



PERCURSO TRANSCULTURAL LÍTERO-IMAGÍSTICO PELA AMÉRICA LATINA^v

 Maria Aparecida Nogueira SCHMITT*

RESUMO

Neste estudo apresentam-se mananciais dos processos de transculturação narrativa, propostos pelo crítico uruguaio Ángel Rama, a partir da ideia de *nuestra América*, consolidando a aproximação das comarcas ideológicas entre o Brasil, o Peru e o Uruguai. Considera-se a visão de Pedro Henriquez Ureña que, em 1925, em sua obra **La utopia de América**, ressalta o papel da tradição e a importância da unidade de *nuestra América*, uma vez respeitada sua diversidade. O filólogo, crítico e escritor dominicano alimenta, assim, a utopia da América como um agrupamento de povos plurais a se unirem. Subtraído das impressões de viagens pela América Latina, este estudo busca realizar uma leitura no viés transcultural na observância de relatos da tradição em uma interface do Brasil com o Peru e o Uruguai. Como marcador do relato, recorre-se ao romance **Os rios profundos**, de José María Arguedas, que requer uma leitura sígnica das pedras dos muros incaicos como depositários dos registros transculturais narrativos, nos três níveis, quais sejam, o da linguagem, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão. Este trabalho busca analisar a interpenetração de crenças e de códigos extraídos da tradição latino-americana.

Palavras-chave: Transculturação. Tradição. Comarcas intelectuais. Pluralidade.

Caminhos se abrem para artífices que projetam na tela mental imagens desencadeadoras de inspiração. É quando o artista, convocado pela *poesis*, de uma tela em branco vê saltarem imagens indescritíveis, numa pedra bruta, visualiza dormir a escultura, sob o pó do tempo, entre os escombros, inseminados de ancestralidade de uma demolição, descobre o projeto para a Catedral do sonho

^v Artigo recebido em 15 de maio de 2016 e aprovado em 21 de junho de 2016.

* Pós-Doutora e doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF). E-mail: <mariaschmitt@pucminas.cesjf.br>.

arquitetônico. Assim, o escritor latino-americano, de desconstruções impetradas contra impérios culturais autóctones pelos sistemas de dominação, extrai matéria-prima para uma ficção especular que se vê e se faz ver no desnudar dos andaimes da edificação textual.

É o que nos apresenta, por exemplo, José María Arguedas, escritor peruano, autor de **Los ríos profundos**, um romance que respira e inspira transculturalidade, conduzida no comboio da história pelas linhas narrativas.

Quando se fala em transculturalidade, oportuno se faz registrar a gênese desse processo, fruto de amplas e profundas reflexões de homens comprometidos com o seu estar no mundo e que cultuam o sentimento de coletividade.

Já na década de 1920, o dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), intelectual, filólogo, crítico e escritor, ressalta a importância da unidade de *nuestra América* sem, contudo, descurar de sua diversidade. Em 1925, Ureña publica **La utopia de América**, onde ressalta o papel da tradição, sobretudo da indígena. Para o dominicano a unidade de sua história, a proximidade dos propósitos políticos e intelectuais fazem de *nuestra América* uma entidade, num agrupamento de povos distintos a se unirem cada dia mais. Toma como exemplos a Grécia clássica e a Itália renascentista, modelos de povos politicamente desarticulados mas unidos espiritualmente. Esse ideal de união, a utopia da América, objetiva a aproximação de povos transplantados por meio do resgate das peculiaridades culturais de uma região, formando as comarcas intelectuais. Para tanto, o crítico uruguaio Ángel Rama emprega o método de buscar essas especificidades, propondo, na literatura, que os autores retomem alguns elementos considerados arcaicos, para que, subsequentemente, alcancem uma inovação. Figurativamente Rama declara que os escritores deram um passo para trás no intuito de caminharem dois à frente. O passo para trás estaria expresso nas formas artísticas e dialetais cultas dos colonizadores europeus, conservadas pelo povo não ilustrado latino-americano. Um dos passos à frente seria, segundo Rama, a separação entre forma e conteúdo. Assim uma forma estética tradicional seria empregada para expressar o conteúdo político. Daí se originaria uma arte híbrida mesmo que por um tempo esses elementos opostos estivessem em equilíbrio. Para o crítico uruguaio o outro passo à frente seria em direção à língua falada, inserindo no discurso literário os ditos

populares, as frases feitas e outros elementos que integrassem o acervo do criador popular.

A visão antropológica de escritores como a de Darcy Ribeiro, no Brasil, possibilitaria a expansão para o âmbito da cultura, o que Ureña demonstrava em relação à língua. Rama, em **Transculturación narrativa en América Latina** (1982), abordará o tema da tão esperada unidade da América Latina.

Dentro de tal unidade, contudo, atentava para a diversidade, explicáveis por Rama pelo fato de alguns países se formarem como nações devido a fatores inclusivos e outros, não. O crítico pondera também que a diversidade seria desencadeada pela existência das denominadas regiões culturais que, muitas vezes, ultrapassariam as fronteiras nacionais. Cita como exemplo, no Brasil, a aproximação do Rio Grande do Sul com o Uruguai, uma vez que aquele estado apresenta mais semelhanças com este país e com a região pampeana da Argentina do que com os estados do Nordeste brasileiro.

FIGURA 1: Esculturas de tamanho natural no Museu do *gaucho*, em Montevideu (Uruguai).



Fonte: arquivo pessoal.

Em 2014, em visita ao prédio do Antigo Banco República, no Uruguai, que funcionava no Palácio Herber, construído em 1897 pelo casal Herber e Margarida Uriarte e que teve por arquiteto o francês, Alfred Massüe, em meio à suntuosidade interna da construção, fui surpreendida por um forte elo cultural, aproximando as comarcas ideológicas entre Brasil e Uruguai. No último andar do palácio encontra-se o Museu do *gaucho*, onde a história dos homens dos pampas uruguaios está arquivada e exibida na riqueza em armas e utensílios de ouro e prata, nas preciosas montarias, tendo como ponto de intercessão com o gaúcho riograndense, além da indumentária, o chimarrão, elemento típico fundamental na comarca cultural riopratense.

Sobre essas semelhanças Rama declara:

Estas semejanzas son contrarrestadas por las normas nacionales que dominan a las regiones internas de cada país, imponiéndoles lengua, educación, desarrollo económico, sistema social, etc., constituyendo una influencia no desdeñable en la conformación cultural, que impide que se maneje el esquema de división por regiones con prescindencia del fijado por la existencia de países independientes (RAMA, 1987, p. 58).

Quando se percorre a América Latina, a grande diversidade de povos e respectivas culturas saltam aos olhos viajantes, desde os altares e as imagens dos templos religiosos até as manifestações populares. Este estudo objetiva propiciar uma aproximação entre a multiplicidade cultural latino-americana por meio de suas expressões artísticas.

No que diz respeito à arte literária numa abordagem crítica, Ángel Rama apresenta seu método, segmentando-o em três níveis de atuação, quais sejam, o primeiro é o da língua, que para o crítico: “No se trata de uno registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado construcciones sintácticas locales” (RAMA, 1987, p. 40).

Para Rama essa língua ocupa um segundo lugar, afastada da norma culta e modernista que ainda empregam os narradores e inclusive desaprovadas dentro dessas obras. Seu emprego era entre aspas, consideradas por Rama como estigmatizadoras das vozes americanas que aparecem no texto, prática que vinha desde os primeiros românticos. Roseli Cunha assim ilustra essa observação do crítico uruguaio:

Como exemplo do primeiro período do regionalismo, Rama cita *Doña Bárbara* (1924) de Rômulo Gallego (1884-1969) que trazia aspas para

identificar as “*vozes americanas*” (1982a, p. 41). Aparecendo no texto, estas revelavam atitude diferente da de outros posteriores, como Arguedas, Roa Bastos, Scorza (CUNHA, 2007, p. 185-18, grifo do autor).

É o momento em que esses autores, numa transcendência agregadora, não mais imitariam a fala regional. Como Arguedas, em **Los ríos profundos**, passavam a elaborar a linguagem de dentro de uma cultura, no caso, da andina, não buscando a cópia, mas a sua recriação num idioma inventado.

Na visão de Roseli Cunha:

Ángel Rama, em seu estudo, parte do que considera os primeiros regionalistas, passa pelos autores que teriam sofrido um “transe de transculturação” e chega aos que teriam produzido a partir de zonas limítrofes, entre culturas tidas como autóctones e a cultura cosmopolita ou modernizadora. O crítico percebe, na solução encontrada por esses escritores para a questão da língua, um caso daquilo em que na teoria de Fernando Ortiz seria chamado de *neoculturación* (CUNHA, 2007, p. 186, grifo do autor).

E Rama pondera ainda que os escritores procedentes do regionalismo, para ampliarem seus conceitos de originalidade e representatividade, fizeram uso do léxico, da prosódia e da morfossintaxe da língua regional, atendendo à norma modernizadora da composição literária:

La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo. Pero no remeda simplemente un dialecto, sino que utiliza formas sintácticas o lexicales que le pertenecen dentro de una lengua coloquial esmerada, característica del español americano de alguna de las áreas lingüísticas del continente (RAMA, 1987, p. 42).

O segundo nível dos processos transculturadores, propostos por Rama, é o da estruturação literária. Roseli Cunha chama a atenção para a concepção do crítico sobre a, por ele considerada, **nova circunstância modernizadora**, lembrando que o estudioso alia o que considera moderno ao que seria estrangeiro e ambos em oposição ao que seria tradicional.

Rama considera neste nível a fragmentação narrativa como um dos recursos de resgate da cultura tradicionalista, suficientemente resistente à **erosão modernizadora**.

Sobre isso declara:

La singularidad de la respuesta consistió en una sutil oposición a las propuestas modernizadoras. Así, al fragmentarismo de la narración mediante el “stream of conscioussnes” que de Joyce a V. Woolf invadió la

novela, le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (que se ejercita en el *Gran Sertão: veredas* de Guimarães Rosa) cuyas fuentes no solo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, mediante yuxtaposición de pedazos sueltos de una narración, (en John Dos Pasos, en Huxley) se le opuso el discurrir dispersivo de las “comadres pueblerinas” que entremezclan sus voces susurrantes (tal como lo aplica Rulfo en *Pedro Páramo*) (RAMA, 1987, p. 44, grifo do autor).

Rama pondera que ambas as soluções, ou seja, o emprego do nível da linguagem e da estruturação literária procedem do resgate das estruturas narrativas, orais e populares. Cita como exemplo García Marquez, quando, em **Cem anos de solidão**, uniu o plano verossímil e o histórico dos fatos e o maravilhoso em que se situa a perspectiva dos personagens. Registra a insólita passagem do ovo de basilisco que foi tratada com incrível naturalidade por uma personagem, cuja casa era uma espécie de consultório de todos os mistérios do povo.

No Brasil Rama enfatiza que Guimarães Rosa, em **Grande sertão veredas** elabora seu texto transitando por dois níveis de transculturação: o da linguagem e o da estruturação literária.

Assim o crítico assinala:

En los dos niveles, la operación literaria es la misma: se parte de una lengua y de un sistema narrativo populares, hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo-universal (RAMA, 1987, p. 46).

Rama explana que o princípio mediador se efetiva na própria obra, uma vez que Riobaldo em **Grande Sertão: veredas** é jagunço e letrado. Está aqui definido o gênero peculiar do relato de Riobaldo como monodílogo. É este um interlocutor que nunca fala, mas sem cuja existência o monólogo não aconteceria. É uma forma de resgatar uma cultura ágrafa que se mantém na transmissão oral.

Afirma Rama: “De un extremo a otro de la obra de Guimarães Rosa disponemos de su testimonio sobre este procedimiento para recolectar una información y para estudiar lengua y formas narrativas de una cultura pecuaria” (RAMA, 1987, p. 47)

Quanto ao terceiro nível dos processos transculturais, o da Cosmovisão, parece merecer de Rama especial consideração, uma vez que por meio dele

poderiam ser observadas as respostas dos herdeiros plásticos do regionalismo..

Rama concluirá que, ao ser abalado o que chama de discurso-lógico-racional, empregado até então pelo romance regionalista, há uma volta às culturas regionalistas que proporcionaria o contato com o que considera fontes vivas culturais, imorredouras nas sociedades humanas, porém muito mais presentes nas comunidades rurais:

Afirma Rama:

A diferencia de la narrativa cosmopolita de la época que revisa las plasmaciones literarias en las cuales ha sido consolidado un mito y, a la luz del irracionalismo contemporáneo, lo somete a nuevas refracciones, a instalaciones universales, los transculturadores liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones (RAMA, 1987, p. 54).

Uma vez considerados os conceitos e níveis relativos à transculturação narrativa proposta por Ángel Rama, inicia-se aqui o percurso lítero-imagístico pela América Latina, buscando uma leitura transcultural das vivências e dos relatos da tradição, numa interface do Brasil com o Peru e o Uruguai.

Em Cuzco as pedras das construções testemunham e falam de um passado refletido no presente, eternizado. Atuantes como personagens, uma vez citados em **Los ríos profundos**, romance de José María Arguedas, traduzido para o português com o título de **Os rios profundos**, os muros revelam em suas pedras incaicas os níveis de transculturação da linguagem, da estruturação linguística e da cosmovisão, à medida em que contracenam com os colonos e testemunham seu drama.

O romance de Arguedas se inicia com o narrador-personagem, um menino de nome Ernesto, chegando à cidade de Cuzco em companhia de seu pai, que trabalha como escrevente nas fazendas do tio deste, um homem denominado Velho. Embora parentes, o pai de Ernesto odiava o Velho por ele ser usurário, violento com os subalternos, impiedoso com os **pongos**, índios que trabalhavam na casa do patrão sem receber salário. Preferia deixar apodrecer as frutas no pomar a dá-las aos colonos. Por se dedicar à causa dos camponeses, o pai entrou com o menino em Cuzco, à noite, escondendo-se junto das paredes, na sombra, temendo represálias. “Devíamos ter aparência de fugitivos, mas não vínhamos derrotados, e sim para realizar um grande projeto” (ARGUEDAS, 1977, p. 10).

Seguindo a narrativa, Ernesto sente-se atraído pelo cenário que se descortina diante dos olhos, referindo-se às sacadas esculpidas, às portas imponentes e harmoniosas, às perspectivas das ruas, ondulantes. Mas não aparecia nem um muro antigo, como o pai lhe havia descrito inúmeras vezes, ao lhe falar de Cuzco.

Eu esquadrinhava as ruas à procura de muros incaicos.
 - Olha em frente – disse meu pai – Foi o palácio de um inca.
 Quando meu pai assinalou o muro, parei. Era escuro, áspero: atraía, com sua face reclinada. A parede branca do segundo andar começava em linha reta em cima do muro (ARGUEDAS, 1977, p. 10).

De fato, nas ruas de Cuzco é muito comum visualizar a paisagem descrita por Ernesto, como se pode ver na foto abaixo:

Figura 2: Cuzco



Fonte: arquivo pessoal.

Voltando ao romance, o menino corre para ver o muro. O pai havia lhe falado da cidade natal, dos palácios, dos templos e das praças, durante as viagens que faziam, atravessando o Peru dos Andes, de leste a oeste e de sul a norte. O menino crescera nas viagens, enfrentando perigos com o pai, pelo ódio dos desafetos que brotavam das ações, quando este advogava a favor dos índios.

Quando meu pai enfrentava seus inimigos, e também quando contemplava de pé das montanhas, das praças das cidades, e parecia que de seus olhos azuis iam brotar rios de lágrimas que ele sempre continha, como uma máscara, eu meditava sobre Cuzco. Sabia que afinal chegaríamos à grande cidade. “Será para a felicidade eterna!”, exclamou meu pai uma tarde, em Pampas, onde fomos cercados pelo ódio (ARGUEDAS, 1977, p. 12, grifo do autor).

As pedras continuam sua missão de guardiãs da ancestralidade nos escombros do império incaico, regados pelo sangue dos embates sacrificiais. Como testemunhas do resgate da cosmovisão andina, as pedras, para Ernesto, cantam num assomo de transculturação na tessitura narrativa.

Eram maiores e mais estranhas do que eu imaginava as pedras do muro incaico; agitavam-se debaixo do segundo andar caiado que, do lado da rua estreita, era cego. Lembrei-me, então, das canções quíchuas que repetem constantemente uma frase patética: “*yawar mayu*”, rio de sangue; “*yawar unu*”, água sangrenta; “*puk'tik, yawar k'ocha*”, lago de sangue que ferve; “*yawar vek'é*”, lágrimas de sangue. Acaso não se poderia dizer “*yawar rumi*”, pedra de sangue; ou “*puk'tik, yawar 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 tempo violento das danças guerreiras, ao momento em que os dançarinos lutam (ARGUEDAS, 1977, p. 12-13, grifos do autor).

O nível da linguagem como processo transcultural pode ser constatado no episódio em que, em voz alta, Ernesto continua exclamando diante do muro, em quíchuá, *puk'tik, yawar rumi*, traduzindo o autor para o espanhol como *pedra de sangre hirviente* (ARGUEDAS, 2001, p.14). Passando pelo palácio do Inca Roca e pela Praças das Armas em Cusco, o menino pergunta ao pai se mora alguém no palácio do Inca Roca, ao que ele lhe responde:

- Você não viu as sacadas?

A construção colonial, suspensa sobre a murada, tinha aparência de um sobrado. Eu me esquecera dela. Na rua estreita, a parede espanhola, caiada, não parecia servir senão para dar luz ao muro.

-Papai – disse-lhe eu. - Cada pedra fala. Vamos esperar um instante.

- Não ouviremos nada. Não é que elas falem. Você está enganado. Mexem-se em tua mente e dali te inquietam.

- Cada pedra é diferente. Não são cortadas. Estão se mexendo.

Segurou-me pelo braço.

- Dão a impressão de se mexerem porque são desiguais, mais que as pedras dos campos. É que os incas transformavam em barro a pedra. Eu te disse isso muitas vezes (ARGUEDAS, 1977, p. 13).

Permeia o episódio da visão infantil de uma Cuzco há muito e repetidamente descrita pelo progenitor. Com o olhar desarmado de quem acaba de chegar, a criança dispensa a racionalidade castradora de sentimentos e de sensações e opta pelo insólito. Quanto à estratégia ficcional acionada por Arguedas, o realismo mágico veio a orientar a nova narrativa na passagem da estética realista naturalista para uma visão mágica da realidade.

A partir da década de 1960, o novo romance hispano-americano confronta-se com o realismo já envelhecido dos anos vinte e trinta. A magia de Arguedas, antes de recorrer ao fantástico, mune-se de sensibilidade para revelar o que há de deslumbrante, mesmo nas coisas e paisagens comuns. O escritor busca resgatar a tradição unindo o mítico e a ancestralidade por meio do elemento humano, de suas culturas e de seus costumes. Não despreza, porém, os fatores que cercam o estar do ser no mundo e que perpassam a narrativa.

O novo romance começa a apresentar inovações que nos anos 60 o consagrariam em nível internacional.

Irlemar Chiampi considera que o novo realismo buscava outras soluções técnicas para estabelecer uma visão polivalente do real:

As formas renovadoras desses primeiros quinze anos contêm em germe as formas revolucionárias que nos anos sessenta e setenta atestam o lúdico, o paródico e o questionamento sistemático do gênero romanesco. Entre as soluções formais mais frequentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção (CHIAMPI, 2008, p. 21).

O realismo mágico demonstrava a preocupação de constatar uma nova atitude do narrador perante a realidade.

Na passagem de **Los ríos profundos**, obra eleita para esta análise, não se pode deixar de considerar o critério da verossimilhança. Para Irlemar Chiampi, não se trata de avaliar a verdade ou a falsidade em um episódio narrativo quanto à realidade extralinguística, ponderando que:

O critério da verossimilhança, diversamente, tem a ver com a significação, e a “verdade” de um discurso narrativo só se propõe na medida de sua construção, independentemente da vinculação a qualquer referente “real” (CHIAMPI, 2008, p. 164, grifo do autor).

Assim é que no romance **Os rios profundos** o leitor se defronta com uma espécie de narrativa voltada ao propósito de encantamento, sobrevivendo de um efeito de realidade que erradica valores racionais para implantar uma lógica de não contradição. É então que se passa a aceitar a **verdade** pois o que importa ao leitor não é mais o que seja verdade, mas o que possa ser verdade para atender os propósitos da intenção narrativa.

Ernesto insiste com o pai sobre as pedras, na busca constante de dar vasão ao seu encantamento numa situação performativa do discurso realista maravilhoso. Instala-se, assim, a cumplicidade entre o narrador e o narratário ao compartilharem os modelos da impressão e do conteúdo para que se instale o verossímil:

- Papai, parece que andam, que se mexem, e estão quietas. Abracei meu pai. Apoiando-me em seu peito contemplei novamente o muro.
- Tem gente morando no palácio? – Tornei a perguntar-lhe.
- Um família nobre.
- Como o Velho?
- Não, são nobres, mas também são avarentos, embora não como o Velho. Como o Velho, não! Todos os senhores de Cuzco são avarentos.
- O Inca permite?
- Os incas estão mortos.
- Mas não este muro. Por que é que não o devora, se o dono é avarento? Este muro é capaz de caminhar: poderia elevar-se até o céu ou avançar para o fim do mundo e voltar. Os que moram dentro não têm medo?
- Filho, a catedral fica perto. O Velho nos transtornou. Vamos rezar (ARGUEDAS, 1977, p. 13-14).

Nota-se que o pai tenta intervir, sem alcançar sucesso, no imaginário de Ernesto, procurando mostrar-lhe, pelo verossímil, o inverossímil, talvez numa atitude de proteção. A percepção do menino reflete a linguagem poética, herança da língua que as *mamakunas*, segundo o dicionário quíchua, “matronas, o señoras de sangre noble y honradas” (HOLGUIN, 1989, p. 225) infundiram-lhe com ternura.

O pai, após beijar a testa do filho, deu-lhe a mão que naquela hora estava trêmula de emoção mas que, segundo o narrador-personagem, transmitia calor. Caminharam pelas ruas estreitas de Cuzco até verem as cúpulas da Catedral. Chegaram à Praça das Armas que pareceu ao menino a mais estranha que já conheceria.

Figura 3: Catedral de Cuzco e Praça das Armas.



Fonte: arquivo pessoal.

A história salta da tessitura narrativa e empresta realidade à ficção arguediana: “Foi a praça das comemorações dos incas – disse meu pai: - Olha bem para ela, filho. Não é quadrada, mas comprida de sul a norte” (ARGUEDAS, 1977, p. 14).

O menino achava a Catedral ainda maior quando a via de longe, o que emprestava à construção característica monumental. Sobre a relação entre a estética monumentalista que se faz observada nos espaços históricos da América Latina, García Canclini, em **Culturas híbridas**, tece procedente consideração: “Houve uma época em que os monumentos eram, ao lado das escolas e dos museus, um cenário legitimador do culto tradicional. Seu tamanho gigantesco ou sua localização destacada contribuía para enaltecê-los” (CANCLINI, 2003, p. 291).

Entendida como um dos elementos consagrados do poder, por Canclini, a estética monumentalista teve sua origem na representatividade de sistemas autoritários do mundo pré-colombiano. Seria, para o crítico, necessário se ater na busca de explicação sobre o modo como os processos da independência e construção das nações latino-americanas geraram enormes edifícios, murais, retratos de heróis nacionais e calendários de comemorações de datas históricas importantes.

Quanto aos sistemas sociais autoritários pré-colombianos, afirma Canclini: “A eles se superpôs o expansionismo colonial espanhol e português, sua necessidade de competir com a grandiloquência da arquitetura indígena mediante o gigantismo neoclássico e a exuberância barroca” (CANCLINI, 2003, p. 291).

A Catedral de Cuzco em sua grandiosidade, edificada com as pedras incaicas, conta de um tempo resgatado pelo escritor peruano, como o episódio em que Ernesto dialoga com o pai, admirado com a grandeza da Catedral. “Papai – disse eu. – A Catedral parece maior quando a vejo mais de longe. Quem foi que a construiu?

- O espanhol, com a pedra incaica e as mãos dos índios” (ARGUEDAS, 1977, p. 15).

Enquanto caminhavam conversando sobre as construções dos incas, a sua destruição e a interferência dos espanhóis na arquitetura das reconstruções, novamente realidade e ficção se mesclam sob o cinzel da história. É quando Ernesto avista uma mancha de árvores no sopé da montanha e pergunta ao pai se são

eucaliptos. Este responde que devem ser, mas que é uma paisagem atual, pois antigamente não existiam. Diz que atrás fica a fortaleza de Sacsayhuaman. O pai parece resguardar o filho ao fazê-lo se desinteressar de ver as muralhas, quando diz a o menino que ele não conseguirá ver Sacsayhuaman porque irão embora cedo e que é impossível ir de noite àquele lugar.

Na passagem, mais uma vez a realidade abraça a ficção arguediana. Segundo relatos populares e registros de historiadores, os incas arrastavam pedras com cordas e madeiras. Usavam troncos, pedras e rolavam com areia do rio. Em Sacsayhuaman há pedras com 12 ângulos, trabalhadas com perfeição impressionante.

Demonstrando profundo conhecimento da cultura incaica, o pai alerta o filho: “As muralhas são perigosas. Dizem que devoram as crianças” (ARGUEDAS, 1977, p. 15).

Importante ressaltar que na fala do genitor de Ernesto podem-se desentranhar do pensamento mágico laivos de realidade da cultura incaica, se o leitor recorre aos relatos dos cronistas, extraídos da tradição andina. Segundo eles, os incas sacrificavam lhamas da cor negra, nunca brancas ou marrons, em honra à terra e a outros deuses. O sacerdote tirava uma víscera, um pulmão, o coração e, no sangue, conseguia ver se o deus estava contente, o que não ocorria com as brancas ou as marrons.

Embora os descendentes dos senhores incas o neguem, ocorreram, sim, sacrifícios humanos naquela cultura, segundo relatos dos mais idosos das comunidades quéchuas. Sacrificavam meninos escolhidos, dizendo-lhes que seriam recebidos após a morte pelo deus Viracocha. Para o ritual, a criança era vestida da mais fina lã, de vicunha, coberta de ouro e prata e obrigada a subir até a mais alta montanha. O sacerdote que lhe vinha por trás, dava-lhe um golpe de pedra mortal. Depois era mumificada com a *muña*, planta também usada para combater o *soroche*, o mal das alturas. Entre os andinos, a mais conhecida menina morta é chamada de Juanita e está mumificada em Arequipa, sul do Peru.

Quando o pai afirma que as muralhas de Sacsayhuaman são perigosas, pode-se perceber no viés da leitura que o filho estaria protegido, se afastado do lugar onde outras crianças haviam sido vítimas dos ritos sacrificiais.

Quisera o destino, ou a trama ficcional, que se cumprisse, no entanto, o intento de Ernesto, ainda que de trem, na partida de Cuzco, ou seja, o de avistar Sacsayhuaman, a fortaleza atrás do monte, onde foram plantados os eucaliptos, sobrevoada por águias. O pai percebeu que o menino contemplava as ruínas e se manteve em silêncio. Quando mais em cima, porém, Sacsayhuaman apareceu, rodeando a montanha, exibindo seu perfil redondo, não afilado dos ângulos das muralhas, disse a Ernesto: “-São como as pedras do Inca Roca. Dizem que permanecerão até o juízo final; que o arcanjo tocará sua corneta dali” (ARGUEDAS, 1977, p. 24).

Nas palavras do pai configura-se o nível transcultural da cosmovisão, onde a tradição andina está em trânsito com a religiosidade cristã. Prosseguindo o diálogo, constata-se a transculturação no nível da linguagem, operando a plasticidade cultural apregoada, por Rama, à medida em que, na decodificação do nome da muralha, pode-se perceber uma certa ambiguidade entre o contestatório universo adulto e a mansuetude utópica do menino narrador- personagem. E por questão de fidelidade idiomática e de consolidação conceitual dos critérios transculturais a citação que segue respeitará os respectivos idiomas de origem:

Le pregunté entonces por las aves que daban vueltas sobre la fortaleza.
-Siempre están – me dijo - ¿No recuerdas que “huaman” significa águila? “Sacsay huaman” quiere decir “águila repleta”.
¿Repleta? Se llenarán con el aire (ARGUEDAS, 2001, p. 26, grifo do autor).

Ao leitor cabe interpretar que as aves estão repletas, fartas, como dizem as palavras literalmente ou, no subtexto, como eternizadas pela função de protetoras do santuário da tradição quéchua.

Segundo o pai de Ernesto, as águias não precisam de comer, são eternas e chegarão ao juízo final.

A religiosidade cristã funde-se com a cosmovisão andina num trânsito tão dual que a visão da justiça de um Deus uno, se faz no fim dos tempos. A revolta do advogado daqueles que a história oficial esqueceu refuta a odienta participação do Velho, quando Ernesto se refere à aparência do tio no tribunal divino: “- O Velho vai se apresentar nesse dia pior do que é, mais cinzento.

- Não se apresentará. O juízo final não é para os demônios” (ARGUEDAS, 1977, p. 24).

Mais um episódio exemplar do nível da cosmovisão na transculturação narrativa de Arguedas registra a interpenetração da tradição andina na religiosidade

cristã na figura do *dansak*, quando Ernesto estava internado no colégio de padres em Abancay. Em certas reflexões do personagem-narrador, na figura do *dansak*, o dançarino de tesouras, pode-se entender a simbologia do demônio:

O *dansak* de tesouras vinha do inferno, seguindo as beatas e os próprios índios; deslumbrava-nos, com seus saltos e sua fantasia cheia de espelhos. Tocando sua tesoura de aço caminhava em cima de uma corda estendida entre a torre e as árvores das praças. Vinha como mensageiro de outro inferno, diferente daquele que descreviam os padres enfurecidos e coléricos (ARGUEDAS, 1977, p. 179).

Mais ao final do romance uma peste se alastra pela cidade. Os colonos correm à igreja para uma missa. Ernesto começa a rezar em quíchua e em voz alta o “*Yayayku, hanak’, pachapi kak*” (ARGUEDAS, 1977, p. 179).

Outros gritos concluem a oração. Observe-se que as orações continham palavras em espanhol e em quíchua. “¡Fuera peste! ¡Way jiebre! ¡Wáaay...!” (ARGUEDAS, 2001, p. 206). O canto das mulheres está grafado em quíchua e em espanhol. “*Mamay María wañauchisunki...; Mi madre María há de matarte...*” (ARGUEDAS, 2001, p. 206).

Na região andina do Peru, é muito estreita a relação entre o catolicismo e os mitos incaicos, mantidos pelo culto à tradição. Cristo é chamado pelos colonos como o *Señor de los Temblores*, em Cusco.

Diz a tradição cusquenha que, quando ocorreu o primeiro terremoto, as pessoas entendiam que Deus estava castigando a cidade e que os moradores se flagelavam nas ruas. Os religiosos que estavam na Catedral tiraram o Cristo da Boa Morte, que é o Cristo crucificado da igreja, e deram a volta à praça de Cuzco. Conta a história que, quando a imagem voltou à Catedral, a terra não voltou a tremer. Em 1650 o nome do Cristo mudou de Cristo da Boa Morte, para Senhor dos Terremotos.

A mesma representação de Cristo, nas capelas toscas andinas presentes no caminho que leva a Machu Pichu, caracterizado com paramentos dourados, vestindo uma cruz e trazendo no alto a pintura da sua face, encontra-se em igrejas católicas de Cuzco.

Nada ocorre no Peru sem o testemunho do Cristo. Quando os gafanhotos atacavam as plantações nos campos de milho, os camponeses pegavam os insetos, colocavam nas bolsas, vinham à Catedral e mandavam rezar uma missa, numa celebração religiosa a Cristo. Em plena realização do ritual, os gafanhotos eram

soltos. Ao final da missa os camponeses recolhiam os gafanhotos, levavam-nos até onde atacavam as plantações e os soltavam, certos de que Cristo ordenara que o ataque cessasse, como controlador do elemento natural.

Em **Os rios profundos**, o poder de Cristo salvaria a cidade: “A peste estaria, naquele instante, enregelada pelas orações dos índios, pelos cantos e pela onda final dos *harahuis*, que teriam penetrado nas rochas, que teriam alcançado até a mais insignificante raiz das árvores” (ARGUEDAS, 1977, p. 213).

O nível da cosmovisão mais uma vez se estabelece em **Os rios profundos**, na passagem em que Ernesto pergunta ao pai se as pedras cantam de noite e o pai lhe responde que é possível. O diálogo progride em dois patamares discursivos que se completam, ou seja, o da realidade do adulto, alimentando a fantasia da criança, e o desta se alimentando do verossímil:

Os incas tinham a história de todas as pedras ‘encantadas’ e as faziam carregar para construir a fortaleza. E essas com que eles construíram a catedral?

- Os espanhóis as cinzelaram. Olha o gume do canto da torre.

Via-se o gume, apesar da penumbra; a cal que ligava cada pedra trabalhada o fazia ressaltar (ARGUEDAS, 1977, p. 15).

O diálogo pode ser lido como o contraponto que se instala na dualidade cultura *versus* natureza. Os incas não cinzelavam as pedras que, por isso mesmo, se completavam nas saliências e reentrâncias. É o encantamento que reveste a arte sem, contudo, extrair-lhe a aura. A cal empregada pelos espanhóis, entenda-se, pela cultura, provocava a perda da aura numa degradação da matéria-prima.

Nas palavras de Ernesto revela-se a facilidade com que o pensamento desarmado permeia o mundo adulto e o infantil:

- Batendo com cinzeiros lhes tiravam o “encantamento”. Mas as cúpulas das torres devem conservar o resplendor que dizem que há na glória. Olha, papai! Estão brilhando.

- Sim filho. Você enxerga como criança, algumas coisas que os mais velhos não enxergam harmonia de Deus existe na terra.

Perdoemos o Velho, já que por causa dele você conheceu Cuzco (ARGUEDAS, 1977, p. 15, grifo do autor).

Na conclusão pacificadora do pai lateja a utopia de Arguedas, a união de *todas las sangres*.

A tradição conta do casal progenitor da dinastia quíchua, Manco Cápac e Mama Ocllo, filhos do Sol e da Lua que procuraram onde a vara que levavam

penetraria facilmente o solo. Quando encontraram o lugar, construíram lá a cidade de Cuzco, que significa umbigo do mundo.

Sobre os quéchuas o conquistador Mansio Serra afirma:

Era um povo de grande importância, grandes senhores e filhos de reis, que governavam este reino. E sendo assim, eram eles quem dirigiam o local no período em que descobri este reino e testemunhei o comando e o governo dos incas desta terra... porque o termo inca é o que usaríamos na Espanha para denominar os senhores de vassallos, duques e condes, e outros cavalheiros da mesma espécie... e sendo eles governantes absolutos, ditavam ordens e recebiam tributos, o que era publicamente aceito, e que esta própria testemunha bem sabe, porque foi o que vi com meus próprios olhos... porque eram pessoas de grande conhecimento e que, através do governo que exerciam, embora ainda não dominassem a palavra escrita, impunham seu poder como os romanos nos tempos antigos (STIRLING, 2005, p. 37-38).

Em **Os rios profundos**, a ideia de Cuzco como o centro do mundo é reavivada e a história do povo quéchua parece invadir as linhas do romance, quando o pai alude à praça acolhedora de Deus:

-Pode ser que Deus viva melhor nesta praça, porque é o centro do mundo, escolhida pelo Inca. Não é verdade que a terra é redonda. É comprida: lembra, filho, que nós temos andado sempre na largura e no comprimento do mundo (ARGUEDAS, 1977, p. 16).

Quanto mais entravam para o interior de Cuzco, pai e filho caminhavam a passos marciais. Ao questionar sobre as pedras empregadas na construção da igreja da Companhia, o pai responde com outra interrogação:

“- Filho, que outras pedras, os espanhóis teriam trabalhado em Cuzco? Agora você vai ver!” (ARGUEDAS, 1977, p. 16).

A transculturação narrativa no nível da linguagem configura-se na passagem em que os muros do palácio e do templo incaicos formavam uma rua estreita que levava à praça. O pai afirma que não tem nenhuma porta naquela rua. O tempo parece haver congelado e o personagem afirma que:

-Está a mesma coisa que no tempo dos incas. Só servem para as pessoas passarem. Aproxima-te! Vamos em frente.
Parecia cortada na rocha viva. Chamamos de rocha viva, sempre, à selvagem, coberta de parasitas ou de líquens vermelhos. Como nessa rua há paredes que os rios escavaram e por onde ninguém mais passa a não ser a água, tranquila e violenta.
-Chama-se Loreto Quijllu – disse meu pai.
-Quijllu, papai?
Dá-se esse nome, em quíchua, às rachaduras das rochas. Não às das pedras comuns, mas às das enormes, ou aos intermináveis veios que atravessam as cordilheiras, caminhando irregularmente, formando o alicerce dos picos nevados que cegam com sua luz os viajantes (ARGUEDAS, 1977, p. 16).

A palavra em quíchua é introduzida no discurso narrativo naturalmente sem marcas que possam ressaltar o bilinguismo envolvendo o espanhol e o quíchua.

Sabe-se que para facilitar a hierarquização e a concentração do poder, para cumprir sua missão civilizadora, acabou sendo indispensável que as cidades, que eram a sede da delegação dos poderes, tivessem um grupo social especializado, imbuído na função de atuar comparavelmente a uma classe sacerdotal. Dessa forma a intelectualidade e os setores eclesiásticos desempenhariam o papel educativo da Ordem religiosa, desencadeando poderosa articulação letrada que rodeia o poder. É o que Ángel Rama denomina de *ciudad letrada*.

Assim declara Rama: “Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder...” (RAMA, 1998, p.32).

Segundo Rama, as cidades expandem uma linguagem perante duas redes diferentes e superpostas: “Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden” (RAMA, 1998, p.40).

Em **Os rios profundos**, Arguedas subverteu a rigidez hierárquica da cidade letrada, recorrendo à experiência pessoal como elemento desencadeador da idiosincrasia autoral. Vivendo a cultura quíchua de dentro, o autor identificado com o mundo andino, procurou resgatá-lo utopicamente, ao buscar o tempo, o lugar e ele próprio, perdidos nas névoas do memorialismo.

Bella Jozef, em **O jogo mágico**, convoca a crítica a reconsiderar o que está além das palavras de segregação das diferenças discursivas:

É assim que a obra se alimenta de lirismo e converte em experiência mítica o encontro do menino Ernesto, o narrador, com as evidências físicas do passado índio. O plano metafórico sublinha a transposição dos significantes de um universo a outro. A reconquista do paraíso perdido se dá em oposição a um espaço longínquo, o “outro” espaço comprometido na dialética das oposições. As duas culturas coexistem ou se recusam em seu antagonismo como rios profundos que representam os valores mais puros de uma civilização (JOZEF, 1980, p. 142-143).

A narrativa arguediana induz o leitor à infinita busca na concepção de utopia como mola propulsora para levar sempre além.

Somente sobre rios profundos constroem-se pontes. Nelas se entrecruzam igualdades e diferenças que jamais sucumbem ou se deixam arrastar pela correnteza que anula a distinção entre sujeito e objeto.

LITERARY AND IMAGERY TRANSCULTURAL JOURNEY THROUGHOUT LATIN AMERICA

ABSTRACT

In this study, the sources of narrative transculturation processes proposed by the Uruguayan critic Ángel Rama are presented with grounds in the idea of *nuestra America*, consolidating the approximation of the ideological regions between Brazil, Peru and Uruguay. Pedro Henriquez Ureña's view is taken into consideration for, in his book, **La utopia de America**, from 1925, he emphasizes the role of tradition and the importance of unity *in nuestra America*, once its diversity is respected. The philologist, critic and Dominican writer thus feeds the utopia of America as a grouping of diverse people to be joined together. Originated from impressions collected during trips through Latin America, this study aims to perform a reading through a cross-cultural bias by observing tradition accounts in an interface between Brazil, Peru and Uruguay. As a marker of the account, this work resorts to the novel **Os rios profundos**, by José María Arguedas, which requires a semiotic analysis of the stones in the Incan walls as being custodians of narrative transcultural records in the three levels; namely, language, narrative structuration, and worldview. Ultimately, this work seeks to analyze the interpenetration of beliefs and of codes extracted from the Latin American tradition.

Keywords: Transculturation. Tradition. Intellectual regions. Plurality.

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **Los ríos profundos**. 21. ed. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CUNHA, Roseli Barros. **Transculturação Narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama**. São Paulo: FAPESP, 2007.

HOLGUIN, Diego Gonzalez. **Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca**. 3. ed. Lima, Perú: Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.

JOZEF, Bella. **O jogo mágico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. 3. ed. México, Madrid, Bogotá, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1987.

_____. **Ciudad letrada**. Montevideo, Uruguay: Arca, 1998.

STIRLING, Stuart. **Pizarro – o conquistador dos incas**. São Paulo: Ed. Madras, 2005.