andinos em se adaptar em uma sociedade afastada de suas tradições. José María Arguedas insere lendas indígenas, encenadas pelas raposas mitológicas (Zorros), que aparecem para debater os acontecimentos da obra, cada qual representando um lado do Peru, um a Serra e outro a Costa. Um último diário está presente no livro no qual Arguedas atesta sua própria morte, funcionando, para alguns, também com o prólogo do livro.

Como ficou evidente na exposição das quatro principais novelas de Arguedas, não é apenas sua vivência pessoal que se reflete na obra. É possível observar o desenvolvimento da nação peruana de acordo com o papel que os personagens serranos vão adquirindo nestes cenários em que se constrói a obra do autor.

Com essa constante mescla entre a vida e a obra do autor, por vezes, as angústias transformaram-se em preocupação com a forma escrita mais moderna. Procurando adequar os termos quéchuas ao espanhol. Em outros momentos, em uma preocupação com a conservação de uma cultura quéchua antiocidental. Desses paradoxos nascem leituras diversas sobre o autor, ora tratado como um progressista que criava um projeto de modernidade tipicamente latino-americano, ora como um conservador cultural que resistia a qualquer custo às intervenções exteriores na cultura indígena.

O resultado do lance José María Arguedas no indigenismo é a frustração dele ao perceber que o caráter lírico-mágico de sua obra seria um obstáculo ao seu intento sociológico. Isso faz sentido pois, angustiado com a condição indígena e com o seu próprio papel como agente transformador o autor nunca conseguiu se fixar fielmente em respostas. O que faz todo o sentido para um escritor que encarna em seus escritos todo o peso de seu tempo: os mitos, as ideologias e a ideia de que a revolução era algo verdadeiramente iminente, porém sem um projeto declarado.

1.5. O Cânone literário do indigenismo ou o intelectual marginal?

Apresentamos brevemente a trajetória literária de José María Arguedas. Desse ínterim deriva uma problemática que transcende a análise da obra de Arguedas, que é a situação do intelectual indigenista no período que envolve a sua produção literária. A relação do autor com a intelectualidade sempre foi conturbada, isso se deve a uma somatória de fatores que cabe à nossa análise.

Esta questão foi mencionada por Mario Vargas Llosa dessa maneira: “Em Arguedas se pode estudar de maneira muito profunda o que os existencialistas chamam de ‘a situação’ dos escritores na América Latina” (VARGAS LLOSA, 1996, p. 9).

Sobre esta geração de escritor a qual Arguedas fez parte Vargas Llosa ainda acrescenta que,

A geração literária de Arguedas foi a última, na América Latina, a adotar, do começo ao fim de sua trajetória, uma visão da literatura na qual o social prevalecia sobre o artístico e em certo modo o determinava e para esta geração era quase que inconcebível que um escritor deligasse seu trabalho de uma atitude – ou, ao menos, de certa mímica – revolucionária. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 17)

Desta afirmação de Vargas Llosa deriva-se a nossa intenção de compreender a construção histórica dessa geração literária dos anos sessenta/setenta – talvez uma das gerações mais ativas politicamente em todo o mundo –, e também sobre a posição de José María Arguedas em relação as novas práticas do indigenismo.

Na América Latina, sob influência do existencialismo sartriano, esses anos representam um forte desenvolvimento da literatura local. É também a época que aparece o famoso *Boom Literário*, fenômeno conhecido pela grande publicação dos romances latino-americanos em outras línguas, conhecido como o auge da literatura latino-americana.

Foi nesse recorte temporal que surgiram diversos autores com intensa representação, nomes como Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa. Neste momento, estes autores tornaram-se mundialmente famosos não só pela ascensão editorial de suas obras, mas também pelas afiliações políticas marcadas muitas vezes pelo exílio, como no caso de Julio Cortázar.

Portanto, nesse interregno surge o desafio de alocar questão indígena na prática intelectual e literária. Para esta geração a arte devia ter valor ativo, uma prática intelectual

politicamente ativa deve ser o primeiro passo do autor. A obra de José María Arguedas surge exatamente nesse parâmetro. Ao procurar acompanhar as “revoluções” intelectuais e editoriais, Arguedas cai em uma bifurcação espacial entre a valorização da arte e o lirismo-mágico de sua obra, interessantes marcas de um realismo mágico em voga. Mas, por outro lado, há sua intencionalidade política e a necessidade de responder as questões de seu tempo. Isso o torna um autor extremamente angustiado e inovador.

Como afirma Micheil Baud (2003, p. 9): “vários cientistas sociais atacaram duramente Arguedas. O acusaram de representar uma imagem romântica da sociedade indígena andina e de um apego nostálgico a um passado mítico”. Em contrapartida, José María Arguedas é reconhecido por vários intelectuais, entre eles Mario Vargas Llosa, muito mais pela sua preocupação artística em dar voz aos indígenas por meio de uma fantasia, uma ficção recheada de místicas e criações.

Por todos esses motivos é que a criação de Arguedas é um caso bem específico deste contexto. Muito devido à famigerada encruzilhada típica dos intelectuais latino-americanos que mencionamos no princípio deste capítulo.

Isso se mostra em toda a obra de Arguedas ora mais aproximada das paixões e da emoção indígena, que rompe com o elitismo da Costa, já em outros momentos ele parece querer unir estes universos. Nessa posição dividida do autor é onde nasce, provavelmente, o seu problema com a intelectualidade, como demonstra na carta que envia para seu irmão, Arístides Arguedas, dizendo: “Eu não quero ser de nenhuma maneira um intelectual, muito em breve me largarei por ai a viver certamente a vida do povo. Depois escreverei com sangue, não por profissão.” (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 84).

Arguedas vivia uma relação confusa com suas raízes e demonstra isso ao descrever suas angústias. Desse problema erige seu incomodo com a posição intelectual, mas é também desse incomodo que sua produção se alimenta e se desenvolve. Nas palavras de Priscila Archbald (2011, p. 70) “Os problemas, estilo e experimentação que compõem todo o trabalho de Arguedas são as consequências de sua sensibilidade bicultural”

Ao jamais concluir o que prometera a seu irmão naquele trecho epistolar exposto acima, Arguedas acaba contribuindo com uma rede intelectual completamente inorgânica. Rede que para ele agregaria todos os tipos de intelectuais que cobrem a temática da desterritorialização, a qual ele se agrega. Não escondeu sua admiração por Hugo Blanco – o herói de *Todas las Sangres* poderia muito bem ser interpretado como uma metáfora deste último –, uma vez que o estilo de vida de Blanco o fascina. Além

disso, este autor dedica homenagens e mantém relações amistosas com Oswaldo Guayasamin, Guimarães Rosa e Juan Rulfo.

O fato de ter seguido um caminho contrário ao de Blanco indis põe bastante Arguedas, mas ao mesmo tempo é o que o consolida nos grandes centros e lhe dá visibilidade como autor e acadêmico. É também devido a essa circulação que muitas vezes o autor é lido como um cânone indigenista. Na mesa redonda sobre *Todas las sangres*, ele se opõe a essa prática acadêmica e parece se colocar em um rito marginal, em suas palavras:

Queria dizer que – e esta advertência vale unicamente para os que não me conhecem como amigos – que não sou um erudito; minha formação universitária é débil. Em tal sentido, a força da tradição, como vivi na infância, nas dores que me contagiaram na infância, seguem infl uindo de maneira muito poderosa em como penso e em como tudo que sinto como membro da sociedade.⁴⁰
(ARGUEDAS apud ROCHABRÚN, 2011, p. 40)

Da obra deste autor deriva-se uma rica criação sobre o povo quéchua, sua cultura, costumes e símbolos. Elaborada a partir de uma ambivalência própria à América Latina é uma literatura característica do tipo de escritor que se desenvolve nesses anos. O agravante de Arguedas com relação a isso está na eloquência de sua trajetória, de seu bilinguismo e da forma angustiante que ele lida com todos esses fatos. Seu suicídio intensifica seu posto de grande intelectual indigenista lido como um guia para a posteridade, ao mesmo tempo em que permanece a crítica a sua ficção e sua leitura utópica dos índios.

Entendemos que a inovação de Arguedas em seu contato com o indigenismo se dá a partir desses termos: uma escrita em tom de denúncia e um arraigado lirismo. Esses pontos o colocam entre o intelectual marginalizado e o cânone indigenista. E assim, entre os diversos paradoxos que percorre, a obra de José María Arguedas se mostra como uma típica construção latino-americana. São essas questões que aprofundaremos a seguir.

⁴⁰ "Quisiera decir de que – y esta advertencia vale únicamente para los que no me conocen como amigos –, de que no soy un erudito; mi formación universitaria es débil. En tal sentido, la fuerza de la tradición, cuanto yo viví en la niñez, en los dolores se me conatagiaron en la infancia, siguen influyendo de manera muy poderosa en cuanto pienso y en cuanto en todo lo que siento como miembro de la sociedad."

CAPÍTULO 2 - “*ESCRIBIRÉ CON SANGRE, NO POR PROFESIÓN*”

2.1 “*Yo no soy escritor profesional*”: O tipo intelectual e o papel da literatura

Como pontuamos no capítulo anterior há uma dupla acepção do termo intelectual⁴¹ na trajetória de criação literária de José María Arguedas. Sua obra está intimamente ligada ao desenvolvimento – e também a renovação – do *indigenismo* literário peruano como uma literatura marginal e regionalista, apartada do cosmopolitismo do *Boom* literário. Ainda assim, de alguma maneira, a criação de Arguedas insere-se no cânone devido a suas estratégias de renovação da narrativa latina – e do próprio *indigenismo*. Também é interessante observar que esta obra é um produto de autocritica de uma escrita colonizada. Mabel Moraña resume bem a posição intelectual de Arguedas:

Entendida como uma intervenção simbólica na modernidade capitalista, a obra de Arguedas adquire, graças a esta perspectiva crítica uma dimensão transnacionalizada e transdisciplinária que reinscreve sua escritura no canon literário e que inclusive corrige leituras anteriores de seus textos, de corte mais limitadamente regionalista e documentalista. (MORAÑA, 2013, p. 25)

Apesar de se posicionar como um defensor da “verdadeira” cultura andina, denunciando tanto os acontecimentos cotidianos quanto as leituras feitas por outros escritores, este autor jamais deixou de desempenhar o papel do intelectual moderno da Cidade Letrada⁴². Contudo, a trajetória intelectual de Arguedas está integrada na defesa dos valores tradicionais andinos, presentes e enraizados em sua vivência.

Mabel Moraña utiliza o conceito de *double bind* – emprestado das análises Gayatri Spivak – para comparar a trajetória deste autor com a de Mario Vargas Llosa. Segundo ela, se entende por *double bind*

O tipo de dilema ou disjunção no qual se colocam duas direções possíveis, mas contrárias, de ação ou pensamento, as quais aparecem apresentadas de tal modo que a eleição real de uma delas se faz impossível pelas imposições que se aproximam na direção contrária. O indivíduo sujeito ao *double bind* está assim

⁴¹ Assim como Marcos Pinheiro Sorrilha atentamos ao fato de a questão da intelectualidade estar situada em um amplo debate. Utilizaremos a definição apresentada por Norberto Bobbio que estabelece como intelectuais “os sujeitos a quem se atribui de fato ou de direito a tarefa específica de elaborar e transmitir conhecimentos, teorias, doutrinas, ideologias, concepções do mundo ou simples opiniões, que acabam por construir idéias ou os sistemas de idéias de uma determinada sociedade” (BOBBIO, 1997, p. 110).

⁴² Desde que, no final do século XIX, a ligação entre o autor e seu plano histórico-político de ideias e práticas se estabeleceu de maneira firme na *intelligentsia* europeia o Artista passou a ocupar o lugar de fala do intelectual. Na América Latina esse fenômeno foi ainda mais universal devido a sua formação geopolítica e arquitetônica, propiciando o aparecimento de algo que o crítico literário Ángel Rama conceituou como *Cidade das Letras*, um plano do ideário político ocupado pelos intelectuais e cidadãos letrados, responsáveis pela manutenção, ordenação e autocritica de todos os espaços institucionalizados. (ver RAMA, 2015)

aprisionado em uma (i)lógica que, a partir da linguagem, simula introduzir uma opção ou alternativa ao tempo que encerra a possibilidade de escolher. (MORAÑA, 2013, p. 17)

Com isso, na intenção da autora de compreender estes autores como sujeitos pós-coloniais, e também de expandir o conceito para o campo da teoria cultural, conseguimos precisar a disposição dos escritos de José María Arguedas neste cenário, já que esses encaram a questão indígena e consequentemente o problema da língua como ferramentas de mediação de sua criação literária.

Diante deste cenário, da constituição da modernidade latino-americana, a obra de Arguedas funciona como um laço intercultural. Pois, consegue lidar através de seus contos e romances – de forma tipicamente europeias – com os dilemas e reivindicações do povo andino. Isso acontece pois, ante a uma época de modernização das relações de trabalho e a contínua inserção do capital estrangeiro Arguedas toma posições que o colocam em diálogo com a intelectualidade acadêmica filiada à esquerda política. Este autor encarna, nas palavras de Moraña (2013, p. 24):

[...] os valores persistentes da cultura dominada, se definem a partir de sua adesão as tradições, mitos e idiossincrasia indígena, sua luta com a língua e sua reivindicação da margem como espaço de resistencia e privilégio epistemológico, na medida em que este espaço articula saberes alternativos, língua relegadas e práticas sociais marcadas pelo signo da vitimização e da heroicidade. [...] Encarna em muitos sentidos o protótipo do escritor atormentado, que é um com sua obra e termina sacrificando-se no altar da literatura.

Sendo assim, trabalhamos com a ideia de que a obra de José María Arguedas condiz a um certo tipo intelectual que remete às características típicas de seu papel profissional, de sua relação geográfica e identitária. Contudo, sua criação representa um passo bastante específico no que diz respeito a ruptura e reorganização de conceitos e linguagens identificadas sob a égide da resistência cultural. De maneira nenhuma enxergamos neste autor um representante a margem de seu tempo, para além disso, Arguedas encara em sua obra os problemas de sua época e acaba abrindo espaço para o aprofundamento dos debates.

O percurso intelectual deste autor é relativamente longo, já que inicia seus trabalhos literários em 1934, ainda cursando a faculdade de letras. Por mais de trinta anos – com algumas pausas – ele desenvolve uma vasta obra literária e adquire status intelectual entre

artistas, acadêmicos e, posteriormente, a população peruana, ocupando um lugar mítico no cenário cotidiano de seu país.

O legado de Arguedas supera as fronteiras de seu país e também de seu continente, esteve inclusive em contato com diversas redes de intelectuais que se formaram neste período, atestado pelos diários que fez questão de anexar ao seu último romance. Nosso objetivo é compreender o percurso literário deste autor como um produto de sua época. Justamente por isso, parece-nos correto tentar compreender algumas das principais características dos intelectuais latino-americanos deste período.

Claudia Gilman escreve sobre as especificidades da produção literária e do papel intelectual dos escritores latino-americanos dos anos sessenta. A autora advoga sobre a necessidade de considerarmos os anos sessenta e setenta como uma “época” e, por isso, ela expande e aprofunda o conceito de época na intenção de validar seu argumento, vejamos:

[...] em termos de uma história das ideias, uma época se define como um campo do que é publicamente dizível e aceitável - e goza da mais ampla legitimidade e escuta - em certo momento da história, mais que como um lapso temporal marcado por puros acontecimentos, determinado como um mero recurso *ad eventa*. (GILMAN, 2003, p. 35)

Em acordo com esta noção de época, manifestamos que há um todo formativo, tanto no ideário político, quanto no campo cultural, que fomentam as práticas artísticas e os debates intelectuais que estão constantemente atrelados neste período. Mais do que isso, compreendemos que nestes anos a performance do intelectual/artista é legitimada pela própria sociedade e suas instituições. Sobre isso pontua Gilman (2003, p. 36):

O bloco dos sessenta/setenta, assim, sem aspas, constitui uma época com uma espessura histórica própria e limites mais ou menos precisos, que o separam da constelação imediatamente anterior e da imediatamente posterior, rodeado, por sua vez, por umbrais que permitem indentificá-lo com uma entidade temporal e conceitual por direito próprio.

Entendemos que a maturidade intelectual presente nas obras de José María Arguedas se forma a partir deste recorte temporal. Evidentemente, o autor não viveu os anos setenta, e seus escritos já haviam ganhado certo respeito a partir dos anos cinquenta. Contudo, é importante compreender o campo de ideias que geram uma nova preocupação na *intelligentsia* do continente e consequentemente na criação literária deste autor.

Gilman atesta que há toda uma combinação de fatores que promovem uma maneira de pensar neste período. É importante salientar que a autora está preocupada em observar as manifestações que vieram a se constituir como *Boom literário* latino-americano. Porém, entendemos que Arguedas, apesar de pertencer a outra geração e ter uma trajetória paralela, sempre manteve um intenso diálogo crítico com o movimento. Além disso, sua própria obra parece absorver pontos dessa turbulenta relação. A mesma conjuntura política que organiza esse bloco temporal está presente no campo de análise do autor. A Revolução Cubana, a descolonização africana, a guerra do Vietnã, a rebelião antirracista nos Estados Unidos, as agitações dos estudantes nos anos sessenta, acrescentamos também alguns meandros e desdobramentos da Guerra Civil Espanhola⁴³, são conjuntos de ideias presentes em todo um ideário político e cultural da esquerda latino-americana, que para Gilman são fundamentais na constituição do tipo intelectual formado nessa época, capaz de pensar a transformação do mundo, “parte inseparável da própria energia revolucionária.” (GILMAN, 2003, p. 37)

Esse conjunto de pensamentos está bastante relacionado com a trajetória intelectual de Arguedas. Ele sempre se mostrou em contato com os questionamentos provenientes da esquerda de seu tempo. Também é verdade que sua obra aparece bastante emancipada, sendo inclusive alvo da crítica mais radical por insistir na mitologia, na personificação e em alguns momentos na prosopopeia.

De qualquer maneira, o que defendemos é que havia uma linha condutora em sua criação, mesmo que esta não seja de maneira alguma linear e, seguindo esta, Arguedas encarnou as heranças de sua época como poucos autores, trabalhando, a sua maneira, o legado socialista advindo do estudo de José Carlos Mariátegui. Assim como o *amauta*, elegeu o índio como um sujeito ativo e resistente, em alguns momentos flertando com a revolução política, temática compartilhada pelas esquerdas latino-americanas até o início da década de 1980.

É importante observar que, por possuir uma dupla raiz – serrana e costeira – a literatura deste autor viveu em uma encruzilhada. Como intelectual ativo de seu tempo, filiado de certa forma à esquerda, Arguedas operou sob o tema da cultura popular pelo menos de duas formas: por um lado quis inserir a cultura indígena dominada na ordem do dia, em

⁴³ O conflito vivido na Espanha a favor da república e contra o regime do General Franco foi um catalizador para o jovem Arguedas entrar em contato com os movimentos de esquerda da Universidad de San Marcos. Desenvolveremos essa ideia mais a frente, mas, é importante manifestar nossa compreensão de que havia uma âncora em sua atuação a favor de valores gerais de justiça e liberdade, mesmo que isso não se manifeste de maneira tão integral em sua obra.

uma relação fracassada com a cultura que enxergava hegemônica. Ao mesmo tempo, é possível observar em sua narrativa uma busca incessante do novo e da revolução através da denúncia de um controle abusivo e até mesmo uma apologia à revolução.

Outro fato a se observar, e que atesta a emancipação de sua literatura, está no deslocamento de sua narrativa em relação ao seu ambiente de criação e de seus leitores. Há, nas obras do autor, uma leitura muito própria dos Andes, fato que o levou a ser acusado de não conseguir acompanhar as modificações ocorridas em sua época. Priscilla Archibald ao identificar a leitura dinâmica que o autor faz da modernidade andina argumenta sobre isso,

Há aqueles que argumentam que a visão de mundo de Arguedas não pode acomodar as transformações da sociedade Andina que teve lugar na década de sessenta. Essa avaliação tem vista para textos centrais de Arguedas a partir do momento o qual saudam a presença Andina urbana e a transformação da sociedade Hispânica que ela implicou - vinte anos antes os estudiosos convencionas o fizeram. Este argumento esquece a flexibilidade intelectual, que é uma característica central do corpo descontínuo de trabalho. Se se considera somente a carreira literária de Arguedas, caracteriza-se por uma acentuada descontinuidade sob a forma de heterogeneidade estilística. (ARCHIBALD, 2011, p. 16)

Assim, em acordo com Archibald, afirmamos que o próprio estilo artístico da obra de Arguedas parte de uma visão totalizadora, que não é possível de ser buscada somente nas transformações políticas e sociais de seu tempo. O tom de denúncia social se mescla e abre espaço para um lirismo constante e afastado do tempo histórico, ao mesmo tempo em que há um diálogo perpétuo com o ambiente através das inovações na língua e na forma. Ou seja, tendo em vista a heterogeneidade de sua composição literária e a sua trajetória intelectual duplamente enraizada, compreendemos que a sua atuação intelectual – como um ser político ativo e transformador – não é diretamente verificável no conteúdo de seus escritos, mas na constante reorganização da forma e, também, da performance do autor no decorrer desta trajetória.

Arguedas estava em diálogo com os escritores de seu tempo, entrando inclusive em algumas polêmicas que trataremos mais à frente. Polêmicas que envolveram principalmente concepções divergentes em torno do papel do escritor nessa época. Por isso nenhuma metáfora é tão eficaz para retratá-lo quanto a do cidadão pertencente a Cidade Letrada, que busca descer à “cidade real” que era, nas palavras de Archibald, “um

mar em movimento de uma massa indígena caracterizada pela oralidade” (ARCHIBALD, 2011, p. 17). O papel do autor estava no centro da prática literária para Arguedas.

Isso se mostra na forma com que ele trabalha sua principal ferramenta: a língua. É na língua e na linguagem que se dá a ponte entre a Serra e a Costa e também entre a cultura quéchua predominantemente oral e a cultura escrita eurocêntrica. É com a língua, servindo de instrumento, que o autor faz o casamento de seus escritos com a realidade, mais precisamente a criação de uma nova realidade e é justamente dessa maneira que se constrói a atividade intelectual deste autor.

Até aqui compreendemos José María Arguedas como um intelectual ligado à esquerda política, leitor e admirador do socialismo leninista, a favor das revisões deste socialismo feitas por Mariátegui. Entretanto sua forma de atuação foi bastante simbólica e peculiar. Não transparece no conteúdo de sua literatura nenhuma caricatura, ou estereótipo deste posicionamento político, mas sim uma defesa dos valores tradicionais da cultura quéchua andina.

A obra de Arguedas não é um manifesto cru, possui preocupações estilísticas e um lirismo latente. E isso não quer dizer que não seja fruto de um engajamento intelectual. Ao contrário, Arguedas tratou sua literatura como arma, de denúncia e de protesto. A cada romance parecia fincar uma bandeira em um cume acima das críticas, para depois cair novamente, o que o tornou muitas vezes um personagem inseguro e contraditório. Também se faz evidente que atravessava todas essas críticas para conseguir atingir um ponto mais alto que, por sua vez, parecia ser uma verdade imortal e intocada. O autor colocava sua literatura a serviço da busca de uma comunidade andina idealizada entre mitos e ideologias. É assim que aparece a militância intelectual na sua prática literária.

Arguedas trabalha o ambiente do indígena como um espaço de resistência ideológica e cultural. A ideia do sofrimento aliada à fibra inerente ao povo andino é uma marca do tipo intelectual que o autor admira, tipo este que é retratado na sua obra nas figuras dos descendentes indígenas que buscam estudo em Lima e voltam para as comunidades andinas para organizar a população. No entanto, ao contrário do que se passa com tais personagens, a realidade é que o autor nunca conseguiu ser um representante desse tipo intelectual na prática. Conforme pontuamos, sua atuação intelectual não se converteu em atividade orgânica, com a organização de movimentos sociais ou sindicatos camponeses. Justamente por isso, ele nunca escondeu a sua admiração por figuras como o líder trotskista Hugo Blanco que, como se sabe, fez esse caminho.

Não há, na América Latina, uma defesa da cultura e dos interesses indígenas que não esteja pautada sob as balizas do pensamento de esquerda. Arguedas, ao receber o prêmio *Inca Garcilaso de la Vega* falou de sua aproximação com essas ideias. Afirma categoricamente que, ao se propor como defensor e participante da cultura quéchua, não era um aculturado. Cultura aparece nesse sentido como um instrumento de resistência, antes de um processo revolucionário político e econômico o autor defende um processo de enriquecimento cultural. Assim, o engajamento de sua produção literária se dá nesses parâmetros.

O engajamento literário de Arguedas, embora seja bastante específico e não alinhado estritamente a nenhum partido ou ideia política, esteve agregado às transformações ocorridas no ideário político da esquerda peruana. Em análise sobre a historiografia e a esquerda peruana deste período, Marcos Sorrilha Pinheiro observa a articulação da *nueva izquierda* do país. O autor atesta uma certa modificação ocorrida no cenário político exatamente nesta época dos anos sessenta e setenta. É fundamental para a compreensão deste momento a afirmação de que,

O triunfo da Revolução Chinesa em 1949, a morte de Stalin em 1953, além da discussão e do questionamento do predomínio soviético propostos pelo comunista polonês Wladyslaw Gomulka em 1956 e o Relatório de Krushev do mesmo ano, colocaram em cheque a hegemonia russa e abriram espaço para a reflexão do socialismo para além da via bolchevique. Desta forma, o socialismo deixou de ser uma experiência unicamente russa para se tornar um sistema global, que inseria novas realidades oriundas de outras partes do globo. Um exemplo claro disso para América Latina foi o êxito da Revolução Cubana em janeiro de 1959. (PINHEIRO, 2013, p. 111)

Pinheiro salienta que a partir dessas substanciais modificações o Peru também passou por mudanças estruturais em sua organização política. A partir do governo militar do general Manuel A. Odría houve a consolidação de uma classe média e o desenvolvimento de uma burguesia local, mas a problemática situação da serra peruana acabou eclodindo em revoltas camponesas e migrações. Em consonância com tais transformações, neste mesmo período, a obra de Arguedas demonstra certa preocupação com o desmoronamento da relação entre a Costa e a Serra peruanas, sendo a paisagem serrana modificada pelas empresas estrangeiras e os andinos classificados como mão-de-obra barata.

No entanto, o desmoronamento não era apenas na paisagem andina ou da relação entre a Costa e a Serra, mas também nas instituições políticas de representatividade na

zona urbana. Neste cenário fragmentado foi que as antigas organizações políticas perderam espaço, provocando um momento obrigatório de autocritica e de reação aos novos seguimentos organizados. Sobre isso Pinheiro argumenta que,

Este espaço deixado pelos partidos tradicionais foi rapidamente preenchido por movimentos progressistas nas cidades, como a Acción Popular de Fernando Belaúnde, a Democracia Cristiano dos segmentos católicos e o Movimento Social Proffressista, que souberam representar setores emergentes da sociedade urbana e, ao mesmo tempo, dedicar sua atenção às questões agrárias. Na serra, a lacuna foi ocupada pelos novos organismos políticos de esquerda que surgiram a partir de meados da década de 1950, entre eles a APRA Rebelde/MIR (dissidente da APRA), a Vanguardia Revolucionaria (dissidentes da AP) e o Ejército de Liberación Nacional (dissidentes do PCP). Todos, sem exceção, aderiram à via armada. Surgia então, naquele momento, a *nueva izquierda* peruana. (PINHEIRO, 2013, p. 112)

É nesta conjuntura que se formaliza a maturidade intelectual de Arguedas. Essa movimentação política na Serra repercute em sua obra, modificando o foco de seu objeto. Desde *Os rios profundos* (1958) a transformação das relações de trabalho nas comunidades serranas ganham um notório protagonismo. Mesmo assim, o autor permanece afastado da prática política propriamente dita, mantendo sua carreira acadêmica e por vezes ocupando cargos institucionais. Arguedas se posiciona no centro de um debate dos ideais da esquerda latino-americana que envolvia de um lado artistas filiados a movimentos de esquerda nacionais e revolucionários e, de outro, escritores que viriam a ser reconhecidos pelo *Boom literário* latino-americano.

Diante da perda de fôlego do movimento indigenista a obra de Arguedas se coloca como um último suspiro de um diálogo transformador a partir dos Andes. Irina Feldman vê no conjunto literário deste autor a construção de uma teoria social. Para a autora estadunidense, enquanto Arguedas se colocou no centro do debate sobre o papel do artista intelectual, sua obra surgiu como uma terceira via no sentido de repensar o conceito de “comunidade”. Segundo ela, Através de *Todas las sangres* (1964) o autor “reimagina” uma organização social que seria consolidada, por exemplo, na Bolívia de Evo Morales em 2007. Feldman diz (2014, p. 04):

Desde que *Todas las sangres* é argumento sobre os Direitos Indígenas para certo grau de autonomia e da diferença cultural, a posição de Arguedas é lida como a subversão do projeto nacional e como impossibilidade de resistência a invasão do capital trasnacional. O que é pior, foi lida como um desejo idealista e

manter os indígenas como conformados com a exploração, impedindo sua emancipação, que as teorias desenvolvimentistas, de maneira otimista, prometeram como uma saída positiva e dignificadora para todos os condenados da terra. Esta é certamente uma terrível acusação para um pensador como Arguedas. Mas, olhando esta acusação cinquenta anos depois, é impressionante ver que Arguedas profeticamente anunciou a concepção heterogênea de comunidade nacional que emergiu em nossos dias na nação andina vizinha, Bolívia, corporificada nas tentativas revisionistas caracterizadas na Assembleia Constituinte do ano de 2007, e na redefinição do estado boliviano como 'plurinacional'.

Sem entrar no mérito desta aproximação histórica do pensamento de Arguedas com acontecimentos tão recentes, o que importa para nós é a compreensão de que a posição que este escritor assume no quadro intelectual é inovadora. A solução dos problemas ligados à cultura indígena mantêm a análise do autor na concepção de uma comunidade ideal e diversa, chegando a afirmar que uma organização mais solidária seria possível para o Peru⁴⁴.

De qualquer maneira entendemos que, embora ocupe um espaço autônomo, a obra de José María Arguedas se aproxima de todas as categorias que Benoit Denis classificou quanto à literatura engajada. Principalmente por sua inserção na época dos anos sessenta e setenta e pela noção de um tipo intelectual típico do século XX que o autor encarna em sua relação com a literatura. Benoit Denis em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, explica o aporte histórico em que concebe a noção de literatura engajada. Primeiramente o autor descreve duas acepções do termo. Basicamente, divide entre: a) um fenômeno datado, associado à uma literatura ligada às expectativas sobre a Revolução Russa de 1917 e o pós-guerra, intimamente relacionado a figura de Jean-Paul Sartre; b) a outra interpretação passa por uma possibilidade *transhistórica*, entendida como a defesa de valores universais e em constante oposição as instituições e poderes constituídos.

Ainda para Denis a noção de engajamento não estaria estancada entre uma ou outra interpretação. A literatura engajada “apareceu antes de tudo historicamente situada” (DENIS, 2002, p. 19), mesmo sendo um fenômeno amplo e *transhistórico*, que aparece periodicamente. Contudo, a “sua fase forte de emergência data do fim da Segunda

⁴⁴ Na Mesa Redonda de *Todas las Sangres*, ao ser indagado sobre o tom revolucionário de sua narrativa, Arguedas responde que pensa um modelo econômico solidário, uma comunidade funcional e menos agressiva e que o personagem Rendon Wilka não encara de fato uma tomada do poder pelas armas, já que Wilka é a representação de uma transformação racional dos Andes, pegando em armas somente para se defender da polícia governamental. (ver ROCHABRÚN, 2011)

Guerra” (DENIS, 2002, p. 19). De qualquer maneira, na forma que foi pensado por Sartre o engajamento é um fenômeno central na literatura do século XX.

Para o autor francês o aparecimento da literatura engajada foi determinado pela conjunção de três fatores. Em resumo, primeiramente com a formação de um campo literário autônomo; em segundo com a aparição da figura do intelectual propriamente dito que se deu na passagem do século XIX para o século XX, e o prestígio desta posição advindo do caso Dreyfus⁴⁵. Denis explica que a partir deste momento a função intelectual “tende a se sobrepor às funções tradicionalmente atribuídas ao escritor e à escritura” (DENIS, 2002, p. 21). O escritor engajado aparece de maneira mais constante quando a função do intelectual se emancipa da literatura. A partir desta situação, o escritor, para se fazer presente no debate sócio político, recorre ao engajamento. Denis acrescenta que,

[...] o escritor engajado deseja fazer aparecer o seu engajamento na literatura mesmo; ou dizendo de outra forma, deseja fazer de modo que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus atributos, seja parte integrante do debate sócio-político. (DENIS, 2002, p. 22)

O terceiro fator que provocou o aparecimento do engajamento é exatamente a já citada Revolução Russa. Como observamos, a criação literária de Arguedas se relaciona com os três fatores que constituem o engajamento literário. Sendo o engajamento um fenômeno próprio do século XX, e especificamente do pós-guerra, a forma de compreender a literatura – e a atuação intelectual – na América Latina deste período é totalmente beneficiária desta visão.

Para o autor peruano não há outra possibilidade de atuação que não seja a do intelectual engajado. Para ele, fazer literatura é um compromisso com a verdade. Por isso, compreende o engajamento no sentido do realismo histórico total, ao mesmo tempo que flerta com a performance e as acepções estéticas. Arguedas encarna exatamente uma posição no centro da tentação que Denis descreve (2002, p. 27),

Se pode haver uma literatura engajada a partir de 1850 é porque, em contrapartida, se instala, ao mesmo tempo, a tentação permanente da arte pela arte, quer dizer, que se esboça para a

⁴⁵ Referência ao célebre caso da condenação fraudulenta do oficial de artilharia de origem judaica Alfred Dreyfus. Este caso simboliza um marco para a intelectualidade mundial, já que uma série de manifestações intelectuais – sob protagonismo do escritor Émile Zola – levaram a modificação da sentença, inocentando o oficial. Para a História ficou o signo da intelectualidade ativa, um exemplo da atuação dos autores em seu tempo e não exatamente ao contrário. Para Dreyfus, ficou a história. Em 1907 o oficial viu-se obrigado a pedir demissão da promissora carreira.

literatura a possibilidade de existir como dobra autônoma e independente da sociedade em geral.

Contudo, Arguedas pensa a literatura como uma forma de antropologia, enxerga nela uma ferramenta de análise que tem a necessidade impreterível de responder aos questionamentos sociais e propor soluções. Talvez o questionamento correto não envolva a ideia da posição intelectual, uma vez que esta já aparece fixa para o autor a partir do momento que se coloca como escritor. Provavelmente a indagação certa é sobre o sentido da escrita: Qual o papel da literatura?

Para responder essa questão se faz necessário explicar uma das polêmicas que o autor se envolveu. Esta se faz fundamental para compreender o papel do escritor na época que abordamos. Em 1967, Julio Cortazar publicou na revista *Casa de las Américas* uma série de cartas direcionadas ao poeta cubano Roberto Fernández Retamar na qual critica o telurismo e o regionalismo literário, advogando em nome de seu exílio voluntário na França em face de uma literatura supranacional.

A primeira resposta de Arguedas foi curta, em 1968, na revista *Amaru*, através da publicação de um diário que está anexo ao primeiro capítulo de seu último romance. O autor critica o cosmopolitismo exagerado e defende sua condição de provinciano. Além disso, ele critica a noção de escritor profissional que Cortazar havia levantado. Para o autor peruano escrever é um ato vocacional, atrelado completamente as transformações sociais.

Arguedas seleciona uma série de escritores que para ele não são profissionais, entre eles Juan Rulfo e Gabriel Garcia Marquez e os coloca contra Carlos Fuentes e o próprio Cortazar. Curiosamente todos os citados são pertencentes ao movimento do *Boom literário*, isso mostra não apenas a existência de uma diversidade deste movimento, como também uma leitura muito particular do que é ser escritor profissional para Arguedas (2006, p. 30)

Eu não sou escritor profissional, Juan (Rulfo) não é escritor profissional, esse García Márquez não é escritor profissional. Não é profissão escrever novelas e poesias! Ou eu, com experiência nacional, que em certos resquícios segue sendo provincial, entendo provincialmente o sentido desta palavra ofício como uma técnica que se aprende e se exerce especificamente, estritamente para ganhar dinheiro. Sou neste sentido um escritor provincial; Sim, meu admirado Cortázar; E, errado ou não, assim entendi que era dom João [Guimarães Rosa] e que é Juan Rulfo. Porque senão, Juan, que conhece até o infinito este ofício, não deveria ser pobre. Eu tive que estudar etnologia como profissão; O Embaixador [Guimarães Rosa] foi médico;

Juan acabou como empregado. Escrevemos por amor, por alergia e por necessidade, não por ofício. Isso de planejar uma novela pensando que com sua venda se vai ganhar honorários, me parece coisa de gente muito metida nas especializações. Eu vivo para escrever, e creio que há que viver desincondicionalmente para interpretar o caos e a ordem.

Esse trecho mostra também sua relação tensa com os escritores do *Boom literário*, mesmo que ele se aproxime de Juan Rulfo e García Márquez e que comungue de certo ideário político da esquerda latina, sua forma de pensar a literatura, ainda que moderna, tem um apego forte ao telurismo e a identidade. Sobre isso, Mabel Moraña comenta (2013, p. 43):

Em efeito, a relação que os textos arguedianos estabeleciam entre literatura e antropologia parecia seguir um caminho alheio ao experimentalismo de autores como García Marquez, [Carlos] Fuentes, Cortázar e mesmo Vargas Llosa, os quais se aventuravam pelas vias abertas pelo *nouveau roman*, as técnicas cinematográficas e a cultura de massas, quando não se refugiam nas imagens do realismo mágico.

De fato, neste embate contém um microcosmo de uma discussão que permeia toda a relação da América Latina com as leituras da Modernidade desde a virada do século XIX para o século XX. De um lado os intelectuais positivistas, ou os hispanistas que investiam na ciência europeia, de outro os que defendiam uma perspectiva regional, original e propriamente latina.

Não é o caso de crer que Cortázar e Arguedas encarnem estes papéis deliberadamente e tão precisamente, invocamos esta discussão somente para demonstrar que ambos os autores defenderam uma leitura própria sobre a modernidade da América Latina. Enquanto o primeiro defende uma visão mais cosmopolita e flexiona o conceito de identidade, o segundo se apoia no conceito e advoga por um regionalismo, mesmo que renove ambos.

Apesar das discordâncias os dois autores compreendem o papel do escritor como um compromisso ético, um engajamento típico de sua época. Para Xóchitl Partida Salcido os dois autores defendem, embora por caminhos diferentes, uma relação da literatura com a sociedade e do escritor como um sujeito ativo do debate sócio-político. Para esta periodista mexicana,

Ambos estavam preocupados, assim se manifestaram, com o *homme* histórico e sobretudo pelo homem de seu tempo, e o que é mais valioso: ambos viam na literatura algo mais que uma

forma da imaginação e criatividade individual do artista. Arguedas se ocupava dos problemas da complexa zona andina e Cortázar simpatizava com o Socialismo e em concreto com a Revolução cubana. Para nenhum dos dois a literatura era mero jogo de linguagem. Na carta a Retamar, Cortázar menciona que não crê que a 'literatura de mera criação imaginativa baste para sentir que cumpri como escritor, posto que minha noção sobre essa literatura mudou e contém em si o conflito entre a realização individual como entendia o humanismo, e a realização coletiva como se entende o socialismo [...](SALCIDO, 2014)

A literatura não é mero jogo de linguagem para nenhum dos dois. Isso é evidente e alia-se a identificação com um tipo intelectual desta época, que todos estes escritores citados representam. A diferença está na relação destes com os valores tradicionais e a modernidade, entre o território latino e o exílio europeu. Em sua resposta, Arguedas cita o desinteresse dos autores provincianos em compreender *Ulysses*, de James Joyce, obra reconhecida como fundamental para a teoria do romance moderno,

Assim somos os escritores de províncias, estes que são comidos pelos piolhos, chegamos a entender Shakespeare, Rimbaud, Poe, Quevedo, mas não o *Ulysses*. Como? Desculpe-me. Nisto de escrever do modo como faço agora somos distintos, nós que estávamos pastando piolhos em san Juan de Lucanas [...], distintos de Lezama Lima ou Vargas Llosa? Não somos diferentes do que estava pensando ao falar de provincianos. Todos somos provincianos, dom Julio [Cortázar]. Provincianos das nações e provincianos do supranacional que é também, uma esfera, um estrato bem cerrado, o do 'valor em si', como você com muita felicidade assinala. (ARGUEDAS, 2006, p. 34)

Em uma entrevista para a revista *Life* em espanhol de abril de 1969 – meses antes do suicídio de Arguedas – Cortázar compara o provincianismo defendido pelo escritor peruano ao de José Lezama Lima – poeta e romancista cubano – que para Cortázar “[...] precisamente sabe mais de *Ulysses* que Penélope, e os provincianos de obediência folclórica para quem as músicas deste mundo começam e terminam nas cinco notas de uma quena.⁴⁶” (CORTÁZAR, 1967).

O escritor argentino é bastante duro nas críticas. Não se atenta ao caráter transculturador da obra de José María Arguedas e o trata como um indigenismo antiquado de velha ordem. Acerca de retratar o autóctone na literatura Cortázar deixa claro suas impressões ao evocar uma passagem anedótica do aclamado escritor argentino Jorge Luiz Borges,

⁴⁶ Instrumento de sopro original dos Andes.

A um indigenista intransigente, Borges o perguntou uma vez por que, ao invés de imprimir seus livros não os editava em forma de quipus. A verdade é que tudo isso é um falso problema. Que grande escritor é autoctone, ainda que sua temática possa parecer desvinculada dos temas onde os folcloristas veem as raízes de uma nação? (CORTÁZAR, 1967)

O ponto final deste embate se deu em duas publicações de José María Arguedas. A primeira em forma de diário anexado em um novo fascículo de seu último romance, publicado na revista *Amaru*, em maio de 1969. O autor passava por uma complicada crise psicológica e demonstra certa angústia nestes diários. De qualquer forma, mesmo que de maneira passional e desorganizada ele conseguiu demonstrar seu desacordo sobre a forma com que Cortázar trata o conhecimento. Para o escritor peruano, a sabedoria empírica é mais valiosa do que os livros e as discussões teóricas,

[...] sou provinciano deste mundo, que aprendeu menos nos livros que nas diferenças que há, que sentiu e viu, entre um grilo e um prefeito quechua, entre um pescador do mar e um pescador do [lago] Titicaca, entre um oboé, uma pluma de totora, a picada de um piolho branco e a pluma da cana de açúcar: entre os quais, como Pariacaca, nasceram de cinco ovos de águia e aqueles que apareceram de uma lêndea aldeã, de uma lêndea comum, da que tão subitamente salta à vida. E este saber, claro, tem, tanto como o predominantemente erudito, seus círculos e profundidades. (ARGUEDAS, 2006, p. 34)

A segunda e definitiva resposta do escritor peruano apareceu em forma de artigo no jornal *El Comercio* de Lima, sob o título de *Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar*, em primeiro de junho de 1969. Neste artigo Arguedas basicamente trata da questão do exílio, contesta o termo e afirma que nem Cortázar, nem Vargas Llosa ou García Marquez são exilados. De modo irônico ele ainda conclui,

Começo a suspeitar, agora sim, que o único de alguma maneira 'exilado' é você, Cortázar, e por isso está tão convencido pela glorificação, tão *folkloreador* dos que trabalhamos *in situ* e gostamos da alcunha, para seu desgosto, provincianos de nossos povos deste mundo, onde, como você disse, já inventaram e funcionam muito bem '*los jets*', maravilhoso aparato que dediquei um '*jayllay*' quechua, um hino bilingue de mais de cinco notas como felizmente têm nossas 'quenas' modernas. (ARGUEDAS, 1969)

Muitos analistas classificam este debate como um “diálogo de surdos”, uma vez que o foco dos dois interlocutores não tem a mesma raiz. Cortázar parecia muito mais preocupado em defender uma possibilidade de escrever literatura fora da América Latina

e permanecer com o rótulo de latino-americano, o que o preocupava era um selo de legitimidade que Arguedas jamais contestou. Por outro lado, o escritor peruano também não demonstrava preocupação com aqueles ataques ao regionalismo, afinal o telurismo, o dito regionalismo e o próprio indigenismo literário nunca foram suas bandeiras mais evidentes. A grande questão para este autor estava na vocação da escrita e nesta residia uma ideia apaixonada em se priorizar o tato e a empiria. Não no sentido de ser impossível de se produzir uma boa literatura afastado geograficamente de seu objeto⁴⁷, mas sim no sentido de exercer uma função que extrapola a escrita: a função do escritor engajado em sua época. Para Arguedas a literatura e a antropologia não se diferenciavam, a não ser pela vocação “sanguínea e apaixonada” da primeira, na qual residia uma licença lírica, mas nunca uma fuga da “verdade”.

Desde o início a produção literária deste escritor buscou uma interpretação da cultura andina que se aproximasse de uma análise verdadeiramente real. Achibald salienta que “[...] *Yawar fiesta, where narrative propositions that originated with López Albújar are revisited and reversed*” (ARCHIBALD, 2011, p. 52). Desde o seu primeiro romance, Arguedas procurou manter o diálogo com o campo intelectual do *indigenismo* literário peruano. Em sua obra se vê um novo sentido na literatura andina e no papel do escritor, seja pelo choque do novo, seja pela busca de uma sociedade plena e ideal.

Sobre essa relação do escritor com a modernidade concordamos com a análise de Moraña (2013, p. 52):

Arguedas se detém melhor em testemunhar o custo social destes processos [idas e vindas do projeto social moderno], os fracassos e perversões da modernidade capitalista. Vislumbra e explora poeticamente a possibilidade de outras formas de ser moderno, capazes de preservar e desenvolver vias alternativas que sem excluir o moderno, o refuncionalizam convertendo-o em uma das matrizes civilizatórias da contemporaneidade, mitigando em alguma medida seu universalismo autoritário e excludente.

Ao destacar que para Arguedas havia uma necessidade de apegar-se ao significante arcaico como um sinônimo de autenticidade, legitimidade e até mesmo de legado cultural, Moraña analisa que esses fatores não mitigam de maneira nenhuma uma leitura da modernidade andina. De alguma maneira o caráter denunciativo e o esforço em interceder

⁴⁷ Nestes diários Arguedas cita o poeta Cesar Vallejo como um exemplo da possibilidade de compreender um lirismo estrangeiro.

por uma suposta resistência cultural promovem um atributo utópico na obra deste autor. Assim, Moraña também ressalta que,

Daí que no lugar do contexto arguediano, marcado pela esperança da emancipação e da justiça social, a noção de arcaísmo se vincule sempre a de utopia, a busca de um espaço conceitual que permita elaborar o legado pré-hispânico, que constitui parte fundamental da irrenunciável coletividade do indígena, e a projeção para um futuro marcado pelas promessas e perversões da modernidade, que resulta também inescapável. A utopia é assim um não-lugar, a projeção de um sonho e ao mesmo tempo a recuperação simbólica do perdido. (MORAÑA, 2013, p. 52)

A nossa intenção aqui é compreender essa relação do autor com a intelectualidade de sua época, precisando certos fatores que o levaram a encarnar um certo tipo intelectual e também pesando algumas peculiaridades dessa sua atividade. Acreditamos que a obra deste escritor é extremamente importante para a compreensão do debate sócio-político produzido na literatura deste período. Também é significativa para a percepção de um arquétipo intelectual particular deste continente, que se relaciona e dialoga com a modernidade em seu sentido eurocêntrico, mas trabalha um certo *lance* linguístico tipicamente latino-americano, seguindo certa demanda de seu tempo.

Assim, a obra José María Arguedas figura neste cenário de forma envolvente e contraditória. A eloquência de sua narrativa e a descrição passional do ambiente andino forçam as barreiras de uma visão de mundo que aparecia, até então, sedimentada em conceitos antiquados. Neste momento, acreditamos que seja necessário fazermos um desvio em nossa exposição sobre Arguedas para compreender melhor como se dá a relação entre tempo e escrita na obra desse autor.

No filme *O céu de Lisboa* (1994), o consagrado diretor alemão Wim Wenders parece ter capturado certa essência presente na arte de se observar as transformações ao seu redor, seja através da câmera ou recorrendo ao lápis e papel. O filme – último de seus *road movies* – traça a história de Philip Winter, um sonoplasta alemão, que é convocado por Friedrich, seu amigo cineasta, para viajar a Lisboa e ajudá-lo em um filme que estava gravando nas ruas da cidade. Ao chegar à capital portuguesa no endereço marcado, Winter não encontra o amigo e se depara com um belíssimo casarão de portas abertas, poucos móveis e uma frase estampada em um dos cômodos: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte”.

Quando finalmente encontra o colega diretor, já quase no final da película, Winter é informado de que seus serviços não são mais necessários, uma vez que não era a falta de sonoridade o problema. Para seu amigo o que faltava era uma essência das imagens, que se encontrava atrapalhada pela interferência da memória humana. Ou seja, tentando encontrar a prática ideal para se compreender uma poética do mundo, o amigo tenta fixar as imagens no que elas têm de intocável e sem invenções ou interferências. Uma utopia imagética, que fracassa por perder o interlocutor.

Ao refletirmos o papel do escritor que José María Arguedas procurou ocupar percebemos que seu dilema não é diferente. Friedrich, tenta resolver os impasses entre a utilização dos meios tecnológicos e perseverança de um cinema tradicional e procura “voltar no tempo” para reeditar o intento do diretor russo Dziga Vertov, em *Um homem com uma câmera* (1929). A obra de Arguedas – e de muitos escritores que vivem o choque das relações modernas – está situada em uma encruzilhada semelhante, pois ao mesmo tempo em que sente a necessidade de retratar a cultura quéchua “tal como ela é”, sem interferências, o próprio autor acaba intervindo, e quanto mais se aproxima deste retrato, mais necessita de um diálogo com o interlocutor, sendo este geralmente ausente no cenário representado.

Precisamos compreender que não é à toa que o filme de Wenders se passa em Lisboa, e é também por esse motivo que nos auxilia nesta comparação. A frase estampada na parede do cômodo – “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte” – é o verso final de Ode Triunfal, poema de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Pessoa aparece referenciado frequentemente em *O céu de Lisboa*, o personagem principal encontra um livro deste poeta nas coisas do amigo e inicia sua leitura em inglês. Como não é falante do idioma português, indaga a si mesmo que Pessoa significaria “qualquer um” ou “ninguém”. Se admira com um poeta “ninguém”. Essa metáfora é bastante perspicaz, pois remete exatamente a frase estampada na parede. Álvaro de Campos, ao perceber a eloquência da modernidade atravessando a intocada paisagem portuguesa, se encanta e se percebe como mais um na multidão.

O tom de Arguedas em relação a modernidade é muito mais crítico e sua narrativa recusa-se a estar ligada com uma paisagem urbana e caótica – mesmo em seu último romance, que conflui para a cidade de Chimbote, parece defender uma permanência da cultura andina em meio ao caos urbano. Mesmo assim, a ferramenta de fuga, ou até mesmo de enfrentamento das aceleradas modificações, é a de embrenhar seus personagens – principalmente quando são autobiográficos – em uma multidão indígena,

de poucas caras e identidades fixas. Em muitos momentos, Arguedas é este poeta “ninguém” – ou *ningueneado* como gostava de dizer –, que busca captar uma essência intocável da paisagem que admira.

Este escritor é peruano, não vive o apogeu nem a decadência de uma Lisboa que encara o rio Tejo com serenidade e se mantém firmemente intocada pelo tempo nas imagens de Wenders e consequentemente de seus personagens. A Lisboa de Álvaro de Campos, apesar de encantá-lo, é medonha: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica/Tenho febre e escrevo./Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,/Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos”. Medo que atravessa a cidade pelos grandes trilhos de ferro dos bondes.

Esse encanto misturado com um receio também é visto nas palavras de José María Arguedas quando este envia uma carta ao etnohistoriador ucraniano, John Murra: “Posso escrever uma narração sobre Chimbote e Supe que será como arpirar em um licor bem forte a substância do Peru ferve de destes dias, sua ebulição e os materiais queimantes com que o licor está formado.” (ARGUEDAS apud ARCHIBALD, 2011, p. 145)

Arguedas vive boa parte de sua vida em Lima e remete boa parte de sua obra aos Andes, demonstrando o mesmo receio quanto aos maquinários gigantes que aparecem para extrair as profundas minas de ferro. E ainda, o mesmo receio quanto a rápida modernização do cais de Chimbote. Medos superados somente pelo refúgio a uma comunidade indígena, criada por Arguedas através de sua mais precisa ferramenta: a língua.

Sendo assim, compreendemos Arguedas como uma espécie de etno-historiador. Um intelectual que trabalha as imagens ao seu redor e lança sua versão dos fatos em busca de um discurso legitimado pela realidade. Definimos o tipo intelectual de uma época ao qual o autor se inseriu, agora nos ocuparemos do caráter ativo de sua obra através da leitura em que esta foi inserida.

2.2 O modelo transculturador latino-americano

A obra de José María Arguedas se coloca em um local pertencente a maioria os escritores de sua época. O papel de trabalhar entre a modernidade e a tradição. Com a intensificação da modernidade são esses autores que trabalham uma conjuntura regional, que debatem entre o universal e o local, entre a vanguarda e o regionalismo. Ao comentar a atenção dada e as leituras feitas sobre estes escritores que estavam no centro do debate sociocultural dessa época Moraña destaca que,

A atenção a essas categorias sócio-culturais e político-econômicas não é nova no contexto latinoamericano. As mesmas já foram amplamente focadas nos debates sobre consciência criolla e sobre mestiçagem. Estes últimos, que tiveram lugar, com variantes, desde o período colonial, mas que se intensificam com a modernidade, deram lugar, mais recentemente, as categorias de transculturação (Ortiz/Rama), heterogeneidade não-dialética (Cornejo Polar), e hibridismo cultural (García Canclini), que enfocam sobre todo o lema das lutas interculturais e a dissociação ou a hipertensão identitária em sociedades periféricas. (MORAÑA, 2013, p. 18)

Tais noções em voga na teoria literária nos são úteis, pois mostram o desenvolvimento de categorias que nos auxiliam a compreender as transformações epistemológicas ao longo do tempo na história da literatura latino-americanas. Sobre estas análises teóricas conclui Moraña (2013, p. 19):

[...] A noção de transculturação enfoca sobretudo os trânsitos do centro a periferia e a assimilações culturais promovidas pelos processos de modernização em culturas vernáculas, a de hibridez aponta a conciliação de qualidades diversas em uma forma nova, distinta daquelas que lhe deram lugar. O conceito de heterogeneidade não-dialética expõe, por sua vez, a manutenção da dissociação que afeta a totalidade social, por exemplo na região andina, caracterizada pela coexistência tensa de sistemas culturais que pareceme irreconciliáveis.

Recentemente o conceito de hibridização cultural tomou conta do debate teórico latino americano, seja no campo cultural, ou mesmo no campo político. De fato, os estudos mais recentes sobre Arguedas, principalmente na área da filosofia política e na linguística, se utilizam deste conceito para reeditar, por exemplo, os debates sobre identidade e comunidade. Entretanto, justamente por se tratar de uma recente revisão não nos ocuparemos de aprofundar a discussão em torno deste conceito, já que para nós é mais relevante o aporte histórico por trás da recepção da obra de Arguedas e também o

agrupamento intelectual que a análise do conceito de transculturação nos proporciona. Heterogeneidade não-dialética está bastante presente no diagnóstico de Cornejo Polar, o qual nos debruçamos altamente quando no exame da fonte. Não se trata aqui de excluir uma categoria e optar por outra, mas sim de compreender tanto uma leitura, quanto uma inserção histórica do autor em um agrupamento intelectual.

O prestigiado crítico literário Ángel Rama, ao procurar compreender a composição literária desta época, expandiu – sob a influência das reflexões do antropólogo cubano Fernando Ortiz – o conceito de transculturação para o campo da crítica literária. Através deste conceito Rama elaborou uma sofisticada teoria sobre a relação entre as práticas culturais, a sociedade e a literatura produzida no período.

O teórico uruguaio observou toda uma cronologia da literatura da região para mostrar o desenvolvimento de padrões que, através do conflituoso relacionamento com a modernidade, culminaram em modos de absorção desta, e que a partir daí, segundo ele, foi possível identificar o aparecimento de novos fenômenos na literatura. Em um primeiro momento a interpretação da modernidade pautada sob os preceitos europeus foi compreendida como um processo “aculturador”⁴⁸, com o passar do tempo o conceito de transculturação se mostrou mais eficaz para abarcar a escrita deste período.

O ponto central do estudo de Rama sobre o conceito de transculturação foi o de buscar conceber uma produção literária que se encaixasse nas demandas do tempo e do espaço latino-americanos. Segundo o estudo deste autor há uma transformação na forma de perceber as práticas culturais durante essa época que se inicia quando os escritores regionalistas se percebem enclausurados pela homogeneização forçada pela modernização das cidades, estas urbes comerciais e industriais. Conforme Ángel Rama (1984, p. 34), “consentem o conservadorismo folclórico das regiões internas.”⁴⁹.

A solução buscada por esses regionalistas era a de, através da modernidade, revisar os próprios conteúdos culturais regionais. Sendo assim ele conclui que

Carpentier não é exceção que, ao escutar as dissonâncias da música de Stravinsky, aguça o ouvido para redescobrir e agora valorizar os ritmos africanos que nas aldeias de Regla, que ao contrário de Havana, vinham-se ouvindo há vários séculos. Nem tampouco Miguel Ángel Asturias, que deslumbrado pela escritura automática considera que ela serve de resgate da lírica

⁴⁸ De forma sintética a aculturação é um termo herdado da antropológia norte-americana para designar o processo de contato entre culturas. A maioria das análises tratam da sobreposição de uma cultura, por outra externa. Há uma visão crítica sobre esse conceito devido a uma aparente hierarquia entre as culturas. (ver BOSI, 1995)

⁴⁹ “*Consienten el conservatismo folklórico de las regiones internas.*”

e o pensamento das comunidades indígenas da Guatemala.
(RAMA, 1984, p. 35)

Este trecho mostra o embrião da transculturação literária latino-americana. Rama segue o esquema de Lanternari, que elege três diferentes respostas a condição de “aculturação”. São elas: “vulnerabilidade cultural”, que aceita as proposições externas; “rigidez cultural” que rechaça os valores externos; e ‘plasticidade cultural’ que incorpora as novidades, não só como objetos absorvidos.

A ideia de plasticidade cultural é seminal para o entendimento do processo de transculturação. Neste conceito está presente uma ideia de resistência, segundo Rama. Ao entrarem em contato com os processos de modernização e se voltando a estratos mais primitivos de sua própria cultura alguns artistas se tornam invulneráveis a corrosão da modernidade. Ele cita alguns exemplos como "o laconismo sintático de César Vallejo, como o de Juan Rulfo e, dentro de outras coordenadas, o de Graciliano Ramos." (RAMA, 1984, p. 38)

Ao aprofundar o exame sobre o conceito de transculturação Rama justifica sua influência com a pesquisa antropológica de Fernando Ortiz, que segundo o crítico uruguaio, em 1940, teria proposto a substituição do termo “aculturação” por “transculturação”. Sendo este um conceito que expressaria melhor os processos transitivos de uma a outra, sem transparecer uma absorção pura e sem obstáculos.

A singularidade da interpretação de Ángel Rama, o procedimento de trazer para o campo literário o diagnóstico antropológico de Ortiz, está na busca de compreender um sistema literário, que se constrói historicamente e marca essa época do pensamento latino americano.

Por isso, o diálogo entre o regionalista e o modernista se fez através de um sistema literário amplo, um campo de integração e mediação funcional e auto-regulado. A contribuição magna do período de modernização (1870-1910) havia preparado esta eventualidade, ao construir na América Hispânica um sistema literário comum. (RAMA, 1984, p. 65)

Ao compreender, assim, o desenvolvimento histórico da relação entre produção literária e o debate sócio-político Rama elegeu alguns fatores que facilitaram a ocorrência deste fenômeno na literatura. Entre estes está o isolamento geográfico, já que o contato urbano favorece certa ‘compactação’ dos elementos culturais – caso explicitado em romances como *História de Mayta* (1984), de Mario Vargas Llosa.

Sendo assim, os Andes – e mais precisamente o sul dos Andes peruanos – têm essa força da tradição na cultura quéchua local. A transculturação literária, de certa maneira, coloca os Andes na pauta de preocupações da sociedade e Rama justifica essa ideia ao comentar sobre a posição de Arguedas.

[...] Arguedas tem uma visão de tipo culturalista, ainda que, não conservadora nem passadista, senão atenta às tendências históricas que prefiguram o futuro. Consciente de que há de produzir-se um processo de transculturação [...] que é fatal aos efeitos de alcançar a unidade nacional, registra esse isolamento como uma inesperada colaboração que reduz as distâncias entre as duas culturas, temperou a violências dos choques previsíveis, introduziu uma regulação intermediadora que facilitou um certo ajuste entre os tempos históricos de cada uma delas. (RAMA, 1984, p. 185)

Dessa forma, os Andes aparecem como a força triunfal da campanha do regionalismo diante do vanguardismo. Sendo estes os dois fenômenos que emergem do primeiro enfrentamento dos processos de modernização do século XX. A obra de José María Arguedas surgiria na primeira geração após esse embate, beneficiária de certos preceitos regionalistas. Apareceria de fato para sepultar as noções de acultramento, tentando levar a cultura quéchua ao mesmo patamar da cultura hegemônica, como explica Rama (1984, p. 196):

Neste ponto que se pode medir a importância de uma transculturação e se pode compreender a insurgência abrupta de Arguedas contra o que ele entendia como uma 'aculturação'. O progresso de uma sociedade, a elevação de seus 'standards' de vida, a adequação às exigências de uma civilização tecnológica [...], não deveria transportar a perda de identidade, o arrasamento das bases culturais sobre as quais se edificou uma sociedade durante séculos, sua nota distintiva, seu aporte à sociedade global humana.

A obra de Arguedas despontou sempre de maneira explosiva, contestando primeiramente uma engessada leitura indigenista, depois denunciando as condições de vida do indígena serrano. Para Rama, quando esses questionamentos transitam em um enfoque cultural se instalam na problemática da transculturação, principalmente pelo fato de o escritor peruano operar sua criação através de duas culturas, uma dominada e outra dominante.

Portanto, Arguedas é o expoente de todo um pensamento que atravessa o continente neste período. Sua obra figura no auge de um pensamento circunscrito às formas de

“batalha” com a modernidade. Para alguns estudiosos, é justamente na obra deste autor que se esgotam os significantes que identificam o pensamento desta época, como veremos mais à frente.

Antes disso é importante compreendermos o aparecimento de um “sujeito” assaz significativo neste momento histórico: o “mestiço”. Rama enxerga que, através do aparecimento do mestiço, a obra de Arguedas teve o potencial de criar uma nova mediação entre dois polos estruturantes da sociedade peruana – os *mistas* e os índios. Essa metáfora se expande inclusive para toda América Latina, funcionando em toda uma espécie “regionalista” da literatura desta época. A maneira que José María Arguedas encontra para “dar voz” aos indígenas é através do mestiço. Não necessariamente o mestiço massificado, mas o sujeito atuante de seus romances e contos que compreende à sua maneira o campo e a cidade. Assim conclui Rama (1984, p. 229):

Daí que o papel protagonista que em sua literatura foi conquistando, progressivamente, um determinado tipo de mestiço: aquele que poderíamos chamar o herdeiro piedoso (em oposição ao renegado), o que transpore a seus pais de um universo ao outro cumprindo dentro de si as transmutações necessárias para permitir-lhes a sobrevivência.

De nenhuma maneira a obra deste escritor peruano é uma síntese etnológica da mestiçagem no Peru.⁵⁰ O mestiço como estrato social não figura entre seus romances a não ser como uma classe massificada, retratada muitas vezes como *lumpen*, ao contrário do que afirmam certas leituras mais recentes, que advogam na obra deste autor uma certa imagem da mestiçagem como portadora híbrida de ambas as possibilidades culturais. De qualquer forma, há um percurso do sujeito mestiço nesta narrativa assegurado pelo protagonismo do próprio Arguedas, intelectual desenraizado.

Nesta leitura do modelo transculturador, o livro *Os rios profundos* (1958) irrompe como a obra máxima da transculturação latina. Pois encarna exatamente neste cidadão do tempo, que consegue dialogar com as duas partes e criar sua própria leitura. O personagem narrador – um jovem de quatorze anos, chamado Ernesto – desponta basicamente como uma *tabula rasa* no cenário dos andino e centraliza sua visão de mundo

⁵⁰ Priscilla Archibald defende que, a partir dos anos 50, a obra antropológica de Arguedas modifica o próprio olhar com relação ao mestiço. Pois, passa a compreendê-lo como o ponto referencial da aceção cultural entre a Costa e a Serra. Em sua obra literária nunca ocorreu essa modificação. Por isso, defendemos a ideia de que Arguedas compreende um *tipo mestiço* capaz de absorver as possibilidades de transformação e transculturação entre os dois ambientes peruanos.

entre os acontecimentos de uma margem ou outra do Rio Pachachaca – literalmente, Ponte sobre o mundo, em quéchua.

A capacidade de síntese desse sujeito mestiço aparece como o símbolo de uma época. Ou seja, ao entrar em contato com as figuras modernas, absorver essa nova cultura e fazer sua própria leitura da condição andina cria-se um novo sujeito, um novo homem em seu tempo e espaço. Não necessariamente uma subjetividade indígena que estaria escondida nos Andes à espera do florescer moderno, mas sim um novo indígena, que também não é necessariamente o *cholo*⁵¹ (ou chalo), mas muitas vezes um cidadão sem território próprio, a não ser um território ideológico.

Priscilla Archibald ao recapitular o conceito de transculturação narrativa pontua que, para Ángel Rama, o entendimento deste modelo era o de uma inevitável virada no pensamento latino-americano em uma forma de contrariar e resistir a ocidentalização das tradições locais. A autora estadunidense resume assim,

Transculturação literária representa uma alternativa para o conceito de 'aculturação', uma vez que pensado para ser a inevitável conclusão do encontro das culturas não-ocidentais com a modernização ocidental, e indicar um processo de seleção, mistura, e transformação que conserve aspectos de culturas marginalizadas e ameaçadas pelo ocidente. Como Ángel Rama entende, transculturação literária contraria a ocidentalização. (ARCHIBALD, 2011, p. 147)

Ainda para Archibald o último romance de Arguedas sucede uma aproximação necessária para se compreender o cosmopolitismo contemporâneo do Peru. Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969) ocorre um fenômeno que a autora chama de “andenização” do ocidente que assim ela explica: “*El zorro*, muitos críticos assinalam, representa uma andinização sem precedentes da forma literária ocidental, e por extensão da própria modernidade ocidental.” (ARCHIBALD, 2011, p. 148). Dessa forma, a transculturação acabou tendo um sentido radical, um rumo que leva inclusive a autodestruição do modelo de análise. Ao sobrepor o papel da cultura andina no cenário de Chimbote, radicalizando a forma narrativa e rompendo com a noção de ficção e realidade, o resultado é muito mais próximo de uma implosão dos significados do passado, do que uma síntese máxima desse encontro cultural.

⁵¹ É um termo identitário tipicamente latino, usado para designar a população mestiça de índios e europeus. O termo chalo aparece também no primeiro romance do autor Yawar Fiesta, para designar esses mestiços.

Ressaltamos que a obra de José María Arguedas passa por certa virada nos anos sessenta.⁵² O escritor, em sua ação intelectual, pareceu perceber certo fracasso na conciliação entre o mundo andino e o da Costa. Marcos Natali, ao comentar sobre o modelo transculturador de Rama, evidencia também em *Os rios profundos* o ponto em que Arguedas concebe a problemática de sua proposição inicial. Quando o personagem Ernesto tem a missão de escrever uma carta de amor logo se remete as comunidades indígenas e faz uma reflexão, que mais parece ser do narrador onisciente da trama, sobre a inutilidade de escrever uma carta para as indígenas de cultura oral,

A necessidade a passagem a outro idioma, bem como a constatação soturna de que '*Escribir para ellas era inútil, inservible*', assinala que estamos distantes da simples recuperação de uma cultura através de sua inserção em uma sociedade alheia, como gostaria Rama. [...] A tragédia do adolescente Ernesto, como a de Arguedas em suas próprias produções verbais, é reconhecer que a conciliação já não é possível. (NATALI, 2005, p. 119)

Natali ainda chama atenção para a modificação na escrita do escritor peruano após a publicação de *Os rios profundos*,

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

A leitura de Ángel Rama parece não contar, ao menos, com dois obstáculos. Precisa crer sempre em certa euforia da intelectualidade latino americana com o encontro cultural e, especificamente sobre Arguedas, parece entender sua obra como um todo ordenado e harmonioso. Por esse motivo, Natali utiliza também *Os rios profundos* (1958) – romance em que Rama observa a máxima do modelo transculturador – para mostrar que o fato de a cultura quéchua ser predominantemente oral, e não possuir um receptáculo para fazer a própria mediação de uma cultura externa, faz com que a funcionalidade desse modelo conciliatório esteja posto em dúvida.

Sobre isso, Natali evoca o estudo de Alberto Moreiras – *O fim do realismo mágico: O significativo apaixonado de José María Arguedas* – e identifica que,

⁵² Trabalhamos essa ideia no capítulo 4 deste trabalho. Para melhor compreensão (ver FLORES GALINDO, 1992)

Alberto Moreiras sustenta, em leitura recente, que o romance póstumo de Arguedas identifica o momento do óbvio do realismo maravilhoso, com o esgotamento da capacidade crítica do modelo transculturador latino-americano. Para Moreiras, Arguedas leva o realismo maravilhoso a suas últimas consequências, até o ponto em que ele se desfaz, aniquilando a narrativa e o romance. (NATALI, 2005, p. 123)

Archibald também se baseia no estudo de Moreiras: “De acordo com Moreiras, ao invés de um significado estável produzido pelo monologismo narrativo, o que é trazido por *El zorro* é a absoluta impossibilidade da significância cultural no contexto de Chimbote ao encontrar-se com o capital global.” (ARCHIBALD, 2011, p. 149). Ambos evocam o estudo de Moreiras pois este, ao mesmo tempo que subverte a ordem do modelo transculturador de Rama, também o completa. Essas leituras apoiadas no texto de Moreiras, que mostram a perda do significado – ao invés da busca por este – no último romance de Arguedas, evidenciam uma passagem histórica da ritualização literária da região. Na obra de José María Arguedas o modelo transculturador pode ter seu auge e sua ruptura, assim como toda uma forma de pensar a época.

A análise deste modelo transculturador nos serve para compreender as possibilidades da leitura histórica da produção literária desta época da América Latina. A obra deste autor peruano sempre esteve circunscrita a este modelo de escrita e que consequentemente se alinha a um modelo intelectual. Essa é a primeira ação derivada de sua escrita, que a posiciona em um recorte temporal do pensamento latino-americano. A partir daqui, tentaremos compreender o legado de sua posição intelectual através de uma latente noção de utopia presente em sua obra.

2.3 “El peru hirviente de estos dias”⁵³

Até aqui argumentamos que Arguedas dialogava e se identificava com um tipo de intelectual pertencente a uma época. Defendemos que não é possível atribuir um rótulo fechado a sua obra, e que dentro do caminho o qual selecionamos para compreender os desdobramentos de seu relacionamento com seu contexto, conseguimos identificar duas ações de sua construção narrativa e as leituras atribuídas a cada uma delas. A primeira ação – o modelo transculturador da literatura latina – é datada e já delimitamos seu debate no campo histórico. Neste momento nos ocuparemos da segunda: o legado utópico de sua produção literária.

Em praticamente todos os estudos que consultamos para a realização deste trabalho se encontram citações referentes a obra de Alberto Flores Galindo. Este historiador, além de tratar de desdobrar o conceito de *Utopia Andina*, dedicou boa parte de seu trabalho para o estudo da vida e a obra de alguns intelectuais identificados com a ideologia política de esquerda, com especial destaque à José Carlos Mariátegui. Ao analisar a trajetória de Flores Galindo, Marcos Sorrilha Pinheiro pontuou que, após debruçar-se sobre sua mais prodigiosa obra – *Buscando un Inca (1986)* –, o historiador peruano iniciou uma pesquisa sobre a vida de José María Arguedas. Pinheiro afirma precisamente que, “a investigação em torno deste personagem [Arguedas] possuía uma motivação diferente das demais, uma vez que Flores Galindo via na trajetória de vida de Arguedas a síntese da história do Peru do século XX.” (PINHEIRO, 2013, p. 253)

Segundo tal argumento, Alberto Flores Galindo foi motivado a buscar na obra de Arguedas uma análise social que para ele serviria como ferramenta de diagnóstico das conturbadas transformações de sua própria vivência. Ao tratar dos anos 80 como um período central do desenvolvimento e das contradições do povo peruano, viu nos escritos daquele escritor um guia e, ao mesmo tempo, o alicerce teórico de sua própria visão de mundo.

Em um ensaio póstumo – publicado em 1992 sob o sugestivo título de *Arguedas y la Utopía Andina* – Flores Galindo aproximou a obra deste autor e sua trajetória intelectual a uma possível interpretação da *Utopia Andina* peruana. Antes de mais nada se faz necessária uma breve explanação deste conceito tão central para a historiografia peruana e ciências sociais como um todo.

⁵³ Referência a famosa frase de Arguedas reproduzida em carta a John Murra. (ver MURRA; LOPEZ-BARALT, 1996; ARCHIBALD, 2011)

Em *Utopia Andina: socialismo e historiografia em Alberto Flores Galindo*, Marcos Sorrilha Pinheiro analisou que a construção deste conceito, por parte de Flores Galindo, deu-se como forma de encontrar na história peruana laços que permitissem a união entre um projeto político socialista e as tradições andinas do Peru. Conforme apontou, “segundo Alberto Flores Galindo, ao longo da história política peruana, era possível perceber vários momentos em que projetos políticos foram elaborados e compartilhados em torno de uma ideia: restaurar o Império Inca.” (PINHEIRO, 2013, p. 173). Todo um conjunto de símbolos culturais que remetem ao retorno do império incaico, que orientariam uma possível ação coletiva em direção a uma inversão de papéis sociais estabelecidos pela sociedade colonial, estariam dentro desta categoria. Sendo assim, Pinheiro acrescenta:

Neste sentido, o que se procura restaurar é aquilo que se imaginou sobre a sociedade Inca e que foi coletivamente compartilhado ao longo dos anos [...] Uma história de milênios foi identificada com a de um Império, e um mundo em que existiam desigualdades e imposição, se converteu em uma sociedade homogênea e justa, sem fome e sem desigualdade. Os Incas deixaram de ser uma dinastia para se transformarem singularmente em um país que pertencia a seus verdadeiros e antigos donos. (FLORES GALINDO apud PINHEIRO, 2013, p. 174)

Assim, Pinheiro chama atenção para o fato de que essa intenção de retorno ao Império Inca não é uma possibilidade real, já que esse império só é concebido enquanto a idealização de uma sociedade a ser construída. Sendo assim, tem-se uma utopia a partir do momento em que o espaço idealizado é uma construção futura, presente somente na imaginação coletiva e não fixada na história dos acontecimentos do país.

Compreendendo brevemente o significado deste conceito entendemos que, a partir destas leituras, sua acepção histórica esteve bastante ligada a uma ideia de transformação social. Assim interpreta Pinheiro (2013, p. 181): “Enquanto projeto político, a utopia andina representou uma forma de converter essa imagem construída em bandeira de luta a ser defendida por setores da sociedade”.

Entendemos que o conceito de *Utopia Andina* é muito mais que uma possível leitura do desenvolvimento das ideias na história peruana. Este conceito serve, na obra de Flores Galindo, como uma ferramenta de análise para sua própria época e também uma maneira de apreender os ideais construídos pelos intelectuais aproximados a esta leitura, no sentido de ser um “elemento capaz de servir como sustento para a revolução no Peru”

(PINHEIRO, 2013, p. 182). No caso específico de Flores Galindo, ainda que o autor discordasse das reivindicações históricas dos grupos atrelados à essa ideologia, a Utopia Andina poderia emprestar ao socialismo peruano a sua capacidade de aglutinação popular e sua energia criativa advinda dos Andes, no sentido de formular projeto socialista conforme parâmetros estritamente peculiares à cultura andina e peruana.

Sendo assim, é dessa maneira que Flores Galindo examinou a obra de José María Arguedas. Uma narrativa em movimento, sob a bandeira de repensar um país. Consequentemente, este historiador enxerga os escritos de Arguedas como uma ação possível para reverter a condição precária da cultura andina denunciada em seus contos e romances. Para Flores Galindo a produção literária deste escritor estava viva e em constante diálogo com o tempo e com a intelectualidade posterior, como teoria social e como legado cultural.

No ensaio publicado postumamente e que estamos examinando, Flores Galindo aponta três fatores que aproximavam a obra deste escritor à dimensão social: 1) As rebeliões camponesas do século XX; 2) As transformações sociais do Peru; 3) O movimento de expansão do capitalismo naquele país, que abarcaria as outras categorias. Como aponta Pinheiro, a partir do romance *Os rios profundos* o historiador peruano entendeu que no ciclo narrativo de Arguedas estava incutido uma ideia seminal de uma rebelião indígena que se consagraria em *Todas las sangres*, que nas palavras dele “terminaria com a esperança de uma grande rebelião nos Andes.” (PINHEIRO, 2013, p. 255)

Também é notório que na narrativa de Arguedas – principalmente no caminho literário que elegemos para análise da fonte – há um desenvolvimento geográfico que acompanha as transformações demográficas do Peru, principalmente da Serra à Costa. Ao analisar o terceiro fator de encontro da obra do escritor com a dimensão social Flores Galindo afirma,

O século XX não é somente o século de expansão do capitalismo na Serra e nas áreas rurais do país. É também o século em que volta-se a repetir o encontro do século XVI entre o mundo andino e o mundo ocidental, em condições as vezes não tão alarmantes. [...] Sobretudo, com uma ofensiva da cultura ocidental sobre a cultura andina: diminuição, em termos relativos da população quéchua, retrocesso e perda de outras línguas nativas, avanço do espanhol, avanço da escola e da alfabetização. (FLORES GALINDO, 1992, p. 16)

Essa leitura aproxima a obra de Arguedas circunstancialmente a noção de *Utopia Andina* tal qual nos aprofundamos nos parágrafos anteriores. Assim como Rama, Flores Galindo entende que a obra de Arguedas estaria fadada ao enfrentamento da modernidade. A obra de José María Arguedas teria a capacidade transformadora necessária para contrapor este perigo iminente da ocidentalização. Sobre isso, pontuou Pinheiro (2013, p. 256),

Se buscássemos uma leitura do Peru e de sua história por meio dos romances de Arguedas, chegaríamos à visão de um país cindido, tanto pelo conflito entre mistis e índios, quanto pelo embate entre serra e costa. Um Peru onde a cultura andina estava fadada ao desaparecimento, provocado pelo capitalismo uniformizador. Contra este diagnóstico, somente uma revolução, um *pachacuti*⁵⁴, seria capaz de deter essa tragédia anunciada. (PINHEIRO, 2013, p. 256)

A mestiçagem aparece nesse ínterim como a ferramenta possível de transformação. Diferentemente de Ángel Rama, Flores Galindo entendia que as obras literárias e as antropológicas de Arguedas estariam completamente separadas, formando inclusive a imagem de dois intelectuais diferentes. A partir dessa interpretação, somente nas obras antropológicas este escritor peruano compreenderia o mestiço como uma massa que absorve a transformação social através das relações culturais.

Toda essa leitura é uma leitura muito particular de Alberto Flores Galindo, que encaixa, muitas vezes de maneira forçosa, as peças do quebra-cabeça de acontecimentos em sua visão teórica da sociedade. Primeiramente, parece-nos que este historiador necessitou entender a obra de Arguedas como uma transformação total e coerente, focada em uma realidade fixa e duradoura, o que não se evidencia. Em segundo lugar, compreendeu a obra do autor como uma esperança na rebelião indígena, fato que o próprio autor parece ter dúvidas, pendendo muitas vezes – em debates, ou mesmo em sua narrativa – a crer na ideia de conciliação cultural através da valorização da cultura quéchua elevada ao mesmo patamar da cultura hegemônica.

Mesmo no sentido econômico, se pensarmos que a rebelião em *Todas las sangres* falha e o que repercute é o eco do estrondo mágico da morte de Rendon Wilka, aparenta ser uma mensagem ligada a uma ideia da personificação da solidariedade no personagem de Wilka que, de maneira nenhuma se coloca como revolucionário, mas sim como a

⁵⁴ Foi o nono governante do império Inca. Do quéchua “o que muda a terra” ou “o reformador da Terra”.

possibilidade e resistência de uma comunidade solidária diante de um maquinário perverso da extração de minério.

Flores Galindo entende a façanha do mestiço como o encontro da Serra e da Costa nas obras antropológicas deste escritor peruano. Contudo, a valorização do mestiço como sujeito herdeiro dessa nova significação dos Andes está no fato de ele ser transculturado. Para nós, não se faz necessário compreender a visão do autor como uma dualidade. Mesmo a obra literária de Arguedas já trata de um tipo de mestiço que consegue dialogar com os dois lados, alterando e recriando os significados culturais. Porém, não é necessariamente uma massa que encarna esse papel transformador, já que seria papel do próprio índio tomar consciência de sua situação.

A partir da leitura do conceito de Utopia Andina e sua aproximação com a obra de José María Arguedas enxergamos outra leitura que tem como protagonismo um legado utópico da obra deste autor, mas dessa vez ligada ao signo do arcaísmo. Esta visão foi desenvolvida por Mario Vargas Llosa em seu estudo chamado *La Utopía Arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* e de certa maneira por Mabel Moraña em sua pesquisa comparativa entre Arguedas e Vargas Llosa.

Como já mencionamos neste estudo, Mabel Moraña aproxima a ideia de arcaísmo contida na obra de Arguedas – como qualidade do que é legítimo, ou autêntico – à utopia. Entendendo por utopia um “não-lugar”, uma projeção futurista de algo sonhado, ao mesmo tempo que é a recuperação do passado. Assim como Alberto Flores Galindo, Moraña entende que há uma projeção idealizada do futuro da sociedade na obra deste escritor, mas, une esse conceito a concepção de arcaísmo, mostrando, que em certa medida a obra de Arguedas se liga ainda a significantes pré-estabelecidos em uma sociedade colonizada. Exemplo disso é Don Bruno, personagem de *Todas las sangres*, aristocrata cristão, antiquado e cruel com os descendentes indígenas, que é tratado em certos momentos como “um mal necessário”, uma defesa contra as táticas de modernização advindas do exterior. E até mesmo, retratado como apadrinhador do herói da trama, Rendon Wilka.

O arcaísmo, nesse caso, é um instrumento de defesa, assim como o reconhecimento da *Utopia Andina*. Mario Vargas Llosa não deixa dúvidas quanto o arcaísmo ser uma defesa do atraso e da barbarie diante do progresso. Moraña assinala que para Vargas Llosa,

Na nova etapa de transformação do capitalismo, na qual se estabelecem novos nexos com as áreas periféricas e novos pactos de exploração e absorção das riquezas das antigas colônias, o letrado se projeta como o mediador entre essa reconfigurada ideologia do progresso e os remanescentes do mundo pré-hispânico. (MORAÑA, 2013, p. 53)

Em outras palavras, Moraña entende que é possível inferir do posicionamento de Vargas Llosa a ideia de que qualquer opinião contrária ao progresso relacionado ao desenvolvimento do capital é símbolo do atraso, uma espécie de vitimismo pertencente a maneira de pensar do *indigenismo*. Ao contrário de Flores Galindo, Vargas Llosa acredita que inserir o elemento indígena na ideologia socialista simboliza o arcaísmo como projeto, um processo antiquado. Ao comentar sobre um personagem de *El Sexto*, que busca uma alternativa indigenista para a superação tanto do aprismo quanto do comunismo, Vargas Llosa atesta que a alternativa alcançada pelo personagem parece vaga pois "É só em parte racional e, portanto, não pode explicar-se exclusivamente com ideias. Ela se alimenta de inspiração e de fé, pois é religiosa, mítica e poética: uma utopia" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 219).

O autor ainda acrescenta que essa tentativa de abarcar o sujeito indígena em um prognóstico socialista alimenta crenças irracionais e indemonstráveis, míticas. Como a do andinismo, que seria a crença de que a geografia andina representa a possibilidade mais profunda e autêntica do florescer da humanidade. Algo que realmente abarca de certa maneira a obra de José María Arguedas.

Em oposição a concepção de Mario Vargas Llosa a visão de Arguedas realmente se aproxima mais àquela leitura proposta pelo historiador Alberto Flores Galindo, embora menos consciente do que o historiador parece compreender. De qualquer maneira, há aqui ao menos três interpretações sobre a inspiração utópica da obra de José María Arguedas, tanto no que tange o diálogo temporal, quanto no legado atribuído aos seus escritos.

Sendo assim, vemos que para Vargas Llosa este legado não está na capacidade de corresponder o conteúdo de sua narrativa às demandas reais, ou às demandas racionalizadas por bancadas científicas. Para ele está justamente na capacidade de formular uma ficção espetacular sobre a comunidade andina, recheada de um lirismo extremamente maduro.

Concordamos com Mabel Moraña, que é precisa ao pontuar o legado da obra no sentido de sua atualidade, mesmo em uma sociedade da informação e em um pretenso debate com a globalização,

Em tempos de globalização, a obra de Arguedas, ustamente por suas tensões não resolvidas, pelo mundo figurado e instável que representa e pela diferença que introduz, nos instala no lugar que é possível questionar os novos processos de afirmação hegemônica e de marginalização cultural que a globalidade impulsiona e legitima. Como Spivak sugere, frente as atuais dinâmicas de homogeneização cultural impulsionadas pela globalização, 'a torre de Babel é nosso refúgio'. A diversidade das línguas e a pluralidade de imaginários irredimíveis que ela sustenta constituem alguns dos mais eficazes e sedutores desafios de nosso tempo. (MORAÑA, 2013, p. 293)

Entendemos que ao assumir diversos significados, tanto para uma leitura datada, quanto para uma ideia de futuro, a obra de José María Arguedas ocupa um lugar no alto da transição literária latino-americana de sua época. Seja por uma inovação performática no caudal utópico da linguagem, seja pela relação de sua prática intelectual com a busca da legitimidade através da *Utopia Andina*. A obra deste autor é um constante diálogo com sempre *hirvientes días* peruanos e é dela – como fonte propriamente dita – que nos ocupamos a seguir.

CAPÍTULO 3 – A PERTENÇA E A ESCOLHA

3.1 *Agua* (1934-1935)

A primeira publicação de José María Arguedas foi uma compilação de três contos, *Warma kuyay*, *Los escolares* e *Agua*, este último também dá título ao livro. Publicado oficialmente em 1935, *Agua* foi a porta de entrada de Arguedas para um caminho literário e político complexo. Não é um registro muito profundo, nem possui a pretensão etnológica que viria a ter a totalidade da obra do autor. Contudo, nestes relatos – inclusive o fato de serem extremamente autobiográficos⁵⁵ – é possível observar marcas que caracterizariam toda esta composição.

Alguns rastros perpassaram toda a criação literária deste autor, sejam eles estilísticos⁵⁶ ou sociológicos⁵⁷. Em *Agua* essas marcas começaram a tomar forma. Nestes contos já aparece a relação conflitiva entre *mistis*⁵⁸ e índios, por exemplo. Por ser uma obra seminal, este conflito mostra um exacerbado maniqueísmo, de um lado os brancos representando a opressão e a violência e de outro os índios representando a carência e a pureza.

Os índios do conto *Agua* são *comuneros*⁵⁹ de *San Juan de Lucanas* no sul do Peru. Arguedas os representou como fisicamente fracos, medrosos e indefesos:

Los sanjuanes eran como gallo forastero, como vizcacha de la puna; cuando el principal gritaba, cuando ajeaba fuerte y reventaba su balita en la plaza, los sanjuanes no habían, por todas partes escapaban, como chanchos cerriles (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 68)

E ainda,

Dos, tres balas sonaron en el corredor. Los principales, don Inocencio, don Vilkas, se entroparon con don Braulio. Los sanjuanes se escaparon por todas partes; no volteaban siquiera, corrían como perseguidos por los toros bravos de K'oñani; las mujeres chillaban en la plaza; los escolares saltaron de los pilares; los de Ayalay se atracaban en la puerta del coso, querían

⁵⁵Arguedas em entrevista a Ariel Dorfman afirma que ao publicar de *Agua* não tinha muitas pretensões. Para ele, não passava de colocar no papel vívidas recordações de um passado que o marcou. Apesar disso, já percebia a necessidade de retratar o índio da maneira mais real possível. (VER LARCO, 1976)

⁵⁶Em *Agua* já aparecem, mesmo que esboçados, características do estilo de Arguedas que perpassam toda a obra. Por exemplo a evocação de huaynos e os maneirismo indígenas na fala e nas indicações.

⁵⁷Literatura e realidade têm um laço para o autor, mesmo que *Agua* não seja acompanhada de uma análise social profunda, já dá início a certo exame dos estratos sociais nos Andes peruanos.

⁵⁸Nos próprios livros do autor há a indicação editorial de que *misti* significa toda a “classe senhorial”. Dependendo do momento o autor usa como para designar uma classe, ou raça branca.

⁵⁹São índios e mestiços que praticam atividades campesinas, geralmente pertencentes a comunidades incaicas designadas como *ayllus*. Em *Os rios profundos* é traduzido como *colono*. É importante salientar que índio e *comunero* tem o mesmo significado para Arguedas.

entrar de cuatro en cuatro, de ocho en ocho. (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 75)

Interessante notar que a descrição dos índios é sempre coletiva, “*sanjuanés*”, “*escoleros*⁶⁰”, “*comuneros*”, “*tinkis*⁶¹”, entre outros. Isso reforça o tratamento dos *mistis* ou *principales*⁶² em relação aos índios e, ao mesmo tempo, reforça a noção da força comunitária experimentada pelos povos andinos. Esse é outro ponto que se repete em vários momentos da obra.

Em contrapartida o protagonismo individual é, em sua maioria, pertencente aos brancos, que ocupam esse papel sempre de maneira vil e intransigente. Nos contos de *Agua* os personagens *mistis* são declaradamente antagônicos à pureza indígena, demonstrando fraquezas morais e vícios⁶³. Por exemplo, *Don Froylan* – um dos donos da fazenda em que se passa *Warma Kuyay* – abusa da garota índia, paixão do jovem narrador:

- ¡Kutu! ¿Te ha despachado Justina?
 - ¡Don Froylán la ha abusado, niño Ernesto!
 - ¡Mentira, Kutu, Mentira!
 - ¡Ayer no más la ha forzado, en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños. (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 49)

Ainda mais marcante entre estas características está a descrição de don Braulio como um alcoolatra desleixado. Este era o *misti* responsável pela distribuição do bem mais valioso dos Andes: a água; título do conto homônimo, *Agua*:

Los domingos, don Braulio se desayunaba con aguardiente en la tienda de don Heraclio: la tiendecita de don Heraclio está en la misma calle del principal. Como loco, don Braulio hacía tomar un cañazo a uno y a otro, se reía de los mistis san juanes, les hacía emborrachar y les mandaba cantar huaynos sucios. Hasta media calle salía don Braulio, riéndose a gritos (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 70)

A simples presença dos *principales* soa como um símbolo de submissão dos índios. Justamente por isso, quando don Ciprián viaja em *Los escoleros* o dia é descrito assim:

⁶⁰ Escolares pertencentes as comunidades indígenas.

⁶¹ Comuneros da região de Tinki, no sul dos Andes peruanos.

⁶² Além de mistis, Arguedas utiliza o termo quando designa os brancos que ocupam cargos de autoridade nessas regiões.

⁶³ Em entrevista a Tomás G. Escajadillo Arguedas afirma sua admiração por *Ciro Alegría* e sua obra, mas assegura que no sul peruano, naquele momento, era possível encontrar um povo com a cultura mais pura. Para este autor a obra de Alegría trata de um índio ocidentalizado, ou mestiço. (ver LARCO, 1976)

“era mais claro y el pueblo mismo parecía menos pobre”. (ARGUEDAS apud VARGAS LLOSA, 1996, P. 90).

José María Arguedas sempre tentou, através de sua literatura, executar uma análise diagnóstica de certa “invasão” dos brancos à Serra peruana. Neste caminho que analisamos aqui, há uma sociologia desta ocupação. Não à maneira tradicional – como uma projeção científica –, mas de certo modo intuitiva. Arguedas de fato fez estudos de campo e se aperfeiçoou na profissão de etnólogo e foi estudioso dos povos indígenas, mas foi por intermédio de seus escritos literários que aprofundou sua investigação e denunciou a situação serrana. Por essa análise apaixonada, intuitiva e poética, muitas vezes Arguedas foi acusado de certo anacronismo e outras imprecisões. Porém, ao que nos interessa, enxergamos que é possível extrair da crítica literária o substrato histórico que move o sentido desta produção.

Arguedas era um criador espontâneo, sempre fez questão de afirmar isso (cf CORNEJO POLAR, 1973; LARCO, 1976). Contudo, há uma certa estrutura, ou caminho literário que nasce sob a pauta dos problemas que se desdobram a partir das relações conflitivas dos *mistis* com os índios. Sobre essa estrutura Alexandre Vieira comenta:

Nos três contos da primeira edição de *Agua* (1935), em seu primeiro romance *Yamar fiesta* (1941) e na recompilação de *Diamantes y pedernales* (1954), se encontra o esforço de o autor oferecer uma versão mais autêntica possível da vida andina desde um ponto de vista mais interiorizado e sem o conservadorismo da literatura indigenista de cunho engajado e redutor. Nessas obras, Arguedas valoriza o modo de vida de ser índio, sem se deixar levar por um ponto de vista dialético, apresentando por outro lado a cultura cosmopolita e desenvolvida que é influenciada pelos países capitalistas “superiores”. Isso contradiz uma visão binária e redutora entre centro e periferia, costa e serra, apresentando o autor um desejo utópico, a partir da mestiçagem cultural, de as origens primevas da tradição cultural andina permanecerem na época de grandes transformações industriais. (VIEIRA, 2006, p. 62)

Discordamos de Vieira no que diz respeito a essa recorrente análise da mestiçagem como força motriz da obra de Arguedas⁶⁴. É verdade que, neste ponto de sua produção, não há realmente um binarismo entre Costa e Serra, como aponta o autor, mas, conforme defendemos, ao invés do discurso da miscigenação, há um declarado binarismo que se

⁶⁴ Essa análise que identifica um atrelamento da obra de Arguedas a uma ideia de “dar voz” aos mestiços é derivada de leituras que priorizam a transculturação em sua obra. (ver RAMA, 2008). Alberto Flores Galindo também faz essa leitura política da obra de Arguedas. (ver FLORES GALINDO, 1986)

estabelece entre índios e *mistis* e que, conforme se dá o amadurecimento da trajetória de Arguedas, expande-se e se desdobra exatamente no embate geográfico entre o Litoral e os Andes.

De qualquer maneira, concordamos que Arguedas, de fato, se propunha a oferecer uma versão mais autêntica da cultura indígena e que valorizava este modo de vida dentro da própria sociedade estabelecida. Para Arguedas a cultura andina deveria estar no mesmo patamar que se encontrava a cultura hispânica, tradicional herança europeia. Porém, para ele, justamente para que isso ocorresse é que deveriam ser superadas as práticas que opunham *mistis* e índios e que consequentemente subvalorizavam estes últimos.

Em *Agua* essa conjuntura se mostra evidente. Os *mistis* são retratados como a causa do insucesso e atraso dos indígenas. Nas palavras de Mario Vargas Llosa, ao analisar o conto, (1996, p. 86):

A mais acentuada característica da sociedade que estes contos descrevem é uma crueldade que, encoberta ou descarada, comparece em todas as manifestações da vida. Se trata de uma sociedade andina feudal, na qual um punhado de *mistis*, de cultura mediantemente ocidentalizada, exerce uma exploração múltipla sobre a massa índia que fala o idioma quéchua.

Essa ideia de Vargas Llosa é corroborada por Antonio Cornejo Polar: "O mundo dos primeiros contos de Arguedas contempla a dura e feroz disputa entre índios e brancos, entre oprimidos e opressores."⁶⁵ (1973, p. 17). Em ambas análises estão contidos diagnósticos que reforçam nossa hipótese. O grande mote deste caminho literário está na disposição dos estratos sociais da Serra peruana.

Os contos de *Agua* evidenciam ao menos um obstáculo para o desenvolvimento pleno da cultura andina. Esse obstáculo está no fato de os povos detentores da cultura quéchua estarem subjugados ao paternalismo dos *mistis*. Porém, com o desenrolar da vida intelectual de Arguedas, veremos que ele se colocou veementemente contra a entrada de práticas capitalistas de produção e consumo neste local, assumindo em certo momento uma postura considerada conservadora. Por isso, é interessante notarmos que Arguedas parece tentar solucionar esse problema dentro de sua criação literária. Assim, como forma de se antepor à tal realidade, ele lança mão de alguns personagens que funcionam como

⁶⁵ "El mundo de los primeros cuentos de Arguedas contempla la dura y encarnizada contienda entre indios y blancos, entre oprimidos y opressores"

agentes transformadores, indígenas bem instruídos, que tiveram contato com a Costa, como coloca Vargas Llosa (1996, p. 87)

[...] algo positivo resulta desta experiência na qual o campesino é desenraizado, barbeado, uniformizado e enviado ao quartel. Uma constante da realidade fictícia é que os rebeldes sejam quase sempre ex recrutas que voltaram a seus povoados, como *Pantacha* e o *Varayok* dos *tinkis* em '*Agua*' e como Pascual Pumayauri em '*Los escolares*'

Assim, o protagonista indígena, quando aparece, é dotado de uma instrução tipicamente ocidental. Inclusive suas atitudes e forma de discursar são diferentes dos índios coletivizados. Isso se repete algumas vezes na obra deste autor, como em *Todas las Sangres* (1964) com o personagem de Demétrio Rendon Willka.

Sendo assim, em *Agua*, a figura seminal – a qual simboliza esta atitude – é representada pelo destemido corneteiro Pantaleón (*Pantacha*):

Nunca en la plaza de San Juan un comunero había hablado contra los principales. Los domingos se reunían en el corredor de la cárcel, pedían agua lloriqueando y después se regresaban; si no conseguían turno, se iban con todo el amargo en corazón, pensando que sus maizalitos se secarían de una vez en esa semana. Pero este domingo Pantacha gritoneaba fuerte contra los mistis, delante de don Vilkas resonaba a los principales. (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 66)

Outro personagem com esta característica também se encontra no conto *Agua*: Don Wallpa, o *varayok*⁶⁶ dos *tinkis*. Estes – os *tinkis* – “*comuneros* de verdade”, segundo o jovem narrador, vinham da província de *Tinki* e eram mais sérios e corajosos. Don Wallpa, assim como Pantaleón também estivera na costa peruana, ambos demonstram certa malícia, que é revertida em conhecimento para o bem da própria comunidade. Essa desenvoltura, de certo modo, está traduzida como uma forma de compreender as injustiças praticadas pelos *mistis* e a partir disso desenvolve-se uma aversão contra eles, como um *insight*.

Outro aspecto marcante na obra deste autor e que podemos verificarmos em *Agua* – o que ressalta também seu caráter político –, está na latente necessidade de transformação das práticas culturais no mundo serrano. Recolocando o descendente indígena na dianteira dessa transformação. Entendemos que a progressiva propagação das ideias indigenistas nesta época age de forma crucial para esse comportamento. Essa necessidade de

⁶⁶ Líder de comunidades indígenas.

transformação, que resulta da visão de que a cultura indígena está subordinada a uma cultura oficial, encontra-se presente nos três contos do livro, sendo esses três relatos de caráter memorial e primitivo. Podemos afirmar então que há uma despreocupação analítica do autor tomando tal postulado como um dado concreto, fato que incorre em certo maniqueísmo, como já afirmamos acima.

Entretanto, nossa interpretação é a de que tal ausência analítica não é algo que permanece de maneira na trajetória literária de José María Arguedas. Entendemos que sua obra amadureceu paralela e intrinsecamente à história peruana – o que é de se esperar da vivência de um escritor –, ampliando, assim, o leque analítico de sua produção e rompendo com a superficialidade anterior. Isto é, compreendemos que a partir de *Agua* diversas questões colocadas de forma imatura por um jovem autor se desenrolam em um sentido histórico, a partir também de um agente histórico.

Por esse motivo, não nos preocupamos com as previsões e diagnósticos de Arguedas como se elas produzissem algum tipo de análise social, mas, sim com uma interpretação da história andina que é criada através de sua produção. Como, por exemplo, a maturação da ideia de rebelião indígena, sempre presente nesse caminho. As vezes interpretada como a tomada e controle do poder pelos indígenas, ou como uma revolta a favor de seus interesses e pela valorização de sua cultura na própria sociedade estabelecida.

Assim como as reinterpretações sobre o papel revolucionário do indígena, entendemos que, nesse caminho, a própria obra do autor muda de direção. Os sujeitos e os objetos se aprofundam e se renovam. Advogamos que a obra se modifica conforme o desenrolar dos acontecimentos históricos e em certo contato com estes. A narrativa de Arguedas absorve contextos e também os cria. Por esse motivo, vemos a produção literária de José María Arguedas como algo extremamente dinâmico sujeito aos humores da própria sociedade em que ele se inseria o que faz necessário estar atento tanto à sua biografia, quanto as transformações históricas que atingem os povos andinos, agentes de seu texto.

Assim, em relação à própria trajetória literária de Arguedas, podemos inferir que – com esse sugestivo título – *Agua* é a nascente de um longo rio que, assim como o Rio Pachachaca, perpassa os Andes peruanos, delimitando a fronteira entre a Costa e a Serra e guiando os povos de cultura quéchua.

Agua inicia assim o tratamento de um tema que se prolongará, pelo menos, até Os rios profundos: a contradição entra a fortaleza que o índio mostra em diversas circunstâncias de sua existência e a debilidade absoluta com que responde ao desafio da injustiça. Em 'Agua' se insinua uma primeira possibilidade para mover ao plano social esse vigor que só temor ao werak'ocha faz desaparecer: é a tomada de consciência que experimentam indivíduos isolados que puderam contemplar de fora seu próprio mundo. (CORNEJO POLAR, 1973, P. 51)

Portanto, concluímos que *Agua* é uma obra fundacional. Ela funciona como o primeiro motor de uma narrativa dinâmica e expansiva. Uma narrativa com meandros etnológicos e históricos, tanto pelo estilo realista quanto pela criação ficcional derivada.

Outra circunstância que evidencia uma aceção de que há uma estrutura que orientou o autor em sua produção literária foi o constante aumento do debate sobre a situação indígena na época. Havia uma crescente alteração em torno da herança deixada por José Carlos Mariategui e sua revista *Amauta*⁶⁷. Assim como uma movimentação cultural sobre essa questão⁶⁸. O indigenismo literário – analisado intensamente por Mariategui⁶⁹ – estava em voga, sob a tutela de escritores preocupados em descrever os sujeitos indígenas sob uma categoria social, mais do que cultural. Para Arguedas, este posicionamento se constituía em um olhar distante e insuficiente,

Eu comecei a escrever quando li as primeiras narrações sobre índios, escritores os quais eu respeito, de quem recebi lições como Lopez Albújar, como Ventura García Calderón, os descreviam de uma forma tão falsa. Lopez Albuja conhecia os índios através de seu cargo de Juiz de direito penal e o senhor Ventura García Calderón não sei como havia ouvido falar de eles (Aplausos). Eu tinha uma convicção absolutamente instintiva de que o poder do Peru estava não somente entre as pessoas das grandes cidades, mas acima de tudo estava no campo e estava nas comunidades onde há, pelo menos nas comunidades que melhor conheço, uma regra de conduta, que se impôs entre todos nós, pois fariamos uma carreta daqui até New York também em vinte e oito dias: 'que não haja raiva', essa é a regra: 'que não haja raiva'. Nestes relatos estava tão desfigurado o índio e tão melosa e parva a passagem, ou tão estranha que disse: 'Não, eu tenho que escreve

⁶⁷ Cornejo Polar pontua sobre a importância de Mariategui para o conceito de atualidade “Después de Mariategui, cuyo magisterio marca incisivamente la década de los treinta y se proyecta sin interrupción has nuestro días, el concepto de ‘actualidad’ tenía que funcionar dentro de un contexto ideológico modelado por la hermenéutica del marxismo”. Sobre a importância da revista *Amauta* Cantor explica: “*Alrededor de Mariategui se fue moldeando un conjunto de actividades artísticas, literarias, políticas e ideológicas que se expresaron en la revista Amauta, una de las publicaciones más serias y creadoras de cuantas se han realizado en nuestra América.*” (CANTOR, 2012, p. 3).

⁶⁸ O artista plástico José Sabogal é o maior expoente do indigenismo artístico. Na literatura Enrique Lopez Albuja foi o mais ativo dos indigenistas peruanos. (ver VARGAS LLOSA, 1996)

⁶⁹ Em sua obra mais conhecida José Carlos Mariategui analisa com bastante detalhamento os desenvolvimentos do indigenismo na literatura peruana. (ver MARIATEGUI, 2010)

tal qual é, porque eu desfrutei, eu sofri', e escrevi esses primeiros relatos que se publicaram no pequeno livro que se chama *Agua*. (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 523)

Esse excerto é parte de um discurso proferido pelo autor no *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, ocorrido em 1965 em Arequipa. Nele percebemos um diálogo crítico do autor com o indigenismo anterior. Para Arguedas havia a necessidade de desnudar o índio e torná-lo “real”, mesmo que real aqui significasse descrever um povo ingênuo e profundamente ligado a laços místicos e cerimoniais.

Uma das instâncias renovadoras da obra de Arguedas está na forma de retratar os povos andinos, diferenciando as comunidades e grupos, por seu pertencimento geográfico e suas características particulares, assim como observa Vargas Llosa (1996, p. 97):

Contudo, a sociedade índia não é uniforme. Em seu seio há diferenças e elas correspondem a coletividades constituídas pelo lugar de onde vêm e pelo trabalho que realizam seus membros. Arguedas deu a cada um destes grupos, muitas vezes, psicologias próprias. Assim, em 'Agua', os *sanjuanese* são covardes e submissos, os *tinks* bravos e arredios, e os *comuneros* de Utek-Pampa índios '*lisos*' que até o patrão os respeita.

Assim como a preocupação de apresentar o “índio real” surge como forma de responder a demandas intelectuais postas em discussão por seus pares, outros aspectos da literatura de Arguedas podem se relacionar com o local de escrita do autor. Segundo Alberto Flores Galindo, este entrelaçamento entre a biografia de Arguedas e seu contexto transcende até mesmo o campo da discussão das ideias, fazendo com que a sua própria existência possua uma relação mais profunda com a sociedade peruana,

O mais imediato é a relação que existe entre esta obra e os movimentos sociais que se dão ao largo do século XX no Peru. [...] Estamos ante um século de agitação campeína similar ao século XVIII. No século XX, a agitação campesina vai ter dois momentos importante, um é nos anos 20 e outro nos anos 60. [...] Estas rebeliões estouram no início do governo Leguía e até o ano de 1923 são reprimidas muito violentamente. Ocorrem massacres campesinos que tem cenário, sobretudo, em Cusco e Puno. Isto vai fazer com que os proprietários de terra da época falem, por exemplo, de uma guerra de castas. São os anos em que Arguedas garoto recorre aos povos do sul. (FLORES GALINDO, 1992, p. 11)

Concordamos que parte do sucesso de *Agua* pode ser atribuído a um crescimento fervente do pensamento indigenista que atendia também a demanda de uma novela de

fato latino-americana. De fato, Ciro Alegria com *A serpente de ouro* (1935)⁷⁰ e José María Arguedas deram os primeiros passos para o que viria a ser uma renovação na exaurida narrativa regionalista e quiçá para a criação de uma “verdadeira” novela indigenista⁷¹. É inegável, portanto, que foi neste cenário que se iniciou a literatura de Arguedas. Nas palavras de Renán Vega Cantor (2012, p. 3):

Em 1929, Arguedas chegou a Lima, centro do outro Peru, do mundo costenho e 'civilizado': o Peru da ordem, que pretendia assemelhar-se ao europeu. Desconhecendo a realidade índia da Serra atrasada e distante, ainda que aquela estivesse na realidade mais perto de Lima que a própria Europa. Quando o jovem Arguedas chega a senhorial Lima se encontra com dos momentos de maior esplendor cultural e político do Peru contemporâneo.

Deste efervescente pensamento indigenista entrelaçado aos movimentos políticos e culturais do Peru nos anos 30 emergiu a obra deste autor. Seu ponto nevralgico estava no esforço de tentar retratar o personagem andino com “os próprios olhos” deste, opondo-se a contingência cultural da costa “civilizada”. Com a obra de Arguedas, “Se inaugura assim uma narrativa indigenista de tom e sentido explicitamente sociais, alheia à lírica evocação do incanato e ao exotismo dos modernistas e seus sucessores, que pretende sobrepor-se aos limites da denúncia movida pela caridade.” (CORNEJO POLAR, 1973, p. 27)

Estava implícito ao intento literário de José María Arguedas a necessidade de, por um lado, romper com uma visão primitiva do índio e por outro superar os equívocos modernistas⁷². Neste caso, tanto as descrições que vilanizavam o índio e subestimavam seu aporte cultural, quanto a visão assistencialista – que reproduzia o discurso da caridade religiosa pautada na falta de iluminação espiritual destes povos – deveriam ser superadas.

Apesar de persistir a duplicidade da convivência *mistis*/índio e recorrer a certos mecanicismos analíticos, é inegável que na obra de Arguedas havia uma tentativa de frear as análises dualistas que hierarquizavam a vivência da Costa sobre a Serra peruana. Hierarquia essa que se evidenciava também entre os movimentos de esquerda. Neste período, apesar do aparato ideológico marxista, pautado principalmente no argumento de

⁷⁰ Sobre esse tema é importante a citação de Gajero Vasquez (2011, p. 130): “*Al respecto, Arguedas había escrito dos años antes: ‘Lo que ocurre es que en las novelas de Ciro Alegria aparece un indio que es tal desde el punto de vista social, pero no lo es desde el punto de vista cultural’.*”

⁷¹ Sobre as reflexões sobre a necessidade de uma novela verdadeiramente latino americana ver SANCHEZ, 1933.

⁷² Ao discorrer sobre as versões do indigenismo no Peru, Mario Vargas Llosa descreve a apreensão modernista como recheada de preconceitos culturais e racismo. (ver VARGAS LLOSA, 1996)

Mariategui sobre a necessidade da revolução socialista atrelada aos interesses indígenas; o maior partido político de esquerda, o APRA, seguia suas atividades voltadas à capital:

Para os dirigentes partidário tinha mais sentido fazer frente aos problemas da moderna sociedade costenha e urbana, onde vivia o grosso de sua base política proletária e de classe média, que aos problemas das áreas ruarais. Assim, em comparação com outros países latino americanos daquela época, o APRA representava um clássico fenômeno político populista de orientação urbana. (KLARÉN, 2004, p. 360)

Peter F. Klarén ainda relaciona dois acontecimentos que nos dão certo diagnóstico deste período,

Mariategui morreu quase quatro meses antes de os militares derrubarem Leguía, em agosto de 1930. A causa fundamental da caída do ditador era o estado extremamente precário e vulnerável da economia peruana em 1929, quando a bolsa de valores estadunidense entrou em colapso, desatando assim uma depressão mundial. (KLARÉN, 2004, P. 324)

A morte de Mariategui e a deposição de Augusto B. Leguía ampliaram a inevitabilidade de debater a situação serrana. Ademais, a crise de 1929 também iniciava seus efeitos devastadores para este continente. A crise do capital efervescia os ideais da esquerda política:

Os homens de esquerda que ingressam na vida pública por estes anos creem piamente no triunfo imediato de seus ideais. A revolução russa, invocada insistentemente por Mariátegui e Vallejo, e as estimulantes notícias da revolução mexicana parecem marcar o caminho da história. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 27)

Sabemos que os textos literários não são única e explicitamente influenciados por um contexto histórico fixo. Por conseguinte, neste momento efervescente, *Agua* não aflora como argumentação precisa ao debate em voga. Literatura não é um mero reflexo das ações políticas, pois mesmo quando se comporta de maneira reflexiva, está mais para aquelas salas de espelhos dos parques de diversões: espelhos que refletem várias imagens, as quais referenciam o objeto original, sem ser exatamente uma cópia.

Por esse motivo, entendemos que os contos contidos em *Agua* são relatos memoriais sem preocupação com a periodicidade. Fazem parte do diálogo temporal entre o autor e a sociedade em questão, mas não manifestam – nem supomos que deveriam manifestar – estritamente o contexto histórico de maneira linear. Sem querermos parecer repetitivos,

parece-nos que o livro de Arguedas se relaciona de maneira dialógica com o seu contexto histórico. Assim, longe de ser um reflexo involuntário de seu ambiente de escrita, empresta deste os seus principais temas, suas polêmicas e seus significados para devolvê-los de forma renovada.

Por conta disso, ainda que respondam às problemáticas de seu período – o indigenismo e os debates políticos da importância da Serra para a identidade peruana –, os contos de *Agua* parecem estar providos de uma percepção intencional da temporalidade próprias do autor o que faz com que eles apareçam como se perdidos no tempo, retratando um cenário intocado pela narrativa temporal: “*Esa mesa amarilla era todo lo que existía en la plaza; abandonada en medio del corredor, solita, daba la idea de que los saqueadores de San Juan la había dejado allí por inservible y pesada.*” (ARGUEDAS apud PINILLA, 2004, p. 55).

Há uma descrição espacial pura e inocente. Locais habitados majoritariamente por duas classes – delimitadas praticamente pela raça. De um lado aparece uma maioria de índios, de outro uma minoria branca – chamados *principales*, ou *mistis* –, estes últimos detêm o acesso aos meios de subsistência e os controlam. “– *Agua, niño Ernesto, no hay pues agua. San Juan se va a morir porque don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia.*” (ARGUEDAS in PINILLA, 2004, p. 56)

Agua, o conto, tem um argumento simples: a indignação dos índios sobre o controle e distribuição da água por parte de um dos *principales*, Don Braulio. O conto retrata um processo de tomada de consciência por parte dos índios locais sobre a forma injusta com que a água é distribuída aos aldeões. O fato de o personagem-narrador ser uma criança auxilia neste sentido de tomada de consciência, pois é no desenrolar do conto que o menino passa a compreender melhor a relação de exploração colocada. Na realidade, não há qualquer revolta eminente e os índios são retratados como desconfiados em relação aos discursos de Pantaleón, índio *cornetero* que denuncia as atitudes de don Braulio.

Agua possui um corte racial, porém é um corte extremamente peculiar ao interior do Peru e da visão de mundo do autor. Para um universo literário que via os indígenas de maneira muito idealizada e homogênea, esse já é um grande avanço. Desta forma, os índios são em sua maioria *comuneros*, há um fator cultural em ser índio para Arguedas, é uma questão de comportamento e compartilhamento de crenças. Por esse motivo, *os mitis* nem sempre são brancos, mas culturalmente estão ligados a práticas da Costa, o que os torna um tipo “indígena” diferente dos demais.

O conto decorre em sua totalidade na praça central da província de *San Juan de Lucanas*, onde Pantaleón – apelidado de Pantacha, sufixo comum na expressão local – discursa sobre os acontecimentos da região, como podemos ler a seguir:

- *Así blanco está la chacrita de los pobres de Tile, de Saño y de todas partes. La rabia de don Braulio es causante. Taytacha no hace nada, niño Ernesto.*

- *Verdad. El maíz de don Braulio, de don Antonio, de doña Juana está gordo, verdecito está, hasta barro hay en su suelo. ¿Y de los comuneros? Seco, agachadito, umpu; casino se mueve ya ni con el viento.* (ARGUEDAS in PINILLA, 2004, p. 61)

Pantaleón provoca os *principales* e, em seguida, toca *huainos* conclamando a cultura quéchua, até a chegada dos *comuneros* de *Tinki*. Nesse momento Arguedas mostra um aprofundamento entre a descrição indígena de sua obra em relação ao indigenismo tradicional. Demonstrando as diversas comunidades indígenas convivendo em suas diferentes formas. Desse modo, os *tinkis* aparecem como mais fortes e conscientes que os índios *comuneros* de *San Juan*.

O final é trágico. Como era de se esperar, Pantaléon é assassinado por Don Braulio e é nesse momento que o personagem-narrador, até então secundário, assume o protagonismo: Ernesto lança a corneta de Pantacha na cabeça de Don Braulio e o fere física e simbolicamente, fugindo logo em seguida para as pampas de Utek.

Outro conto presente em *Agua, Los escolares*, também trata de controle de um bem essencial: uma vaca chamada Gringa, pertencente a uma viúva da comunidade de *Ak'ola*. Neste caso, Don Cíprían é um latifundiário, autoridade do distrito. Ele oferece dinheiro pelo animal, mas a viúva nega a oferta. Ao sair de viagem don Cíprían traz consigo Gringa, a vaca, sob o pretexto de tê-la achado em suas terras.

Juan é o personagem-narrador desta vez. Assim como em *Agua* é um jovem garoto mestiço, filho de um advogado *misti* que o deixou sob a tutela de don Cíprían, estudante nesta mesma comunidade junto com Teófanés, filho da viúva. Ao presenciar Teófanés e sua mãe contestando a posse da vaca se coloca ao lado destes. Raivosos, eles passam a insultar don Cíprían. Este acaba por assumir o roubo e mata a vaca com um tiro na cabeça.

Por fim, Juan é preso junto com os índios e don Cíprían falece naturalmente com o passar do tempo, ficando para trás somente uma raiva incontida nos povos da região: *“Pero el odio sigue hirviendo con más fuerza en nuestros pechos y nuestra rabia se ha hecho más grande, más grande...”* (ARGUEDAS, 1974, P. 92)

O único relato amoroso desta publicação é *Warma Kuyay*, que significa em uma tradução livre do quéchua algo como Amor de criança. Retrata a paixão do personagem-narrador, novamente um jovem, e mais uma vez chamado Ernesto. Ernesto é sobrinho de um dos donos da fazenda e compete o amor de uma jovem índia com um empregado, o índio Kutu:

- ¡Justinay, te pareces las torcazas de Suasiyok'!
 - ¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!
 - ¡Y el Kutu? Al kutu le quieres, su cara de sapo te gusta!
 - ¡Déjame, niño Ernesto! Feo, pero soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago. Por eso Justina me quiere.
 La cholita se rió, mirando al Kutu; sus ojos chispeaban como dos luceros. (ARGUEDAS in PINILLA, 2004. P. 47)

Don Froylan é o *misti* da vez. Abusa sexualmente de Justina. Kutu indignado conta para Ernesto que, revoltado, pede para o índio matar o patrão. É neste momento que aparece uma das marcas da obra desse autor: os índios são profundamente puros e donos de um senso ético quase metafísico, ao mesmo tempo são tomados por uma humildade cristã, uma noção permanente de inferioridade. Assim, Kutu se nega a matar pelo motivo de ser índio: “-¡Déjate niño! Yo pues, soy “endio”, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas ‘abugau’, vas a fregar a don Froylan.” (ARGUEDAS in PINILLA, 2004, p. 49). Porém, ao mesmo tempo sente pena dos filhos do patrão: “- Sus hijitos, niño! Son nueve! Pero cuando seas ‘abugau’ ya estarán grandes.” ((ARGUEDAS in PINILLA, 2004, p. 50).

Kutu se vinga do patrão matando um bezerro. Ernesto passa, então, a humilhar Kutu frequentemente, que acaba indo embora da fazenda. O conto termina de forma diferente dos outros dois. Ernesto está distante e amargurado, refletindo sobre o seu amor infantil e a vida na serra.

Não se trata aqui de fazer uma operação historiográfica forçada. Não buscamos traduzir os elementos do texto para que configurem respostas ao ideário sociocultural peruano. Para nós, o fato de *Agua* ocorrer em um cenário “feudal” perdido no tempo é a justificativa do autor para uma operação histórica internalizada.

Isto é, nosso pensamento está na contramão das leituras que pretendem rastrear um forçado conteúdo historiográfico na obra deste escritor⁷³. Essas leituras tendem a traduzir

⁷³ Atualmente está em voga um intenso debate sobre a desconstrução do conceito de identidade na obra do autor. Há também uma leitura voltada a hibridização da obra a partir da renovação do conceito de transculturação aplicado por Rama. Outra linha de pesquisa vai no sentido da obra de Arguedas como uma

os códigos dos textos de Arguedas como modelos lineares, como se fosse possível um autor responder os questionamentos de seu tempo de forma direta.

O que queremos dizer, é que a narrativa histórica nos contos contidos em *Agua* está em uma escolha dos próprios personagens-narradores de se embrenhar no mundo indígena. Por isso, os índios retratados nestes relatos são puros e humanos, mas são impotentes em relação as mudanças. Neste ínterim, transformar é uma ação individual e pessoal. A mudança é pessoal: é o personagem-narrador quem muda na história. Busca uma inserção em um mundo indígena que ele próprio vai descobrindo e desenvolvendo para o leitor.

Os personagens brancos por sua vez encarnam maldade, o sexo vulgar, a violência e os vícios de uma cultura afastada desse cenário. A narrativa histórica está justamente na contraposição deste universo. É como se o mundo indígena fosse emergindo para o jovem narrador ao mesmo tempo em que surge para o leitor, até então, acostumado com a literatura europeia ou com uma imagem homogênea do indígena, quando não indócil.

Em suma, não cremos na possibilidade de uma leitura de *Agua* que traduza as intenções do autor sobre a época. Vemos nesta publicação uma reflexão difusa sobre todos os códigos presentes nos debates deste período a partir de uma operação: o exercício do personagem – o mergulho no universo indígena – é a própria narrativa histórica da obra deste autor.

Não obstante, conforme já explicamos, isso não quer dizer que este livro não esteja dialogando com o que podemos chamar de contexto histórico. Porém, o que nos interessa não está em uma possível réplica determinada pela periodização da obra, mas, sim em como ela se relaciona com um desenvolvimento histórico do próprio país.

Por isso, concordamos com Flores Galindo quando este afirma que, a partir de *Agua* a trajetória andina estava traçada,

A segunda conexão entre Arguedas, sua obra e a sociedade peruana, que foi sublinhada pelo próprio Arguedas e depois pelos críticos literários, em especial por Cornejo Polar. É a que permite vincular a evolução da obra de Arguedas com as transformações que experimentam a economia e a sociedade peruana deste século. ...] Sua obra muda de cenário, de um pequeno povoado de distrito, até uma capital de província. O cenário de povoado de distrito é *Agua*, o de capital de província é *Yawar Fiesta*. Daí a uma capital de departamento, a Abancay de Os rios profundos,

forma de repensar a comunidade. Todas essas pesquisas apoiadas na linguística e na sociologia normalmente atribuem ao sentido histórico um papel de segundo plano evidenciando certos equívocos, principalmente no que se refere a tratar o autor como mero interlocutor de seu tempo.

para finalmente ter como cenário todo o Peru em *Todas las sangres*. (FLORES GALINDO, 1992, p. 14)

Os três contos descritos acima tratam sobretudo de uma relação com a natureza. Coloca em oposição a crueldade dos brancos em relação ao respeitoso tratamento dos índios. A escrita de Arguedas nestes contos é como uma ferramenta que maneja os blocos para a construção de uma história culturalmente quéchua, como uma sólida estrutura.

Vargas Llosa adverte que é do próprio ódio pessoal do autor – para com o seu irmão de criação – que nascem os personagens capazes de tamanhas crueldades (ver VARGAS LLOSA, 1996, p. 49). Entendemos que de fato há um imperativo biográfico na criação, mas discordamos deste papel tão preciso na intencionalidade autoral. Ao contrário, para nós, a biografia do autor interfere mais no sentido de montar um sistema ficcional que se adeque a uma pretensa análise sociocultural. Ou seja, a vivência deste autor na narrativa é mais uma operação no sentido historiográfico. Os personagens-narradores, de fortes traços biográficos, descobrem para si e desnudam o universo indígena para o leitor.

Os dois primeiros contos descritos salientam esse processo como uma fuga pessoal, o último, *Warma Kuyay*, relata a infeliz saída ao mundo externo. Neste, ao invés da aceitação e compartilhamento deste mundo indígena, há a rejeição do personagem, um breve afastamento da pureza em um final amargurado.

É importante ressaltar, novamente, que José María Arguedas vivia entre dois mundos. Talvez por esse motivo o autor personalize as transformações da Serra peruana. Como evidencia a leitura de Cornejo Polar (1992, p. 28): "Os três contos de Agua são, sem dúvida, homogêneos. Em todos eles a narração mostra o trânsito de um garoto entre um universo que lhe pertence (o branco) a outro distinto, alheio, que pretende pertencer (o indígena)". Quando nos colocamos contra as análises que tratam de sua obra sem a devida decodificação dos elementos, fazemos por causa da peculiaridade da cultura andina quéchua. Arguedas tentou retratar um povo que compartilhe uma cultura, quase em sua totalidade, oral. Por isso, há um relato bastante pessoal dos mecanismos culturais e sociais que compõe a história destes povos na narrativa literária deste autor. Trata-se do compromisso de inserir os aspectos culturais dos povos andinos no *mainstream*, ou até mesmo, numa hipótese mais audaciosa, expandir o cânone literário latino-americano.

No entanto, essa necessidade indentitária – de inserir-se no mundo indígena – não deve ser traduzida de maneira superficial. Isto é, não podemos atribuir uma relação substancial da trajetória do autor como se refletida em sua literatura estando neste fato uma espécie de operação historiográfica.

De outro modo, entendemos que os componentes biográficos que dão sentido aos contos, na realidade, servem mais para mobilizar o exercício central de sua obra: a valorização e uma estruturação da cultura andina quéchua. A necessidade de o personagem-narrador ser aceito no universo indígena é um processo categórico que abre as portas para que o autor de fato “conte uma história”. Nas palavras de Phyllis Rodrigues Peralta (1972, p. 225):

Agua, 1935, uma simples coleção de três histórias. Ao mesmo tempo sua profunda sensibilidade e sua raiva contra a repressão feudal o coloca imediatamente no patamar de escritores da questão social, mesmo que seus esforços literários inicialmente não tenham podido manter a marcha de sua determinação em denunciar as injustiças. Os contos de *Agua* marcam o conflito de um jovem estudante bilingue na Universidade de San Marcos que continua a se considerar essencialmente Quéchua em espírito.

Outro bom exemplo se caracteriza quando Ernesto, no conto *Agua* mostra como sua visão dos objetos mudam em contato com os índios:

En medio de los tinkis más que nunca me gustó la plaza, la torrecita blanca, el eucalipto grande del pueblo. Sentí mi cariño por los coumenros se adentraba más en mi vida, me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de comunero, que había vivido siempre en la puna, sobre las pampas de ischu. (AGUERDAS in PINILLA, 2004, p. 64)

Se faz necessário ressaltar outra peculiaridade deste livro e que será constante na obra de Arguedas, surgindo primeiramente como um transtorno: a língua. É isso que justifica nossa convicção de que a análise histórica deve se concentrar na constituição da obra – como um processo quase natural de inserção de uma cultura no jogo de ideias. Neste caso, ao desistir da ideia de escrever em quéchua e ao compreender sua obra como a realização do desafio de inserir mais um sujeito no debate político peruano Arguedas criou sua utopia. Gerry Gardner Esplin assim conclui sobre *Agua*:

Sua criação não neutraliza a linguagem hegemônica, mas acrescenta uma nova voz para as discussões política, social e linguística do Peru como nação. Talvez Martin Lienhard diga isso melhor: 'A história do Peru moderno está registrada na multiplicidade e na complexidade das línguas que se fala em todo o país; ao recriar literariamente o caos linguístico, ao caos histórico bate a porta'. (GARDNER ESPLIN, 2010, p. 38)

José María Arguedas necessitou criar uma versão linguística que atendesse a inclusão dos povos andinos. Os índios de sua obra se expressam através de um castelhano muito específico, regado de interjeições e manifestações típica dos indígenas andinos. Além disso, estes personagens comungam de um apreço às práticas místicas e cerimoniais para com a natureza. Como exemplo temos os vários *huainos* presentes no texto, tocados por Pantaleón. O conteúdo destas canções mescla um quéchua original a uma tradução castelhana: “*Taytakuna, mamakuna:/los picaflorés reverberan en el aire/los toros están peleando en la pampa/las palomas dicen: tinyay tinyay!/porque hay alegría en sus pechitos/Taytakuna, mamakuna.*” (ARGUEDAS in PINILLA, 2004, p. 59)

Desenvolvemos neste ponto a ideia de que *Agua* é o início de uma jornada, impreterivelmente atrelada à história das manifestações culturais dos povos andinos de cultura quéchua.

Duas leituras acompanham essa jornada por caminhos diferentes. De um lado, afeito à tradicional crítica literária latino-americana, Antonio Cornejo Polar executa um dedicado exame sobre a obra de Arguedas, costurando de maneira precisa os acontecimentos biográficos aos socioculturais no sentido de compreender uma totalidade da obra deste autor, classificando-a como uma legítima manifestação de um discurso temporal nos moldes do “Romance histórico” de Georgy Lukacs⁷⁴.

Por outro lado, Mario Vargas Llosa mescla análise biográfica e contextual para atribuir um sentido ideológico intrínseco a criação de José María Arguedas, advogando a incapacidade desta obra dar qualquer resposta aos problemas sociológicos da América Latina e quiçá do Peru⁷⁵. Para este escritor, ganhador do nobel de literatura de 2010, Arguedas em sua cruzada contra uma “má ideia que se construiu do índio”, ao invés de corrigir e trazer à tona uma ideia “real” deste sujeito, cria uma nova ficção, porém mais brilhante e de um estilo mais interessante.

Agua realmente permite essas duas interpretações. Faz o resgate da cultura quéchua, criando uma história literária indígena empolgante. Também é inegável o desenvolvimento do conjunto da obra de Arguedas, que a partir desta publicação passa a buscar estar atrelada a um discurso mais próximo ao etnológico. Feita a opção intelectual pela cultura indígena ante a uma cultura hegemônica européia, a modernização dos Andes

⁷⁴ Para aprofundamento do conceito (ver LUKACS, 2011)

⁷⁵ Essa leitura de Vargas Llosa sobre a criação ficcional de Arguedas é vista com certo equívoco por inúmeros intelectuais crentes em uma leitura científica da obra. Estes acreditam que há uma tentativa de desmerecer a literatura ao relegar a ela um papel de criação ficcional. Não parece ser essa a intenção de Vargas Llosa.

e suas consequências passam a ser o alvo dos textos, como veremos em alguns deles, a seguir.

3.2 *Yawar Fiesta* (1935-1941): Sangue nos Andes

A produção literária de Arguedas, gerada no período de 1935-1969, revela os mecanismos particulares que possibilitaram a transição da sociedade servil e semifeudal à sociedade capitalista. Parafraseando a célebre afirmação de Marx - no sentido que Balzac é o escritor que mais se aproxima da compreensão da sociedade francesa pós-napoleônica -, podemos afirmar que para compreender a crise da sociedade tradicional peruana e os novos desajustes e contradições gerados pelo pujante capitalismo, ninguém melhor que Arguedas. (CANTOR, 2012, p. 13)

Concordamos com Cantor. O realismo da obra de José María Arguedas está ligado ao cerne da cultura peruana. Arguedas foi até o núcleo mais profundo do Peru para deflagrar a pluralidade cultural deste país. Sua obra está realmente ligada aos desdobramentos de seu período, apesar de ser muito mais um movimento sob uma escolha pessoal e uma leitura histórica muito específica. Nesse caso, se *Agua* é a fundação deste movimento, *Yawar Fiesta* é o primeiro ato no sentido de inserir e traduzir a cultura andina para a história.

A profundidade da obra de Arguedas em relação à cultura peruana é o que permite as comparações que a aproximam de Honoré de Balzac, mas, também, à certas atitudes como as de Marcel Proust e Robert Musil (cf FLORES GALINDO, 1992). Ambas comparações se dão de como existe uma preocupação dos autores em historicizar a memória. De fato, há na produção literária de Arguedas uma relação entre memória pessoal e história, mas *Yawar Fiesta* é o primeiro gesto de expandir essa memória no sentido de compreender as entranhas sociais. De qualquer maneira é possível ver essa dinâmica também nas obras dos autores supracitados, a associação entre a memória e sociedade.

Assim, há a partir de *Yawar Fiesta* uma narrativa que vincula os desdobramentos de uma trajetória pessoal à constituição da modernidade no Peru. Por modernidade podemos compreender a urbanização e modernização da Serra apoiada na ocupação desta pela classe senhorial vinda da Costa:

Casi de repente solicitaron ganado en cantidad de la costa, especialmente de Lima; entonces los mistis empezaron a quitar a los indios sus chacras de trigo para sembrar alfafa. Pero no fue suficiente; de la costa pedían más y más ganado. Los mistis que llevaban reses a la costa regrsaban platudos. Y casi desesperaron los principales; se quitaban a los indios para arrancarles sus terrenos. [...] Año tras año, los principales fueron sacando papeles documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de este manantial, de ese echadero, de las pampas más buenas de pasto y más próximas al pueblo. (ARGUEDAS, 1973, p. 21)

Diferente de *Agua*, que se constituiu em uma reunião de contos, *Yawar Fiesta* é um romance. Na realidade, o primeiro romance de José María Arguedas. Após a publicação de seu primeiro livro, em 1935, o autor passou a ter uma relação mais estreita com a militância de esquerda da *Universad Nacional Mayor de San Marcos*.

Quando em 1939 Arguedas vai para o interior do Peru lecionar geografia e história ocorre um duplo amadurecimento; O primeiro é o do próprio autor e sua compreensão a amplitude do dos problemas sociais:

Os seis anos entre a publicação dos contos de *Agua* e sua primeira novela, *Yawar Fiesta* - 1935 a 1941 - ampliariam de maneira considerável o conhecimento que José María Arguedas tinha da realidade peruana e das desigualdade sociais e políticas do país. Nesses anos se incorporou ao meio intelectual limenho, militou a favor da República espanhola, esteve preso por razões políticas, se casou com Célia Bustamante Vernal, sua primeira mulher, voltou a Serra na região de Cusco, começou sua carreira magisterial e começou suas investigações sobre etnologia e folclore andino. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 105)

O segundo amadurecimento é relativo à sua relação com a sociedade. Com a maturidade aparecem também as decepções, a famigerada “revolução ao dobrar a esquina”⁷⁶ não era mais uma realidade plausível e, por isso, a compreensão das injustiças sociais como algo mais amplo faz parte da relação do autor com o período:

Por outro lado, entre 1935 e 1941 variam consideravelmente alguns aspectos do ambiente de Arguedas. Aquela 'fé formidável' que infundia em 1935, quando, segundo citação já feita, acreditava que a 'justiça social estava ao virar da esquina', começa a se deparar com a resistência da realidade. A derrota da

⁷⁶ Neste período as ideias de esquerda estavam efervescentes. Os ideais das revolucionários russos e mexicanos permeavam as discussões acadêmicas e político-partidária. O termo “revolução ao dobrar a esquina” se repete em vários destes agrupamentos. (ver CORNEJO POLAR, 1973)

República espanhola e os espetaculares êxitos dos exércitos fascistas nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial demonstram no plano internacional, que o inimigo é muito mais poderosos do que podia supor alguns anos antes. No Peru, a partir de 1939, sob uma democracia farsesca, se instaura um regime inequivocamente conservador que internamente se fortalece a partir de seu apoio aos Países Aliados e pelo conflito armado entre Peru e Equador. (CORNEJO POLAR, 1973, 59)

Neste período entre as duas primeiras publicações deste autor há um envolvimento da esquerda peruana com diversos assuntos extranacionais que levariam Arguedas a também se posicionar. O principal assunto que este escritor se ocupou foi a guerra civil espanhola, como coloca Vargas Llosa (1996, p. 113):

No Peru, como no resto da América Latina, a guerra civil espanhola foi acompanhada com paixão e provocou mobilizações e intensas polêmicas. A defesa da República contra os insurgentes do general Francisco Franco foi uma causa que se inclinaram todos os intelectuais de esquerda. Em Lima, um grupo de estudantes universitários e de militantes políticos constituiu o Comitê de Ação e Defesa da República Espanhola (CADRE), do qual Arguedas foi membro ativo.

Neste período Arguedas iniciou uma intensa relação com intelectuais limenhos⁷⁷. É um momento no qual aquele indigenismo supracitado, que havia florescido no final da década de 20, vive seu auge. O índio, naquele momento, era o sujeito em voga.

Em 1937 Enrique Lopez Albuja publicou *Nuevos cuentos andinos*, conhecida como a última publicação deste antigo indigenismo. Em 1941, tanto o primeiro romance de José María Arguedas, *Yawar Fiesta*, quanto o segundo romance de Ciro Alegria, *El mundo es ancho y ajeno*, fazem retificações quanto a forma de observar a cultura andina, inaugurando uma nova forma de narrativa, ao mesmo tempo que estabelecem um novo contato com o tema do indigenismo.

Ao observar as singularidades de Arguedas, Carmen Alemany Bay ressalta um ponto central nesta resposta ao indigenismo, que se estabelece em *Yawar Fiesta*:

Sua primeira novela, *Yawar Fiesta*, supõe uma superação do esquema indigenista, já que a luta entre os dois poderes não se centra no social, mas na reivindicação cultural. Contudo, poderíamos acrescentar algo mais, Arguedas se distancia desta questão dos conflitos socio-econômicos presentes na novela

⁷⁷ Neste período Arguedas mantém relação com inúmeros intelectuais. Primeiramente frequenta a casa do poeta Moreno Jimeno, mais tarde por intermédio de sua amizade com as irmãs Bustamante – casou-se com Célia – que criaram La Peña Pancho Fierro ele conhece vários outros escritores e artistas, como Emilio Adolfo Westphalen. Sebastián Salazar Bondy e o pintor Fernando de Szyslo.

indigenista e opta por incorporar uma aproximação de índole telúrica que sinaliza que a presença do espanhol seja muito mais natural e que passe a ser um ingrediente a mais da visão de seu mundo. (ALEMANY BAY, 2009, 166.)

Entendemos que é possível afirmar que na obra destes dois autores – Alegria e Arguedas – há realmente uma nova visão do indigenismo. Contudo, a marca mais característica de Arguedas é a ideia do indígena como algo cultural, para além do social:

Tres ayllus se ven desde Sillanayok': Pichk'achuri, K'ayau, Chaupi. Tres torres, tres plazas, tres barrios indios. Los chaupis, de pretenciosos, techaron la capilla de su ayllu con calamina. Desde Sillanayok' se ve la capilla de Chaupi, junto a una piedra grande, se ve brillante y larga con su torre blanca y chata.

- Atatao! – dicen los comuneros de otros barrios -. Parece iglesia de misti.

Pero los chaupis están orgullosos de su capilla.
(ARGUEDAS, 1973, p. 8)

Neste pequeno trecho, pertencente ao primeiro capítulo de *Yawar fiesta*, é possível observar essa supracitada singularidade do autor. Descrever o índio, para Arguedas, era um ato para além da sociologia, ou da etnologia. Apesar dessas disciplinas serem o “carro chefe” de sua justificativa, a descrição do indígena deste escritor é uma atividade de relacioná-los mais ao resgate sócio-cultural do que à descrições datadas de seus costumes. As ficções de Arguedas são narrativas históricas de povos, que se por um lado estão “perdidos no tempo”, em outro, estão vivos em seu próprio interior.

Ao discorrer sobre o problema da expressão literária no Peru, Arguedas toca neste ponto: "A diferenciação do campesino nos países descendentes do Império Incaico e da Espanha tem sido determinada principalmente por causas de índole cultural; por essa razão o campesino tem nestes países um nome: índio." (ARGUEDAS In PINILLA, 2004, p. 175)

Na primeira publicação do autor, *Agua*, há uma escolha. Um personagem-narrador jovem inserindo-se em um mundo muito específico ao qual ele se encanta e conhece muito profundamente e que o leitor desconhece completamente. Em *Yawar fiesta* esta escolha é prévia. Já está pressuposta a versão da história que será contada ao leitor. O universo literário se expande: "*Yawar Fiesta* é a novela dos chamados 'grandes povoados', capitais de província da Serra; *Agua* é a história de uma aldeia, de uma capital de distrito." (ARGUEDAS in PINILLA, 2004, p. 175).

Talvez tal escolha se dê por conta do próprio formato do texto. *Yawar fiesta* é um romance, tem uma pretensão maior que os primeiros relatos sem se desprender totalmente

de um sentido que se liga com certa totalidade na obra deste autor, como observa Cornejo Polar (1973, p. 57): "[...] Há um evidente vínculo entre Agua e Yawar Fiesta. [...] Yawar Fiesta se propõe a revelar melhor esta escondida capacidade do povo quéchua: nesta novela - dizia Arguedas - 'descrevi o poder do povo indígena.'".

Essa totalidade da obra, para nós, se dá de maneira correlata com a história e, por isso, se dá tanto nas expansões geográficas, quanto no movimento do sujeito andino. Em *Yawar Fiesta* aparece a “multiculturalidade” do sul dos Andes peruanos, apresentando-nos ao menos três comunidades campesinas como protagonistas coletivas.

Há uma extensão argumentativa neste romance. A problematização já não é fixa como anteriormente. Não é só a exploração do índio pelos mistis, esse ainda é um ponto central nas relações, mas é também pressuposto. A narrativa abandona aquela melancolia de outrora para dar lugar a uma superação de um problema cultural, ambas as classes devem se unir para que a cultura quéchua sobreviva, assim descreve Antonio Gajero Vasquez (2011, p. 129): "Com *Yawar Fiesta* começa a se romper os dualismos, *Yawar Fiesta* tem uma perspectiva esclarecedora, muito distante da expressão maniqueísta de seus antecessores, na qual os índios apareciam como vítimas e os brancos como vitimizadores.". Ao dissertar sobre os personagens de *Yawar Fiesta*, Gajero Vasquez defende que há, em *Yawar fiesta*, um rompimento com certa dicotomia social da serra peruana. Sendo assim, ao descrever os índios e os *principales* – com suas dinâmicas e variadas organizações sociais – Arguedas estaria fazendo uma história da Serra peruana a partir seus elementos mais profundos.

Concordamos em partes com essa argumentação. Este romance, por todos os pontos que colocamos – amadurecimento do autor, sua relação com a sociedade e pelo momento que se encontra – rompe com certo dualismo com a intenção de demonstrar uma Serra mais “real”. Entretanto, não deixa de colocar a clara distinção entre a Serra e a Costa. Em outras palavras, *Yawar fiesta* é um relato de defesa da cultura serrana.

Quando se fala da Serra peruana a história política oficial se ocupa dos conflitos e das movimentações camponesas. Isso de fato aparece de forma recorrente na obra deste escritor, principalmente a partir de *Os rios profundos* (1958). Todavia, mais uma vez advogamos que neste momento, em sua primeira novela, Arguedas não dialoga de forma linear com os acontecimentos históricos. Este romance é parte de um caminho de demonstração da história e organização cultural indígena que nos propusemos a analisar na literatura deste autor. O diálogo com o contexto que se dá na trajetória literária do autor não é meramente factual ou mecanicista, é ainda uma opção pessoal.

Nesta novela não aparecem somente elementos em relação com uma história oficial. O próprio ato de tentar contar a história dos “*pueblos grandes*” da maneira mais exata é uma criação contextual, ao mesmo tempo é um *lance* do próprio autor no emaranhado contextual de ideias da época.

Como falamos acima, em todo este caminho literário que nos propusemos a analisar há alguns atributos que se repetem, um deles é a ideia da possibilidade de insurgência dos povos indígenas perante as injustiças dos *mistis*. Em *Yawar fiesta* esse não é o caso. A opção que está presente na obra é a do fortalecimento desta cultura. Não havia a possibilidade de rebelião de um povo que sequer existia até então. De certa forma estes *comuneros* fazem parte de uma criação ficcional: "Em *Yawar Fiesta* a opção da rebeldia social não aparece em nenhum momento como possibilidade imediata, ao invés disso, a força do povo quéchua, o verdadeiro poder que possuem os *comuneros*, se ilumina e enfatiza." (CORNEJO POLAR, 1973, p. 58)

Para compreender esta opção autoral precisamos fazer uma pequena digressão. A análise mais clara sobre este sentido da obra do autor foi feita pelo historiador peruano Alberto Flores Galindo em um pequeno ensaio intitulado “*Los últimos años de Arguedas*” (1992). Neste ensaio Flores Galindo trata da trajetória literária de José María Arguedas ressaltando que a obra deste escritor foi se modificando através da história em um sentido delimitado “tudo isso para desembocar em seus últimos anos e nos Zorros.” (FLORES GALINDO, 1992, p. 36).

Para este historiador, primeiramente, Arguedas resume o mundo da Serra peruana entre a dualidade cultural de *índios e mistis*, para depois, ampliar essas imagens no sentido de mostrar o encontro entre estas culturas. O que nos interessa aqui é a análise de Flores Galindo sobre o funcionamento de *Yawar fiesta* na obra de Arguedas:

A partir de 1941, com a publicação de *Yawar Fiesta*, seus artigos sobre folclore que são publicados em Buenos Aires, seu descobrimento da antropologia, seu interesse pelos estudos antropológicos, Arguedas salienta não mais o conflito social entre mistis e índios, mas sim no conflito cultural. Assim aparece, por exemplo, no caso de *Yawar Fiesta*. [...] Se trata de que poderia haver uma saída se fosse possível recuperar a cultura andina. (FLORES GALINDO, 1992, p. 37)

Neste momento, a relação histórica deste romance não estava ligada às movimentações camponesas e a ideia de revolução, ainda que esses assuntos sejam geralmente relacionados ao universo de escrita de Arguedas. Contra o dualismo comum

da história latino-americana entre civilização x barbárie⁷⁸ (cf CORNEJO POLAR, 1973, p. 58) – sendo esta última representada pelos povos nativos – *Yawar fiesta* mostra a Serra peruana como uma sociedade complexa possuidora de uma cultura própria provida de seus próprios conflitos.

Em *Agua o cornetero* Pantaleon é como um líder para os *sanjuanes*, que vive na costa e voltou aos Andes carregado de ideias revolucionárias. Os tinkis de *Agua* parecem também necessitar de um líder para se guiar. Os *comuneros* de Puquio, em *Yawar fiesta*, pelo contrário, renegam a influência costeira. Neste sentido, *Yawar fiesta* é um texto de estudo, demonstra a preocupação de detalhar os acontecimentos e a cultura de um local específico do Peru que possui uma dinâmica bastante diversa daquilo que se projeta de fora e de maneira homogeneizante. Conforme Phyllis Rodriguez Peralta (1972, p. 226):

Em *Yawar Fiesta*, escrito como uma narrativa exterior tradicional, Arguedas mantém a rota mais firmemente com os fios que formam a sua concepção. O diálogo é intercalado por passagens descritivas; O roteiro se desdobra sob medida; O amargor dos indígenas é mantido em cheque, assim permitindo bons insights na análise geral. Com base em estilo de vida e costumes locais.

Esse caráter de estudo etnográfico presente na obra se comprova logo nos dois primeiros capítulos. Ambos são descrições históricas bem delineadas. No primeiro, intitulado *Pueblo Indio* delimita-se o espaço geográfico e as características socioculturais do povoado de Puquio:

En las faldas del cerro, casi sin calles, entre chacras de cebada, con grandes corrales y patios donde se levantan yaretas y molles frondosos, las casas de los comuneros, los ayllus de Puquio, e ven como pueblo indio. Pueblo indio sobre la lomada, junto a un riachuelo. (ARGUEDAS, 1973, p. 7)

Sobre os *mistis* que também ocupam este local:

El jirón Bolívar es la residencia de los principales; allí viven todo el año. En el jirón Bolívar están las casas de los vecinos; allí están las cantinas donde se emborrachan; allí está el billar, la botica las tiendas de comercio. [...] Es pues, para el gusto de los mistis. Las puertas son verdes azules, amarillas; las casas son casi todas de pisos, con balcones de corredor que dan sombra a las aceras. Las calles son angostas. (ARGUEDAS, 1973, p. 10)

⁷⁸Para aprofundar essa questão (ver IANNI, 1993.)

E ainda,

Puquio es pueblo nuevo para los mistis. Quizá hace trescientos años, quizá más, quizá menos, llegaron a Puquio los mistis de otros pueblos donde negociaban en minas. Antes, Puqui entero era pueblo indio. En los cuatro ayllus puro indios no más vivían. Llegaban allí los mistis, de vez en vez, buscando peones para las minas, buscando provisiones y mujeres. (ARGUEDAS, 1973, p. 12)

Esta última citação é categórica para pontuarmos um sentido central neste romance: a denúncia. Esta novela trata de um episódio que tem a intenção de ilustrar toda a vivência andina de uma época. A presença recente dos mistis, a tomada a força de terras e o autoritarismo de sua presença é uma marca recorrente não só da obra de Arguedas, mas de todo o *neoindigenismo*⁷⁹.

No segundo capítulo, intitulado *El despojo*, esta aceção de denúncia é ainda mais contundente:

En otros tiempos, todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron de los comuneros. Entonces no había mucho ganado en Lucanas; los mistis no ambicionaban tanto los echaderos. La puna grande era para todos. No había potreros con cercos de piedra, ni de alambre. [...] Los mistis le tenían miedo a la puna, y dejaban vivir allí a los indios. (ARGUEDAS, 1973, p. 19)

Como já mencionamos, ao se interessar pela terra os *principales* recorriam aos juízes e tomavam posse destas a força e cabia aos clérigos convencer os índios desta posse, como pontua Cornejo Polar (1973, p. 75): “[...] A vigência da trindade embrutecedora do índio. Argueda a menciona e faz atuar: judiciário, clero e dovernos aparecem dando aval e até propiciando a exploração dos comuneros.”⁸⁰

É só partir do terceiro capítulo, intitulado *Wakawak'ras, trompetas de la tierra*, que se forma a narrativa. O enredo fala sobre a festa do turupukllay – ou *yawar fiesta*, festa de sangue, em tradução livre. Uma festa na qual um touro é solto e os *comuneros* tentam montá-lo, um festival que lembra o de *San Fermín* na Espanha, mas que nesse caso é permeado de *huainos* e cerimoniais quéchua.

⁷⁹ À obra de Arguedas muitas vezes é dado atribuído esse rótulo. Contudo, uma geração literária posterior a de Arguedas herda este título de neoindigenista. (ver SCORZA, 1972)

⁸⁰ Em 1888, Manuel González Prada proferiu um discurso no Teatro Politeama. Neste discurso Prada criou o conceito de Tríade Embrutecedora, retratado pelo governo, pelo clero e pelo judiciário no papel de prejudicarem e imbecilizarem os povo indígenas.

Tudo se volta para a celebração desse festival, o que mexe bastante com esse povoado é que neste ano será levado um touro muito bravo, *El Misitu*:

– *Carago! Pichk'achuri va parar juirme! Siempre año tras año, Pichka'achuri ganado enjualma, dejando viuda en plaza grande*
 – *hablaban los comuneros.*
 – *K'ayau dice va traer Misitu de K'oñani pampa. Se han juramentado dice, varak'alcaldes para Misitu.*
 – *Cojodices! Con diablo es Misitu. Cuándo carago trayendo Misitu? Nu'hay k'ari (hombre) para Misitu de K'oñani.*”
 (ARGUEDAS, 1973, p. 31)

Se faz mister mencionar que há um capítulo dedicado a descrição do touro. O animal é retratado como um ser místico sem pai nem mãe, fruto da própria natureza:

Los k'oñanis decían que [Misitu] había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna eran aún huahuas, había caído tormenta sobre la laguna; que todos los rayos habían golpeado el agua, que desde lejos todavía corrían, alumbrando el aire, y se clavaban sobre las islas de Torkok'ocha; que el agua de la laguna había hervido alto, hasta hacer desaparecer las islas chicas; y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K'oñani. Y que al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba clamando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. (ARGUEDAS, 1973, p. 99)

Yawar fiesta tem um ar de fábula. É um romance de valorização de uma cultura, é a primeira escolha do mágico perante o racionalismo ocidental. O enredo trata de configurar para o leitor um universo específico, o de Puquio, e de como todos os estratos sociais desta comunidade são obrigados a atuar juntos para conseguir a autorização para celebrar o *turupukllay*.

Os *mistis* desta vez não formam um único núcleo opinativo. Quem está ligado a cultura costeira, mesmo os índios mestiços vindos da Costa, se colocam contra a prática da cerimônia. Mesmo os mestiços serranos (*chalos*), servindo como uma espécie de *lumpen*, não formam uma base de oposição. Somente os índios comuneros mantem-se a favor da prática.

O fim do romance é uma tática fundamental para esta prévia valorização dos comuneros de Puquio. Diante da polêmica instaurada a solução das autoridades foi a de trazer um toureiro profissional espanhol para lidar com a força de Misitu, o touro:

Ibarito lo esperaba [o touro] con su capa lista, y plantado con sus piernas firmes en el suelo. Levantó la capa y el Misitu pasó soplando junto a su cuerpo; se revolvió ahí mismo; el torero lo capeó bien todavía; pero a la otra vuelta, el Misitu se plantó junto al bulto, y bailando con sus patas traseras empezó a rebuscar tras de la capa: Ibarito echó el trapo sobre la cabeza del toro; de tres saltos llegó al burladero y se ocultó en las tablas. El toro revolvió el trapo con furia, lo pisó y lo rajó por todas parte como al cuerpo del layk'a. (ARGUEDAS, 1973, p. 188)

Somente os *toreros puquianos* dão conta de montar o Misitu. Essa mensagem final do conto mostra além da força e sabedoria própria destes comuneros uma superação da máxima dualidade civilização/barbarie. “– *Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. El yawar punchay verdadero! – le decía el Alcalde de oído de la autoridad.*” (ARGUEDAS, 1973, p. 190)

A prerrogativa dessa valorização da força povo andino em *Yawar fiesta* se encontra na necessidade de responder aos autores indigenistas como já pontuamos. Nas palavras de Cornejo Polar (1973, p. 58):

A afirmação do 'poder do Povo indígena' que contém *Yawar Fiesta* deve se entender não só em função do processo da narrativa de Arguedas, mas ao mesmo tempo, em contextos mais amplos. Nesta ordem de coisas é sugestivo recordar que em 1937 Enrique Lopez Albújar publica seus *Nuevos cuentos andinos*, repetindo em essencial a imagem do índio que Arguedas havia negado desde o princípio, e que Alejandro Deustua, neste mesmo ano, finaliza sua tese aristocratizante sobre a situação e destino do Peru. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 58)

Ao analisar a relação do autor com o indigenismo Edmundo Bendeزú corrobora a visão de Cornejo Polar, pontuando que esta novela realmente aparece como um novo tipo de narrativa sobre um espaço geográfico e cultural. *Yawar fiesta*, de fato se configura como um primeiro *lance* interpretativo do autor para a compreensão da modernidade tardia deste continente,

A escrita de *Yawar Fiesta* (Lima, 1941) foi a culminação da busca de um estilo que transformou totalmente o que se conhecia, na literatura peruana, como novela indigenista. Essa mudança supunha o fim de um tipo de novela indigenista tradicional e a instauração de um novo modo de pensar sobre o índio, com a consequente aparição de um novo tipo de novela indigenista. (Bendeزú, 1993, p. 275)

Esse fato se configura ainda mais evidente quando compreendemos a composição do livro. A festa de sangue é uma celebração antiga que remete época da divisão administrativa do Vice-Reino do Peru na América Latina. O tradicional evento consiste

na morte do touro pelos descendentes indígenas, que penduravam um condor no lombo do animal, simbolizando a vitória dos índios – atrelados a imagem do condor – contra o touro – inserido pelos espanhóis.

Yawar fiesta racionaliza esse evento. A figura do condor é substituída pelos próprios comuneros, humanizando sua força e o inimigo é o próprio toureiro espanhol, que não sabe lidar com a natureza mágica dos Andes. Nesta novela manifesta-se, pela primeira vez, uma aversão às ferramentas modernizadoras. Sejam estas progressivas ou invasivas. É o início de um assunto que vai percorrer todo este caminho literário: o embate entre a defesa de uma cultura, sob a égide de um conservadorismo arcaizante, contra os perigos da velocidade de um progresso que parece não dar conta de absorver essa cultura.

CAPÍTULO 4 – “¿*HE VIVIDO EN VANO?*”

4. 1 *Os rios profundos* (1941-1958)

Entre as publicações de *Yawar fiesta* (1941) e *Os rios profundos* (1958) Arguedas dedicou-se a carreira docente e à publicações no campo da antropologia. O único livro que aparece entre estes citados é *Diamantes y pedernales* (1954), breve romance de status que vaga entre o esquecimento e o rechaço⁸¹. De fato, para a nossa análise do sentido histórico do caminho literário que traçamos este não é um romance capital.

Por outro lado, *Os rios profundos* (1958), considerado o melhor romance de sua carreira literária (cf VARGAS LLOSA, 1996, p. 149), é resultado de um longo período de silêncio deste autor. Um período de autorreflexão e de auto formação, que coincide com a volta de uma intensa crise psicológica que sempre acompanhou Arguedas.

Os anos 40 foram complicados para o autor, segundo Cantor (2012, p. 5):

Nesta década de 1940, Arguedas se converte em um marginalizado político, no sentido de não possuir uma militância aberta, decepcionado com os conflitos entre comunistas e apristas e atormentado por sua crise interna de identidade por não ser nem índio nem branco, crise que se reforçava pela decomposição acelerada, em muitos lugares do Peru, das milenares comunidades indígenas. Não por acaso, no período entre 1941 e 1958 (entre *Yawar Fiesta* e *Os rios profundos*), Arguedas, apesar de seu silêncio literário, se encontra em uma criadora busca e resgate de tudo relacionado com a literatura oral índia, suas tradições, costumes, relatos, lendas, mitos e bailes.

Este é um período conturbado tanto para a história campesina do Perú, quanto para a vivência do autor. Talvez por esse motivo, é que a partir desse momento sua vida e obra criaram um laço ainda mais intenso. Vínculo que não se romperá até o fim de sua carreira literária e que se tornará ainda mais acentuado em seu último romance.

De volta a Lima, Arguedas começou a lecionar na *Universidad de San Marcos*. A preocupação com a carreira acadêmica não o afastou das discussões políticas, o que também se refletiu neste momento de perturbação. Com isso, a maturidade em conjunção com as crises pessoais, somadas a apreensão com os trâmites da esquerda peruana deram margem a um segundo passo na carreira literária que se iniciaria com a publicação de *Os rios profundos*.

É o historiador Alberto Flores Galindo quem defende a ideia de foi a partir desse momento que a obra de José María Arguedas deixou de ser somente uma ponte entre o

⁸¹ Cornejo Polar é dos críticos que atribui um “caráter duvidoso” a *Diamantes y Pedernales*. (ver CORNEJO POLAR, 1973, p. 100)

mundo andino e a costa, passando a não mais carregar a ideia de que "a cultura dos dominados poderia explicar-se aos dominadores; de que poderia mostrar-lhes a riqueza deste mundo" (FLORES GALINDO, 1992, p. 39). Flores Galindo ainda acrescenta que,

A possibilidade do encontro aparece mais clara; enquanto a possibilidade da ruptura não se vislumbra com suficiente clareza. Começa a antecipar-se com mais clareza em *Os rios profundos*, através das *chicheras*, e se faz evidente anos depois na última parte de *Todas las sangres*, onde surge a imagem deste categoria de rios subterrâneos que fazem tremer o mundo e que vão transformá-lo. (FLORES GALINDO, 1992, p. 39)

Como pontuamos acima, a partir do segundo governo de Augusto B. Leguía – em meados dos anos 20 – o indigenismo entra na cena cultural do Peru, já que "o novo presidente reagiu positivamente ao crescente descontentamento indígena nos Andes do sul e sua ressonância entre os intelectuais urbanos do movimento indigenista." (KLARÉN, 2004, p. 303). Contudo, o governo populista de Leguia e suas reformas liberais se mostrariam insuficientes para a resolução das crescentes movimentações no campo peruano. E foi somente nos anos 40 que a ideologia indigenista passa a ter certo lastro institucional. Como coloca Vargas Llosa (1996, p. 165):

Não é exagerado dizer que entre a aparição de *Yawar Fiesta* (1941) e *Os rios profundos* (1958) a ideologia indigenista se oficializa: passa a formar parte de uma cultura promovida pelo Estado em suas diversas instâncias - governo central, universidades, municípios -, o que dá origem a criação de instituições, museus, centros de estudos e festividades destinadas a exaltá-la, como o *Inti-Raymi*, em 24 de junho, em Cusco, celebração para a qual Arguedas elaboraria um 'guia geral'.

De qualquer maneira, a oficialização da ideologia indigenista e sua relação com o Estado não transformaram o retrato dos Andes na Costa peruana. A representação do índio no indigenismo oficial ainda estava atrelada aos dados sociais e, sob a égide de uma visão que tratava a cultura andina indígena como inferior, como se só pudessem superar sua situação de alienação ou abandono a partir da caridade.

Os Rios Profundos surge em meio a essa discussão, já proposta em *Yawar fiesta*. Peter Klarén descreve a aparição deste romance como um dos resultados do impacto cultural causado pela *cholificação*⁸² da capital peruana. Sendo a obra de Arguedas responsável pela quebra dos preconceitos ampliados nesse processo,

⁸² Cholo pode ser considerado um adjetivo pejorativo para os descendentes indígenas peruanos. Contudo, uma boa parte dos mestiços indígenas parece se identificar com esse adjetivo, como é o caso dos

Um dos acontecimentos culturais mais importante foi a aparição das novelas de José María Arguedas, cuja obra mestra *Os rios profundos*, publicada em 1958, descreve a complexa sociedade rural indígena do sul onde nasceu. Arguedas, um autor bilingue, fez, através destas e outras novelas, uma séria crítica aos autores indigenistas. [...] Segundo ele, estas novelas indigenistas retratavam erroneamente os índios, pintando-os como vítimas sem esperança privadas de vontade. Arguedas colocou ênfase na necessidade de fazer um trabalho de campo ao estudar as comunidades indígenas, e situou o índio como agente de seu próprio saber. (KLARÉN, 2004, p. 386)

Essa posição mais agressiva a partir da escrita e publicação de *Os rios profundos*, na qual o estrato social serve como pano de fundo para uma delimitação cultural do índio, é o ponto característico deste momento da produção do autor. *Os rios profundos* é um livro que reflete uma maturidade do estilo do autor, na forma com que trata o mundo indígena. Nas palavras de Cornejo Polar (1973, p. 101):

O especificamente social aparece como suporte, mais ou menos tácito, e ocupa o primeiro plano uma preocupação mais antropológica que questiona as instâncias profundas do homem e da cultura que produz e o modela, cujo efeito, pois se trata do universo quéchua ou andino, se volta para a magia com que esse homem se relaciona com o mundo e o compreende. Este é o contexto de *Os rios profundos* e implica que, em nível de história da literatura, esta novela marca a transição de Arguedas para o 'neoindigenismo'.

Esse *lance* interpretativo promovido pelo autor, que ficou conhecido como *neoindigenismo* pela crítica literária, neste momento se estabeleceu e se ampliou, segundo as próprias modificações do cenário sociocultural. *Os rios profundos* – como os relatos de *Agua* – demonstra uma ligação com o passado. Essa ligação é tática, utilizada para emergir a força e o pertencimento indígena dos Andes.

Neste romance, ao descrever a passagem por Cuzco a caminho de Abancay há exemplos claros dessa ligação dos povos andinos. O jovem-narrador Ernesto – novamente protagonista – traça essa relação ao observar os muros incaicos:

Eram maiores e mais estranhas do que eu imaginara as pedras do muro incaico; agitavam-se debaixo do segundo andar caído que, do lado da rua estreita, era cego. Lembrei-me, então das canções quíchuas que repetem contantemente algo patético: 'yawar mayu', 'rio de sangue'; 'yawar unu', 'água sangrenta'; 'puk'tik, yawar k'ocha', 'lago de sangue que ferve'; 'yawar wek'e',

personagens da obra de Ciro Alegría (ver ALEGRIA, 1972). Ficou conhecido como cholificação o processo de migração dos Andes à costa neste período.

‘lágrimas de sangue’. Acaso não poderia dizer ‘yawar rumi’, ‘pedra de sangue’; ou ‘puk’tik, yawa rumi’, ‘pedra de sangue fervendo?’. Era estático o muro, mas fervia por todas as suas linhas e a superfície se transformava, como a dos rios no verão, que têm um cume assim, lá pelo meio do caudal, sua zona temível, a mais poderosa. Os índios chamam yawar mayu a esses rios turvos, porque exibem com o sol um brilho em movimento, semelhante ao do sangue. Também chamam yawar mayu ao momento violento das danças guerreiras, aquele em que os dançarinos lutam. (ARGUEDAS, 1977, p. 11)

A estratégia contida em *Os rios profundos* parece ser a de uma ruptura agressiva com aquele dualismo hierárquico no qual a Serra aparece dependente da Costa, e que o índio aparece como imbecilizado. Para isso, o personagem-narrador, nitidamente autobiográfico, mergulha em uma relação com a natureza repleta de prosopopeia. Tudo isso mostra um mundo com um funcionamento particular, reforçando uma cultura própria deste universo. Como comprova Cantor (2012, p. 13):

A partir de *Yawar Fiesta* a ruptura com o indigenismo está consumada, e logo será desenvolvida em *Os rios profundos*, *Todas las sangres* e na truncada novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Essa ruptura implica várias transformaciones. O Peru já não aparece como um universo duplo, entre dois mundo separados e sem nenhum vínculo entre si, mas que é visto como um complexo de tramas de paisagens, formas de organização social, cultural e línguas que conformam uma totalidade dinâmica e articulada.

Portanto, fica evidente que *Os rios profundos* tem uma ligação mais intensa com a própria vida do autor – devido suas crises e aos objetivos inconclusos de *Yawar fiesta* –, como averigua Cornejo Polar (1973, p. 102): "A recuperação do mundo é, agora a recuperação de si mesmo". Ao mesmo tempo, sua escrita neste momento se entrelaça mais seguramente a sociedade peruana "A dualidade índios-brancos se converte no primeiro termo do conflito Serra-Costa." (CORNEJO POLAR, 1973, p. 103), servindo assim para expor a história andina.

Para isso, enxergamos neste caminho literário em análise a montagem de um discurso narrativo no qual o sujeito andino é inserido nos acontecimentos. Desde *Os rios profundos* enxergamos uma aproximação ao contexto migrante deste sujeito. O processo descrito como *cholificación* da capital é uma análise feita a partir da Costa, porém quando observada no contexto andino – como tentou fazer o autor – a migração para o litoral significou a demolição cultural do índio. O universo andino serviu como catalizador do índio como ser cultural.

A estratégia de *Os rios profundos* é a de servir como a defesa de um passado específico. Os Andes figuram como o único espaço possível para o fortalecimento de relações humanas coletivas. Não é à toa que Ernesto é novamente o personagem-narrador, o mesmo nome de *Agua* e *Warma Kuyay*. Como propõe Corejo Polar (1973, p. 104): "A situação colocada em *Os rios profundos* é resultado do intermedio entre o exílio costenho e a experiência original, aquela que motivou a opção definitiva a favor do mundo indígena.". Crendo na totalidade da obra de Arguedas, como parte da sua busca em historicizar a cultura andina, percebemos neste romance – assim como Cornejo Polar – a defesa de um passado longínquo que remete a comunidade indígena de *Yawar fiesta* anterior a espoliação dos *mistis*.

A impossibilidade de um resgate cultural – solapado pela aliança entre mistis e índios naquele momento – dá lugar a concepções mais transformadoras, como a rebelião das *chicheras*⁸³ em *Os rios profundos*:

Ao meio-dia, quando os externos saíam para a rua, ouviram-se gritos de mulheres do lado de fora. Rondinel e eu, de pé na pequena escada que conduzia à minha sala de aula, podíamos avistar a rua. Várias mulheres passaram correndo; eram todas mestiças, vestidas como as empregadas e as donas das *chicherías*. O padre diretor, que saía de seu escritório, dirigiu-se ao vestíbulo e observou a rua, olhando para um e outro lado. Voltou logo; entrou precipitadamente na diretoria. Achamos que estava em medo. (ARGUEDAS, 1977, p. 94)

Os rios profundos é o mais reconhecido e mais traduzido livro deste autor. O romance de Arguedas único traduzido para o português é provavelmente o seu romance que denota mais apreço com a técnica literária. Neste momento o universo de sua obra aparece bem estruturado. Todas as preocupações anteriores são reposicionadas em um texto envolvente, que dá um passo a mais na busca de um futuro projeto sociológico.

Esta novela tem um claro cunho autobiográfico, as viagens com o pai ao interior dos Andes peruanos realmente aconteceram e se repetem no livro “Meu pai me falara de sua cidade natal, dos palácios e templo e das praças, durante as viagens que fizemos, atravessando o Peru dos Andes, de leste a oeste e de sul a norte. Eu crescera naquelas viagens.” (ARGUEDAS, 1977, p. 10). Esse caráter autobiográfico leva a crer que o sentido crítico de *Os rios profundos* emerge novamente de uma combustão interna, do autor/personagem para com a inserção no mundo andino. Na realidade, esta novela surge

⁸³Que produzem e vende a *chicha*, bebida feita de cereais fermentados na saliva.

quase vinte anos depois de seu primeiro romance para agregar os elementos lançados naquele momento e ampliar o debate.

Não se trata mais de um conflito individual, de um mensageiro solitário que consegue dialogar com a Serra e com a Costa. Na verdade, trata-se da descrição de um universo totalizante, no qual as injustiças são constantes para com os *comuneros* indígenas e descendentes. Sendo assim, para subverter essa ordem já não bastaria a mera descrição e valorização da cultura andina. *Os rios profundos* é o embrião desta ideia. O pai do menino Ernesto diz: “Cuzco está a mesma coisa os bêbados e os passante continuam urinando aqui. Mais tarde haverá outros fedores...É melhor a lembrança. Vamos.” (ARGUEDAS, 1977, p.13). Essa fala é categórica. Não somente essa fala, mas a necessidade de iniciar a novela em Cuzco é um traço fundamental.

A novela se inicia com uma passagem por Cuzco do personagem-narrador, acompanhado do pai, para visitar o tio, um *gamonal* endinheirado tratado como autoridade máxima, muito semelhante aos *principales* das outras publicações. A narrativa mostra Cuzco dominada pelos brancos, apesar das incríveis fortalezas incaicas ainda presentes em seu território.

A partir daí o romance se passa quase inteiramente em um internato em Abancay, já que o Pai do menino precisa exercer sua profissão de advogado em uma província do outro lado do rio Pachachaca. Descrita como uma província urbana que nada se assemelha com a grandiosidade dos pampas de Utek ou mesmo de Cuzco, Abancay parece deprimir o jovem-narrador o tempo todo.

Atravessar o rio em busca do pai passa a ser o objetivo máximo até dois acontecimentos marcarem o amadurecimento do jovem-narrador. Ao contrário de *Warma Kuyay* e *Agua* em que o personagem-narrador era uma criança, neste romance Ernesto tem cerca de quatorze anos. Aparece também um narrador que remete ao futuro, adulto, como no fim de *Warma Kuyay*.

Os pátios do internato e os acontecimentos ao redor são fundamentais para mostrar novamente uma tomada de consciência. Agora em sentido contrário, do mundo interno e pessoal do sujeito narrador a totalidade coerente do mundo peruano. Primeiramente Ernesto, agindo por instinto, segue as chicheras em seu motim pela distribuição justa do sal:

Enquanto distribuíam o sal senti que meu corpo se ensopava de suor frio. Meu coração palpitava com grande fadiga; um intenso vazio me apertava o estômago. Sentei-me no chão melado

daquela espécie de rua e apertei a cabeça com as mãos. O rumor de gente diminuía. Ouvi tiros. As mulheres de Abancay começaram novamente a cantar. O cheiro azedo do bagaço úmido, do melaço e do excremento humano que cercava as choupanas inchava dentro de minhas veias. Fiz um esforço, fiquei de pé e comecei a caminhar em direção ao parque da fazenda, procurando o caminho de pedras. (ARGUEDAS, 1977, p. 105)

Próximo do fim da narrativa Abancay sofre com uma epidemia de tifo, que se inicia na fazenda vizinha, de Ninabamba. Essa epidemia começa a se expandir e tomar toda a região. Os internos e os padres se mostram receosos, como dissera Cornejo Polar (1973, p. 146): "O último capítulo de *Os rios profundos* tem um tom apocalíptico." Novamente o jovem-narrador deixa o internato, foge para o centro de Abancay para saber se a febre chegara:

Saí correndo para o pátio. Os homens da cozinha seguiram-me. Desejava ver a cidade, ir a Patibamba e descer ao Pachachaca. Talvez no caminho encontrasse a febre, subindo a encosta. Viria fantasiada de velha, a pé ou a cavalo. Eu já sabia. Tinha disposição de acabar com ela. Descê-la-ia do cavalo lançando-lhe uma pedra na qual tivesse cuspidado em cruz; e se viesse a pé, agarrá-la-ia pelo longo manto que ela veste, flutuando no vento. Rezando o *yayayku*, apertaria sua garganta de verme e a derrubaria, sem soltá-la. (ARGUEDAS, 1977, p. 233)

Nesse momento este percurso cria uma bifurcação: aquele descobrimento e encantamento com o mundo andino, passando para a valorização de seus espaços culturais em *Agua e Yawar Fiesta* dá um novo passo. Por isso, podemos dizer que *Os rios profundos* faz parte do intento de escrever a história do povo andino, como atesta Flores Galindo (1992, p. 12):

Arguedas é uma testemunha. Chega a dizer, por conseguinte que, quando em 1958 publicou *Os rios profundos* e relatou a rebelião das *chicheras* em Abancay, havia sonhado com a possibilidade de que algum dia os índios se rebelariam, que para ele a rebelião indígena era um sonho, uma esperanza, e que havia vislumbrado a possibilidade de que em Abancay se elevaram por assuntos mágicos religiosos, algum dia se elevariam por motivos sociais, e fariam realmente tremer o mundo.

Esta decisão – de contar a história andina – está presente na metáfora com o Rio Pachachaca. O nome do rio que significa ‘Ponte sobre o mundo’, segundo o próprio autor, serve para ilustrar sua própria ponte. Um jovem mestiço que escolhe o mundo andino.

Também simboliza a própria fuga para encontrar seu pai do outro lado da ponte do Pachachaca. Essa figura é uma marca magistral da narrativa:

Por isso, aos domingos, saía precipitadamente do colégio, a percorrer os campos, a atodoar-me com o fogo do vale. [...] Descie pelos caminhos dos canaviais, à procura do grande rio. [...] O rio, o Pachachaca temido, aparece numa curva lisa, na base de um precipício onde não crescem senão trapadeiras de flor azul. Nesse precipício costumam descansar os grande papagaios migradores; prendem-se nas trepadeiras e chmam aos gritos, da altura. [...] Sim! Era preciso ser como aquele rio imperturbável e cristalino, como suas águas triunfais. Como você, rio Pachachaca! Belo cavalo de crina brilhante, incontido e permanente, que marcha pelo mais profundo caminho terrestre. (ARGUEDAS, 1977, p. 68)

Sobre as metáforas em *Os rios profundos*, cabem alguns apontamentos. José María Arguedas era um bom leitor. Não se trata aqui de buscar as influências literárias de sua criação, porém de se atestar um fato que se repete entre os escritores da modernidade, a descrição de um microcosmo próprio para evidenciar um macrocosmo. Como em *O jovem Torless* – de Robert Musil –, *Os rios profundos* é uma narrativa sobre instantes biográficos do próprio autor. É um romance onde prioritariamente o autoconhecimento serve para fundamentar as escolhas posteriores – do autor e também do personagem.

Em *O jovem Torless* o protagonista – também um garoto – percebe a crueldade do sistema e se fecha para o mundo, buscando refugio nos problemas matemáticos. De outra maneira o protagonista de *Os rios profundos* se abre para o universo indígena, querendo cada vez mais tomar partido destes. A relação com os colegas de internato – que também evidenciam a crueldade do sistema – ao invés de enclausurar o jovem Ernesto expande os horizontes deste personagem. O aparecimento o *zumbayllu*⁸⁴ é a metáfora perfeita para ilustrar essa situação.

Um capítulo inteiro é dedicado a apresentação deste brinquedo. Essa apresentação é bem característica e parecida com a reflexão que o jovem personagem faz ao tocar os muros incaicos de Cuzco. É contruída toda uma relação linguística a partir da terminação quéchua “*yllu*” e, a partir deste sufixo, o narrador vai entrelaçando várias noções culturais dos povos andinos: “O *pinkuyllu* e o *wak’rapuku* marcam o ritmo; comovem e alimentam as pessoas; nenhuma sonda, nenhuma música, nenhum elemento chega mais fundo no

⁸⁴ Pião de origem oriental.

coração humano. A terminação ‘yllu’ significa a propagação desta classe de música” (ARGUEDAS, 1977, p. 71)

Antero é nome do garoto que apresenta o *zumbayllu* aos outros internos, ele tem habilidade com o pião e logo Ernesto exclama toda sua admiração por conta desse brinquedo:

O canto do zumbayllu se internava no ouvido, aviva na memória a imagem dos rios, das árvores negras agarradas a paredes dos precipícios. [...] Olhei para o rosto de Antero. Nenhum menino contemplava um brinquedo daquela maneira. Que semelhança havia, que corrente entre o mundo dos vales profundos e o corpo daquele pequeno brinquedo móvel, quase protético, que cavava cantando a areai em que o sol parecia dissolver-se?” (ARGUEDAS, 1977, p. 74)

É certo que neste romance o *zumbayllu* serve como uma ferramenta para o garoto Ernesto superar as adversidades do internato. Assim que o pião aparece na narrativa torna-se sempre presente, é um amuleto de segurança e nostalgia do protagonista.

Ao traduzir o barulho que o objeto faz como emanções da natureza, este passa a servir também como a capacidade do jovem de adentrar ao universo mágico andino. É nesse momento em que se alinha uma ideia que perpassará por toda obra de Arguedas: a de que o místico e o racional não se anulam. Como explica Cornejo Polar (1973, p. 127):

Na Serra peruana, em todo o Peru, a fraternidade universal é impossível: se ama a uns é necessário odiar a outros. É a trágica lição final do *zumbayllu*. Ela prova ademais, prova importantíssima para entender o sentido profundo da obra total de José María Arguedas, que a atitude mágica não rechaça a realidade, ou a desvia, mas que, ao contrário, assume um papel revelador. Magia e lucidez não são termos opostos.

Justamente por isso, o cerimonial se faz novamente presente em *Os rios profundos*. Como em toda obra do autor os *huainos* guiam os caminhos dos indígenas e se repetem ao longo de toda a narrativa. Ao lançar o *zumbayllu* muitas vezes o protagonista evoca essas canções. O certo é que esses elementos são simbólicos para a significação deste romance e, por isso, novamente concordamos com a afirmação de Cornejo Polar sobre essa significação, quando diz:

Ao longo de toda a novela o narrador-protagonista, Ernesto, obedece a um impulso fundamental: unir-se com os homens que escolheu como semelhantes, como os índios, com sua situação concreta e com sua cultura, e confundir-se enraizado com a natureza. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 152)

Para Cornejo Polar o ajuste histórico de José María Arguedas – essa busca em direção ao passado – é também uma tentativa válida de escrever o futuro,

[...] Depois de *Os rios profundos* as alternativas abertas serão de outra índole: em todas elas a aventura do homem é, ao mesmo tempo, a aventura de um povo. O tempo da evocação terminou. Começa o da angustiante, duríssima, e incerta adivinhação do futuro. (CORNEJO POLAR, 1973, 161)

Vargas Llosa, enxerga no sucesso do estilo literário de *Os rios profundos* o seu *lance* histórico, para ele a capacidade de dialogar com a história reside no poder de persuasão evidente deste romance:

Dos contos de *Agua* a *Os rios profundos*, o progresso que passa por *Yawar Fiesta*, Arguedas aperfeiçoou tanto seu estilo como seus recursos técnicos, estes que, sem inovações espetaculares nem ousadias experimentais, alcançam com essa novela total funcionabilidade e conferem a história esse poder persuasivo sem o qual nenhuma ficção vive ante o leitor e nem passa a prova do tempo. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 178)

Seja como for, a partir desse momento a carreira literária de Arguedas atinge um novo patamar em relação a história do país.

4.2 *Todas las Sangres* (1958-1964): Todas as concepções de um país

Após a publicação de *Os rios profundos* (1958) a obra de José María Arguedas obtém um *status* superior. Antes do lançamento de *Todas las sangres* (1964) o autor publica uma importante novela – *El sexto* (1961) – que trata do tempo em que passou preso por conta da manifestação contra o general Camarotta, no final da década de 1930. Também publica um significativo conto chamado *La agonía de rasu ñiti* (1962), que conta a história de um *dansak de tijeras*⁸⁵ que morre e volta como um condor, sendo uma breve metáfora da vida nos Andes.

Esses dois escritos do autor são determinantes para a produção de *Todas las sangres* e consquentemente à nossa análise. Nestes textos anteriores há duas preocupações que se traduzem como um dilema neste penúltimo romance do autor: a presença do mítico em conjugação com a racionalidade.

Ao analisar *Todas las sangres* como uma construção de um projeto utópico para o Peru, Klára Schirova diagnostica exatamente esse dilema:

Ortega y Gasset relacionou a etapa de transformação da sociedade tradicional a moderna como uma transformação específica da cognição: o homem se despede da tradição mítica e empreende uma viagem até a cognição racional. De modo semelhante, Arguedas e seus compatriotas se encontravam frente a um combate entre duas tendências opostas. O racionalismo suscitava o pensamento individualizado crítico, começava a questionar tudo o que estava fora do campo empírico. O pensamento mítico buscava com angústia um caminho desde as origens, desde a Idade de Ouro preexistente e perdida. (SCHIROVÁ, 2004, p. 101)

O racionalismo para Arguedas, apesar de ser um posicionamento rumo ao progresso, tende a fazer sucumbir a cultura indígena. Isso ocorre, pois, a cultura dos povos andinos era basicamente oral, alicerçada entre mitos e lendas. A única solução para a resolução desse impasse seria um empreendimento utópico. Ainda segundo Schirová (2004, p. 101):

Na confluência das décadas de 50 e 60 Arguedas tomou para si a missão de apaziguar a angústia de seu país natal. Tentou elaborar um projeto social ideal onde as culturas e ideologias pudessem viver em um ambiente de mutuo respeito e harmonia. A solução ao problema peruana devia aliviar de vez o dilema interno de Arguedas.

⁸⁵Dançarino típico do sul peruano que usa um aparato de metal nas mãos, fazendo um barulho estridente enquanto dança.

Neste momento deste trajeto literário que estamos examinando, os textos do autor atingem outro patamar. Suas publicações extrapolam o sentido literário passando a ser parte de um projeto sociológico para o país. Há uma ambição totalizadora em *Todas las sangres*, evidenciada pelo título.

É importante lembrar também que nestas décadas a ideologia indigenista se dilui em discurso intelectual. As movimentações culturais baseadas no indigenismo, incluindo o indigenismo literário, foram relegadas a um regionalismo de cunho bastante arcaico. Arguedas é o único a documentar de fato a vivência andina.

Somado a este fato houve uma aproximação mais clara do trabalho deste autor com a movimentação política. Pensada a partir de então como um projeto para o Peru, a obra de Arguedas começa a refletir sobre os dedobramentos políticos e sociais de forma intrínseca. Em *Todas las sangres* o simbolismo político é o tempo todo manifesto e isto não é uma coincidência. Com o término da ditadura de Manuel A. Odría – no fim dos anos 50 e início dos anos 60 – ocorre um novo ascenso democrático. O aprismo ganha força, fato que sempre se repetiu no Peru em momentos de renovação democrática.

Vargas Llosa faz uma pequena análise deste momento.

Esta foi também uma época de convulsões, esperanças e frustrações no Peru. Nas eleições presidenciais de 1962 os principais candidatos foram Haya de la Torre, o ex ditador Manuel Odría e o líder da Ação Popular, Fernando Belaunde Terry. Ganhou Haya de la Torre, mas o exército interviu para impedir o acesso ao poder de sua antiga ovelha negra - o aprismo. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 242)

Em 1963 assume então Fernando Belaúnde Terry. Apoiado pelas camadas populares e de braços dados com as forças armadas, estabeleceu sua base eleitoral sob a polêmica promessa de realizar uma “verdadeira” Reforma Agrária. Belaúnde Terry não contava com o fato de que esse anúncio ao invés de apaziguar os ânimos na serra peruana, agitaria ainda mais os levantes, como coloca Cornejo Polar (1973, p. 188):

Depois de tudo, por acaso o Presidente não havia feito campanha de promessas na Serra? De modo que quando o novo mandatário assumiu seu cargo, muitos campesinos assumiram automaticamente que tinham o direito a 'ocupar' as terras em disputa. Empunhando frequentemente títulos coloniais, marchavam sobre as terras disputadas das fazendas em grupos que variavam de um punhado a vários milhares, e colocavam bandeiras peruanas para indicar que estavam retomando locais que eram seus por direito. O uso das bandeiras serviu para

conseguir respaldo e dava uma aura de legitimidade e nacionalismo a estas invasões.

Ao mesmo tempo, o governo de Belaúnde Terry, por conta de suas ideias reformistas, provocou grandes esperanças na classe média e em setores progressistas e liberais. Conforme Vargas Llosa (1996, p. 242), "Arguedas não foi indiferente a este entusiasmo, como mostra o fato de que aceitara a direção da Casa da Cultura, que lhe ofereceu o governo e exercera este cargo, com empenho, um ano."

A Revolução Cubana foi outro acontecimento que repercutiu de maneira ruidosa no Peru dos anos 60. Neste período iniciaram-se os primeiros agrupamentos guerrilheiros⁸⁶ inspirados na revolução castrista causando focos de instabilidades na serra que se reverberaram na política nacional. Tanto é que a recém reinstaurada democracia duraria somente até o ano de 1968, substituída pelo governo revolucionário militar de Juan Velasco Alvarado.

José María Arguedas, apesar de manter certo entusiasmo político neste período, principalmente por conta dos levantes camponeses, não possuiu nenhuma ligação político-partidária. Suas preocupações ideológicas estão neste momento voltadas aos textos de *Todas las sangres*, que segundo Cornejo Polar (1973, p. 189) "escreve no momento em que, paradoxalmente, José María Arguedas admira a ação campesina de Hugo Blanco e começa a estimular a ilusão na capacidade transformadora do governo Belaúnde."

Mais do que nunca a ideia da rebelião indígena está maturada na obra de José María Arguedas, inspirado principalmente pelas movimentações de Hugo Blanco no vale cusquenho de *La convención*. Héctor Bejar, que dedicou um livro para falar sobre sua experiência nas revoltas campesinas do ano de 1965, argumenta que "Em 1961 e 1962 os periódicos de Lima começam a falar de Hugo Blanco, reclamando a repressão contra os sindicatos de La convención y Lares."

Inclusive, Hugo Blanco é um intelectual que teve um papel central na criação literária de Arguedas. Blanco acabou por fazer o movimento inverso de Arguedas, após ter se mudado para Buenos Aires para estudar, conheceu o movimento trotskista e chegou a participar das movimentações contra o golpe no governo Perón. Ao contrário deste escritor, Blanco deixa a cidade cosmopolita rumo ao campo para formalizar sindicatos

⁸⁶ Antes mesmo do início destes agrupamentos, Hugo Blanco já havia organizado um levante na província de La Convención (ver BEJAR, 1973)

em defesa dos camponeses indígenas. Arguedas parece ver em Hugo Blanco o personagem real de suas deliberações literárias⁸⁷.

Com efeito, neste momento a obra do autor mostra-se em intensa conexão com o espaço geográfico e também com os acontecimentos políticos e sociais. Como observa Flores Galindo (1992, p. 11):

Arguedas teve uma conexão direta com as rebeliões que estouraram nos anos 60 na Serra. [...] as rebeliões estouravam em toda a Serra, tiveram como protagonistas os comuneros, mas daí se generalizaram a quase todas as grandes fazendas, em lugares como Cusco, Ayacucho, Cajamarca, ou Cerro de Pasco. [...] Excetuando-se Puno, não há departamento da Serra que não se tenha visto sacudido de maneira significativa por rebeliões.

Todas las sangres além de funcionar como a culminação de um projeto sociológico é também um romance volumoso. É uma novela graúda, que abarca vários cenários, personagens e reviravoltas. Apesar de pairar a necessidade de explicitar as modificações sociais e econômicas do país, esta novela se alicerça em um estilo literário que revela certa maturidade do autor. Ainda sob a égide do realismo narrativo, o texto assume de forma mais substancial o compromisso de revelar a realidade,

Yawar Fiesta mostra um narrador bastante preocupado sobre a revelação dos aspectos sociais do mundo que verbalmente representa. Em *Todas las sangres*, mais de vinte anos depois, José María Arguedas retoma essa linha, reforçada e complementada pela perspectiva que aporta *El sexto*, e insiste em construir uma obra claramente interpretativa, reveladora também, como a primeira novela, de sentido da realidade social. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 187)

O desenvolvimento do capital e a subsequente influência do imperialismo aparece como um novo elemento problemático. Neste momento o atributo conservador de *Yawar fiesta* – o rechaço ao moderno – aparece em *Todas las sangres*, sobre a justificativa de defender a sobrevivência da cultura quéchua. Logo no início desta novela o chefe da família Aragón de Peralta está prestes a cometer suicídio, o que simbolizaria o fim de um ciclo econômico e político.

Não é casual que *Todas las sangres* foque seu capítulo inicial no suicídio de don Andrés Aragón de Peralta. O desaparecimento do grande senhor tem uma dimensão psicológica, individual, enquanto expressa o acabamento de uma personalidade rodeada

⁸⁷ Quinze dias antes de morrer Arguedas recebeu uma carta de Hugo Blanco, que estava preso. A partir dessa carta os dois iniciaram uma relação epistolar.

de circunstâncias que lhe são específicas, sem caráter representativo; mas tem também, e sobretudo, um nível social: é o signo da destruição de um mundo, o mundo que o velho *werak'ocha* havia dominado indiscutivelmente. O aniquilamento deste universo não começa nem termina com a morte de don Andrés, por suposto vem de antes sua deterioração e o processo desintegrador não encerra abruptamente, porém a morte do pai de don Fermín e don Bruno corresponde ao climax do processo. (CORNEJO POLAR, 1973, 196)

Os filhos de don Andrés – Fermín e Bruno – representam a quebra de um ciclo temporal e o início de novos projetos. Cornejo Polar acrescenta sobre isso que,

Os múltiplos projetos que se afirmam a si mesmo no relato, dentro de uma organização de confrontamentos e conflitos, podem reduzir-se aos que estão representados, mais ou menos univocamente, por don Fermín e don Bruno Aragón de Peralta, pelo Consórcio Internacional e Por Demétrio Rendón Wilka, comunero livre de Lahuaymarca. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 206)

Todas las sangres é a quinta novela de José María Arguedas, muitas vezes chamada de drama *dostoievskiano*⁸⁸. É efetivamente um drama psicológico familiar no maior estilo *Irmãos Karamazov*. É a maior novela deste autor e inegavelmente mais do que um escrito literário é um empreendimento sociológico. Conta a história de uma família de *mistis* muito poderosos de uma província fictícia chamada *villa de San Pedro de Lahuaymarca*, na serra peruana. Ao se suicidar don Andrés leva consigo toda uma imagem organizacional da serra peruana.

Assim como em *Os rios profundos*, o início de *Todas las sangres* é categórico para compreender sua composição. A simbologia da morte de don Andrés é também a morte de um sistema feudal imperativo da Serra. Do mesmo modo que ocorre no contexto histórico peruano do período. Apesar de longo o argumento do romance é básico: a descoberta da mina de Apar'cora nas terras de don Fermín dá início a uma rusga com seu irmão don Bruno.

Diferente das outras novelas deste autor o diálogo entre os personagens é um recurso explicativo. É através dos diálogos que somos apresentados aos personagens e aos projetos respectivos. Neste caso, Don Bruno representa um projeto arcaico. É um aristocrata paternalista, que dirige os negócios como se gerisse uma seita religiosa, sempre colocando os preceitos e valores morais acima das relações sociais. Mesmo assim,

⁸⁸ Esse advjetivo se repete em várias críticas sobre o romance. Inclusive o autor fala do seu interesse pela obra do escritor russo, em especial *Memórias do subsolo*. (ver, LARCO, 1976)

don Bruno é a figura que remete ao tipo gamonal atrelado a cultura indígena que a obra de Arguedas tenta perpetuar. A constituição deste personagem é cercada de paradoxos, como mostra essa fala do personagem:

-Yo no necesito las moyas; que cada indio tenga derecho a criar diez ovejas, cinco alpacas, dos vacas, un caballo. Yo dispondré de los caballos si hay necesidad; compraré las ovejas y las vacas si hay necesidad. Compraré a precio bueno. Yo soy corrompido! No quiero que los hombres de mis pernencias sean corrompido. Levántate, K'oto! – gritó, de repente, dándose cuenta que los 'colonos' seguían de rodillas. Todos los indios se pusieron de pie. (ARGUEDAS, 1988, p. 41)

Don Fermin, por outro lado, desempenha o papel do típico capitalista. Um peão de uma burguesia nacional que estava em formação. É dele a intenção de explorar a mineração a contragosto de seu irmão don Bruno.

As ideias de don Fermin são tipicamente liberais e expansionistas e, apesar de levar consigo uma noção de progresso e desenvolvimento para a região, ele é cercado de uma aura destruidora. O projeto capitalista de don Fermín encarna o perigo de solapar a cultura quéchua, mas ainda é neste projeto a última esperança contra o 'avanço imperialista':

*Don Fermín charlaba con el ingeniero Hernán Cabrejos en la terraza de su residencia, a un kilómetro de la mina. Tomaban whisky, ambos.
Una sombrilla azul los protegía del sol.
– Com quinientos peones lamperos alcanzaremos la veta principal en unos dos meses. El estudio geológico es seguro. A quién debe usted agradecerle por el error del joven ingeniero Moyano y la gran intuición del ingeniero Piskulich, ignorante pero inspirado? Si no fuero por ese hombre, usted se habría vendido pronto ante el consorcio Whister-Bozart.
– Sí, a pesar de todo me habría vendido. El bolsón de metal rico fue como una trampa – dijo el minero -. Una trampa del diablo. Fue como encontrarse con un 'tapado'. Se rompió de plano. Nos vimos frente a rocas asquerosas, y el bolsón dejó un hueco que debíamos llenar con lágrimas. (ARGUEDAS, 1988, p. 45)*

Para fugir dessa dicotômica armadilha, entre a modernização individualista e despreocupada de Fermín e a maneira antiquada e feudal de Bruno, há a figura de Demétrio Rendon Willka. Personagem índio, que havia morado oito anos em Lima praticando diversas ocupações laborais.

É interessante – embora não essencial – perceber certa relação deste personagem com o autor, migrante da Serra para a Costa, foi no cárcere que fundamentou boa parte de sua concepção política e religiosa, assim como Arguedas. Não é nosso intuito

aprofundar essa ligação, mesmo que o autor tenha afirmado este fato em entrevista⁸⁹. Contudo, chamamos atenção para o fato de este personagem encarnar um projeto político que Arguedas parecia corroborar: a possibilidade de existir uma economia especificamente indígena, coletiva e comunitária sem que esta fosse a representação do atraso⁹⁰. Além disso, o fato de Rendón Willka voltar a Serra é algo que o autor de *Todas las Sangres* admirava em um “personagem real” da história peruana, o já supracitado Hugo Blanco.

Todos os diálogos deste texto analisado estão cercados de alegorias. Desde o comportamento dos personagens e da maneira de se expressar até aos objetos que seguram ou consomem. Ao conversar com Cabrejos, engenheiro ligado a multinacional que adquire a mina do vilarejo, Rendón Willka mostra sua lucidez através de sua simplicidade. É quase como o mítico “bom selvagem” de Rousseau, metáfora que se encaixa muitas vezes na obra de José María Arguedas:

- Tú patrón, contra don Fermín? Por qué diciendo? – preguntó Rendón Willka poniéndose en pie.

No se tambaleó, como Cabrejos estaba seguro que le ocurriría.

– Yo no estoy contra nadie, cholo aturdido. Silencio! Siempre silencio! Estoy por una empresa grande que tiene millone. Dará trabajo a todos. No es necesario que don Fermín les quite sus tierritas a los pobres señores de San Pedro. Te he confiado un secreto, Rendón, por que esa empresa ha de comprar sus derechos a Aragón y tú serás más grande aquí; si quieres. Que los indios de La Providencia no trabajen a fondo; que trabajen poco, lo más poco, entiendes? Que los caballeros pobres de San Pedro no vendan La Esperalda a don Fermín. Toma esto en seña de la amistad y de silencio. Hablarás con don Fabricio.

Sacó de uno de los bolsillos del pantalón un fajo de billetes, y se lo alcanzó a Demetrio.

– Tú borracho, patrón? – le dijo éste -. Yo sano. Yo ganado plata con trabajo no más; otra plata maldición de Dios; hace creces gusano feo en el tuétano, en la sangre también.

– No estoy borracho, Willka...Te pesará – le dijo el ingeniero -. Si hablas, desaparecerás.

Rendón volvió a reír con cierta inocencia.

– Está bien empresa grande, ingeniero; está bien defender señores pobrecitos; sacar mucha plata de mina también. Estamos iguales, patrón. Comunero no más, comunero Rendón,

⁸⁹Na entrevista a Ariel Dorfman o autor admite que se identificava com vários personagens de suas histórias, Rendon Willkas é um deles. (ver LARCO, 1976)

⁹⁰Na Mesa Redonda sobre *Todas las Sangres* de 1965, ao responder a Sebastian Salazar Bondy sobre qual personagem encarnaria uma terceira via política no romance Arguedas é categórico em apontar Rendon Willkas. Para o autor, Willkas representava um tipo de organização para o futuro do Peru, uma organização comunitária e coletiva, que Arguedas afirma ser possível para o Peru apesar da discordância dos críticos presentes na Mesa Redonda. (ver ROCHABRÚN, 2011)

no quiere plata veneno, plata que no es de trabajo que no es del Dios. (ARGUEDAS, 1988, p. 88)

Os três projetos para o futuro do Peru estão encarnados nos personagens e ao redor dos relacionamentos destes com a mina pertencente a fazenda de don Fermín, com os *comuneros* e com a empresa mineradora multinacional Wisther-Bozart. Esse é o contexto geral de *Todas las sangres*, o grande enfoque está no avanço do que se entende por imperialismo no solo peruano a intrigas derivadas deste.

Uma dessas intrigas tem um elemento característico dos Andes peruanos. Cabrejos, agente infiltrado da companhia mineradora Wisther-Bozart para boicotar a mina de don Fermín, contrata o mestiço Gregorio para se fazer passar por um Amaru, um ser mítico representado por uma serpente gigantesca.

Cornejo Polar atenta para a construção estrutural da mineradora para o romance:

[...] o Consórcio atua no Peru como uma grande força desintegradora e aviltante. Destrói ou prescinde do ordenamento legal, manipula para seu proveito toda a economia, modifica costumes, infecta a natureza, etc. Mas, sobretudo, destrói aos homens, os degenera: seus empregados são 'homens sem alma', como Cabrejos ou pessoas as que, como ao engenheiro Velazco, 'lhe comeram o sangue'. A destruição moral do 'nativo' parece ser uma arma usada de maneira eficaz pelo Consórcio: pode encorajar pequenas e grandes traições ou promover, mais ou menos obscuramente, a prostituição. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 212)

Aos índios – detentores de uma “cultura não corrompida” – ocorreu exatamente o que previa don Bruno, são apresentados ao prazer indigno dos vícios e da prostituição. Isso mostra certo apego ao gamonalismo feudal protagonizado por don Bruno, que dentre outras coisas assassinou uma de suas amantes e teve uma revelação divina, modificando toda sua atitude perante a trama. Essa transformação culmina em outro melodrama. Após assassinar don Lucas, sob o pretexto de proteger os índios explorados por este gamonal, don Bruno dirigiu-se para a fazenda de don Fermín, *La esperanza*. No local mirou o revólver para o irmão enquanto praguejou sobre a culpa de Fermín em relação as mazelas da região. Acertou a perna do irmão e acabou preso na capital da província.

A “autofagia” desses outros dois projetos para um “novo mundo” peruano resultou em um final ainda mais dramático. Um espectro do comunismo parecia rondar a Serra peruana e o governo prende vários líderes indígenas, que cobravam aumento salarial, sob a acusação de comunismo. Rendón Willka assumiu o controle da fazenda de don Bruno – *La providencia*– e os índios passaram a não ter patrões, essa situação foi deflagrada

como uma revolta e os guardas foram enviados para refreá-la. Por fim, o fuzilamento de Rendón Willka – morto como um messias – pareceu dar início a um novo projeto nacional.

O esquema literário é próprio dos romances dramáticos e configura a exemplificação de uma projeção sociológica para o país. Para isso há um esquema ideológico marxista que dá sustentação a novela que Vargas Llosa compreendeu de maneira eficaz:

O esquema ideológico sobre o qual esta construída a novela é simples e quer ilustrar esta tese marxista elemental: que a história é uma luta de classes, de interesses antagônicos, no que os poderosos submetem os mais fracos e os exploram ou destroem, e na que os debilitados só podem alcançar sua liberação destruindo os poderosos. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 255)

Na realidade, *Todas las sangres* funciona como a culminância de uma elaboração para todo o país. É um projeto pretensamente sociológico, que em sua base político-ideológica demonstra uma espécie de “que fazer”⁹¹ para o Peru. Fica evidente que a literatura de Arguedas resultou de um processo orgânico:

Todas las sangres, amadureceu durante vários anos. Para poder escrevê-la foi necessário tentar interpretar em Agua (1935) a vida de uma aldeia, em Yawar Fiesta (1941) a de uma capital e província e em Os rios profundos (1958) a vida de um território humano e geográfico mais vasto e complexo. Sem estas obras não teria podido criar Todas las sangres [...] E sendo que minha última novela é mais literária que as anteriores pois nela o literário provém da face e do coração de uma infinidade de pessoas distintas entravadas em nosso país em uma urdidura sutil, profunda, as vezes terrível, e não somente da descrição do pranto e da mágica maravilhosa dos rios e montanhas. (ARGUEDAS apud CANTOR, 2012, P 13.)

Neste processo de criação fica claro a necessidade de cada vez mais a obra estar atrelada aos acontecimentos do país. Há uma transformação na obra – podemos chamar de amadurecimento também. Ao se desenvolver as questões de criação literária o substrato “real” passa a exercer uma função organizativa.

Vargas Llosa enxerga esse movimento como algo desagradável, "Na realidade, o que retrata Todas las sangres é uma das grandes limitações da literatura indigenista, algo que o próprio JMA em seus melhores momentos procurou superar: o ideologismo."

⁹¹ Usamos essa expressão para remeter ao famoso ensaio de Vladimir Lenin (ver LENIN, 2010)

(VARGAS LLOSA, 1996, p. 254). Ao encarar a obra como um projeto político que abarca todos os estratos da cultura peruana a estrutura ideológica passa a ser mais marcante.

Sendo assim, encarada como documento sócio-histórico é evidente que o romance – e consequentemente toda a obra de Arguedas – fracassa. E foi exatamente assim que o romance foi examinado na famosa mesa redonda de 1965, evento ocorrido no IEP (Instituto de Estudios Peruanos), em Lima, com o intuito de se fazer um debate público sobre o livro *Todas las Sangres*.

Neste episódio foram convidados a expor sobre o romance de José María Arguedas vários intelectuais, sendo estes majoritariamente de esquerda. É importante ressaltar o posicionamento político destes intelectuais. O que estava em jogo ali era – mais do que o valor artístico da obra – a capacidade ou não de pensar um programa que abarcasse os anseios de renovação política e econômica, ao mesmo tempo em que se pensava o papel dos povos de origem indígena e o seu selo identitário.

Primeiramente os críticos literários colocaram seus pontos de vista. Este corpo de críticos foi composto por Alberto Escobar (1929-2000), José Miguel Oviedo (1934-) e Sebastian Salazar Bondy (1924-1965). A indagação mais fervorosa foi a de Salazar Bondy que indagou sobre a possibilidade de *Todas las sangres* ter alguma relação com a realidade:

Eu me pergunto se, conscientemente Arguedas postula em sua novela algo concreto sobre a realidade peruana, se há atrelada a sua criação literária uma visão de Peru, uma concepção, uma ideologia do Peru, uma doutrina do Peru. (ROCHABRÚN, 2011, p. 37)

Ao fim da primeira parte, Arguedas responde a Salazar Bondy deixando claro sua posição sobre a atuação do escritor e da obra perante a sociedade:

"Agora, quando Sebastián diz que é uma novela sociologicamente... (não me recordo que termo usaste...)
SSB: Que não é testemunho.
JMA: Que não é um testemunho! Bom, diabos! Se não é um testemunho então eu vivi por gosto... [risadas suaves], vivi em vão; quer dizer, não, não... vivi. Não! Eu mostrei o que vivi. Agora, pode ser que me demonstrem que o que vivi não é certo. Aceitarei...bem, com, com grande, com grande alegria."
(ROCHABRÚN, 2011, p. 50)

Na segunda parte do debate, que se iniciou logo na sequência, a palavra foi dada aos sociólogos Henri Favre (1937-), Jorge Bravo Bresani, José Matos Mar (1921-2015) e, no final, Anibal Quijano (1928-) é chamado para compor a mesa também. A crítica se desenvolve no mesmo patamar da primeira parte, sob a égide de qualificar ou não a novela como parâmetro da realidade vivida no Peru. Henri Favre inicia sua fala perguntando "[...] em que medida esta novela social que é *Todas las Sangres*, reflete a sociedade..." (ROCHABRÚN, 2011, p. 51)

A polêmica girou sempre em torno de um critério de verdade extremamente datado. Arguedas corroborava dessa visão tentando o tempo todo defender sua obra não pelo valor literário, mas sim como projeto social. Não nos interessa aqui prolongar a avaliação sobre as intenções do autor para com a produção do romance, muito menos as próprias impressões deste autor sobre esta novela. O que nos interessa é extrair uma análise crítica precisa feita neste debate. Análise esta que envolve o papel intelectual neste período e o papel da literatura para a construção histórica.

Em primeiro lugar, a crítica mais válida é a que trata sobre o conservadorismo de Arguedas. Em pelo menos dois momentos do debate o autor faz indagações próximas a esse argumento. Basicamente, para ele, ser índio é possuir crenças mistificas, acreditar em um mundo de coerência mágica. Ao explicar sua empatia por don Bruno – personagem nitidamente antiprogressista – Arguedas recorreu ao seu próprio pai,

Mas, ha uma raiz comum, que é substancial em ambos [em Bruno e Rendón]: é o que dom Bruno tem de indígena. Meu pai era advogado, mas não ia aos médicos; se fazia curar com bruxo, e acreditava em - pelo menos em oitenta por cento das superstições tipicamente indígenas. (ROCHABRÚN, 2011, p. 42)

Em outro momento, ao responder uma questão de Favre sobre a idealização dos índios na novela, Arguedas atestou que Rendón Willka não era índio e para diferenciá-lo dos índios ele alega que o personagem é ateu e racionalista: "Rendón Willka não cre nos deuses montanhas; se vale dessa crença para chegar a um fim político. É totalmente racional - ou racionalista -, não é índio." (ROCHABRÚN, 2011, p. 59)

Esses dois trechos evidenciam uma concepção histórica do indígena no Peru. Um paradoxo presente sempre por detrás das concepções do autor, a polêmica entre o mágico e o real, entre um mundo de lutas, fracassos e glórias. No qual as mulheres e os homens, ao invés de reclamar ou regozijar, cantam seus *huainos*.

Esse é o ponto que nos focamos. Onde parece haver um fracasso analítico – que o próprio autor verifica posteriormente – enxergamos um intenso poder de persuasão. Se por um lado a obra não pode ser vista como um reflexo da sociedade, ao menos ela servia para propor uma nova reflexão para a mesma. Para isso evocamos as palavras de Vargas Llosa ao comentar este acontecimento e a substrato histórico do romance deste autor:

Arguedas acreditava que a literatura devia expressar fielmente a realidade, e sentir-se desautorizado por sociólogos e críticos de esquerda como descritor deste mundo andino de que ele se sentia possuidor e conhecedor afetuoso lhe feriu profundamente. Mas, se equivocou. É certo que os Andes de seu livro não correspondem aos Andes reais dos anos sessenta (e tampouco aos Andes do passado.) Não é por isso que *Todas las sangres* fracassa como ficção, por a verdade ou a mentira de uma novela - conceitos que em literatura são sinônimos de excelência ou pobreza artística - não se medem confrontando-a com a realidade objetiva (se assim fosse, nenhuma grande criação, de Dom Quixote a Guerra e Paz ou Luz de agosto passaria ao exame.) A verdade e a mentira de uma ficção esta fundamentalmente determinada pelo seu poder de persuasão interno, sua capacidade para convencer ao leitor do que conta. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 263)

A forma com que amarra sua narrativa e a totalidade de sua obra são dois dos pontos que demonstram essa capacidade performativa de Arguedas. Tanto é que termina sua extensa novela declarando uma ponte para sua preocupação futura. Substituindo o avanço do desenvolvimento capitalista à Serra peruana haveria um novo adversário: o comércio de farinha de pescado do novo porto de Chimbote, na Costa. *Todas las sangres* termina com um breve diálogo entre o presidente da companhia multinacional em Lima – apelidado de Czar – e seu companheiro íntimo Palalo:

“El Zar, en Lima, le decía a Palalo: ‘son cobardes los indios actuales; degenerados por el hambre y los vicios del alcohol y la coca. Cien hombre bien armados han sido despachados ya a esa provincia. Matarán a unos cuñados; a ese Rendón, primero, y los demás se rendirán huyendo. Volverán a trabajar mejor que antes y hasta por menos salario y menos comida. Quien me preocupa es Fermín Aragón de Peralta. Lástima que su hermano no lo matare! Ese me preocupa. Sus negocios en la pesca y envase y en la harina de pescado le pueden dar millones. Esos millones los empleará en perturbar la tradicionalmente tranquila serranía. El próximo gobierno debe ser aún más fuerte. Tenemos que evitar que el Perú se desarrolle, hay que seguir conteniéndolo.” (ARGUEDAS, 1988, p. 473)

Todas las sangres trata da ingrata tarefa de retratar toda uma composição societária. Em uma forma narrativa densa e envolvente, porém pouco criativa. Talvez isso explique a última criação literária de José María Arguedas – que analisaremos a seguir – ser tão inovadora. Em um lapso entre as crises psicológicas e viagens ao porto de Chimbote este autor escreveu seu romance mais voraz.

4.3 *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969-1972): O ponto final do sujeito migrante ou “*Yo no voy a sobrevivir al libro*”

El zorro de arriba y el zorro de abajo é o último romance de José María Arguedas. Se, por um lado, *Todas las sangres* representa a culminação de um projeto político-literário, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* é o retrato sobre as consequências desse projeto. Pois, ao mesmo tempo que muda o enfoque temático para a Costa peruana, em busca de narrar um novo cenário ocupado pelo sujeito indígena migrante, muda também a forma do texto e sua composição.

Ademais, essa inovação performática incide na auto-indagação do próprio autor com sua novela, sobre a sua capacidade de criação. Ao responder as críticas recebidas após a publicação de *Todas las sangres* – sejam estas feitas na mesa redonda já comentada, ou as feitas por Julio Cortazar à revista *Time* – Arguedas, através da forma narrativa, reforçou seu argumento de que não “teria vivido em vão⁹².”

Afirmamos isso, pois esse é o momento em que a vivência do autor está mais parelha a sua criação. Desde 1966 Arguedas já tinha um projeto para desenvolver um romance que envolvesse a pesca de anchovas no litoral⁹³, esse é também o ano em que tenta o seu primeiro suicídio⁹⁴. A partir de então, o interesse em examinar a construção e desenvolvimento de novas perspectivas para os povos andinos se une a uma problemática capacidade criativa abalada pelas angustias de sua condição psicológica.

Comumente essa não seria uma preocupação relevante a análise de uma novela, porém, Arguedas não foi exatamente um escritor comum. Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, nos momentos em que perdia o fôlego inventivo e duvidava de sua

⁹² A frase “*he vivido en vano*” dita por Arguedas no fim da primeira parte da Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* ficou famosa. Servindo como uma referência de suas convicções e pretensões de sua obra.

⁹³ O autor afirma isso no primeiro diário que compõe este romance.

⁹⁴ Idem

capacidade para dar cabo deste projeto o autor escrevia diários, e estes diários estão acoplados ao texto, fazendo parte do livro. Ou seja, este autor transformou o “não criar” em uma possibilidade criativa.

Entretanto, ao que nos interessa historicamente, podemos afirmar que ao mesmo tempo que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* representa um olhar atento as transformações sócio-históricas do Peru moderno, também é um marco para a novela peruana, funcionando como uma espécie de “antirromance”, ou até mesmo como o final de um projeto narrativo tanto do autor, como da novela peruana como um todo. A partir da obra de Arguedas a novela peruana e o papel do autor intelectual passariam a ser rediscutidos.

Todas las sangres anunciava um futuro para o Peru, uma escolha de um programa definido pela figura de Demetrio Rendón Willka. Como já apresentamos, a mística morte de Demétrio Rendón anuncia-se uma terceira via social e econômica possível sob um alicerce humanista e coletivo. Contudo, os caminhos do país pareciam revelar o contrário:

Contra a fé de Arguedas, contra suas apaixonadas requisitorias, parece triunfar a temida 'ambição pessoal', o individualismo mais descarnado; parece impor-se em todos os estratos o afã do lucro e a organização capitalista afirma, sem dúvida, seu poder no país. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 266)

O porto de Chimbote se modernizou e passou a ser um local central da exportação de farinha de pescado, ainda nas palavras Cornejo Polar (1973, p. 266):

Chimbote, um pequeno e esquecido porto, se converte rapidamente, no vertiginoso ritmo com que cresce a exploração da farinha de pescado, que permite falar do 'milagre do capitalismo nacional', em um terrível polvo que se infla e cresce sem medida, descontroladamente. Chimbote torna-se um símbolo da nova realidade, uma realidade que Arguedas havia adivinhado com temor (no fundo corresponde ao projeto de don Fermín em *Todas las sangres*) e condenado com furia. Confrontar-se com Chimbote era quase uma obrigação para Arguedas.

Maria Gladys Marquisio e Andreína Martínez Chenlo ao analisarem a criação linguística de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* percebem que a própria construção da linguagem falada no local é uma tentativa de mostrar a transformação social caótica que passava o cenário. As autoras evocam inclusive a fala de um dos personagens para comprovar seu ponto,

Rebelión contra el lenguaje masticado y rumiado (pero no desmenuzado) que termina por desvirtuar la expresión literaria pero al mismo tiempo da una imagen auténtica de la realidad, de Chimbote que es la gran zorra del mar: “Esa es la gran zorra ahora, mar de Chimbote, era un espejo, ahora es la puta más generosa “zorra” que huele a podrido. Allí podían caber cómodamente, juntas, las escuadras del Japón y de los gringos, antes de la guerra. Los alcatraces volaban como señores dueños [...] Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta, cabroneada por cabrones extranjereados, mafiosos”, dice Zavala señalando la bahía, uno de los personajes “meditador, lector y pescador, sindicalista enérgico”. (MARQUISIO & CHENLO, 2005, p. 54)

Este último romance funciona novamente como a metáfora de um rio, um Pachachaca que desagua no mar. Após a quebra do dualismo, da intensificação e amadurecimento dos cenários andinos tanto o autor, quanto a “realidade andina” sofrem e até mesmo a economia e cultura peruana sofrem as modificações da implantação do porto pesqueiro de Chimbote.

A caoticidade de Chimbote – seja ela linguística, simbólica ou real – é a caoticidade de uma concepção nacional, dos vários estratos que compõe o ideário peruano. Desaguar diretamente no caos não parece ser uma escolha à toa. Este cenário é perfeito para ilustrar uma certa desilusão com a história do Peru em relação ao programa proposto em *Todas las sangres*. *Los zorros* é uma novela deliberadamente inacabada. No epílogo, que é uma carta direcionada ao editor Gonzalo Losada⁹⁵ (1894-1981), Arguedas admite que não há uma conclusão verdadeiramente escrita.

O filósofo Jean Paul-Sartre, filósofo existencialista, compreendeu a literatura como um campo político no qual deveriam se manifestar os artistas intelectuais da esquerda. Um campo de conflito constante, no qual o intelectual engajado deveria sempre manter uma posição firme de manutenção dos espaços. Essa posição – um tanto historicista – deste autor é intimamente ligada à sua cosmovisão e exprimida através de seus escritos filosóficos exerceu uma grande influência nos escritores latinos. Ao ocupar-se do conceito de literatura discorrendo sobre o ato de ler e escrever afirma:

Assim a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso da sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua (SARTRE, 2004, p. 48)

⁹⁵ Espanhol fundador do Editorial Losada fundada em 1938, em Buenos Aires.

Para Cornejo Polar esta novela é inacabada não somente pela falta de conclusão na trama dos personagens. O que faz este romance estar inacabado é o desequilíbrio do pacto de generosidade, depositando ao leitor toda a confiança para a interpretação do texto. Um ato de liberdade que deixa a obra aberta. Nesse contexto é que tratamos a contribuição deste romance para a história.

Ao contrário das outras obras, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* trata de um mundo que Arguedas não pertence. A paisagem andina não é mais sua aliada e, justamente por falar do desconhecido, como um sujeito deslumbrado ou amedrontado é que temos um todo babélico, ao qual a descrição de Cornejo Polar retrata de maneira certa. Segundo ele, *Los zorros* é a história de

Um homem relata a agonia que precede seu suicídio, que coincide e as vezes se intercala com a agonia de todo um povo, até o momento em que a palavra desaparece (inútil?) e só resta a impenetrável realidade de uma atroz morte. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 263)

Este texto, mais que os outros, é cercado de posições pessoais. É importante lembrar que na carta do epílogo há uma indicação ao editor para utilizar seu discurso no recebimento do prêmio *Garcilaso de la Vega* como prólogo. Já que em 1968 Arguedas havia recebido com bastante regozijo esse significativo prêmio da literatura peruana. Esse discurso ficou conhecido como “*No soy un aculturado*”.

Neste discurso o autor fez um apanhado bastante maduro dos objetivos de seu trabalho. O principal ponto desta locução está na tentativa de certificar que sua obra tinha o propósito de equalizar o papel da cultura quéchua em relação a cultura “oficial”. Mesmo que, durante esse caminho que analisamos, haja posicionamentos mais ou menos radicais, o gancho que dá a sua totalidade é o fato de este autor não ser “*un aculturado*”. Por isso é categórico que este discurso faça parte de seu romance final.

Desde *Agua* iniciando a opção pela cultura quéchua e sua historicidade, passando por *Yawar Fiesta* e a demonstração dos valores desta cultura, indo em direção a uma província maior (Abancay) e amadurecendo a obra em relação aos acontecimentos sociais com *Os Rios profundos*, chegando ao auge da descrição de todos os tipos sociais de um país, além do feito de uma projeção política com *Todas las sangres*.

Após as críticas e polêmicas que envolvem este caminho que estamos examinando, também depois de um amadurecimento pessoal e dos próprios povos andinos em relação

a modernização da Serra, esse discurso emendado à sua novela final é uma resposta sem conclusão, ao mesmo tempo que é um ponto final de todo um projeto.

Não é à toa que o autor sentiu a necessidade de explicar seu intento, assim como suas motivações ideológicas, pontuando que

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 aun 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. (ARGUEDAS, 2006, p. 12)

O discurso de entrega do prêmio *Inca Garcilaso de la Vega* não foi o último ato do escritor precursor de seu último romance. Em 1969 – ano de sua morte – publicou um artigo no jornal *El comercio* no qual demonstrava bastante decepção com os rumos da cultura popular. Neste escrito ele elencou todas as artes consideradas tradicionais do folclore peruano e fez um pequeno parágrafo contestando a situação atual.

De fato, estava ocorrendo o que este escritor acreditava ser um desmoronamento de todo um projeto nacional ligado ao fortalecimento da cultura quéchua. Após *Todas las sangres* e a opção por uma sociedade mais igual e comunitária, os ventos pareciam ter virado a favor da modernização, do desenvolvimento capitalista e, conseqüentemente, do individualismo liberal, altamente condenado por este autor.

Somado a estes acontecimentos há ainda as críticas recebedias por sua obra no sentido de ser incapaz de criar um projeto social tão anacrônico, pois estaria desligado completamente das transformações ocorridas nos anos sessenta, no campo peruano. Além de outras tantas polêmicas, a mais notória com Julio Cortazar parece desaguar em um debate altamente formalista em que o “truncamento” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* aparece como uma resposta provocativa.

Neste íterim que se produziu este último romance, conjunto a uma primeira tentativa de suicídio em 1966 – documentada nos diários que aparecem no livro, soma-se toda uma preparação do que viria a ser seu ato de morte. Portanto, esta novela estaria fadada ao prelúdio mortiz do autor. Assim como não há a criação de *Todas las sangres* sem todo um apofundamento do sujeito andino, suas migrações e o amadurecimento da serra para o autor, não há a criação de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sem a ideia da morte.

A última influência política e que parece ser também uma desconfiada esperança estava nas movimentações dos irmãos Castro em Cuba. A revolução cubana aparece em

vários momentos da narrativa final deste autor. Como evidencia Vargas Llosa (1996, p. 285),

De 14 de janeiro a 22 de fevereiro [de 1968] estive em Cuba, con Sybila, como jurado do prêmio Casa de las Américas. Já vimos o impacto que esta visita teve em sua obra (lhe dedicou um poema em quéchua, 'Cubapaq', e sua última novela tem várias referências a Revolução Cubana.)

A grande inovação do livro está para além de sua forma. Não é inovador somente o fato de mesclar o diálogo de dois seres mitológicos, com o diário pessoal do autor e uma narrativa desalinhada, cheia de personagens. O que é realmente novo e (por que não?) moderno em Arguedas – e isso serve para toda sua obra, inclusive *El zorro de arriba y el zorro de abajo* – está no fato de servir como uma alternativa histórica. A mistura performática desta última novela não é exatamente uma narrativa em três fases, mas sim um todo narrativo que funciona precisamente como uma trama para a história.

Diante de tais informações é necessário que façamos algumas explicações. O título da obra remete a dois seres míticos de uma lenda indígena, que foi traduzida e recompilada pelo próprio autor. Diz a lenda que duas raposas se encontravam, de tempos em tempos, no monte *Latausaco*, em *Huarochiri*. A raposa de cima vinha dos Andes, ou da serra e a de baixo vinha do litoral, ou da costa.

O recurso de buscar uma inspiração extratextual parece ter sido usado pois dessa vez a narrativa estaria centrada na Costa peruana (*Chimbote*), local que o autor não detinha conhecimento. Por isso, além de narradoras, as raposas seriam espécie de juízes dos acontecimentos. De fato, ambas as coisas não acontecem, mesmo que nos diários tenha sido dito que este era o plano do autor. De qualquer forma, essas alegorias representam uma maneira de unir a Costa e a Serra através do diálogo.

Romulo Monte Alto em seu livro *Descaminhos do moderno em José María Arguedas* faz uma aprofundada análise deste romance. Para Monte Alto, a figura das raposas funciona como um “elemento ininteligível que desestabiliza a leitura” (MONTE ALTO, 2011, p. 46), como pedras mágicas no meio do caminho do leitor. Para ele, são elementos, que ao invés de guiar o texto, criam diversas rupturas. E acrescenta que:

A aparição ou irrupção na superfície do texto desse elemento mágico se vê com clareza em dois momentos-chave: nos diálogos entre as raposas, no final do primeiro diário e do primeiro capítulo, e na mudança física de alguns personagens,

que se transformam em zorros a partir do capítulo três. (MONTE ALTO, 2011, p. 46)⁹⁶

Estes seres mágicos são os únicos que podem contar a história “verdadeiramente”. É como se Arguedas deixasse para eles esta tarefa. Inicialmente há um movimento magistral como se os *zorros* estivessem conversando sobre o cotidiano de Chimbote, julgando e construindo as versões dos fatos. No fim do primeiro capítulo há um diálogo entre esses seres mitológicos sobre a força das palavras. Quando o primeiro capítulo acaba, a raposa da costa – de *abajo* – pergunta se a outra entende o que ela está contando e esta responde que o relato está um pouco confuso. E o diálogo continua:

El zorro de abajo: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismo de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu, no es cierto?

El zorro de arriba: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay. (ARGUEDAS, 2006, p. 64)

Essa parece ser uma advertência também ao leitor, pois de fato o texto é bastante truncado e não há uma coesão no sentido tradicional do termo. Já que, após o primeiro diálogo que situa o leitor sobre a motivação desta produção, há a conversa das raposas mitológicas e um conturbado primeiro capítulo.

O primeiro capítulo é um retrato dos valores dos povos andinos perdidos através da migração à Costa. É praticamente todo ele um emaranhado de diálogos confusos, escandalosos e indecentes. Se passa entre os afazeres dos empregados de *Sansón I* o barco pesqueiro de Chaucato, com troca de insultos e brincadeiras por conta da sexualidade de um dos empregados, *El mudo*. O capítulo, predominantemente, se detém no fato de que todo o dinheiro ganho é gasto com as prostitutas e nos bares, esse é o primeiro tipo social de *Chimbote*.

O segundo capítulo se fixa em um segundo personagem bastante característico, *El loco* Moncada, um maltrapilho que carrega uma cruz pela cidade, dando sermões:

⁹⁶ Existe uma certa leitura sobre a possibilidade de que os zorros encarnem a forma física em certos personagens do próprio texto. Romulo Monte Alto parece corroborar com essa leitura. Aqui não nos é útil aprofundar essa interpretação. Para uma investigação detalhada desta apreciação (ver MONTE ALTO, 2011, p. 66)

En la primera esquina de la plaza del mercado, de la Modelo, la principal del puerto, cerca de los puestos de ropa, de verduras y mil chucerías que cubrían más de la mitad de la calle, Moncada sentó la cruz que llevaba la hombro. [...] Moncada se arrodilló al pie de la cruz, se alzó a predicar. A esa hora, de gran compra, sólo unos pocos le prestaron atención. 'Yo soy torero del Dios, soy méndigo de su cariño, falso de las autoridades, de la humanidad también. Miren! (ARGUEDAS, 2006, p. 67)

Há poucos vínculos entre os capítulos. O principal elemento que os liga é o cotidiano de Chimbote, a vida dos andinos na Costa. Também há um certo padrão ideológico que se verifica no restante da obra do autor: os padrões da produção de farinha de pescado são retratados como maliciosos, que se aproveitam dos migrantes andinos que não sabem lidar com o pouco dinheiro ganho. Esse é inclusive um ponto central da narrativa.

O terceiro capítulo retrata bem essa questão. Braschi é o sujeito por trás de todo comércio de farinha de pescado, um típico capitalista, provável contraventor. Um enviado de Braschi – don Diego – vai visitar don Angel Rincón, chefe da empresa *Nautilus Fishing*, para se interar dos negócios. Nesse momento há um longo diálogo que traça bem um discurso histórico para o período, os acontecimentos e a influências no cenário em questão.

O quarto capítulo é o último foco narrativo da primeira parte, e é exatamente o que fecha esse composto de tipos sociais de Chimbote que são retratados no livro. O capítulo apresenta don Esteban de la Cruz, um imigrante andino e único amigo de *el loco* Moncada. É o personagem com a história mais envolvente da novela.

Esteban parece retratar o típico migrante andino que foi para Chimbote nesta época. Ao visitar o médico, descobre que está doente: “*El doctor ‘grande’ le sentenció que tenía pulmones deshechos.*” (ARGUEDAS, 2006, p. 178). Constata que quase todos os seus amigos que trabalhavam em minas de carvão morreram, menos um, primo de sua mulher.

Este sobrevivente afirma que ao consultar um bruxo de sua comunidade, este lhe informou que para se salvar deveria escarrar cerca de cinco onças de carvão. Em uma linguagem complicada ele afirma:

- ¡Salvaste, Estebán, carajo! – dijo el primo -. Mismo en Liribamba un ‘cocalonero’ ha quedado tosiendo carbón. Día noche tosiendo ha estado. Dispués, tranquilo si’ha ido a so pueblo, de Parobamba p’abajo. Lu’hey vesitado; lu’he conversado. Con buey está arando; está teniendo hijos. El brujo qui’habla con espíritu cuero 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. (ARGUEDAS, 2006, p. 179)

Este capítulo mostra bem o retrato do povo andino do sul do Peru, agora migrantes da Costa. Uma cultura andina que a obra de José María Arguedas procurou defender e de certa forma recriar. Distancia-se bastante do resto dos acontecimentos cotidianos da caótica Chimbote.

Assim que finaliza o capítulo três aparece o terceiro diário de Arguedas. Aparentemente, sempre que o autor se via impossibilitado de criar por conta de suas angústias psicológicas ele escrevia em seu diário as motivações do texto.

A segunda parte do romance só tem um capítulo. Neste há três diálogos que são consequência da conversa entre don Angel e don Diego do capítulo três. Um dos assuntos tratados pelos personagens era sobre a influência do sindicalismo aprista entre os trabalhadores da pesca. Braschi, empreendedor autoritário, responde aos avanços dos sindicalistas ameaçando os pescadores que possuem barcos menores.

Essa parte termina com o diálogo entre dois padres norte-americanos e os representantes de duas comunidades – chamadas *barriadas*⁹⁷ – que cercam Chimbote. Todos falam do cotidiano local e dos problemas que os envolvem. Contudo, o tema central das arguições é a iminência da revolução. O padre Cardozo, por exemplo, é um entusiasta da união entre a simbologia de Che e Jesus: “- *La revolución – se oyó la voz firme de Carodozo – no será obra sino de estos dos ejemplos, uno divino, el otro humano, que nació de ese divino: Jesus y el Che.*” (ARGUEDAS, 2006, p. 264)

Desse modo o romance fica inconcluso. A última parte do livro é um último diário montado a partir de recortes. Nestes recortes Arguedas deixa claro que não conseguirá concluir o livro como se esperava, mas dá indícios do que aconteceria com os personagens e indicações sobre a atitude narrativa da alegoria das raposas. Além de algumas citações não muito claras sobre Gustavo Gutierrez, teólogo considerado fundador da Teologia da Libertação e amigo de José María Arguedas.

O epílogo do livro é composto por uma carta ao editor Gonzalo Losada e o reitor da *Universidad Agrária de La Molina*, direcionada aos estudantes. Estas duas cartas são

⁹⁷ Traduzido literalmente *barriada* seria o equivalente a bairro. Mas, em Chimbote – e isso se repete em vários países da América Latina – as *barriadas* são comunidades praticamente autônomas de comerciantes e artesãos.

mais técnicas, contendo, entre outras coisas, instruções para a publicação desta última novela.

É assim que se compõe a publicação mais complexa deste autor. Mesmo sendo uma narrativa intrincada cumpre exatamente o papel de dar o fechamento a todo um projeto literário. Contém os elementos críticos e o discurso histórico que perpassam toda a obra deste escritor. O diagnóstico do esfacelamento de uma identidade andina perante a incompreensão da modernidade.

Defendemos a ideia de que a aparente divisão entre três discursos distintos – o dos *zorros*, os diários e a “verdadeira” narrativa – é ilusória. Para nós, há um todo narrativo que é extremamente histórico. Chimbote foi o recurso utilizado como uma espécie de cartada para o projeto de um realismo que talvez superaria os obstáculos deixados por *Todas las sangres*. Nas palavras de Vargas Llosa (1996, p. 315):

Este projeto era 'realista': mostrar as transformações sociais, econômicas e culturais que trouxe o desenvolvimento de Chimbote, aldeia de pescadores que em poucos anos se converteu, graças a farinha de pescado, em poderoso centro industrial e chegou a ser, durante um tempo, o primeiro porto pesqueiro do mundo.

Cornejo Polar acrescenta que:

La imagen de Chimbote que más insistentemente golpea al lector es la del caos; un caos, por así decirlo, múltiple, universal, abarcador de todo y de todos quienes tienen alguna relación con el puerto. La vida cotidiana de Chimbote se desenvuelve bajo esta legalidad invertida, en medio de una constante mezcla de elementos insociables y del choque sucesivo, persistente, de todos ellos. Calles y plazas son escenario de esta ebullición. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 279)

Este todo narrativo, através de uma análise do micro (modificações do porto de Chimbote), serve como um exame do macro (a relação da América Latina com a modernidade), assim como na questão do internato de *Os rios profundos*. Essa estrutura tem dois pontos centrais. Dois acontecimentos que perpassam toda a obra deste autor e se equalizam neste livro. O primeiro tópico que diagnosticamos nessa estrutura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* é o de atuar como um ponto final da migração. Migração do próprio autor, da própria obra e do próprio sujeito dessa obra. Funcionando também como um diálogo com a própria condição migrante dos andinos, em voga no país neste período.

Para sustentar esse argumento, recorremos a Monte Alto que se utiliza de uma metáfora empregada pelo próprio autor: o yawar mayu, ou rio de sangue. Para Monte Alto, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* culminam com essa imagem de uma enchente que carrega “os restos acumulados nos picos e abismos, pelos insetos, pelo sol, pela lua e pela música” (MONTE ALTO, 2011, p. 87). E ainda afirma que: “Essa formação reproduz, a nosso ver, a desordenada sintaxe migrante de uma coletividade que está em marcha em direção à cidade, às portas da modernidade.” (MONTE ALTO, 2011, p. 87)

Então, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* surge como um rechaço definitivo e caótico àquela crença manifestada por Arguedas na possibilidade de coexistir um projeto capitalista e uma organização fraternal e coletiva. Sobre isso, a análise que Vargas Llosa faz sobre as reflexões de Alberto Flores Galindo a respeito de Arguedas no capítulo de seu principal livro – *Buscando un inca* – intitulado *El Perú hirviente de estos días* é bastante pertinente.

Flores Galindo, utilizando esta frase do próprio Arguedas para examinar as modificações que ocorriam no Peru, lança a questão sobre como as concepções tradicionais da Utopia Andina poderiam gerar respostas para o desenvolvimento moderno do Peru. Em sua concepção, esse desenvolvimento era ao mesmo tempo caótico e retalhador da identidade quéchua – como a figuração do universo de Chimbote –, porém, também representante de diversos progressos em várias áreas. Se por um lado a modernidade solapa certos caminhos do patrimônio imaterial, ela dá garantias de sobrevivência e prolongamento de certo patrimônio físico.

No entanto, concordamos com Vargas Llosa de que este é o mote central deste retrato de Arguedas sobre a migração no Peru, e que a obra deste autor se compromete com o mesmo questionamento exposto acima, sendo assim:

Esta pergunta também formulou Arguedas, com muito mais dramatismo, pois a resposta comprometia toda sua vida e sua obra. A urbanização e ocidentalização da sociedade peruana havia avançado tanto nos anos sessenta, que 'o índio', 'o andino arcaico' ia se encolhendo ante seus olhos como a pele de chagrém, portanto, se reduzia cada vez mais ao assento social e cultura da utopia que havia defendido contra vento e a maré. [...] Esse é o mundo infernal, onde já não é possível seguir 'buscando um inca', sobre isso que versará *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 295)

Além de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* exercer uma função de avaliação histórica de um acontecimento em plena ebulição, assim como o de reconstituir e

rediscutir o discurso da Utopia Andina, podemos inferir que esta novela é de fato a “gesta do migrante” (cf CORNEJO POLAR, 2000). Por esse motivo, Cornejo Polar em seu ensaio “*Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso Arguedas*” diagnosticou que muito além de reeditar uma identidade cultural do índio e do mestiço, a obra de Arguedas é um exame sobre as condições de desterritorialização do sujeito andino sob a égide moderna. Ele analisa que,

A condição migrante do próprio narrador. Mesmo com o risco de cair na ‘falácia biográfica’, parece-me inevitável aludir aos traumáticos deslocamentos que Arguedas sofreu e gozou desde menino: da casa-fazenda de seu pai e sua madrastra, dona de vastas terras que incluíam feudalmente servos índios, a pobres comunidades quéchuas que acolheram com amor o pequeno fugitivo, e a seguir o desorientado deambular por dezenas de povoados e cidades andinas, para terminar (omito muitas instâncias) numa Lima que ainda insistia em sua artificiosa linhagem hispânica e no mordaz desprezo pelos serranos. Não por acaso Arguedas se autodefiniu como um permanente forasteiro e elaborou sutis e angustiadas considerações sobre o que chamava o ‘forasteirismo’, essa desassosegada experiência de ser homem de vários mundos, mas afinal de nenhum, e de existir sempre – desconcertador – em terra alheia. [...]“Creio que à luz de seu romance final, em que é tão evidente a marca semântica da migração, pode-se reler toda a obra de Arguedas nessa mesma chave. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 129)

Sendo assim, apoiados nestas reflexões, concordamos com a hipótese de que a migração é esse elemento que coaduna as considerações autorais e os acontecimentos históricos. A Chimbote caótica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* é o ponto final do sujeito migrante, do yawar mayu, ou até mesmo daquele do lado de lá do rio Pachachaca (cf MONTE ALTO, 2011).

O segundo tópico que pontua a obra é o suicídio do autor. Mas, não é um ponto final ao acaso; o suicídio é o único final possível do livro. O suicídio pela primeira vez está na forma, ele rompe o trato com o leitor. Todo o livro serve como um resumo de vida e obra que o próprio autor não pode suportar. O autor morre para dar um fim não só a vida, mas também ao livro. Como nos explica Monte Alto (2011, p. 63):

Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas radicaliza seu projeto narrativo ficcional: no anúncio da própria morte, organiza material de sua vida, imprimindo-lhe um sentido sagrado, profético e histórico. [...] essa escrita funda uma poética, a poética do desterro, razão da migração, e encabeça, como um signo profético, o movimento de reconquista de um povo, de sua identidade perdida e seu território usurpado. Forma e conteúdo se unem no contexto entre o

suicídio e a migração. A última criação de Arguedas é um todo radical que penetra no âmago da história peruana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As renovações da obra de José María Arguedas no campo literário, somadas à sua relação com a intelectualidade, tornam seu estudo único para a história da América Latina. A relação de sua obra com seu contexto histórico e sua incursão no plano intelectual invocam certa mitificação em torno da figura desse autor e consequentemente à sua obra. A criação linguística, as modificações na forma e a intensa “performatividade” de suas personagens tornaram sua ficção um marco narrativo de sua época. Para além disso, esses aspectos auxiliam no exame do culto à sua personalidade, que emergiu no Peru após sua morte.

O próprio sentido que a obra percorre geograficamente, se entrelaçada à biografia do autor, pode sugerir um caminho nesse processo interpretativo. Há um significado histórico em sua obra, que ao demonstrar certas características da própria vivência do autor, descortinam um mundo a ser construído. Essa construção de um mundo andino revolucionário – no sentido linguístico e literário – é o ponto chave para a compreensão da imagem mítica associada a Arguedas.

A forma de sua produção literária se radicaliza no encontro do autor com os debates intelectuais de seu tempo, tal como o contexto da migração do povo andino em direção a Costa, que também se constitui um propulsor de suas transformações estéticas. Sendo o seu foco a intensa valorização da cultura quéchua andina, ao aproximar-se da história propriamente dita – dos acontecimentos de seu tempo – é que se afasta da explicação científica crua e abraça um certo conteúdo autocrítico desaguando no cenário caótico da cidade de Chimbote, também seu último paradeiro.

A construção de seu legado mítico tem início na sua última obra, na qual a narrativa torna-se cada vez mais perturbada: o caos urbano, a perda da identidade, a implosão dos significados, a inovação performativa e formativa, são elementos taxativos para a criação do típico herói latino-americano, atormentado, perturbado e lacônico. Todas essas categorias, somadas a uma negação radical da ficção, fazem convergir vida e obra ao lugar da morte, que se materializa em seu próprio suicídio, e que já se anunciava ao longo de seu livro. O fato de este livro e, consequentemente, de sua obra estar inacabada deixam margens a diversas interpretações sobre seu suicídio. Sobre isso Alberto Flores Galindo é certo quando afirma,

O suicídio não só responde a preocupações racionais. Mas, foi um fator que influenciou consideravelmente nele. Talvez uma das

coisas mais incomodas, mais sublevantes e que nos interrogam mais, é que a novela termina confundindo-se com a vida. Havia duas coisas separadas. Arguedas como narrador e Arguedas como ser humano que tinha mulher, que não teve filhos, que teve psiquiatras. Ao final, novela e vida se encontram de uma maneira absolutamente irrefutável e bastante questionadora para qualquer leitor. O narrador, o novelista, acaba se suicidando e a história da novela é, em parte, a história dos 'Zorros'. Mas, é também a história deste suicídio - a novela termina com o suicídio de Arguedas - o que confere uma autenticidade inusual a todas as suas páginas. (FLORES GALINDO, 1992, p. 34)

Nesse sentido, vemos que a imagem mítica atrelada a sua morte e também o seu legado são o que alimentam uma necessidade de sua constante revisão literária e historiográfica, pois como autor importante na literatura social latino-americana e como obra fundamental para a compreensão de seu tempo, principalmente no contexto peruano, suas obras carecem de revisões que auxiliem na compreensão de seu lugar no cenário histórico e nas lições apreendidas de seu legado cultural, tanto no Peru quanto na América Latina, além de uma releitura epistemológica da transculturação como modelo de ação intelectual de sua época.

Sendo a obra de Arguedas indispensável para entendermos a história peruana e, conseqüentemente, da América Latina, revisita-la significa, em certa medida, reinterpretar seus significados, seus elementos externos, seu conteúdo e forma em diálogo com as leituras precedentes, incluindo nessa perspectiva, também, uma renovação da leitura da história intelectual, capaz de trabalhar as generalidades do discurso literário.

Essa leitura pode, ainda, elucidar de maneira representativa as práticas culturais em seu tempo. Vemos que José María Arguedas, ao se fixar no arcaísmo como signo da legitimidade, parece ver na cultura quéchua um símbolo de pureza. A luta pela manutenção das tradições tem para Arguedas um sentido tão forte que o leva a desavenças inegociáveis, inclusive com a esquerda. Para ele, o cenário da tradição é o cenário ideal e intocado que penetra seu sentido de utopia. É o local onde surgem as possibilidades de sua interpretação.

Passados cem anos de seu nascimento e agora perto de rememorarmos os cinquenta anos de seu falecimento, pensamos que esse é um bom momento para visitar sua obra e fazer um balanço histórico de suas heranças, além de criar uma ponte interpretativa, através da qual possamos refletir e compreender os novos enlaces da posição intelectual, as funções que ele desempenha na sociedade, assim como a função da escrita, a qual sirva também para o nosso e outros tempos do Peru.

Tentamos aqui deixar um diálogo aberto ao reexplorar os elementos de sua obra e reinterpretá-los para compreender seu posicionamento como um *player* histórico. Procuramos apartar a análise da obra deste autor dos rótulos fechados, como se fossem a única maneira possível de interpretá-la historicamente. Rótulos como do *indigenismo*, do *Boom* Literário e do modelo transculturador. Entretanto mantivemos uma linha de interseção com todos esses movimentos e interpretações. Nos afastamos também das soluções políticas prontas para a situação do indígena, sendo essa uma construção constante da práxis da produção literária.

Vemos a fabulosa ficção literária de sua obra como um auxílio na interpretação histórica e na compreensão do intelectual que se faz neste tempo. É na própria atualização da forma estrutural de sua narrativa que surgem as marcas de seu legado. A longevidade de seus escritos e a força poderosa como ainda movem movimentos intelectuais e sociais que reivindicam um retorno às tradições andinas, com base em suas ideias, deixam evidente o poder de persuasão que sua obra possui. Esta característica se equivale ao trabalho de intervenção que promovem os intelectuais, transformando os romances de Arguedas em um tipo de engajamento que ele jamais supôs possuir em vida.

Desta forma, Mais do que um mero processo literário, estudar a composição de José María Arguedas é essencial para a relação entre os mitos e as ideologias que se ocupam dos cidadãos habitantes da *cidade letrada*, mas que se estendem até a sua periferia, transbordando para a *cidade real* em forma de imaginário social ou tradições inventadas.

Como atesta Vargas Llosa (1996), a obra de Arguedas é a edificação de um sonho. É a insistência em não ser mera narrativa de fatos, nem puro proselitismo lírico. Sua preocupação com o dinamismo da arte, aliado à sua preocupação com o papel do autor e da escrita são as bases para um olhar que sobrepõe as balizas de seu próprio tempo e transcende a criação literária de sua época.

Talvez seja por isso que a obra de José María Arguedas tenha voltado a ser estudada, não apenas no Peru ou por nós brasileiros, mas nos vários trabalhos realizados em países como os Estados Unidos, México, Alemanha, Espanha e República Tcheca e que foram por nós mobilizados nesta dissertação. Isso, porventura, explique porque seu nome reaparece no debate ciclicamente. Em um mar de incertezas e perturbações, poder compreender o autor entrelaçado a sua obra ainda é um porto seguro teórico, o que nos permite compreender os símbolos de uma trajetória e uma cosmovisão que demonstram uma capacidade de autocrítica racional ao mesmo tempo que desnudam um encanto

lírico-mágico. Em tempos que se reivindicam respostas técnicas e racionais para tantos caminhos incertos e imaginários, talvez esse seja um bom refúgio para a intelectualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes:

ARGUEDAS, José María. **El Zorro de arriba y el zorro de abajo**. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006.

_____. **Obras completas**. Tomos del I al V. Lima, Editorial Horizonte, 1983.

_____. **Os rios profundos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

_____. **Todas las Sangres**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

MURRA, John; LÓPEZ-BARALT, Mercedes (org.) **Las cartas de Arguedas**. Lima: Fondo editorial, 1996.

PINILLA, Carmen Maria. **José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo Siendo!** Textos esenciales. Lima: Fondo editorial del congreso del Perú, 2004

ROCHABRÚN, Guilherme. **“¿He vivido en vano?”**: La mesa redonda sobre *Todas las sangres*. Lima: IEP PUCP, 2011.

Livros e periódicos:

ALBÓ, Xavier. El retorno del indio. **Revista Andina**, 9, número 18, 1991, pp. 299-345.

ALEGRIA, Ciro. **El mundo es ancho y ajeno**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. **La sierpiente de oro**. Santiago do Chile: Editorial Nascimento, 1935.

ALMEIDA, Jaime. Tradução e adaptação da introdução de GUERRA, François-Xavier (org.) *Mémoires en Devenir. Amérique latine XVI -XX siècle*. Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 9-27. **Revista ANPLACH**, n. 3 p. 4-25 jan/jun, 2003.

ALEMANY BAY, Carmen. Singularidades de José María Arguedas como escritor.

América sin nombre, n. 13-13, pp. 160-167, 2009.

AQUEZOLO CASTRO, Manuel (Comp.). **La polémica del Indigenismo**. Lima: Mosca Azul, Ed., 1976.

ARCHIBALD, Priscilla. **Imagining modernity in the Andes**. Lanham, MD: Buckwell university press, 2011.

BARBOSA, Carlos. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BAUD, Michiel. **Intelectuais y sus utopías: Indigenismo y la imaginación de América Latina**. Amsterdam: CEDLA, 2003.

BENDEZÚ, Edmundo. José María Arguedas y el indigenismo. **Lexis**, vol. XVII, n. 2, 1993, pp. 275-285.

BÉJAR, Hector. **Las guerrillas de 1965: balances y perspectivas**. Lima: Peisa, 1973.

BENGOA, José. **La emergencia indígena en América Latina**. México, DF: FCE, 2000.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BUSTAMANTE, Cecília. Una evocación de José María Arguedas. **Revista ibero-americana**, vol. XLIX, número 122, Pittsburg, janeiro-março 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANTOR, Renán Vega. El legado cultural de José María Arguedas. **Rebelión**. Bogota, 2012. Disponível em: <http://www.rebelion.org/docs/159761.pdf> acesso: 04 dez. 2014.

CARRANZA ROMERO, Francisco. **Estudios críticos sobre J. M. Arguedas y Mario Vargas Llosa**. Trujillo: Editorial libertad, 1989.

CASTRO KLARÉN, Sara. **El mundo de José María Arguedas**. Lima: IEP, 1973.

- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el Aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima: CELACP, 2003.
- _____. **La novela peruana**. Lima: Editorial Horizonte, 1989.
- _____. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- _____. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- _____. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeito y discurso migrantes en el Perú moderno. **Revista Iberoamericana**, 62, número 176-177, Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas, editado por Mabel Morana, 1996, pp. 837-844.
- CORTAZAR, Julio. Acerca de la situación del intelectual latinoamericano. **Revista Casa das Américas**, número 45, Havana, novembro-dezembro de 1967.
- COTLER, Júlio. **Clases, estado y nación en el Perú**. Lima: IEP, 1988.
- DEGREGORI, Carlos. **Indigenismo, classes sociales y problema nacional**. Lima: CELATS, 1978.
- DE JESUS, Graziela. Considerações sobre o indigenismo no México e Peru. **Revista ANPHLAC**, n. 12 p. 176-196 jan/jun, 2012.
- DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de pascal a sartre**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- ESPLIN, Gerry Gardner. **Identity construction in hybrid communities: José María Arguedas as signifier**. 2010. 176 f. Dissertação (PhD.) – Department of languages and Literature, The University of Utah, 2010.
- FAVRE, Henri. **A civilização Inca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FELDMAN, Irina. **Rethinking community from Peru: The Political philosophy of José María Arguedas**. Pittsburg, PA: University of Pittsburg Press, 2014.
- FLORES GALINDO, Alberto. **Dos ensayos sobre José María Arguedas**. Lima: SUR, 1992.
- FREDRIGO, Fabiana; BITTENCOURT, Libertad Borges. Os lugares preenchidos pela imaginação: a cena literária como desafio aos historiadores – Carpentier e O reino deste mundo. **Revista História Unisinos**. n. 19(2), p. 194-207 mai/ago, 2015.

- GAJERO VÁSQUEZ, Antonio. El heróe sin rostro: los personajes de Yawar fiesta. **Revista de El colegio de San Luis**, n. 2, ano 1, 2011, pp. 124-146.
- GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionário en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- _____. **Buscando un inca: identidad y utopia en los Andes**. Havana: Casa de las Américas, 1986.
- HOFBAUER, Andreas. **Uma história do branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- KLARÉN, Peter. **Nación y sociedade en la história del Perú**. Lima: IEP
- LARCO, Juan (org.). **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. Havana: Centro de Investigaciones Literárias, 1976.
- LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARIATEGUI, José Carlos Mariategui. **Antologia**. Lima: CYDES, 1994.
- _____. Sete ensaios de interpretação da realidade peruana. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARQUISIO, Gladys. CHENLO, Andreina Martinez. El zorro de arriba y el zorro de abajo: el discurso de la muerte. **Revista uruguia de psicoanalisis**. n. 101, 2005.
- Disponível em: <http://www.apuruguay.org/node/205> acesso em: 15 dez. 2014
- MILLONES, Luis. Los peruanos somos un “noble torbellino de espíritus diferentes.” In ALTAMIRANO, Carlos (diretor) **História de los intelectuales en América Latina: II** los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires: Katz, 2010.
- MONTE ALTO, Romulo. **Descaminhos do moderno: em José María Arguedas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MONTOYA, Rodrigo. *Todas las sangres*: ideal para el futuro del Perú. **Cyber Ayllu: Temas arguedianos**. Disponível em: http://www.andes.missouri.edu/andes/Arguedas/RMCritica/RM_Critica1.html. Acesso em: 08/04/2013.
- MORAÑA, Mabel. **Arguedas/Vargas Llosa**. Dilemas y ensamblajes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- NATALI, Marcos Piason. José María Arguedas aquém da literatura. **Revista Estudos Avançados**. vol 19, 2005. p 117-128.

- PALTI, Elias José. **Giro Lingüístico e historia intelectual**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- PINHEIRO, Marcos Sorrilha. **Utopia Andina: socialismo e historiografia em Alberto Flores Galindo**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2013.
- QUINTANILLA PONCE, Alfredo. El wakcha y los doctores. **Cyber Ayllu: Temas arguedianos**. Disponível em:
http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/AQWaqcha/AQP_Waqcha1.html.
 Acesso em: 12/04/2013
- RAMA, Angel. **Cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. José María Arguedas transculturador. In ARGUEDAS, José María **Señores e índios: acerca de la cultura quechua**. Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976.
- _____. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2007.
- RODRIGUEZ-PERALTA, Phyllis. The literary progression of José María Arguedas. **Hispania**, vol 55, n. 2, 1972, pp. 225-233.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **América Latina: História e presente**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. **Lima, la horrible**. Lima: Editorial Inca, 1974.
- SALCIDO, Xóchitl Partida. Julio Cortázar y José María Arguedas: dos polos de la tradición literaria hispanoamericana. **Punto y Aparte**. Xalapa, México, 2014. Disponível em: <http://2neweb.com/gazete/?p=116122>. acesso: 07 mai 2015.
- SANCHEZ, Luis Alberto. **La polémica del indigenismo**. Lima: Mosca Azul, 1976.
- SARTRE, Jean Paul. Situação do escritor em 1947 In **Que é a literatura?**. São Paulo: Ática, 2004.
- SOARES, Gabriela Pellegrino. **Projetos políticos de modernização e reforma no Peru: 1950-1975**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- SCHIROVÁ, Klára (org). **José María Arguedas en el corazón de Europa**. Praga: Universidade Carolina de Praga, 2004.
- URBANO, Henrique (org.). **Modernidad en los Andes**. Lima: Centro Bartolomé de las Casas, 1991.
- _____. **Tradición y modernidade en los Andes**. Lima: CBC, 1997.
- VALCÁRCEL, Luis. **Tempestad en los Andes**. Lima: Editorial Universo, 1972.
- _____. José María. **Revista Peruana de Cultura**. Número 13-14, Lima, Casa de la cultura del Perú, dezembro de 1970, pp. 49-53.

VARGAS LLOSA, Mario. Arguedas, entre la ideología y la arcadia. **Revista Iberoamericana**, vol. XLVII, número 116-117, Pittsburgh, julho-dezembro de 1981, pp. 33-46.

_____. **La utopia arcaica**: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México, D.F.: Fondo de cultura econômica, 1996.

_____. Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. **Revista Iberoamericana**, número 110-111, Pittsburgh, janeiro e junho de 1980, pp. 5-28.

_____. Narradores de hoy: José María Arguedas. **El comercio**, suplemento dominical, Lima, 4 de setembro, 1955.

VASQUEZ, Ladislao. José María Arguedas nos engaño: Las ficciones de la etnografía. **Revista de crítica literária latinoamericana**, ano 36, número 72, 2010, pp. 129-154.

VIEIRA, Alexandre. José María Arguedas: o discurso do hibridismo cultural e da quebra da identidade nacional. **Revista Conexão Letras**, n. 2, v. 2, 2006, pp. 62-72.

WESTPHALEN, Emilio. José María Arguedas (1911-1969). **Amaru**, número 11, Lima, dezembro de 1969.

WILDE, Guilherme. “Segregación ou assimilação? A política indiana em América Meridional a fines del período colonial”, In **Revista de Indias**, 1999, n.º 217

ZEA, Leopoldo. **América Latina en sus ideas**. México: Siglo XXI, 1986.