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

AFONSO ROCHA LACERDA

**Mito e Mimesis em *El Zorro de Arriba* y *El Zorro de Abajo* de José
María Arguedas
(Versão corrigida)**

SÃO PAULO

2015

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

AFONSO ROCHA LACERDA

Mito e Mimesis em *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo* de José María Arguedas
(Versão corrigida)

Afonso Rocha Lacerda

afonsorl@usp.br

lacerda.afonso@gmail.com

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras

Área de Concentração: Literatura Hispano-Americana

Orientador: Profº. Dr. Pablo Fernando Gasparini

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L131m Lacerda, Afonso
Mito e Mimesis em El Zorro de Arriba y el Zorro
de Abajo de José María Arguedas / Afonso Lacerda ;
orientador Pablo Fernando Gasparini. - São Paulo,
2015.
98 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. José Maria Arguedas (1911-1969). 2. El Zorro
de Arriba y el Zorro de Abajo. 3. Literatura
peruana. 4. Teoria literária. 5. Mimesis na
literatura. I. Gasparini, Pablo Fernando, orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini, por haver-me proporcionado a oportunidade de realizar esta investigação. Ao Prof. Dr. Rômulo Monte Alto e ao prof. Dr. Marcos Natali pela participação na banca de “qualificação” e pelas observações que então realizaram. Pela generosa solicitude com que o primeiro me franqueou sua biblioteca e a leitura atenciosa e arguta que o segundo dispensou ao meu trabalho, ajudando-me a perceber não somente as muitas inadequações, mas também os horizontes para mim insuspeitos que ele apontava. À Meritxell e ao Eduardo, por agradáveis jornadas e ricas conversas que mantivemos. Aos professores todos, e ao prof. Antônio Cordeiro Leite (*in memoriam*).

Aos amigos que ajudaram a enfrentar a jornada: Alexandre, Aleyda, Airton, Artur, Cassiano, Graça, Marcos Vitorino, Mariana, Patrícia, Sandra, Silmara, Souza, Tonga – pela amizade que, de perto ou de longe, sempre dá alento. Pelas ideias, alegrias e preocupações compartilhadas. À Dra. Priscila, por sua alegria tão franca com as pequenas vitórias cotidianas.

À minha família, e em especial à Lurdinha, minha mãe, pela alegria com as coisas belas que nunca desiste de compartilhar com os que estão ao seu redor.

À Araci, pela longa jornada juntos. Pelas leituras que tantas vezes compartilhamos. Seu companheirismo e presença constante (mesmo de longe) foi a base deste trabalho. Ela, quem me pôs nas mãos, pela primeira vez, um texto de Arguedas.

TÍTULO: MITO E *MIMESIS* EM *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Uma particularidade notável da narrativa arguediana consiste no fato de seu trabalho literário destacar o embate existente entre a realidade e a língua de forma muito própria. Isto se fez presente, sobretudo, na necessidade de verter para a linguagem literária conteúdos das sociedades e culturas andinas de expressão quéchua. No que diz respeito a isto, o ajuizamento crítico sobre o penúltimo romance de Arguedas, *Todas las Sangres* (1964), acabou por conduzir a um falso dilema entre representação e fracasso. Arguedas não permaneceu insensível a este debate, ao mesmo tempo era obrigado a aprimorar seus recursos narrativos diante da realidade nova e desconcertante que se propunha a retratar em seu último romance, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971). Nele, como é sabido, foram levados ao paroxismo os recursos expressivos com os quais o autor estava habituado a lidar. Um desdobramento deste embate surge com o enfrentamento do caráter inconciliável do incondicionado, capaz de furtar-se aos intentos de descrevê-lo, e da linguagem que vem a “torcer-se”, a refundar-se com o propósito de permanecer “fiel” ao cenário metamórfico que imita. Buscamos analisar disto que resiste à expressão aproximando-nos de uma forma autônoma e que não é alheia ao romance, o mito. Desde uma concepção determinada do mito, capaz de ser pensada em paralelo à de ideologia, quando o aspecto poiético de ambas é posto em relevo, derivamos para a consideração da *mimesis*. A “abertura” da poiesis mimética busca ser preservada nestas passagens. A permeabilidade e a plasticidade criativa que se reserva à noção de *mimesis* posta em funcionamento deve incidir sobre a realidade do texto. Veremos como a incidência mimética manifesta-se, na textualidade do romance, por intermédio de oscilações de sentido, cuja análise se realiza segundo a perspectiva não retórica da metáfora, para o que recorreremos a Paul Ricoeur. Acompanha-se, além disso, o debate em torno da noção de *figura*, desenvolvido por Erich Auerbach, com o propósito de estabelecer um vínculo entre mediação e invenção.

Palavras-chave: José María Arguedas. Mimesis. Mito. Metáfora. Realismo arguediano. Crítica figural. Alegoria.

ABSTRACT:

MYTH AND MIMESIS IN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* BY JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

One remarkable specificity of Arguedian narrative lies in the fact that his literary work highlights the struggle between reality and language in a very particular way. Such tension is present, above all, in the need to translate into literary language the contents of culture and society of the Quechuan-speaking people in the Andes. In this respect, the critical reception of Arguedas's previous novel before his last, *Todas las Sangres* (1964), led to a false dilemma between representation and failure. Arguedas did not remain insensitive to this debate, to the point he felt urged to enhance his narrative resources facing a new and baffling reality he was about to portray in his last novel, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971). As it is known, in this novel the expressive resources the author was accustomed to cope with were almost taken to a paroxysm. One of the outcomes of this tension springs from the irreconcilable character of the unconditioned, which is able to elude the intentions to describe it, and the language, which comes to "twisting itself", to refounding itself so as to remaining "faithful" to the metamorphic scenario that it imitates. We aim at analyzing what resists expression, which comes close to an autonomous form and is not estranged from the novel, the myth. Starting from a specific conception of the myth, able to be considered in parallel to ideology, as the poietic aspect of both can be highlighted, we approach a discussion about *mimesis*. The "openness" of mimetic poiesis tries to be preserved in such passages. The creative permeability and plasticity that are linked to the notion of mimesis must focus on the reality of the text. We will analyze how the mimetic incidence is manifest in the novel's textuality through the oscillation of meanings, whose study follows the non-rhetorical perspective of the metaphor, according to the theories of Paul Ricoeur. There is also the discussion on the notion of *figure*, in the terms of Erich Auerbach, in order to establish the link between mediation and invention.

Keywords: José María Arguedas. Mimesis. Myth. Metaphor. Arguedian Realism. Figural Criticism. Allegory.

TÍTULO: MITO Y MIMESIS EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Una particularidad notable de la narrativa arguediana consiste en el hecho de que su trabajo literario subraya, de forma relevante, el enfrentamiento que existe entre la realidad y la lengua. Esto se hace patente, principalmente, en la necesidad de verter al lenguaje literario los contenidos de las sociedades y las culturas andinas de expresión quechua. Por cierto, la valoración crítica de su penúltima novela, *Todas las Sangres* (1964), ha conducido a un falso dilema entre representación y fracaso. Arguedas no permaneció insensible a esta polémica, al mismo tiempo que se siente obligado a perfeccionar sus recursos narrativos frente a la nueva y desconcertante realidad que se propuso retratar en su última novela, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971). En ella, como se sabe, se llevan al paroxismo los recursos expresivos con los cuales el autor estaba acostumbrado a trabajar. Un despliegue de esta lucha surge al enfrentar tanto el carácter inconciliable de lo incondicionado, capaz de hurtarse a los intentos por describirlo, como al lenguaje que viene a ‘retorcerse’, a refundarse con el propósito de seguir ‘fiel’ al escenario metamórfico que imita. Buscamos analizar esto que se resiste a la expresión, acercándonos a una forma autónoma, que no es ajena a la novela, el mito. A partir de un concepto determinado de mito, capaz de pensarse - cuando el aspecto *poiético* de ambos se pone en relieve- en paralelo al concepto de ideología, nos encaminamos hacia la consideración de la *mimesis*. La ‘apertura’ de la *poiesis* mimética intenta ser preservada en estos momentos. La permeabilidad y la plasticidad creativa que le es reservada a la noción de mimesis que aquí se juega deben incidir sobre la realidad del texto. Veremos como la incidencia mimética se manifiesta en la textualidad de la novela por medio de oscilaciones de sentido, cuyo análisis se realiza según la perspectiva no retórica de la metáfora, para lo que nos valemos de Paul Ricoeur. Acompañamos, además, la discusión alrededor de la noción de figura, desarrollada por Erich Auerbach, con el objetivo de establecer un vínculo entre mediación e invención.

Palabras-clave: José María Arguedas. Mimesis. Mito. Metáfora. Realismo arguediano. Crítica figural. Alegoría.

Sumário:

INTRODUÇÃO	8
I – O ENTRAMADO MÍTICO EM EL ZORRO	13
1.1 – Mito e realidade na ficção arguediana	16
1.2 – Fuga do mito ou recaída na história? A alegoria	25
II – MITO E METÁFORA	39
2.1 – A subversão mítica frente às persistências da modernidade	40
2.2 – Metáfora e referencialidade	47
2.3 – A pregnância da sintaxe	53
III – A IRRUPÇÃO DA <i>MIMESIS</i>	63
3.1 – O verbo “rebentado”: uma tradução operosa	65
3.2 – A invenção da <i>mimesis</i>	79
CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO:

É sabido que a narrativa literária de José María Arguedas, tomada amplamente, apresenta uma relação muito particular com os conteúdos da cultura tradicional andina de expressão quéchua. Uma mostra deste fato reside na laboriosa inventividade linguística que sua atividade literária invariavelmente revela. Às voltas com uma preocupação que ultrapassa as fronteiras da criação artística. Tal preocupação, além do mais, não deixa de se manifestar em considerações sobre a atividade do escritor que Arguedas traz ao lume em diferentes momentos no decorrer de sua trajetória como escritor, a qual compreende quase quatro décadas desde a publicação de *Agua* (1935).

A necessidade sentida pelo escritor de transpor a matéria espiritual do universo andino, embora se evidencie na sua produção literária como um todo, foi objeto de sucessivas elaborações. Uma das importantes e pioneiras leituras do conjunto de sua obra, realizada por Antonio Cornejo Polar (1973), já o demonstrara. A urgência em acompanhar a realidade cambiante e crescentemente abrangente da complexa sociedade peruana exigia um aprimoramento constante dos meios expressivos. Descortina-se em *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971) uma intensa angústia que apressurava o escritor, a qual é expressa de modo recorrente pelo narrador dos “diários” intercalados aos capítulos deste romance último de Arguedas. A flexão engendradora da linguagem estende-se em abismo sobre a realidade em ebulição da cidade costeira de Chimbote, cujo desenvolvimento desenfreado e intenso impõe marcos sobre a linguagem que visa descrevê-lo. A atenção de Arguedas sobre Chimbote, inicialmente, vinculava-se a um projeto etnográfico envolvendo a coleta de relatos remanescentes de mitos pós-hispânicos sobre a criação do homem e a origem das diferenças sociais.¹ O material com o qual o autor se defrontou acabou encaminhando-o para a realização de seu último romance.

Retratar o vórtice chimbotano leva Arguedas a apelar para a desmedida faculdade engendradora de sentido da metáfora. Engendradora e desarticuladora dos sentidos consolidados. A presença deste tropo na narrativa tem a ver com a debatida

¹ Esta informação pode ser apreciada no informe redigido por Arguedas para a *Universidad Agraria*, instituição à qual ele estava vinculado. O informe tem como título “Proyecto de estudio en Chimbote sobre migración y relaciones entre la población de la sierra y de la costa” (ARGUEDAS, 1996, p. 385).

“vocalização realista” de Arguedas, de modo que esta passa a ser pensada à luz da noção de “referência metafórica”, tomando-se uma proposição de Paul Ricoeur (2000). Segundo esta abordagem, relevante para a reflexão que aqui se intentará, a metáfora é capaz de, por um lado, burlar as limitações de uma *episteme* objetivista e, por outro, descartar os mal entendidos que ela acarreta para uma concepção da arte que não se compraz no imanentismo da linguagem (não abre mão das coisas).

A reflexão que embasa este trabalho tem como pano de fundo o sentido subjacente ao referido trânsito realizado por Arguedas do domínio antropológico ao da criação artística. Horácio Legrás (2006) formulou, como veremos, uma indagação muito significativa a respeito deste trânsito. Existiriam, segundo ele aponta, dimensões inatingíveis a um discurso científico ou disciplinar, como o é o etnográfico, todavia permeáveis à criação verbal. A mediação exclusivamente compartilhada entre a palavra estética e o mundo que ela descreve, suscitada por esta indagação de Legrás, servirá de esteio para a nossa reflexão sobre o que realiza Arguedas em *El Zorro*. Expressando-nos de outro modo, a mediação aceitável para o “realismo linguístico” arguediano (CORNEJO POLAR, 1996) não poderia se dar através da subordinação do incondicionado, que ele manifestara pretender expressar nas páginas iniciais do romance, no primeiro diário. A própria fragmentação evidente na composição do romance ressalta, na narrativa, a abertura de sentido à qual o signo é submetido. Rômulo Monte Alto (2011) chama a atenção para o caráter performático representado nos diários, enfatizando a unidade da narrativa.

Desde tais considerações, supõe-se que a extrema dificuldade em prosseguir na escrita, manifesta nas páginas dos diários intercalados ao relato propriamente romanesco, instaura a “crise” no interior do romance. A tarefa que Arguedas se propõe em um plano muito evidente esta impossibilidade de afrontar o incondicionado mantendo intactas as barreiras que separam literatura e história, conforme observa Marcos Piason Natali (2005). Um compromisso como este que o escritor assume nas páginas do romance, supõe a existência de formas cuja autonomia é incapaz de ser apanhada por categorias previamente dadas. É-nos oferecida uma imagem disso no fenômeno da transformação vívida e criativa das formas populares do teatro quéchua que continuavam sua história, incorporando e inclusive reconstruindo as realidades adversas (CORNEJO POLAR, 2000). Esta vitalidade de formas da cultura andina transparece nas produções anteriores de Arguedas, através das canções quéchuas que

povoaram as páginas de seus contos e romances – o escritor via-se diante de formas em movimento que não poderiam ser apanhadas senão através da sua produção incessante.

Quando se trata do “interesse pela realidade”, a razão tem suas artimanhas. Difícil de nomear o que por trás delas trabalha, uma ânsia por domar e administrar seres e coisas, de determinar tudo univocamente e de uma vez por todas. Porque não podia se conformar a defecção ante a constatação deste fato, contrapondo-se à conclusão de alguns dos estudiosos e críticos reunidos para debater *Todas Las Sangres*, de que ele ali não refletira a realidade peruana, Arguedas manifestou: “Diablos, si no es un testimonio, entonces yo he vivido en vano o no he vivido. No! Yo he mostrado lo que he vivido” (ROCHABRÚN, 2011, p.50). Constata-se a persistência do escritor na mediação precária em sua produção posterior, notadamente naquela da qual nos ocupamos neste estudo. Voltamo-nos a isto ao associarmos a natureza do anelado vínculo com “a matéria das coisas” pelo narrador dos diários à noção de *mimesis*.

Era certo que a poética arguediana não abandonara o intento de dar forma à realidade que a circundava. Mas a sua força para dar conta desta tarefa não poderia esteiar-se na autoridade de um discurso disciplinar, tampouco ser passiva e aprazivelmente absorvida (MARCOS NATALI, 2005). Os contatos do escritor com os relatos míticos, especialmente a empreitada na qual se envolvera ao traduzir os *Manuscritos de Huarochirí*, dão-nos pistas sobre as estratégias manejadas na escritura de seu último romance. A atenção que dispensamos a este aspecto tem como ponto de partida uma revalorização da “ilusão”, a qual é mobilizada no interesse pela realidade, anteriormente a qualquer pretensão objetiva acerca da mesma. Aquele elemento diferencial subjacente à necessidade sentida por Arguedas de deslizar da visão etnográfica para uma poética, a partir do vasto material que tinha observado e coletado em Chimbote, possivelmente reside nesta efetividade criativa da “ilusão”. A relação entre a ficção e o mito é pensada nestes termos, inicialmente. Em seguida discutimos a relação existente entre o mito e a ideologia, desde uma concepção particular da mesma. Uma das fontes da abordagem que reivindicamos para esta consiste na teoria semiótica da cultura de Clifford Geertz (1989). Apenas ocasionalmente ela foi mencionada no corpo do trabalho, embora tenha servido de inspiração a outras fontes das quais nos servimos mais amplamente. Seu aproveitamento para discutir o conceito de “ideologia”, no trabalho de Paul Ricoeur, resulta no afastamento da concepção puramente negativa que ela comumente supõe.

Descortina-se uma proposta que se acerca também à utopia e ao mito. À *poiesis* em ambos manifesta, segundo a qual os elementos míticos atuam na escritura arguediana. Ela é discutida no primeiro capítulo. No capítulo seguinte detemo-nos na análise da metáfora no romance. A metáfora, vista como o *tropo* responsável pela “semantização” do sentido segundo Paul Ricoeur (2000), é contrastada com a abordagem de Daniel Cortés (2011), a qual realça o caráter retórico da metáfora, mobilizando-o para compreender o texto de *El Zorro*. Em sua abordagem da metáfora, Paul Ricoeur sustenta que ela é caracterizada por uma referência oblíqua produzida pelo “desvio” de sentido e pela indução semântica. A relevância da ideia de referência metafórica, na reflexão que empreendemos, fundamenta-se em sua estreita relação com o aspecto produtivo da *mimesis*.²

No terceiro e último capítulo, concentramo-nos sobre a questão da *mimesis*, percorrendo os itinerários de um impasse ao qual conduzia a sua reconsideração, especialmente como isso fora feito por Auerbach (2001). Identificamos este impasse ao teor da advertência feita por Luis Alberto Portugal (2011) a respeito de uma determinada “crítica figural” das obras de Arguedas. A “*mimesis* dessubstancializada”, cuja menção aparece ao nos acercarmos da “teoria da tradução” de Walter Benjamin (2010), está relacionada, na primeira vez que ela aparece, à análise que se desenvolve do capítulo quatro do romance de Arguedas. Voltamos a tratar dela ao final do trabalho, depois de levarmos a cabo a crítica da noção de figura, para a qual se invoca a leitura do ensaio *Figura* (AUERBACH, 1998) realizada por Luis Costa Lima (1995). Com o restabelecimento da plasticidade da figura, é evocada a relação existente com a *mimesis* produtiva.

² Vale mencionar uma distinção muito própria no interior da *mimesis* aristotélica que ajuda a distanciá-la ainda mais da ideia degradada e passiva da imitação. A celebridade desta última deriva, sobretudo, da *mimesis* platônica. Na medida em que nela, os dados sensíveis somente podiam promover engano e distanciar do conhecimento da verdade. A prevalência deste modo de pensar teria afetado a compreensão da distância que tomara Aristóteles a este respeito, no sentido de preservar a autonomia da *mimesis*. Acerca da fórmula “a arte imita a natureza”, permanente na obra de Aristóteles, é examinada em uma dimensão que não chega a ser formulada na sua Poética, a partir de um trecho do segundo livro da Física. Enquanto em Platão a “vontade de natureza” que exorta a filosofar recorre a “uma teleologia ainda melhor” do que a teleologia da arte, Aristóteles (Física, II, 2, 194 a) “argumenta a partir do que se vê na arte para o que se deve demonstrar por natureza, a saber, a composição da forma e da matéria e a teleologia. O argumento pode ser lido assim: ‘Se a arte imita a natureza... então cabe à física conhecer as duas naturezas (forma e matéria)’. E o texto continua: ‘... a natureza é o fim e a causa final’ [...] Disso a arte recebe sua autonomia, pois o que é imitável na natureza não são as coisas produzidas que se teriam de copiar, mas a própria produção e sua ordem teleológica, que fica por ser compreendida e que o enredo [mythos] pode recompor (RICOEUR, 2000, p. 73; nota 71; itálico do autor)”.

Propusemo-nos, ao longo deste percurso, postular uma interpretação possível para a dificuldade e o desafio de enfrentar uma leitura do romance derradeiro de Arguedas. Tomamos como eixo o elemento poiético, criativo, da “referência metafórica”, cuja atuação propusemos como uma forma de entender a solução que o escritor encontrou para lidar com uma realidade fronteiriça: através de uma linguagem que desborda a fronteiras do sentido. A imagem paradigmática deste processo nos é dada, conforme nos lembra Martín Lienhard, por uma expressão metafórica que roça o sublime: o *yawar mayu*, “rio de sangue”, símbolo, para Arguedas, da “fuerza pujante a la vez que trágica de la cultura y de la sociedad andinas” (ARGUEDAS, 1996, p. 266).

CAPÍTULO I – O ENTRAMADO MÍTICO EM *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

“A imagem é cifra da condição humana.”

Octavio Paz. “Signos em Rotação”

Estamos de acordo com uma observação feita por José Alberto Portugal (2011) na qual ele afirma a necessidade de a relação existente entre ficção e realidade ser pensada para além das lógicas restritivas de oposição e subordinação. Esta última pode parecer muito mais plausível se se tem em mente a produção romanesca de José María Arguedas. E isto é válido tanto em um sentido mais geral, desde o qual se tome a produção do escritor como um todo, quanto no que diz respeito a qualquer de suas obras em particular. Ocuparemos-nos, aqui, de uma delas: seu último romance, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Contudo, precisaremos iniciar o debate a partir de uma rápida consideração de outra obra sua e esperamos que esta opção revele sua razão de ser à medida que avançarmos em nossa reflexão. Menos do que seu penúltimo romance propriamente dito, *Todas las Sangres* (1964), o que temos em mente é a repercussão crítica sobre o mesmo e os efeitos aparentemente determinantes que ela teve para a elaboração estética de suas produções ulteriores.

Um rematado exemplo de confusão envolvendo a subordinação da literatura à representação da realidade vem à tona quando nos ocupamos da Mesa Redonda sobre *Todas las Sangres* ocorrida em 1965. Para debater o penúltimo romance escrito por Arguedas, reuniram-se destacados intelectuais de diferentes ramos do conhecimento (sociólogos, historiadores e críticos literários) além do próprio autor, que também participou do debate. Os estudiosos contestaram o caráter representativo do romance e a fidelidade do mesmo em relação à realidade peruana que ele pretendia descrever.³ Todavia, a desmesura da régua e dos instrumentos utilizados no veredito desabonador do romance, a que ali se chegou, é tanto mais evidente, quanto mais podemos entrever nas conclusões gerais dos debatedores as artimanhas de uma *episteme* classificadora a serviço do entendimento objetivo das ciências humanas que, por então, tratavam de estabelecer-se institucionalmente e que em decorrência disso, justamente, viam-se na

³ A mesa redonda foi realizada em 23 de junho de 1965, no recém fundado Instituto de Estudos Peruanos. Consistiu na segunda das reuniões organizadas por Jorge Bravo Bresani e Sebastián Salazar Bondy, com o intuito de debater as relações entre a criação literária e as ciências sociais. Seu conteúdo foi reeditado a partir da nova transcrição de sua gravação, por Guillermo Rochabrún no ano de 2000.

necessidade de afirmar a legitimidade de seu discurso sobre a sociedade.⁴ Conforme já anunciamos, trataremos aqui do romance posterior a *Todas las Sangres*, publicado postumamente em 1971, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*.⁵ Entre um e outro, produzem-se inovações importantes quanto aos recursos narrativos utilizados. Certas abordagens tendem a identificar uma viragem radical em relação aos recursos pensados em quase toda a produção literária anterior de Arguedas. Este é o caso, por exemplo, da interpretação levada a cabo por Horacio Legrás (2006), para quem o impacto da recepção negativa de *Todas las Sangres*, a partir da Mesa Redonda de 1965, combinado a outros fatores, teria sido decisivo para uma radicalização expressiva identificada nas últimas produções do romancista.

A questão que aqui se coloca é o quanto a viragem que parece ter-se processado entre *Todas las Sangres* e *El Zorro* afetaria os traços decisivos de uma narrativa que sempre reivindicou tão fortemente seu vínculo com a realidade que pretendia representar. Fosse esta realidade tomada em um sentido mais restrito, fosse a mesma compreendida em um sentido que, paulatinamente, se estendia, abrangendo um referente cada vez mais amplo. Efetivamente, a maior abrangência cobrada pela narrativa arguediana, com o passar do tempo, parece sempre ter sido acompanhada de uma profunda reflexão e elaboração dos recursos expressivos. Considerando o caráter insofismável desta reivindicação da referência, a qual percorre toda a obra do autor e constitui, sem dúvida, um elemento coesivo da mesma, é sensato não incorrermos em uma versão ligeira e simplista acerca deste ponto. É possível que este caráter tão marcado na narrativa arguediana, a ponto de chegar quase a constituir-se como uma evidência, albergue sutilezas de não pouca importância, as quais podem permitir compreendermos o alcance das inovações que o texto do último romance reserva aos seus leitores. Por esse motivo, ao debruçarmo-nos sobre as páginas de *El Zorro*, buscaremos evitar as lógicas restritivas da oposição ou da subordinação da narrativa em relação à realidade. Em outras palavras, nossa leitura se delineia desde um espaço que pretende desviar a “dupla distorção” do imanentismo ou da teoria do reflexo.

⁴ Esta advertência está contida na análise que faz José Alberto Portugal (2011) dos romances arguedianos. O autor avalia o quanto a sociologia estava a institucionalizar-se como ciência acadêmica em meados da década de 1960. Ele trata deste embate centrado no espírito sectário que boa parte da crítica de então manifesta e que transparece como disputa pelo “controle da ficção”. Por outro lado, parece-nos oportuno lembrar aqui a tese de Horacio Legrás (2006), segundo a qual o próprio “projeto histórico da literatura latino-americana” seria desarticulado com *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*.

⁵ Para referir-se ao romance, de agora em diante, utilizaremos simplesmente “*El zorro*”.

Compreendemos, com Portugal (2011), que a narrativa arguediana parece propor uma forma distinta de articulação e é esta forma que, fundamentalmente, visamos explorar e compreender melhor. O grau de exigência de uma reflexão como esta nos levará a investigar a forma de transitividade implicada e assegurada pela ideia de representação. Inevitavelmente, far-se-á necessária uma consideração acerca da subjetividade.

Acreditamos não ser de pouco proveito iniciar uma apreciação sobre a transitividade, partindo-se justamente daquele “discurso” onde ela eminentemente não se põe como um problema. Por sua natureza totalizante e sua fundamentação em uma concepção não-arbitrária do signo, o “discurso” mítico abole a distância entre os símbolos e as coisas simbolizadas.⁶ O objeto a que se refere o “símbolo” mítico é caracterizado pela absoluta presença, efetiva coincidência entre significante e significado. Uma das questões que visamos explorar diz respeito à possibilidade de o “discurso” mítico, dadas as suas características mencionadas, interagir com outras formas discursivas. Levando-se em conta sua tendência imanente e englobante, desestabilizadora das outras formas discursivas, seria lícito (e cabível) delimitar de maneira suficiente e cabal uma concepção do mito que fosse capaz de funcionar como categoria de análise do último romance arguediano?

Acreditamos que uma tentativa para responder a tais questões deva preceder qualquer confronto entre arte e realidade. A crítica arguediana mais arguta e continuada nos resguarda contra uma interpretação que visasse diretamente este confronto. Além do mais, o propósito aparentemente inequívoco sugerido pela premência em entender a realidade de Chimbote recomenda não reduzir a interpretação ao que parece reivindicar, ou seja, “revelar” algo, “exprimir” um aspecto da realidade que mobiliza a narrativa, sob o risco de perdermos de vista sua particularidade irreduzível de configuração artística. É plausível que uma advertência como esta esteja presente em uma reflexão interessada em se ocupar da narrativa de José María Arguedas. Sua narrativa, conforme veremos, pauta-se por uma manifesta e reiterada preocupação em “retratar”, em

⁶ Por envolver uma ausência de mediação, torna-se difícil, mesmo impróprio, falar do mito como uma discursividade entre outras. O que torna sua abordagem por parte de uma consideração crítica sempre ambígua. Um esclarecimento sobre esta ambiguidade pode ser encontrado na distinção entre as perspectivas de comunidades portadoras de relatos cuja sacralidade não é posta em dúvida e de outros indivíduos (geralmente etnólogos) alheios a tais comunidades. É deste segundo ponto de vista que aqueles relatos vêm a ser referidos como “mitos”. Partindo-se desta distinção, vislumbramos uma abordagem conveniente da questão na forma como Yuri Lotman se refere aos mitos, como “sistemas modelantes secundários” (Apud AGUIRRE, 1997, p. 310).

“mostrar” aspectos da realidade andina e peruana. Em *El Zorro*, com efeito, isto continua sendo verdadeiro, mas ao mesmo tempo exige que a cautela que mencionamos antes não seja esquecida, de modo que a Chimbote plasmada não seja reduzida a outra, capaz de prescindir do que Arguedas buscou expressar a partir dela.

1.1 – O MITO NA FICÇÃO ARGUEDIANA

Tomada em um sentido antropológico, a criação verbal, seja ela considerada em seu caráter oral ou escrito, repousa sobre a necessidade do ser humano, de acordo com Hans Blumenberg, de “tener un mundo propio [que] es siempre el resultado de un arte” (2003, p. 15). Aquém do teor universalista da abordagem deste autor – lastreada em uma indagação sobre a natureza do homem no mundo, característica da antropologia filosófica – sua afirmação não deixa de equacionar a relação entre criação e realidade de uma maneira sugestiva e determinante para o que aqui nos propomos a realizar. Segundo o autor, com efeito:

Entre las representaciones fundamentales en las que se manifiesta la historia del hombre hasta las épocas documentadas se cuenta la de que la percepción de su *interés por la realidad* – antes de apuntar siquiera un atisbo de realismo – se ha desenvuelto, de principio a fin, *en el plano de la ilusión*, que ha sido defendida sin ser considerada como ficción (BLUMENBERG, 2003, p. 20, *itálicos nossos*).

Se tivermos compreendido bem o que esta passagem revela, ela certamente distancia-se de uma atitude epistemologicamente mais complexa e que poderia ser caracterizada como portadora de uma ilusão de “objetividade”. Certamente, apenas diante de uma atitude como esta última aquela “ilusão” conheceria seu rebaixamento, levando a que, de modo paradoxal, em nome da “verdade” a compreensão do que mais vastamente se produziu mesmo na recentíssima história – para não falar do incomensurável domínio do não documentado – era definitivamente deixada de lado.

Poderemos nos aproximar melhor de uma definição do que aqui se empreenderá se considerarmos que a ficcionalidade (ou o uso consciente da ilusão) seja provida de certa vantagem epistemológica diante de atitudes flagrantemente etnocêntricas ou deterministas. A assunção do caráter inalcançável da existência concretamente vivida é acompanhada pela constatação da existência de incondicionalidades insuperáveis para qualquer subjetividade em particular. A enunciação também é marcada por indeterminações irredutíveis a qualquer esforço homogeneizador, subsistindo possibilidades e virtualidades que a criação verbal mostra-se capaz de assumir no trabalho com a linguagem. Não se deixa, ao mesmo tempo, de pressentir a inexorável iminência da perda que acompanha uma narrativa interposta entre dois mundos, como o é a levada a cabo por José María Arguedas. Através da imaginação, portanto, possivelmente nos coloquemos mais próximos de fazer justiça àquela “ilusão” que ainda não se tinha como tal, referida por Blumenberg na passagem que citamos mais acima. O elemento produtivo, *poiético*, da imaginação verte sobre o mundo, faz-se presença.

A partir do acima exposto, pensamos não ser despropositado admitir que a imagem possa abertamente colocar-se a serviço de um interesse pela realidade. Na medida em que aquilo a que nos referimos ao dizer “realidade” possa ser reconhecido como algo não exterior, mas como resultado produzido pelas imagens, impõe-se a necessidade de considerar que a mesma realidade não pode ser apontada de forma neutra e inequívoca. Ela é mostrada e instaurada no mesmo gesto? Esta questão, e as dificuldades que ela acarreta, parece-nos adequada para invocar a relação entre criação e realidade presente no romance póstumo de Arguedas. Em *El Zorro*, com efeito, somos confrontados com um texto extremamente desafiador, na medida em que nele se articulam discursos distintos, resistentes a qualquer fatura que se venha a intentar e que intente submetê-los a uma síntese capaz de adequá-los a um gênero específico. No entramado deste romance “truncado”, intercalado por trechos de “diários”, subsistem extratos narrativos muito próprios como a história e o mito, a engalfinharem-se em seu interior (CORNEJO POLAR, 1980). Isto, que se revela como uma de suas características mais destacáveis, não é absolutamente alheio à narrativa arguediana como um todo, em seu reconhecido interesse por invocar e retratar uma “realidade” determinada: neste caso, a cidade de Chimbote, que se desenvolve em torno à economia da produção de farinha de peixe e para onde acorrem grandes levas de população

proveniente de todas as regiões do Peru, sobretudo da região andina, serrana. Dessa maneira, deparamo-nos com a reconhecida vocação realista de Arguedas, apontada por diversos críticos, notadamente por Antonio Cornejo Polar (1973). É conveniente, porém, precisar de qual “realismo” se trata ao nos voltarmos para uma obra como *El Zorro*, e para isto, acreditamos que aquilo que começamos a delinear mais acima poderá ajudar a lançar alguma luz.

O último romance de Arguedas, como já foi dito, veio a ser publicado postumamente, em 1971. Antes disso, porém, fragmentos seus haviam aparecido em dois números da revista *Amaru* e em outro de *Visión del Perú*.⁷ Amparando-se nestes materiais, o crítico peruano Antonio Cornejo Polar já se via em condições de destacar, em seu ensaio “*El sentido general de la narrativa de Arguedas*” publicado em 1970, a continuidade do que denominava “la vocación realista básica” do autor. Diagnóstico este que será confirmado poucos anos depois, quando o romance já terá vindo a público, em ensaio a ele dedicado pelo mesmo autor.⁸ É indiscutível que o realismo invocado ao tratar-se da narrativa arguediana encontra claro respaldo em diversas manifestações do próprio autor, geralmente de cunho meta-literário, em considerações críticas nas quais ele abordava o significado de se fazer literatura. Além disso, deve-se mencionar o constante apelo que faz ao recurso autobiográfico, remetendo à sua experiência serrana da infância com os “runa” (termo que os índios preferiam para referirem-se a si próprios), a qual funcionaria, de certo modo, como avalizadora da palavra que enunciava em seus contos e romances. Este recurso não deixa de transparecer também em passagens dos ensaios de caráter etnográfico produzidos por Arguedas. A respeito do que pensava sobre a correspondência entre aquilo que escrevia e o universo tomado como referência que o motivava. Vale a pena mencionar uma passagem bem conhecida e frequentemente citada. Diz respeito ao argumento que o autor antepunha ao crítico Sebastián Salazar Bondy, numa ocasião em que este propunha a noção de “realidade verbal” com o intuito de caracterizar a idéia de verdade transposta para o domínio da ficção literária.

⁷ Em *Amaru*, N° 6. Lima, abril-junio de 1968; *Amaru*, N° 11. Lima diciembre 1969; *Visión del Perú*, N° 5. Lima, junio de 1970.

⁸ “El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad”; in *Los Universos Narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

Yo no acepto que a eso se llame mentira, aunque pase por ignorante y por testarudo y por bruto. Tampoco acepto el término “realidad verbal”; puede que sea una gran verdad dentro de la temática del estudio de la literatura, pero realidad verbal? No existe! La palabra es nombre de cosas o de pensamientos, de reflexiones que provienen de las cosas [...]; lo que es realidad verbal es realidad-realidad (Apuj CORNEJO POLAR, 1989, p. 119-120).

Trata-se, o realismo de Arguedas, de um “realismo global”, de acordo com Cornejo Polar, estende-se inclusive à linguagem, como revela a passagem citada. Isto se expressa pelo desejo do autor, declarado já no início do primeiro diário, de “ceñir la palabra a su referente” (CORNEJO POLAR, 1989, p. 120): “Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (ARGUEDAS, 1996, p. 7). Uma linguagem assim concebida aproxima-se daquela própria do mito, na qual as propriedades intrínsecas do referente, o seu aspecto concreto, anelam ser conservadas. Contrapõe-se a esta uma concepção da linguagem provida do distanciamento analítico em relação ao seu objeto, em outros termos, uma linguagem caracterizada pela capacidade de abstração. Ao invés de uma linguagem descarnada e denotativa, Arguedas parece esforçar-se por explorar a linguagem desde seu aspecto revelador da realidade, através do qual ela seria capaz de incluir “al observador dentro del objeto observado, que al describir la realidad, al revelarla, se describe y revela [el lenguaje] a sí mismo, que – en suma – mezcla y confunde, en un solo todo, visión e introspección” (CORNEJO POLAR, 1989, p. 119).

A problemática mais intensa contra a qual o “realismo linguístico” de Arguedas tem que se bater consiste, essencialmente, como bem aponta a reflexão mais ampla desenvolvida por Cornejo Polar (1980), naquela representada pela condição heterogênea à qual o crítico se refere ao tratar da literatura indigenista. Resulta da dificuldade (ou impossibilidade) de que todas as instâncias que intervêm na produção do romance indigenista – sua produção, a natureza do texto, o referente e o consumo ou circulação do texto – possam ser reconciliadas. Manter-se coerente com seu intento de “escribir tal cual es” o universo indígena, considerando a inviabilidade do instrumento que seria idealmente mais adequado e fidedigno para fazê-lo (o idioma quéchua), levando-se em

conta os destinatários do romance.⁹ Em diversos momentos da reflexão de Arguedas sobre o ofício de escrever, tal problemática vem à tona. Em uma intervenção sua no *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, por exemplo, ele aludia a essa luta com a linguagem dizendo que “la necesidad de crear la nueva técnica es una consecuencia de que no existe un instrumento ya hecho para revelar ese mundo [algo que no han dicho los demás]” (Apud CORNEJO POLAR, 1989, pp. 127-128).

A impossibilidade de servir-se de um instrumento previamente concebido, de trafegar por um caminho já trilhado ao buscar retratar uma realidade determinada, atinge uma expressão paroxística quando nos voltamos para *El Zorro*. Dizemos isto, pensando que para além do trânsito implicado em uma expressão marcada pelo bilinguismo, o objeto eminente do seu texto compreende uma realidade caracterizada pela máxima instabilidade – o universo fragmentário e caótico de Chimbote é concebível, de fato, como um referente movente em relação ao qual a linguagem precisa exercitar ao máximo sua natureza agônica. A inovação ou o aspecto criativo da linguagem resultante é identificado por Cornejo Polar como um processo de ampliações sucessivas. Este processo, segundo o crítico, apresenta uma dinâmica dupla e a primeira delas, notadamente mais clara, envolve o trajeto que nos é revelado pelo conjunto da narrativa arguediana desde *Água* (1935) até *Todas las Sangres* (1964): a narrativa evolui desde o tratamento de setores menores e isolados da vida andina até abarcar todo o Peru e os poderes transnacionais que o envolvem (CORNEJO POLAR, 1973, p. 15). O autor agrega, a respeito de *El Zorro*, que a referência do último romance que o precedeu “es válida, y aún queda corta” (idem, ibidem, p. 15). O lugar da tarefa criadora que a vocação realista de Arguedas lhe impunha e que discutíamos antes é recobrado se – para além da direção expansiva que acabamos de mencionar e de um complementar movimento “hacia adentro” que a acompanha, relativo ao “acrecentamiento de la capacidad de interiorización y análisis” (idem, ibidem, p. 16) – seguirmos uma terceira direção. Menos clara, de acordo com Cornejo Polar, do mesmo modo que as outras duas que não independem dela, esta terceira direção também impregna a narrativa arguediana em seu conjunto. Refere-se ela à ampliação dos níveis passíveis de representação.

⁹ Relativamente a isto, importa lembrar algo que Cornejo Polar assinala de modo enfático, que “la audiencia de un sistema literario y de los textos concretos que lo conforman no es un dato adicional, extra-literario, puesto que es cada vez más claro que la imagen del lector está en el comienzo mismo de la producción literaria” (CORNEJO POLAR, 2005, p. 55).

Em texto produzido ulteriormente, no qual se ocupa da produção do romance indigenista, Antonio Cornejo Polar (2005) desenvolverá de maneira mais elaborada o que já apontara anteriormente como a ampliação dos níveis de representação e das perspectivas desde as quais eles podiam ser encarados. Este aprofundamento se constata quando o crítico nos fala do movimento de superação efetuado pelo romance indigenista, pelo qual este deixava de simplesmente adequar de modo unilateral o seu referente – ou seja, o elemento propriamente “indígena” que lhe dava este nome – às condições externas da expressão derivadas do moderno romance de extração européia. A denominada abertura do romance indigenista corresponde à sua impregnação por “fuerzas que no están filiadas en su universo de origen y que representan, más bien, una sutil apropiación de formas propias de referente” (CORNEJO POLAR, 2005, p. 59). De acordo com o autor, esta abertura pode ser caracterizada, essencialmente, por três elementos distintos: a assimilação do conto como forma própria da realidade que se pretende revelar; a presença do componente lírico (destacável nos romances de Arguedas com a incorporação da música quéchua, marcada também na descrição da paisagem andina); por fim, a incorporação do mito. Estes elementos podem estar organicamente relacionados, levando-se em conta que na forma do conto subsiste “una conciencia no histórica del tiempo” (idem, ibidem, p. 60). No caso de *El Zorro*, é possível identificar uma interação entre os dois últimos elementos apontados, ou seja, a vertente lírica e o pensamento mítico, através da manifestação de uma perspectiva que se serve do apelo aos “símbolos mágico-poéticos”.¹⁰ Estes processos de abertura e aprofundamento da perspectiva do referente assumem um papel cada vez mais ativo na narrativa, levando a uma radical subversão da forma adotada, a qual somente pode ser compreendida quando se assume o ponto de vista de uma heterogeneidade interna. Temos a imagem perfeitamente ajustável ao relato “desconjuntado”, modo como Arguedas se refere ao texto de seu último romance.

¹⁰ Com esta expressão, fazemos referência a uma categoria de “objetos” analisados por Martin Lienhard em seu *Cultura Andina y Forma Novelsca – Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1990a). Corresponde à classe de objetos ou artefatos que segundo a tradição andina se denomina *wakas*, termo cujo significado é difícil de precisar, mas que costumava ser atribuído a objetos “extraordinários” por seu formato ou beleza, no que conotavam algo de “sagrado”. Em *El zorro* eles aparecem com frequência e cumprem uma função eminente. De acordo com a enumeração que deles nos dá Lienhard, eles podem ser descritos na seguinte ordem: “la cascada”; “el abejorro y la zapatilla de muerto”; “el ima sapra”; “el pino de Arequipa”; “el canto del pato”; “el yawar mayu”.

Já na introdução de *Los Universos Narrativos de José María Arguedas*, Cornejo Polar se referia a “la peligrosa equivocidad que encierra” o termo “realismo”. Compreendemos o sentido crucial de uma advertência como esta na medida em que a “realidade”, ao invés de reportar-nos à ideia de um universo externo e previamente existente em relação ao que dele se enuncia, seja concebida como brotando de uma “racionalidade mítica”. Nos termos desta última, incorreríamos em uma impropriedade se supuséssemos uma “realidade” passível de ser simplesmente “pensada”, abstraindo-se das qualidades sensíveis que evoca. Víramos anteriormente que o enunciado, não podendo se servir do quéchua ao tomar-se em conta o seu “leitor implícito”, precisava manipular elementos de modo que o espanhol se tornasse permeável aos requerimentos da língua quéchua (CORNEJO POLAR, 2000). Descortina-se, agora, uma característica que em *El Zorro* é explorada até a máxima tensão e que envolve a coexistência entre “una conciencia que percibe el tiempo desde una perspectiva mítica y otra que intenta proponer un punto de vista histórico, basado en la racionalidad del devenir social y humano” (CORNEJO POLAR, 2005, p. 61). O movimento vinculante e orgânico que caracteriza o pensamento mítico é conjugado à desagregação e dissolução da história.

A realidade atualizada através do signo verbal – figurada no ansiado vínculo da expressão arguediana entre a palavra e as coisas – não aponta, porém, para um ordenamento estático do mundo, muito menos para o anelo por restaurar uma condição anterior e originária do mesmo. Ao falar da dinâmica dupla do romance indigenista, Cornejo Polar menciona o esforço por historicizar o mito (idem, ibidem, p. 62). Compreendemos ser isto bem verdadeiro quando se trata de apreender o que Arguedas procura realizar em seu último romance. Especialmente porque era sensível à assimetria entre as distintas “histórias” em disputa sobre a realidade do universo que sua narrativa buscou seguida e insistentemente descrever. Talvez seja possível rastrear, neste esforço, um movimento capaz de evidenciar pretensões “históricas” outras. Especialmente relevantes quando o referente envolve as sociedades subjugadas pelo processo colonizador europeu e que têm que se haver, no cenário da história contemporânea, com os efeitos da industrialização e da modernização aceleradas, com todos os efeitos e descompassos que as acompanham. Mais do que invocar a sobreposição no mesmo plano de narrativas de dupla procedência, aquela que estaria irremediavelmente vinculada às formas societárias e culturais que tendem a desaparecer ou ser suprimidas

pelas novas relações e, ao mesmo tempo, por uma narrativa racionalizadora que vêm se substituir a elas, esboça-se um quadro mais complexo no qual a gênese da história ou do mito pode ser trocada de sinal.

De acordo com o raciocínio acima, a perspectiva possibilitada pelo relato mítico, através do manejo do conto popular e oral – aspecto destacável na elaboração de *El Zorro* – tende a abalar a perspectiva de unidade e continuidade que a história hegemônica deve à narrativa romanesca. De um modo geral, conforme é lembrado por Ángel Rama, o emprego do conto folclórico na obra de Arguedas, não teve aproveitamento similar ao reservado à poesia cantada popular.

Es cierto que en sus últimos y dificultosos intentos narrativos, puede entreverse su intención de encontrar un camino para que entrara a la narrativa el material de cuentos y mitos: es el caso del tema de los zorros concupiscentes que salen de *Dioses y hombres de Huarochirí* para insertarse en su novela póstuma (RAMA, 1976, p. 29).

A dificuldade maior enfrentada neste intento, afirma Rama, relaciona-se ao papel coercitivo que teria desempenhado, na narrativa de Arguedas, um conceito determinado de verossimilhança intimamente vinculado à demanda sócio-cultural de sua época e a seu eventual público, embora constate que Arguedas buscou desvencilhar-se de tal imposição apelando para recursos como o emprego do narrador infante e da perspectiva subjetivadora.¹¹ Consciente de que não se trata de uma incompatibilidade essencial entre o conto de extração popular oral e a narrativa ocidental burguesa, Rama menciona a aproximação apontada no primeiro diário de *El Zorro* entre os contos recolhidos pelo padre Jorge Lira e *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez.

No hablaría así ese García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Marangani, Cuzco. Carmen le contaba al cura (...) cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. (...) Y doña Carmen andaba como oso y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los Cien años... aunque en Cien años hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los

¹¹ Antevemos, aqui, o duplo movimento da pressão social exercida sobre a atividade literária e da contrapressão que força a inovação na linguagem, de que trataremos mais adiante ao introduzirmos a noção de *mimesis*.

animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin (ARGUEDAS, op.cit., p. 14).

Suspeitamos que em seu sentido mais profundo, a heterogeneidade de uma obra como a de Arguedas possa ser melhor compreendida se avaliarmos a afirmação da inexistência de incompatibilidade essencial entre oralidade e escrita segundo dois marcos distintos. O primeiro deles envolveria a gestação da narrativa literária ocidental desde um ponto de vista autóctone, a partir da qual os traços distintivos da oralidade teriam sido submetidos à extensiva sedimentação pelas práticas escriturais, ao passo que o segundo diria respeito ao encontro entre formas escriturais já consolidadas com outras formas narrativas marcadas pela dinâmica da oralidade presentes no continente americano. Na medida em que o primeiro marco assinala, sob um ponto de vista diacrônico, a aproximação às formas literárias da narrativa e põe em relevo a condição escritural fonética como ponto de chegada de um longo processo de desenvolvimento, uma perspectiva sincrônica do segundo parece-nos sugerir que a incompatibilidade referida mais acima não possa ser eludida com um simples gesto.¹² A observação de Rama parece-nos implicitamente marcada pelo desiderato transculturador que tende a suprimir esta dificuldade. Com a celebração do encontro possível, incorria-se no risco de obliterar a existência de diferenças irreconciliáveis, que uma noção como a de heterogeneidade mais tarde formulada por Cornejo Polar, pretendia, de certo modo, resgatar. O relato romanesco ocidental, acompanhando-se esta última formulação, é deslocado por uma “voz” ou dizer mítico que opera desde um transfundo incongruente com o *mythos* (intriga) que o primeiro já trazia em seu bojo.

De acordo com esta perspectiva não é difícil identificar um paralelismo existente entre a narrativa romanesca e a história a partir de um elemento que esta tomava de empréstimo daquela. A este respeito, vale a pena considerar algumas palavras esclarecedoras de Luis Costa Lima, quando trata da gênese da história moderna.

¹² Num quadro em que o complexo da dominação colonial tende a desdobrar-se simbolicamente, a superposição do desenvolvimento técnico que resultou nos gêneros discursivos trazidos de Europa, como é o caso da crônica histórica, mais do que fazer com que estes se impusessem como modelos proeminentes na sociedade colonial, tendia a solapar e resignificar os processos autóctones amparados na oralidade ou em formas escriturais heteróclitas. Este fenômeno é correlativo àquele do “rebaixamento” e subsunção do mito operado sob a égide da racionalidade iluminista.

A aclimação do recurso narrativo emprestava à História a ilusão de um todo fechado, exaurível e objetivo. Ela então se liberava do receio de confundir-se com a arbitrariedade dos juízos subjetivos, relegados ao tratamento da *res fictae*, mediante a apropriação, não reconhecida nem discutida, do *mythos* aristotélico (COSTA LIMA, 2007, p. 134).

O mérito maior desta passagem consiste, talvez, em evidenciar a disputa em torno do papel da história. O autor reconstitui os antecedentes do discurso histórico, remontando a inícios do século XVIII, demonstrando que apenas gradual e paulatinamente foram se firmando as características de um discurso com pretensões de cientificidade, que visava desprender-se das marcas do subjetivismo e que, em última análise, traçava uma divisória entre fatos e ficção. Este movimento tem sua contrapartida para a literatura, malgrado o que a própria narrativa histórica deve a ela conforme há pouco mencionamos. Isto fica patente se considerarmos o advento do romance histórico e do realismo no século XIX. Os casos extremos em que a literatura vinha a ser julgada segundo “sua utilidade para o Estado” não deveriam tardar, assim como seu necessário rechaço pela via de uma importante “tradição da negatividade” característica da abordagem imanente, cujo maior pecado, de acordo com Costa Lima, consiste em haver internalizado o veto que a sociedade lançara ao ficcional.

Não é demais lembrar, a esta altura, o que discutíamos no começo acerca do veredito proferido na mesa redonda sobre *Todas las Sangres*, para perceber como esta análise cobra atualidade e pode ser útil no sentido de desconstruir os mal-entendidos em torno da poética arguediana.

1.2 - FUGA DO MITO OU RECAÍDA NA HISTÓRIA? A ALEGORIA

Um dos traços relevantes (e intrigantes) levantados por Costa Lima (2007) ao elaborar a gênese do discurso histórico da modernidade – levando-se em conta sua relação com a narrativa literária – consiste na modalidade que por fim quedou suplantada, e que tratava do vínculo que este discurso mantinha com a imaginação. Contra uma tendência como esta, típica do historicismo estético e que pode ser

identificada, segundo o autor nos indica, desde Vico até Herder, acabaria por se firmar a tendência contraposta e tributária do iluminismo. Esta última visava estabelecer a objetividade dos fatos, único aspecto considerado digno de figurar em uma narrativa com pretensões de cientificidade. Ao falarmos em uma história alternativa, quando temos em mente o modo como opera a narrativa de *El Zorro*, é preciso considerar a reação ao positivismo histórico que ela herda da concepção mariateguiana do mito político. Nisto, mais uma vez, podemos entrever a distância tomada pela narrativa de Arguedas em relação ao que os cientistas sociais presentes na Mesa Redonda de 1965 tinham a dizer sobre ela.

Uma narrativa capaz de incorporar o incerto e o incompleto, no dizer de William Rowe (2010), ressalta com a designação feliz de Arguedas para os capítulos da segunda parte do romance, *los hervores*. Das sugestões presentes desta imagem dos fervores realizada por Antonio Cornejo Polar, gostaríamos de reter ao menos uma que acreditamos guardar certa consonância com a via que elegemos explorar em nossa compreensão do figural.

Caben, como es claro, decenas de lecturas, pero prefiero detenerme primero en una que sitúe en la piedra el orden andino primordial, figure en la sangre la historia de su destrucción y avizore en el hervor la evanescencia de ese tiempo de llanto y su sustitución por otro aún indefinible (...); en este caso, la sustitución de lo sólido (la piedra) por lo líquido (la sangre) y por el vapor que por su propia ingravidez deja abiertas opciones múltiples (...)" (CORNEJO POLAR, 2003, p. 198).

Embora esta passagem faça alusão a outro romance de Arguedas, *Los Ríos Profundos* (1958), o que se afirma acerca da ideia do fervor adquire um relevo muito acentuado nesta narrativa de *El Zorro*. Aquilo que transgride e ultrapassa toda a pretensa objetividade almejada pelos discursos positivos, no esforço destes por reservar-se a descrição privilegiada da realidade, é manifesto no incondicional e indeterminado que somente imprópria e ingenuamente poderia se intentar reduzir a relações causais. O fervor escapa, assim, à racionalidade, na medida em que pode ser conduzido à categoria mais ampla do irracional e remontar a uma tradição peruana que está viva em Arguedas,

de acordo com Rowe (2010), mas que remonta a Cesar Vallejo e a José Carlos Mariátegui.

Segundo esta tradição, inescapável para o que pretendemos retomar aqui, o mito funcionaria como motor da ação histórica, como fé ou ideologia mobilizadora. O modo como isto se afirma a partir de Mariátegui inscrevia-se, por sua vez, a uma reação mais ampla, capaz de mobilizar contra as pretensões exageradas da razão e contra o positivismo em finais do século XIX e inícios do século XX. Se este movimento cobrava uma legitimidade inegável em relação aos limites de que padece a orientação positivista, ao ser considerado do ponto de vista intelectual, no cenário político europeu ele serviu sobretudo para o diagnóstico conservador da dissolução dos valores tradicionais, cujas causas eram tributadas ao liberalismo burguês e mesmo aos ideais que alimentaram a Revolução Francesa.¹³ Em terras americanas, a apropriação política deste movimento ocorreu sob um signo distinto, cuja versão mais célebre foi a mariateguiana, na qual se evoca a teoria do mito político de Georges Sorel, que visava restituir ao proletariado a sua autonomia na medida em que eliminava a mediação do “conhecimento distorcido” dos detentores do poder ou dos interesses das próprias lideranças sindicais. Seria, no mínimo, controverso sustentar que na obra de Arguedas subsista uma perspectiva organicista e restauradora da tradição andina, especialmente quando consideramos o seu romance póstumo. Por mais que sejam indubitáveis as ressonâncias do pensamento de Mariátegui em sua obra como uma das forças espirituais que Arguedas reivindicou de maneira bastante enfática para tratar do caminho que havia percorrido, a narrativa de *El Zorro* traz à tona efeitos desestabilizadores tanto para a instrumentalidade da ideologia como artefato quanto para o sujeito que dela se serviria.¹⁴ Em um primeiro momento pensaremos a via da aproximação possível e

¹³ “Do ponto de vista intelectual, a reação ao individualismo e ao racionalismo liberais clássicos provocou uma fecunda reflexão no campo das ciências humanas, permitindo superar o mecanicismo utilitarista e modificar o próprio conceito de cientificidade pela compreensão do pensamento simbólico e do agir não lógico e coletivo. Do ponto de vista político, ao invés, tal reação foi assumida pelos movimentos da direita europeia, que, consubstanciando os termos racionalismo e irracionalismo, reconheciam na ideia de ‘razão’ o germe de toda revolução, especialmente da Revolução Francesa, e, consequentemente, o germe da ‘decadência’ moral e política. A volta a um tipo de conhecimento extra-racional e intuitivo e a valores cuja verdade tinha que ser ‘sentida’ e ‘vivida’ e não demonstrada, serviu-lhes em resposta à evolução social [...], para fundamentar a verdade epistemológica e psicológica de teorias autoritárias e nacionalistas normalmente baseadas em hipóteses organicistas (BONAZZI, 1986, p. 755).”

¹⁴ Com relação à reivindicação que Arguedas faz de Mariátegui, veja-se o discurso “No soy un aculturado...” lido por ele em Lima, em 1968, ao receber o prêmio “Inca Garcillaso de la Vega”. Nele Arguedas confessa que “fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de

deixaremos para depois discutir em que a proposta do romance em questão acentua um distanciamento da concepção de Mariátegui.

Podemos identificar sinais de vontade de superação do racionalismo utilitarista e mesmo indícios de um conhecimento alternativo capaz de mobilizar componentes irracionais, tal como se dá na concepção de mito político mariateguiano, ao voltarmos nossa atenção para o embate entre as representações simbólicas da tradição andina e o universo da técnica – figurado pela convulsão industrial e urbana de Chimbote – presentes nas páginas de *El Zorro*. Sua narrativa, de fato, põe-nos diante do confronto entre mitos diversos, conforme lembra bem Rômulo Monte Alto, quando, antepondo-se à tese defendida por William Rowe, segundo a qual se operaria nesta narrativa a “modernização do mito”, afirma que Arguedas estaria buscando “desmitificar no moderno a sua ilusão de transcendência e seu princípio de racionalidade excludente” (MONTE ALTO, 1999, p. 102).¹⁵ O embate desenrola-se no mesmo plano do mítico, ou nele se baralha de tal modo que por vezes as posições ocupadas pelas figuras que reportam ao universo tradicional quéchua parecem estar a serviço de uma diegese histórica.¹⁶ Em uma de suas acepções, o mito aparece na fala do capataz de fábrica, Dom Ángel, na seguinte passagem do capítulo III:

La ‘mafia’ antigua hizo correr la voz, como pólvora, de que en Chimbote se encontraban tierras buenas para hacer casas propias, gratis; que había trabajo en fábricas y en lanchas bolicheras, mercados, ladrilleras, tiendas, bares, restaurantes. Y así fue. *La gente ‘homilde’*, como se llaman a sí mismos, *bajó de la sierra a cascadas*, porque en la sierra, ¡yo he visto! (ARGUEDAS, op. cit., p. 91; itálicos nossos).

O mito surge na forma de promessa ilusória que atrai multidões em cascatas, de forma semelhante ao coleóptero que é atraído pela luz no escritório de fábrica onde transcorre o diálogo entre Dom Diego e Dom Ángel. Nesta acepção o mito transparece como face complementar da modernização produtiva que acomete Chimbote, constitui-se como

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, 1996, pp. 257-258)”. É significativo o fato de o autor haver determinado que este discurso integrasse o conjunto de *El Zorro*. Na verdade Arguedas pretendia que ele fosse publicado no começo do livro, porém o editor, Losada, optou por adicioná-lo no final do romance, após duas cartas de Arguedas que também o integram.

¹⁵ Da tese de William Rowe, presente em seus *Ensayos arguedianos* (1996) e atualizada em ensaio mais recente, “*Modernidades andinas*” (2010). Nela, fundamentalmente, o autor se contrapõe à reciprocidade dos símbolos tradicionais da cultura andina - um tema caro a interpretações canônicas da obra arguediana como o são as levadas a cabo por Ángel Rama (1973), Martín Lienhard (1990a) e Cornejo Polar (1973).

¹⁶ Isto está em consonância com o que havíamos dito na nota anterior, mas também remete ao que afirmava Cornejo Polar, ao tratar da dinâmica dupla do romance indigenista, da qual já tratamos.

apelo capaz de impulsionar e dar substância histórica a este processo. Esta, todavia, é apenas uma das acepções que a narrativa nos oferece do mito. De modo similar, arriscamos dizer, a metáfora assinalada na passagem expressa uma imagem que não comporta ainda o sentido proeminente que a caracterizará na narrativa de *El Zorro*, com o qual precisaria ser contrastado este seu uso. Temos em mente a noção de “enunciado metafórico”, tal como postulada por Paul Ricoeur (2000), a qual nos parece produtiva para compreender os mecanismos expressivos mobilizados na leitura da narrativa de Arguedas.¹⁷

Ricoeur propõe uma “semântica da metáfora”, desde a qual torna-se possível distanciar-se da dualidade entre uma teoria dos signos e uma teoria da instância discursiva. Este movimento permitirá, por sua vez, a negação da metáfora como ornamento, problematizando-se o pacto entre substituição e semelhança consagrada pelo curso histórico da retórica. O traço distintivo do que nos propõe Ricoeur envolve a “defesa da semelhança” associada à ideia de inovação semântica.

“É possível, com efeito, que o enunciado metafórico seja precisamente aquele que mostra com clareza a relação entre referência suspensa (a referência do discurso descritivo) e referência desvelada. Do mesmo modo que o enunciado metafórico é aquele que conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal (RICOEUR, 2000, p. 338).”

Renunciando à univocidade de um sentido próprio da palavra, Ricoeur enfatiza a possibilidade de uma referência indireta, metafórica, da qual a expressão poética nos daria o modelo por excelência. Privilegiando o contexto, a frase, o enunciado metafórico funcionaria na ordem do sintagma.¹⁸ Voltando-nos à imagem ressaltada mais

¹⁷ Em *A Metáfora Viva*, Paul Ricoeur desenvolve a noção de “enunciados metafóricos”, à qual contrapõe um conceito de metáfora fundado no postulado, de cunho positivista, segundo o qual “toda linguagem que não é descritiva, no sentido de fornecer uma informação sobre factos, deve ser emocional”. Argumenta Ricoeur: “o par resposta cognitiva-resposta afetiva e o par denotação-conotação se recobrem”. Citando Mikel Dufrenne pergunta-se: “como lançar uma ponte entre a noção puramente psicológica e afetivista de conotação e essa abertura da linguagem para uma ‘poética das coisas’? A expressividade das coisas (...) não deve encontrar na própria linguagem, e precisamente em sua potência de desvio em relação a seu uso comum, um poder de designação que escapa à alternativa do denotativo e do conotativo?” (RICOEUR, 2000, p. 348).

¹⁸ “Mas nada é mais difícil de avaliar que a função da palavra, que parece antes de mais nada retalhada entre uma semiótica das entidades lexicais e uma semântica da frase (Ricoeur, 2000, p. 108).”

acima, é possível vislumbrar, em *El Zorro*, algo desta metáfora *in praesentia* a projetar-se no relato romanesco e nos diários.¹⁹

Las cascadas de agua del Perú, como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán en mis ojos instantes antes de morir. (...) (E)llas existen por causa de esas montañas escarpadísimas que se ordenan caprichosamente en quebradas tan hondas como la muerte y nunca más fieras de vida (ARGUEDAS, op. cit, p. 13).

Através da cópula, o sentido metafórico desponta. Constituído pela tensão entre o sentido literal e a ideia de “coerência interna”, ele se baseia na possibilidade de uma semelhança que não se subordina ao primado da ideia, trata-se do “momento icônico” da metáfora.²⁰ Relembrando o conceito de metáfora do qual intentaríamos nos distanciar, da metáfora como ornamento mencionada pouco acima, ela corresponderia à dualidade ideia-palavra, sobre a qual se edifica a definição de *tropos* consagrada pela abordagem retórica (Ricoeur, 2000, p. 83). Passando por um caminho diverso, desde uma teoria discursiva e interativa da metáfora, Ricoeur concebe a possibilidade de uma semelhança que não se produz do abstrato para o concreto. Criado pelo contexto, o sentido metafórico é não-lexical, de acordo com ele, e o trabalho da semelhança surge descomprometido com a imagem e a “substituição”, pronunciando-se antes pelo eixo da “contiguidade”.

A significação metafórica se entretetece contextualmente na torrente da fala, exemplificada, em passagem do terceiro capítulo do romance, pela fala acompanhada de gestual rítmico e da dança. Referimo-nos ao episódio no qual Dom Ángel, capataz de uma fábrica de farinha de pescado, e Dom Diego – o insólito visitante que em diversos momentos deixa perceber algo de sobrenatural e misterioso sobre sua pessoa, no modo como se apresenta e em suas falas e silêncios e do qual se saberá pouco a pouco tratar-se da personificação da “raposa de baixo” - entabulam um longo diálogo. Em seu nível

¹⁹ Aproveitamos, aqui, importante sugestão que nos deu a leitura de “Metáfora y metonimia en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* de José María Arguedas”, de Daniel Cortés (2011).

²⁰ Ao tratar da inovação do sentido, na metáfora, Paul Ricoeur busca precisar o que chama de seu “elemento icônico”. Por desenvolver-se no nível da descrição, no plano da linguagem, o discurso figurativo não corresponde ao ícone no sentido de imagem sensorial. Esta argumentação que é desenvolvida por Ricoeur ampara-se em Paul Henle (*Language, Thought and Culture*, 1958). “É porque a apresentação icônica não é uma imagem que ela pode apontar para semelhanças inéditas, seja de qualidade, de estrutura, de localização, seja ainda de situação, seja enfim de sentimento, e a cada vez a coisa visada é pensada como aquilo que o ícone descreve. A apresentação icônica envolve, portanto, o poder de elaborar, de ampliar a estrutura paralela (RICOEUR, 2000, p. 291).”

linguístico, o diálogo deriva acelerado ao ritmo da coreografia, entretecendo diferentes registros discursivos no mesmo episódio.

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolia y acero. La sombra del visitante bailaba con más armonía que el cuerpo. Don Ángel no pudo seguir riéndose, por más que lo intentó varias veces. (...) El jefe comenzó a mover la cabeza, con pesada gracia. (...) El visitante marcó más airoso el ritmo, ondeando el cuerpo que giraba entre luces y colores. Así confirmó el entusiasmo de don Ángel. - ¡Siga, caballero! – exclamó el jefe de la fábrica -. ¡Siga, siga! – Y el gordo de lentes comenzó a balancear todo su cuerpo (...) entonces empezó a hablar, a recitar: - Siga, siga siga la rueda... Chimbote es el puerto..., el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca..., a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística.. así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito... (ARGUEDAS, 1996, pp. 109-111)

Todo o capítulo terceiro, praticamente, gira em torno do diálogo entre os dois personagens. A passagem citada, porém, permite depreender que o colóquio entre Dom Diego e Dom Ángel compreende registros inesperados que o atravessam, matizando-o. O visitante começa a dançar e apresentar traços que subvertem o normal e cotidiano, através das metamorfoses e estranhas formas ou cores que vão se desprendendo de seu corpo e de seus trajes. O que chama a atenção na forma como o interlocutor se deixa envolver pela atmosfera que se vai criando – o que ocasionalmente se dá ao longo do capítulo, atingindo o seu ápice no episódio citado – é o modo como na dança encantatória se combinam o ritmo irrefreável que dele toma conta com o conteúdo de sua fala. Como se o súbito entusiasmo desarticulasse a sintaxe, dando ao conteúdo um sentido amplificado. A familiaridade que a fala do chefe de fábrica havia assumido não se lhe torna alheia, mas assim como seu corpo, não lhe obedece. Ambos, corpo e fala, funcionam compassadamente segundo um ritmo que não se sabe de onde vem.

De acordo com Martín Lienhard (1990a), o diálogo coreográfico do terceiro capítulo de *El Zorro* simula o ritual da dança das tesouras dos *danzak* da província de Lucanas. O autor sugere que o texto de *El Zorro*, ao mobilizar códigos expressivos muito próprios da tradição andina, cujo conhecimento não poderia ser presumido para os leitores em potencial do romance, estabelece uma distorção notável. Ela consiste, em

poucas palavras, na inversão dos termos habitualmente praticados pelo indigenismo tradicional. Assim, o referente que era o elemento heterogêneo daquele, aqui é o mundo de baixo, a costa e o elemento citadino, ao passo que a instância narrativa evidencia a “tomada da palavra” no romance de elementos que abandonaram sua passividade de meros referentes.

A partir desta hipótese que toma em conta a possibilidade de uma referência metafórica inscrita na narrativa, ponderamos sobre sua familiaridade com a ideia da palavra “carregada” de sentido, ansiada pelo narrador dos diários, e da sua confluência com a noção da palavra mítica, muitas vezes pensada como capaz de suprimir a distância interposta entre a palavra e aquilo que ela revela. Perguntamo-nos se daí não decorre, em boa parte, os embates materializados na tessitura discursiva do romance e que tomam forma nas superposições textuais a partir do cruzamento interdisciplinar de história, etnografia e mitologia que ela evidencia, resultando, de acordo com Rômulo Monte Alto, em “movimentos de convergência para dentro e para fora do texto” (MONTE ALTO, 2011, p. 101). Aquém desta manifestação, tal fenômeno ainda transparece no entremesclar das falas de determinados personagens, em uma espécie de movimento incubatório no qual elas se confundem, interanimando-se reciprocamente. A presença destes deslocamentos pode ser constatada na transição que se opera entre o tom confessional dos diários e a fala das raposas.

No, João: no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. Todo mi cuerpo anhelaba. (...) Y el dulce arcano maldecido, João, donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua... El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quéchua sobre el juicio final (...) (ARGUEDAS, 1996, p. 22).

O narrador dos diários confessa estar fazendo um esforço muito grande para “hablar con una mínima limpieza”, o que alude à fala represada que precisa se arrancar do peito. É sugestivo que para conseguir relatar esta experiência, entre os escritores mencionados nos diários e com os quais o autor se identifica, seja escolhido como interlocutor um que não mais esteja entre os vivos no momento que ele escreve (João Guimarães Rosa). O interlocutor interiorizado torna-se um esteio para que se possa trazer à tona uma experiência intensíssima, da sexualidade vivenciada na adolescência,

na qual vida e morte se manifestam tão emaranhadas uma com a outra. A translação quase imediata que se acompanha, no diálogo das raposas, encarregar-se-á de projetar isto que reporta à descrição de uma experiência pessoal daquele que narra, articulando-a à matéria do romance.

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

EL ZORRO DE ABAJO: Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho.

(...)

EL ZORRO DE ARRIBA: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del *im sapra* y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo (ARGUEDAS, 1996, p. 23).

Nestes processos, que se repetem em outros momentos da narrativa, um dos termos precisa forcejar para encontrar por entre as saliências que despontam do texto, as entrâncias de um referente em face do qual a palavra linguisticamente considerada evidenciaria seu aspecto residual, porque apesar do anseio de imediatez que caracteriza a narrativa arguediana, ela dá pistas de que somente pode acercar-se indiretamente daquilo que pretende dizer.²¹

Retomando o que diz Monte Alto acerca das convergências externas das textualidades presentes em *El Zorro*, esta obra de Arguedas se filiaria, revitalizando-a, a uma tradição andina que remonta ao relato etno-literário de Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, graças à reciprocidade de suas estruturas.

A utilização de figuras mitológicas, por parte de Arguedas, renova no relato de Guamán Poma a força de sua condição mítica, uma vez que sua terceira parte começa com a descrição de como o autor viveu no período em que escrevia o livro. (...) Por seu lado, a figura criada por Guamán Poma, de um autor que caminha (...) remete à Arguedas sobre suas andanças pela serra, sobre a mobilidade de sua escrita, que viajou da perspectiva de um povoado em direção à cidade grande, e finalmente, sobre a nova sintaxe que

²¹ É desta natureza o fenômeno analisado por William Rowe ao enfatizar o que denomina a recapitulação presente nos episódios do inseto dentro da flor, a máquina trituradora de pescado e as mãos de Fidela. Estes momentos permitiriam constatar, segundo o autor, a presença de uma diegese alegórica atuando na narrativa, da qual falaremos pouco adiante.

se está formando nas periferias dos grandes conglomerados urbanos, resultado da migração contemporânea que experimenta o país (MONTE ALTO, op. cit., p. 99).²²

Voltando-se para os processos narrativos presentes em *El Zorro*, os elementos heterogêneos que o compõem instauram uma tensão e uma dinâmica que figuram os deslocamentos da enunciação no plano estritamente literário. Às perspectivas instáveis e moventes se articula uma ótica fragmentada e desarraigada, no sentido literal do termo. Em quê o “dizer” que aí desponta se distingue do “dizer tecnológico”? Segundo Walter Mignolo o “dizer tecnológico” se engendra em um horizonte simbólico cuja característica predominante é a centralidade da visão orientada à incorporação e ao controle do alheio (MIGNOLO, 1995, p. 24).²³ A partir da “restituição” de uma instância enunciativa marcada pelo deslocamento damos mais uma vez com o encaminhamento que vimos tentando seguir em nossa leitura de *El Zorro*. A interpretação do discurso de Guamán Poma de Ayala segundo a leitura feita por Walter Mignolo conduz nossa atenção para as formas de inscrição do narrador das crônicas a partir de outros *loci* enunciativos que não aqueles que poderíamos esperar do modelo tomado emprestado dos cronistas ibéricos. Não podemos deixar de notar a analogia com a imagem de máquinas “textuais” superpostas que se põem a funcionar simultaneamente, presente na fala de Dom Ángel: “ – Son dos máquinas. La antigua montada a la bruta, sobre la marcha, que ahora es máscara, y la otra, renovada, fina, como las máquinas de las fábricas. Ésa, ni yo la conozco a fondo. La montaron y afinaron después de la gran huelga” (ARGUEDAS, 1996, p. 91). Uma imagem como esta, além de oferecer-nos um instantâneo do aspecto heterogêneo da narrativa, nos move a questionar acerca de seu funcionamento “mais fino”.²⁴

²² O autor menciona, aludindo às gravuras de Guamón Poma, o desenho que aparece no terceiro capítulo (p. 108), quando Don Ángel explica a Don Diego a correlação de forças atuando em Chimbote, apontando para técnicas escriturais que se interpenetram.

²³ Tanto em Mignolo quanto em Monte Alto (2011) adverte-se contra o equívoco de uma visão meramente restitutiva de Guamán Poma. No segundo busca-se enfatizar outros processos significativos nesta aproximação sugerida entre Arguedas e Guamán Poma, com os quais julgamos se afinar o que sugere o primeiro acerca “del encuentro de nuevas fuentes de energía y de rearticulación de la diferencia en el momento en que la expansión de la técnica tiende a la homogenización global, incluso la del pensamiento” (MIGNOLO, 1995, p. 28).

²⁴ Especialmente conectada com isto é a reflexão realizada por Cornejo Polar (2003) acerca da sobrevivência “subterrânea” da oralidade no corpo da escrita em algumas tradições discursivas do mundo andino, presente em seu ensaio “O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no ‘diálogo’ de Cajamarca”.

Uma destas “textualidades” parece-nos estar amparada no que se “conhece” de outra maneira que não através “del temor y la alegría adultos”, mas através do “morder conviviente del piojo”, “muy de adentro”. A respeito disto, é ilustrativa a reflexão sobre o ato de narrar, no primeiro diário:

Su inteligencia (de Alejo Carpentier) penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que *recibe, lúcido y regocijado, la matéria de las cosas*, y él las domina. Tú también, Juan (Rulfo), pero tú de adentro, muy de adentro, *desde el germen mismo*; la inteligencia está; trabajó antes y después (ARGUEDAS, 1996, p. 12).

No germe mesmo onde a palavra busca sua matéria, na concepção que nos faz vislumbrar o narrador dos diários, um dizer se enuncia, distinto do que emana do “conhecer” previamente informado da lei (*nomos*), desde o “subsolo” que precede ao acontecimento, ao ato de dizer (MIGNOLO, 1995, p. 23). Ao voltar-se para as noções de conhecimento e entendimento segundo as cosmovisões associadas ao quéchua e ao aymará, Mignolo considera tanto questões de vocabulário, depreendidas de estudos lexicais destes idiomas, quanto a investigação sobre práticas sociais vinculadas com o conhecimento na cultura andina. Alguns dos problemas teóricos que levanta, ao intentar compreender os sujeitos falantes em situações coloniais, vêm ao encontro de uma melhor compreensão dos mecanismos textuais de *El Zorro*. Assim, quando diz:

Se puede intuir una enorme tensión en los sujetos dicentes (...) que tienen que verbalizar un decir entre paisajes cognoscitivos y culturales tan disímiles; así como podemos imaginar enormes dificultades y malos entendidos entre los hombres de letras (...) que trataban de comprender el decir de las gentes andinas y mesoamericanas sin tomar en serio y preguntarse qué diablos podría significar “conocer” y “comprender” (MIGNOLO, 1995, p. 17).

Isto que afirma Mignolo de cronistas do XVI e do XVII, arriscamos invocar aqui para falar de um território ou horizonte simbólico que parece despontar na cosmovisão sugerida em *El Zorro*. À forma mais apropriada para um falar como este, conforme o texto repetidas vezes nos sugere, o autor precisa remontar sofregamente a cada vez, em sua busca extenuada por um “decir limpio”.

Mais do que diante de uma fala reiterativa (e restauradora), talvez se deva explorar a possibilidade de algo de outra natureza na recapitulação facultada pelos

momentos agônicos da narrativa arguediana, capazes de abrir brechas para sua superação por intermédio do constante forcejar da linguagem e da busca incessante por falar com uma mínima limpeza. Isto nos leva a enveredarmos por outra via, na qual se acentua o distanciamento em relação ao mito segundo uma concepção que se aproxima da mariateguiana, ou seja, como ideologia mobilizadora. É o que podemos identificar na interpretação ensaiada por William Rowe (2010) a partir deste romance perturbador de Arguedas. Sua proposta consiste justamente no fato de que a recapitulação deve se reger, em contraposição à repetição e reciprocidade que ele associa ao mito, pela reformulação e emancipação (embora de incerto desenlace). A ordem andina tradicional, através de seus símbolos, é “arrasada” e “desarticulada” para dar origem à modernidade andina que também a ultrapassa. Segundo Rowe, a diegese alegórica é a que rege esta operação, ela distancia-se do símbolo mítico em sua integralidade (e estaticidade) ao servir-se do que denomina “símbolos precários”. “La alegoria establece una distancia entre el objeto y la imagen, distancia que permite la yuxtaposición de materiales heterogéneos para la reflexión” (ROWE, 2010, p. 83).²⁵ A indeterminação que este distanciamento provoca é responsável, de acordo com Rowe, por desarticular o mito como um “princípio de inteligibilidade”, cuja contraface seriam “sujeitos narrativos” facilmente identificáveis.²⁶

O que nos parece essencial indicar aqui, e que Rowe não se pergunta, é se através da alegorese a narrativa não é subsumida por uma lógica que lhe é extrínseca. É fato que o autor demonstra exatamente este receio ao afastar-se do mito como forma consumada da representação de uma ordem de coisas. Porém, não estamos certos se a abertura alegórica que ele aponta, implica safar-se daquilo que outros intérpretes da obra arguediana tendem a atribuir justamente à alegoria: sua servidão ao discurso da racionalidade histórica. Deve-se assinalar, contudo, que esta preocupação tem em mira um tipo específico de alegoria, o que exige que deslindemos melhor o campo.

²⁵ A imagem citada por Rowe para exemplificar este distanciamento é o *huayronqo*, inseto emblemático, dotado de carapaça “metálica” e que aparece no primeiro diário, extraído vagarosa e angustiadamente o pólen amarelo dentro da flor “zapatilla de muerto”. O *huayronqo* é evocado e resignificado em outra cena, desta vez no início do capítulo III, quando Dom Diego “ajuda a morrer” o inseto que se debatia contra o vidro da lâmpada no escritório de Dom Ángel (ARGUEDAS, 1996, p. 89).

²⁶ É exatamente isto o que Rowe busca demonstrar ao analisar o terceiro capítulo do romance, o baralhamento e dissolução do quadro dos atores sociais de Chimbote e do Peru. Citando Ernesto Laclau, Rowe se refere ao antagonismo social como “jogo infinito de diferenças” (ROWE, op. cit., p. 65).

A alegoria, como nos explica João Adolfo Hansen (2006), consiste numa técnica através da qual se “diz ‘b’ para significar ‘a’”. Trata-se de uma modalidade de elocução herdada da Antiguidade greco-latina e cristã. O autor nos adverte que falar simplesmente de “a alegoria” é impróprio, já que existem duas alegorias distintas: enquanto a alegoria antiga – a “alegoria dos poetas” como ele a denomina – envolve apenas uma semântica de palavras, constituindo-se como uma alegoria retórica, há aquela outra que virá a se cristalizar na Antiguidade tardia e na Idade Média como uma alegoria interpretativa ou hermenêutica, a “alegoria dos teólogos”. Esta, de acordo com Hansen, “é uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras” (HANSEN, 2006, p. 9). O convencionalismo característico da Retórica da Antiguidade cede lugar ao pressuposto do essencialismo contido na “alegoria dos teólogos”.

Ao deixarmos, portanto, de considerar a representação alegórica em um sentido mais amplo, detendo-nos nesta última forma de alegoria apresentada, estaremos próximos de compreender a maneira pela qual procede a interpretação figural. Trata-se de uma representação alegórica muito própria, na qual uma coisa é colocada no lugar de outra, significante e significado são dotados de historicidade real. Cada um destes momentos é posto em uma relação temporal com o outro, como “profecia real” e sua consumação.

Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual: um acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones (AUERBACH, 1998, pp. 99-100; itálicos do autor).

Servindo-se, segundo ele de modo um tanto livre, da noção de “figura” apresentada por Erich Auerbach, José Alberto Portugal (2011) busca caracterizar a relação da ficção (o romance arguediano) com a história de seu mundo. O autor nos fala de certa racionalização interpretativa derivada da aplicação da “leitura figural”, especialmente a partir do debate sobre *Todas las Sangres* ocorrido em 1965, a qual incide sobre a

produção posterior de Arguedas e, inclusive, sobre seu romance anterior a *Todas las Sangres*, *Los Ríos Profundos*. De acordo com Portugal, este mecanismo interpretativo possibilitava a racionalização do conteúdo mítico, fazendo dele a prefiguração de conteúdos políticos, articulando o arcaico e o futuro.

El énfasis interpretativo en el (potencial) valor político de la acción de los colonos, por ejemplo, es una manera de conectar, de forma positiva y relevante, la novela con el mundo social en el cual aparece y con los discursos que lo interpretan correctamente. Y este esfuerzo por articular la novela con los valores progresistas de su tiempo es un esfuerzo por definir y darle marco a la imaginación; al asignarle sentido se “rescata” el texto a pesar de su falta de claridad (PORTUGAL, 2011, p. 95).

Víramos, anteriormente, como a leitura de *El Zorro* empreendida por Rowe (2010) buscava desviar-se de uma interpretação mítico-simbólica em sua opção pela alegorese, com o intuito de evitar o caráter constritivo e limitado da primeira. Agora, esbarramos num problema similar, mas com as chaves trocadas, na medida em que, de acordo com Portugal, a “leitura figural” (uma forma, como vimos, da alegoria) exercitada por alguns críticos da obra arguediana cumpre o papel de subordinar e enquadrar o discurso artístico. Na medida em que permanecemos dispostos a assumir a ideia do figural como adequada à alegorese proposta por Rowe, compreendemos que esbarramos em um conceito, o de figura, que carece de ser retomado de modo a desfazer o impasse ao qual chegamos aqui, já que não descartamos, ao mesmo tempo, a justeza do diagnóstico de Portugal. Voltaremos a isto quando tivermos de nos estender sobre a *mimesis*, depois de percorrer outros caminhos que nos levarão a indagar sobre a *poiesis* que unifica a linguagem e o mito no próximo capítulo.

CAPÍTULO II – MITO E METÁFORA

“A bem dizer, nunca existe texto original: todo mito é, por natureza, tradução.”

Claude Lévi-Strauss. “O Homem Nu”

Para além (ou aquém) do que implicaria literalmente o ato de “descrever” o mundo transfigurado de Chimbote, em *El zorro* somos confrontados com operações narrativas que acatam a indistinção constitutiva daquilo que “descrevem”. Ao referir-se à narrativa de Juan Rulfo em passagem do “Primeiro diário”, conforme comentamos em outro momento, Arguedas fazia menção a uma inteligência que “trabajó antes y después”. Isto vem ao encontro de outro aspecto para o qual também chamávamos a atenção, em passagens de *El zorro* nas quais se fala de uma forma distinta do “conhecer”. A abertura mítica da consciência, que julgamos aí entrever, leva-nos a pensar em um conceito ampliado de consciência. Suspeitamos que o “decir limpio”, referido de forma reiterada por Arguedas em passagens dos “Diários” como uma condição ansiada para conseguir expressar-se, para atingir a “matéria das coisas”, se ampara também em uma forma ampliada do perceber e do dizer.

É possível rastrear, na base deste “dizer”, uma forma muito própria de percepção, remetendo-nos ao horizonte simbólico referido por Mignolo, que ele caracteriza como “aquello que engloba suelo subsuelo y condiciones de posibilidad del decir y del pensar” (MIGNOLO, 1995, p. 19).²⁷ Preocupado em deslindar os sujeitos deste dizer e as formas de inscrição em um discurso colonial mestiço como o de Guamán Poma, o autor leva-nos a considerar a conveniência em contrapor uma tradição na qual a “história oral” segue seu curso e outra na qual a escritura encima um longo processo sedimentário, como estágio final de uma “pré-história” oral e que pode ser reportada como fonte, tal como ocorria com o saber dos cronistas hispanos e mestiços.²⁸ Na crítica de Mignolo encontramos justamente a prevenção acerca da menção às “fontes”, capaz de homogeneizar e solapar a diferença implícita em um “cálculo racional de otro orden” que se pode detectar nas vozes andinas ou mesoamericanas. Esta forma distinta de conhecimento, fundamentalmente, diz respeito à indissociabilidade

²⁷ Também lembramos, aqui, da sugerida “possibilidade de pensar em outras leituras do texto de *El zorro* que partam de racionalidades distintas da nossa” (MONTE ALTO, 1999, p. 47).

²⁸ No primeiro capítulo discorremos acerca da tentativa de superar estas duas tradições empreendida por Ángel Rama e a razão da sua inviabilidade.

entre a vida humana e o acontecer cosmológico, seu objeto não é concebível como “exterior”, ele rechaça a abstração do conceito e requer mediações de outra ordem. Buscar os referentes deste “conhecer”, todavia, é uma tarefa que não poderia se dar de outra maneira senão debruçando-se sobre o contexto discursivo que apenas a tessitura narrativa do romance poderia descortinar. Antes de concentrar a atenção nos aspectos retóricos, com especial ênfase para o trabalho da metáfora, porém, nossa análise se voltará para o aspecto produtivo do mito. Nosso propósito é deixar clara a familiaridade existente entre estas duas problemáticas. Ambas remetem, por sua vez, à questão da *mimesis* que será tratada em outro momento.

2.1 – A SUBVERSÃO MÍTICA FRENTE ÀS PERSISTÊNCIAS DA MODERNIDADE

Dialogar com a obra de um “escritor-etnógrafo”, como o foi José María Arguedas, dificilmente permitiria passar ao largo da discussão sobre alguns conceitos capazes de trazer para o interior da narrativa literária enorme instabilidade. Esta tarefa implica, verdadeiramente, que sejamos confrontados com certa indissociabilidade de base que a literatura compartilha com outros discursos. Assim, o conceito do mito, do qual sucessivamente nos aproximamos e nos distanciamos, acompanhando a crítica do seu último romance no capítulo precedente, precisará ser novamente reapropriado. Esta operação se desenvolverá, porém, desde uma via alternativa, capaz de nos conduzir à consideração de outras importantes noções que comporão a urdidura de nossa análise.

Achamos prudente deixar explícito que uma concepção lhana e acabada acerca do que seja o mito não será aqui nossa pretensão, senão a de dar conta de como se entrecruzam as discursividades mítica e poética no interior da narrativa de *El Zorro*. Entendemos que qualquer tentativa de apreensão do significado do mito é capaz de trazer para o seu núcleo uma enorme carga de instabilidade, de maneira similar é o efeito que ele aporta para a narrativa literária. A característica indutora e tensiva do mito opera antes de tudo na linguagem. Com isto, parece justificado que uma compreensão do mito passe por uma reflexão acerca da metáfora, o *tropo* capaz de tensionar o sentido usual e de “criar” através da inovação de sentido. Conforme viremos ainda a discutir, a investigação sobre a metáfora é inseparável de uma tentativa teórica que visa resgatar a *mimesis*, dissociando-a da idéia de imitação servil ou cerrada de modelos previamente

existentes da natureza.²⁹ Com isto, podemos adiantar que as três categorias orientadoras de nossa leitura são unificadas na reflexão existente sobre uma delas, a metáfora.

Se as referências míticas no romance de Arguedas são levadas em conta como testemunho da presença da cultura tradicional andina – conclusão esta que é constante das leituras já clássicas do seu último romance, inclusive, realizadas por Antonio Cornejo Polar (1973) e por Martin Lienhard (1990a) –, é compreensível que as tentativas críticas de compreender para o quê apontava a solução estética arguediana depois de *Todas las Sangres*, obrigada a dar conta de um referente que seguia seu curso e que não mais podia se contentar em aferrar-se a formas reiterativas, visassem se desvencilhar do mito. De fato, conforme buscamos indicar no capítulo precedente, o mito entendido como elemento de coesão, como ideologia integradora capaz de resguardar a identidade andina frente às ameaças de desagregação incidentes sobre as formas de sociabilidade tradicional, ou seja, cumprindo uma função basicamente reativa, parece não se adequar ao fato que se nos depara quando realizamos uma leitura mais acurada de *El Zorro*. Esta hipótese é assegurada por algumas interpretações que não relutam em descartá-lo como elemento essencial ao romance. É possível constatar isso quando consideramos a interpretação de William Rowe (2010), por exemplo, com sua ênfase na alegoria como recurso proeminente no último romance arguediano. Aceder ao cerne das forças que, de modo aparentemente inexorável, se abatiam sobre o universo tradicional andino, demandava uma atenção às faculdades disruptivas e instabilizadoras como elementos internalizados do mesmo, as quais pareciam atuar sobre as próprias forças exógenas que, à primeira vista, poderia se supor que o ameaçavam. Somos instigados, neste sentido, a propor uma alusão ao “indigenismo al revés” tal qual formulado por Martin Lienhard e ao qual fizemos referência em outro momento, perguntando-nos até que ponto não estaríamos diante de um fenômeno similar, porém em outro plano, na leitura realizada por William Rowe. Seu intento de demonstrar a fusão *sui generis* de desejo e forças produtivas poderia ser entendido nos termos de uma “modernização às avessas”?

²⁹ A consagração desta imagem em negativo da mimesis, de acordo com Luis Costa Lima (1995), teria um percurso duradouro, podendo ser identificada em diferentes momentos. O autor reconstrói o trajeto das noções de mimesis e, relendo a concepção de Auerbach, a de figura que serão aproveitadas mais adiante.

O recurso ao alegórico como contraposto ao mito presente na interpretação de William Rowe (2010) pressupõe certa indiferenciação entre o mito e a ideologia. Isto ocorre, em parte, devido à presença da ambiguidade que tais noções compartilham, dado que ambas podem combinar uma função ao mesmo tempo integradora e falsificadora da realidade. Em sua leitura de *El Zorro*, Rowe esforça-se por evitar estes dois inconvenientes que, segundo ele, estão muito mais interligados do que se imagina, na medida em que a narrativa do romance intenta abarcar um mundo proteico e disforme em relação ao qual qualquer recurso a formas identitárias estáveis poderia representar um desvio e ocultamento. Ocorre, porém, que a ideologia pode ser compreendida segundo uma acepção amplificada e mais plástica, na qual suas dimensões mais negativas, caracterizadas pela ilusão e distorção ou pela mera legitimação de uma ordem dada, perdem a relevância que cobram numa análise como a de Rowe. Mais do que isso, até mesmo a dimensão mais positiva da ideologia caracterizada pela sua função integradora, tal como é esposada por determinada interpretação deste fenômeno da qual trataremos mais abaixo, deixaria de contemplar toda a abrangência compreendida pelo conceito. Uma das consequências desta reconsideração da ideologia implicará justamente na compreensão do papel exercido pelo mito na leitura do romance.

Enfim, como acercarmo-nos de uma concepção do mito que seja prospectiva para a análise da narrativa de *El Zorro*, sem incorrer nos equívocos e dualidades geralmente aportados por este conceito? Parece-nos que delimitar esta concepção mais apropriada exige desbastar um entramado conceitual carregado de confusões. Uma das mais persistentes delas consiste em remeter os fenômenos recobertos pela noção de mito à esfera “pré-moderna” ou a uma cosmovisão tradicional – a organicidade deste vínculo teria sido sacrificada no altar da modernidade universalista, em cuja mesa não se aceita comensais.³⁰ Evitando desencaminhar por esta via, optamos por arriscar outra mais produtiva, caracterizada pela correlação que é possível estabelecer entre o mito e o conceito de ideologia. Para tanto, precisaremos acompanhar, uma vez mais, a reflexão realizada por Paul Ricoeur (1997). Conforme é apontado por este autor, o binarismo

³⁰ A confusão, assim, radica na entronização da razão moderna por trás de uma “teoria acultural da cultura”, conforme é demonstrado por Charles Taylor em “Two theories of modernity”. Um equívoco desta natureza tem seu lugar na crítica de *El Zorro* que realiza Mario Vargas Llosa, contrapondo o que denomina a “utopia arcaica” ao paradigma da modernidade. Entre estes dois fenômenos irreconciliáveis, segundo Vargas Llosa, a única opção aceitável seria uma escolha deliberada em prol de uma homogênea modernidade emancipada, em detrimento do obscurantismo e violência radicados no mito arcaizante.

entre mito e razão é descartado com a impossibilidade da *episteme* desgarrar-se das mediações simbólicas que caracterizam toda ação humana.³¹ Ricoeur considera, além disso, a existência de uma conexão interna entre a ideologia – desviando-se de um conceito exclusivamente pejorativo da mesma – e a práxis. Ao invés de dar maior relevo ao que pode ser entendido como sua função desviante ou legitimadora, ele enfatiza a função integradora que a ideologia exerce sobre o sentido social. Enquanto ancorada em uma função simbólica, a ideologia é constitutiva da existência social.³² Estas conclusões baseiam-se, em grande parte, na leitura que faz de Clifford Geertz, para quem o fato essencial que quase sempre escapou àqueles que se ocuparam do conceito de ideologia é entender como ela opera. Geertz (1989) se preocupou, por isso, em enfatizar o duplo distanciamento do etnógrafo, cujo procedimento deveria se pautar por uma “descrição densa” dos símbolos da cultura. Ao retomar essa discussão, Ricoeur formula uma instigante questão que permitirá, de nossa parte, encaminhar aquela outra que colocamos mais acima acerca do mito: “como uma ideia poderia emergir da práxis se a práxis já não possuísse uma dimensão simbólica?” (RICOEUR, 1997, p. 29).³³ Tal dimensão simbólica envolve justamente a conexão interna entre a ideologia e a práxis.³⁴

A correlação entre ideologia e mito que se pode depreender da reflexão de Ricoeur é pensável nos termos do pertencimento destes dois fenômenos ao contexto mais vasto da imaginação social. Para o autor, o plano ocupado pela ideologia privilegia o vínculo com os processos de identificação, fazendo-a funcionar como categoria resguardadora da ordem, mas compartilhando, ao mesmo tempo, das funções de legitimação ou de desvio (ilusão). Em uma direção distinta para a qual aponta o seu trabalho, correspondente à utopia, a imaginação social concentra sua função perturbadora e disruptiva. Se considerarmos que o âmbito do mito perpassa as noções

³¹ Uma das consequências indesejáveis advindas deste *deslocamento da episteme* deverá transparecer no debate encetado por Ricoeur (2000) contra a disseminação do sentido e a presença da metáfora no interior do discurso especulativo, tal como haviam sido propostos em *La Mythologie Blanche* de Jacques Derrida.

³² A transcendência do aspecto integrador e legitimador que foi mencionada mais acima delineia-se na forma de uma abertura da *poiesis*. Assim aparece também na reflexão que transparece neste trecho: “Se a ideologia é uma condição da realidade difundida e apoiada por nossos desejos inconscientes, assim como por nossa angústia e agressividade, então ela oculta *um âmagô utópico*. A ilusão pressagia no presente um estado de coisas mais desejável, em que homens e mulheres se sentiriam menos impotentes, amedrontados e privados de significado. Tem, assim, um gume radicalmente duplo, anodinia e *aspiração* juntos (EAGLETON, 1997, p. 163. Destaques nossos).”

³³ “Comment une idée peut-elle émergir de la praxis si la praxis n’a pas immédiatement une dimension symbolique?” (tradução nossa).

³⁴ Ela também situa-se na base da abordagem semiótica da cultura empreendida por Geertz, cuja relevância para Ricoeur o leva a dedicar-lhe um capítulo de *L’ideologie e l’utopie* (1997).

de ideologia e de utopia, e se concordarmos que a dimensão disruptiva ou produtiva que Ricoeur atribui, conforme vimos, exclusivamente à utopia, ocupa um lugar proeminente na concepção do mito presente em *El Zorro*, ou seja, que sua proximidade com a ideologia – eminentemente vinculada ao seu caráter integrador – é suplantada pelos aspectos criativos que pendem para o utópico, estamos muito mais próximos de uma concepção produtiva para a leitura do romance arguediano.³⁵

Talvez pelo fato de a obra arguediana ter servido de referência a um conceito proeminente da crítica latino-americana, o da transculturação, se torne compreensível o grande esforço e mesmo o embaraço em relação à viragem que *El Zorro* viria a exigir da crítica. Assim que, voltando-se para este romance, Horácio Legrás (2008) aproveitará para indicar esta realização de Arguedas, de um modo surpreendente, como a falência do que ele denomina o projeto histórico da literatura latino-americana. Este diagnóstico crítico está intimamente vinculado ao impacto suscitado pelo debate sobre *Todas las Sangres* e seus efeitos sobre as opções estéticas posteriores do autor. Para entendermos a natureza deste projeto histórico referido por Legrás e as bases sobre as quais estaria ele assentado, necessitaremos recorrer à identificação que o autor estabelece entre a transculturação e uma “ideologia da tradução”. A ideia da “literatura universal”, capaz de apresentar-se como o último reduto da universalização, teria se estabelecido nas sociedades periféricas como uma forma de incorporação das vozes dissonantes locais no seio de uma generalidade abstrata. A transculturação operaria a partir deste mesmo padrão, segundo o qual a noção de cultura, no sentido antropológico do termo, viria a cumprir um papel de categoria abrangente da vida material e espiritual de uma sociedade determinada, ocupando o lugar do conceito mais ostensivamente discricionário e hierárquico de civilização. Sob a universalidade resiliente da literatura, portanto, viria a se imiscuir a hierarquização sub-reptícia de uma máquina tradutória que, de acordo com Legrás, é quebrada com a falência da literatura como projeto. No caso do projeto histórico da literatura latino-americana, quebrar sua continuidade

³⁵ Acreditamos, além do mais, que isto nos põe em condições de compactuar com a leitura sugerida por Sara Castro-Klarén, na qual o poder disruptivo do mito é enfatizado. “According to Castro-Klarén’s argument, Arguedas found in the Huarochirí a confirmation of the importance of a mythical Andean substratum in contemporary Peruvian life. But the lesson derived from this substratum is the unavoidable, constant mutability of life and world. Castro-Klarén’s reading of *The Foxes* thus *rejects any interpretation in which myths serve only to preserve identity*” (Apud: LEGRÁS, 2008, p. 222. Itálicos nossos).

implica romper com uma ontologia explicativa, ou seja, o modo como a literatura funcionou no continente desde finais do século XIX ou começos do século XX.

Delineia-se aqui uma problemática similar àquela que introduzimos no capítulo precedente, ao abordarmos a recusa da leitura “figural” por José Alberto Portugal (2011). É denunciada por Legrás (2008) incongruência de certas leituras, na medida em que buscava-se, através das mesmas, solucionar o problema da ideologia referencialista a que parecia conduzir as conclusões dos críticos de *Todas las Sangres* propondo uma “leitura literária” do romance. Seguindo esta via, as opções críticas penderam, de acordo com o autor, entre as expectativas em torno da noção de literatura nacional e a negação do vínculo inextricável entre a ficção arguediana e a realidade. A argumentação que Legrás desenvolve, e que permite transpor estas dificuldades, é construída sobre o pressuposto da viragem definitiva representada por *El Zorro*. O autor demonstra como a elaboração deste romance é tributária das atribulações resultantes da mesa redonda sobre *Todas las Sangres*. A falsa opção entre as duas alternativas mencionadas acabam por despistar da decisão de Arguedas em direção ao fundamento ontológico da realidade de maneira ainda mais radical (LEGRÁS, 2008, p. 215).³⁶

A tese sustentada por Legrás é a de que a posição de Arguedas em *El Zorro* está muito próxima daquilo que ele reconhece como a matriz estrutural da cultura latino-americana, do caráter inelutavelmente fissurado que ela apresenta. Aliás, o crítico observa oportunamente o quanto todos os conceitos proeminentes do criticismo cultural latino-americano, tais como a transculturação, a heterogeneidade, a hibridez, a semiose colonial, a mímese tropológica, sublinham esta condição fissurada, pelo que apela para uma perspectiva pós-colonial (LEGRÁS, 2008, p. 6). Em *El Zorro*, entraria em funcionamento uma diegese que desarticula os intentos do *logos* universalizante, frente às “realidades intratáveis”, resistentes à objetivação (idem, ibidem, p. 7).

Por quase um século, a questão da identidade indígena tem representado o lugar de onde a imaginação emancipatória nacionalista percebe a questão indígena. A posição de Arguedas nos *Zorros*, então, não poderia chocar mais os seus leitores: aqui a própria identidade, não apenas sua atribuição, é posta à prova. A substância do substantivo é questionada em uma derradeira, desesperada tentativa para libertar as pessoas do complexo elo da sujeição, um elo para o qual Arguedas, como é típico, encontra uma poética

³⁶ A viragem já era detectada, e analisada, pelo crítico, mais próxima daquele debate que marcou Arguedas e antes de *El Zorro*, em um poema de *Katatay*: “Llamado a algunos doctores”.

embora precisa formulação: “a concha que defende e oprime” (LEGRÁS, 2008, p. 218. Tradução nossa).³⁷

O questionamento da substância do substantivo e a desconstrução dos processos identitários afeta de modo preciso os conteúdos mais caros ao projeto histórico da literatura latino-americana, pondo em cheque justamente sua função bastante marcada de explicação ontológica. O trecho citado na passagem está presente em uma resposta que o personagem Maxwell dirige ao padre Cardozo quando este lhe pergunta por que não pode compreender as coisas do Peru profundo como o outro dissera. Maxwell é forasteiro, americano como Cardozo, porém é um dos personagens que efetua uma transição, abrindo-se à assimilação da realidade que palpita abaixo da superfície, abaixo da *cáscara* na qual permanecem aqueles que são condenados a não compreender senão *a medias* (ARGUEDAS, 1996, p. 218). Aceder ao âmago da realidade, no sentido ontologicamente mais profundo defendido por Legrás, equivale a evitar qualquer objetificação apressada, o que viria a imobilizar o outro.³⁸ Acreditamos que a recusa de um modelo epistêmico como este autoriza-nos a aproximar a tese de Legrás do motivo que move Rowe a rejeitar a supressão do antagonismo social e do “juego infinito de diferencias” em nome de um “principio de inteligibilidade” (ROWE, 2010, p. 65).³⁹ A mesma cautela quanto à face adquirida pelas forças em jogo e pelos sujeitos narrativos permeia a análise de Legrás. Ele, porém, vai ainda mais longe, na medida em que propõe um princípio de leitura capaz de desconstruir o caráter monádico das personagens, desde o qual mesmo interpretações canônicas permanecem aquém do horizonte surpreendente apontado pela obra arguediana (LEGRÁS, 2008, p. 223).

³⁷ “For almost a century, the question of Indian identity has represented the site where a nationalist emancipatory imagination meets the indigenous question. Arguedas’s position in *The Foxes*, then, could not but shock his readers: here identity itself, not its attribution, goes on trial. The substance of the substantive is questioned in a last, desperate attempt to deliver the people from the complex bind of subjection, a bind for which Arguedas, as usual, finds a poetic yet precise formulation: ‘the shell that defends and oppresses’.”

³⁸ Sobre este ponto é conveniente mencionar uma nota de Legrás na qual aborda a relutância em admitir uma “eficiente” e “inequívoca” assimilação de traços particulares a uma racionalidade universalizante. Ele nos lembra da suspeita sustentada por Emmanuel Levinas com relação à retórica iluminista e à primazia da visão na ontologia moderna: “In the final analysis, it is the implicit collusion between knowledge and illumination of the other (which is not a self manifestation) favors its immobilization and objetification” (LEGRÁS, 2008, p. 243).

³⁹ Sobre esta inderterminação cara a Rowe já aludimos anteriormente, no final do primeiro capítulo e na nota 21.

2.2 – METÁFORA E REFERENCIALIDADE

Considerando mais de perto algumas das figuras manipuladas em *El Zorro*, poderemos entender como determinados recursos expressivos revelam uma operacionalidade decisiva na estruturação da narrativa. Tal propósito nos leva a visitar o ensaio de Daniel Cortés (2011), onde o autor trata das figuras da metonímia e da metáfora em *El zorro*. Sua preocupação se volta para o entrecruzamento de escrita e oralidade buscando entendê-lo através da justaposição do castelhano e do quéchua.

Por su parte, nos inclinamos a vincular a una lengua flexional como el castellano, donde el pensamiento despliega una *decomposición articulada que satisface mejor lo que Jakobson consideraría un mecanismo metonímico*, con lo que no es otra cosa que una operatividad más concentrada en el eje sintagmático. El quéchua, por el contrario, lengua aglutinante, recurre principalmente al mecanismo de sufijación. (...) *El mecanismo metafórico concentrando, reparando, uniendo un universo en desintegración* y necesitado de la armonía de todas las razas y todos los grupos sociales y un mecanismo metonímico que carece de esa fuerte poeticidad emocional pero se necesita para el progreso de la sociedad compleja y racional de la costa peruana (CORTÉS, 2011, p. 134 – itálicos nossos).

Seria pertinente acrescentar que o engaste de elementos tão díspares tenha algo que ver com a noção de uma intradutibilidade fundamental. No ensaio citado, Daniel Cortés ressalta a ocorrência quase nula da figura da metonímia, em seu sentido próprio estabelecido pela retórica tradicional, no texto de *El zorro*. De acordo com ele tal ocorrência se dá, por outro lado, através das relações intradieéticas da narrativa. Na construção de seu argumento o autor busca demonstrar o mecanismo metonímico funcionando como “verdaderas escenificaciones o dramatizaciones *metafóricas* de una translación espacial, de un *desplazamiento*, de exclusiones y expulsiones” (idem, ibidem, p. 146). Algumas das sequências que cita para exemplificar esta tese merecem ser mencionadas.

“(E)l loco Moncada se *desplaza* (via crucis) por la ciudad para predicar com una *cruz*./ Las *cruces* ‘errantes’ son botadas del cementerio nuevo (como fue botada Orfa de Cajamarca) y caminan en procesión de protesta hasta el médano./ Esteban de La *Cruz* escupe, *bota* carbón (negro tinta) sobre hojas de periódico que dobla como cuadernillos y recita las sagradas escrituras (CORTÉS, 2011, pp. 148-149).”

A divisão entre diário e romance evidenciaria o mesmo deslocamento a nível superestrutural, segundo Cortés. Incorporando aspectos teóricos da linguística e da psicanálise, sua hipótese é de que “el texto de la novela dramatiza *metafóricamente* la transformación metonímica de la pulsión de muerte en la escritura de Arguedas” (2011, p. 148). Ainda que se refira ao caráter algo “descosturado” e “truncado” do texto do seu último romance, Arguedas enfatiza a articulação de que seria dotado, apesar de tudo, este “cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar” (ARGUEDAS, 1996, p. 250). O recurso metonímico parece também se adequar à interpretação da narrativa arguediana segundo um eixo semântico distinto, proposto pelo último Cornejo Polar, em que os deslocamentos remetem à condição migrante, avessa a qualquer afã sincrético (CORNEJO POLAR, 2000, p. 130). Assim, em dimensões distintas desde as quais seja considera, quer no plano dos acontecimentos que relata e do cenário que descreve, quer na estrutura linguística que elege para fazê-lo, pode-se dizer que a narrativa avoca a metáfora proeminente que a atravessa: o caudal incontenível dos rios alimentados pelas primeiras chuvas e que afluem desde cima até a costa, a *lloqlla*.

Amparando-nos na consideração retórica, o entendimento de um *tropo* como a metonímia exige que se pense em elementos discretos dispostos segundo uma relação distributiva, de ordem sintagmática.⁴⁰ Vejamos como metonímia e mito vêm a ser articuladas em uma interpretação das narrativas latino-americanas da qual uma consideração de *El zorro* não poderia se esquivar. Temos em mente a concepção de arquivo proposta por Roberto González Echevarría. Sua formulação compreende a presença, em um conjunto considerável de narrativas de romances latino-americanos do século XX, de uma “contiguidade promíscua” com outros discursos. De acordo com ele, sucedendo outros discursos mediadores e legitimadores, a exemplo dos discursos jurídico e científico, o meta-discurso antropológico teria se firmado nas narrativas de inícios do século XX em diante, nelas subsistindo como uma “fábula maestra” – pensando-se no sentido originário que adquirem as crônicas coloniais. Deste modo, as

⁴⁰ Em uma semiologia do discurso, tal como propõe Paul Ricoeur, estas correlações sintagmáticas sofrem um deslizamento para o âmbito da metáfora, acarretando que a função designativa das palavras ceda lugar, na narrativa, aos enunciados no nível dos predicados e fazendo que funcionem como referências prévias o contexto e a frase. Aproximamo-nos, assim, do que Ricoeur denomina “enunciados metafóricos” e da idéia de “referência metafórica”. A possibilidade destes é perpassada pela noção de referência desdobrada e pela valoração heurística da metáfora. Mais adiante retomaremos esta perspectiva apontada por Ricoeur (2000), buscando pensá-la a partir do texto de *El zorro* e ao mesmo tempo trataremos nesta reflexão de alguns problemas teóricos invocados por Daniel Cortés (2011, p.149) na elaboração da hipótese que mencionamos há pouco.

narrativas estudadas por Echevarría poderiam ser entendidas como recurso alegórico à busca identitária de um meta-discurso incapaz de incorporar o outro sem desfigurá-lo. O autor se refere a esta contiguidade como o aspecto sinedóquico assumido por tais narrativas - entre as quais inclui a obra arguediana -, aprisionadas em uma busca reiterada das origens, alimentadas pelo “anhelo por la creación de um grandioso metarelato político-cultural” (ECHEVARRÍA, 2011, p. 240).⁴¹ O aspecto sinedóquico (ou metonímico) que Echevarría atribui a determinadas narrativas (portadoras de um suposto “conhecimento” sobre a essência cultural e sobre a terra) diz respeito à contiguidade entre o literário e outras formas discursivas. Daí o caráter alegórico da interpretação que parece subjacente a estas narrativas, consistindo na subordinação das mesmas à autoridade de um discurso extrínseco. É lícito invocarmos, a partir disto, uma análise cerrada na textualidade tal como a fundamentada na ampliação do conceito de escritura proposto na *Gramatologia* de Jacques Derrida. Porque a denúncia do comprometimento meta-discursivo que se deposita como mito ou arquivo em parte da moderna literatura latino-americana aproxima-se da dissipação da escritura segundo a necessidade de uma “função enraizante”, cuja representação vive apenas de si mesma, “de (estas raízes) nunca tocarem o solo” (DERRIDA, 2008, p. 126).

Partindo-se de um entendimento como o acima exposto, o sentido alegórico de uma narrativa como a de *El zorro*, no limite, redundaria em que ela fosse considerada como alternativa pueril ou desgastada de uma forma de “conhecimento” mais adequada ou objetiva que se daria em outro lugar. Mas até mesmo isto já se teria perdido, em vista de o meta-discurso haver deslizado para o interior da ficção, desestabilizando-a enquanto tal e confundindo-a. Se, além disto, considerarmos a incisiva e abaladora autocrítica de um discurso como o da moderna antropologia, na consciência de suas insuficiências constitutivas (da superposição classificatória ou da lógica com que ameaça o objeto sobre o qual se debruça), então seria conveniente concluir que a narrativa literária que dele se serve manifestaria a mesma problemática de forma potencializada. Isto que é sugerido por Echevarría (2011), em todo caso, faz pensar que a autoridade derivada desde fora para a narrativa seria fictícia por não mais poder instituir-se como hegemônica e por ter vedada a condição de trazer à tona sua problematicidade - situada naquele *locus* que não mais ocupa. Em contrapartida, em um

⁴¹ Echevarría faz menção a *Los Ríos Profundos*, estende seus argumentos a *El zorro*, sem que se ocupe dele objetivamente.

procedimento mimético com este meta-discurso, a narrativa pareceria estar denegando sua ficcionalidade. Deste duplo movimento parece derivar a imagem do arquivo, mito de mitos.

A dificuldade de lidar com uma interpretação como esta que nos propõe Echevarría seria substancial, não fosse pelo texto de *El zorro* albergar uma concepção alternativa de “conhecimento”.⁴² A opção pelo relato romanesco passa, em Arguedas, por isto que expressa nos diários: “*yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden*” (ARGUEDAS, 1996., p. 18 – destaque nosso). Esta confiança vem à tona em torno à discussão sobre o tema dos “escritores profissionais”, mas a condicionalidade indesejável também parece desautorizar a prática do discurso etnográfico. É significativa, neste sentido, a questão formulada por Horácio Legrás, à qual já nos referimos no início deste trabalho: “¿Para qué escribir entonces una novela, que es, como argumentara Cornejo Polar, una racionalidad occidental aplicada sobre un universo que le es heterogéneo? ¿Por qué no persistir en la forma etnográfica como un vehículo apto para describir ese mundo? Excepto, por supuesto, que haya *algo más* que pueda ser dicho y sólo ser dicho con la fuerza que acompaña la instauración de una palabra estética (LEGRÁS, 2006, p. 65 – destaque do autor)”. Entrevemos, neste movimento, a manutenção de certo caráter transitivo e intencional. Isto nos leva a perguntar se seria possível fazer justiça à ficcionalidade do relato sem que o ideal de transparência (sua referencialidade) torne o discurso subordinado à função de “dizer a realidade”. Uma questão como esta obriga-nos a identificar certo paralelismo entre a objeção levantada por Echevarría à contaminação meta-discursiva da literatura latino-americana com alguns dos “problemas teóricos” que Daniel Cortés antepõe à captura pela metáfora de um *plus* de sentido que um discurso direto não poderia jamais alcançar.

Retomando aquelas imagens do deslocamento identificadas por Cortés, citadas mais acima, o autor problematiza sua condição de enunciados linguísticos metafóricos. Isto é feito indicando-se o funcionamento destes enunciados em *El zorro* segundo “un grado cero de homogeneidad”, ou seja, em sua situação intradieética, e questionando-se a possibilidade de “metáforas de algo no mencionado ni aludido *in absentia* pero, no obstante, rescatable” (CORTÉS, 2011, p. 150). Por via deste procedimento, é enfatizada a improvável existência de um contexto desde o qual se pudesse postular um virtual

⁴² Conforme a apreciação que esboçamos na introdução deste capítulo.

desvio: a “impertinência semântica” que caracterizaria os enunciados metafóricos.⁴³ Ao serem despojados dos elementos semânticos que os fariam funcionar como “figuras de outra coisa”, estes últimos ajustar-se-iam, antes, à opacidade de um discurso sem referência ou que apenas remete a ele mesmo. Contrapondo-se a isto, reconhecemos na teoria do enunciado metafórico postulada por Ricoeur (2000) o resgate possível da mediação que nos parece ajustar-se melhor à intrincada elaboração textual de *El zorro*. Resguardando-se certa função heurística – indissociável, para nós, de um texto como este – e a possibilidade da ocorrência do “desvio”, portanto, da referência indireta, aventuramos dizer que o “contexto” em relação ao qual esta impertinência torna-se possível envolve a significativa tensão entre o sistema de codificação do romance e as pressões em meio às quais ele se forja. Este procedimento assegura, a nosso ver, que se consiga pensar a narrativa de *El zorro* para além de uma inapropriada contingência radical do sentido para a qual nos conduz a conclusão de Cortés.

Paralelamente à aparente junção de elementos textuais desconexos que compõem *El zorro*, a instabilidade da linguagem que nele deparamos não é, sem dúvida alguma, arbitrária. A fala literalmente aflora, de modo transparente, em sua condição de algo que está a forjar-se, tal como o mundo que o relato nos descortina, e que se põe a descrever-nos os eventos que se passam em Chimbote-Mundo. Este caráter inacabado e impreciso da linguagem (que perpassa também meta-linguisticamente a narrativa) adequa-se a um intento nostálgico por expressar uma realidade insolúvel. Mas trata-se aqui de uma “nostalgia” de sinal invertido, se uma figura como esta nos é permitida, pela qual se torna admissível um discurso dotado de características similares à “realidade” desagregadora e cambiante que ele anela expressar. Estamos certos, além do mais, da necessidade de mantermo-nos atentos para o risco oposto àquele da opacidade do discurso. Trata-se de evitar recair numa concepção do discurso de caráter substancialista. Por esta senda, poder-se-ia olhar para o texto a partir da ideia de uma representação do “real”, de acordo com a qual aquele seria fixado segundo o sentido

⁴³ Em *A Metáfora Viva*, Paul Ricoeur desenvolve a noção de “enunciados metafóricos”, à qual contrapõe um conceito de metáfora fundado no postulado, de cunho positivista, segundo o qual “toda linguagem que não é descritiva, no sentido de fornecer uma informação sobre factos, deve ser emocional”. Argumenta Ricoeur: “o par resposta cognitiva-resposta afetiva e o par denotação-conotação se recobrem”. Citando Mikel Dufrenne pergunta-se: “como lançar uma ponte entre a noção puramente psicológica e afetivista de conotação e essa abertura da linguagem para uma ‘poética das coisas’? A expressividade das coisas (...) não deve encontrar na própria linguagem, e precisamente em sua potência de desvio em relação a seu uso comum, um poder de designação que escapa à alternativa do denotativo e do conotativo?” (RICOEUR, 2000, p. 348).

normatizado da ficcionalidade como irrealidade. A busca de um caminho intermediário, capaz de nos resguardar de incorrer em um ou outro dos dois inconvenientes apontados, em nossa abordagem de *El zorro*, faz que nos aproximemos à indeterminada noção de uma faculdade mimética.⁴⁴

A heterogeneidade interna da obra arguediana, segundo “*Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas*” (1996) de Cornejo Polar, se caracterizaria pela coexistência de dimensões contraditórias, notadamente a dimensão mítica, capaz de infundir a “quebra” do relato segundo o vínculo verificatório imposto pelas normas do realismo. Não seria esta uma característica exclusiva de *El zorro*, embora nele tais contradições apareçam exacerbadas em relação a produções anteriores do autor, conforme lembra-nos o próprio Cornejo Polar. Se é lícito pensar-se na realidade contraditória “de la sociedad y la cultura que Arguedas intentó esclarecer y transformar” (CORNEJO POLAR, 1996, p. 296) em seu romance póstumo, interpelando-o na busca de um sentido, ainda acompanhando o referido ensaio, entendemos que será justificado enxergar nisto, com todas as letras, a manifestação de um processo mimético. Adotamos este conceito seguindo o significativo e persistente esforço de restituição do mesmo empreendido por Luiz Costa Lima, para quem a *mimesis* não deve ser entendida como uma “rua de mão única, que só tivesse por direção o fluxo que viesse da realidade para o texto” (LIMA, 1995, pp. 233-234). A interpelação do texto dá-nos precisamente a noção de que o mesmo não se reduz ao efeito de uma realidade pré-existente. “De hecho, una y otra vez, el texto advierte que la realidad que representa parece ‘hervir’ al calor de sus agudas e insuperables contradicciones, a la espera de convertir-se, mediante esa ebullición, en otra materia, cualitativamente distinta” (CORNEJO POLAR, 1996, p. 306).” O texto emula esta condição peculiar, neste sentido que os capítulos do romance são denominados por Arguedas de “hervores”. A matéria narrada nos “hervores”, a custa extraída, é reiteradamente aludida pelo autor em passagens dos “diários” nos seguintes termos (ayer escribí...etc.). A identificação com o gesto do personagem Esteban de la Cruz é inequívoca. Esteban “bota carbón” de seu peito, carvão absorvido nas minas de Cocalón, também “tu boca habla echando carbón maldecido”

⁴⁴ Observando a história desta noção, permeada por transformações, certifica-se da enorme dificuldade em se privilegiar algum aspecto de positividade ou racionalidade da mesma sem por a perder, com isto, a sua riqueza. Como bem observa João Adolfo Hansen, “seu conceito subentende o discurso que o formula e sua mera postulação como tema já implica a diferença do discurso definidor como produto mimético” (Hansen, 1999, p. 184). Profundamente entramada na sociedade, a faculdade mimética atravessa as diferentes esferas da experiência, da ação e da produção simbólica.

(ARGUEDAS, 1996, p. 158). A fleuma que arranca de seu peito, ele cospe em folhas de jornal, dobrando-as e guardando-as criteriosamente porque tem esperança de salvar-se quando tiver botado cinco onças do carvão que leva dentro. O *yawar mayu*, figurado no caráter também instável (viscoso e liquefeito) da matéria narrável, brota como “río de carbón” a sair da boca (da pena) do que narra (constituindo-a) a “realidade”.

2.3 – A PREGNÂNCIA DA SINTAXE

Através da superposição dos planos narrativos distintos dos “diários” e do relato romanesco que tem a cidade de Chimbote como cenário, e da imbricação em ambos de um terceiro nível que os desarticula, o do diálogo mítico, a prosa de *El zorro* confronta-nos uma escritura entrecortada cujas dificuldades do prosseguimento por parte daquele que escreve são incorporadas e compartilhadas com seus “prováveis leitores”. A escrita desenvolve-se, como já foi aqui assinalado, na forma de um expurgo da dor, na luta contra uma raiva paralisante – raiva figurada no “carbón maldecido” que Don Esteban de la Cruz também deve empurrar para fora do peito. Em diversos momentos dos “diários”, conforme também foi apontado, o autor faz menção ao texto do romance “contabilizando-lhe” as páginas a custo escritas. É bem clara a correlação com o personagem Esteban de la Cruz, conforme bem nos lembra Daniel Cortés (2011), meticulosamente colecionando as folhas de periódico em cujo interior guarda a mescla de fleuma e carvão por ele expelida, “teniebla-lumbre”.⁴⁵ Em uma constante tensão com a concretude destas matérias, paira algo que somente se entrega sob o signo do mesclado e indiviso (ambíguo), que resta ainda “extrair” do peito e do silêncio. Em meio a isso vai aos poucos se configurando uma via que intenta salvar a intransponível distância da infância, a qual apenas pode se afirmar colocando-se em “outro lugar” que não aquele onde transcorre o experienciável enquanto adulto. A aposta de Arguedas implica no desafio de transpor este hiato entre dois mundos.⁴⁶

⁴⁵ No ensaio já referido, este tema é tratado por Cortés no quadro do que considera “uma isotopia exclusivamente semântica”, através desta se poderia prescindir da referência à imagem, com o que o autor vai de encontro ao que propõe-nos Ricoeur (2000) acerca da função referencial no discurso literário.

⁴⁶ Fazemos referência, aqui, à travessia do Pachachaca explorada por Rômulo Monte Alto (2011) em *Descaminhos do Moderno em José María Arguedas*.

No momento em que são redigidos, ao qual somos endereçados no ato de sua leitura, tomamos conhecimento dos persistentes obstáculos, resultantes de contradições como a acima mencionada, que travam o prosseguimento da narrativa dos capítulos ou “hervores”. Uma dor ou agravo moral, por vezes, caracterizam esta quebra na intenção de exprimir o que desafia o entendimento e que está a acontecer na cidade de Chimbote, *locus* de uma experiência multitudinária e emblemática inserida em um processo de transformações sócio-econômicas e culturais mais amplas a ocorrer no Peru. Efetivamente, a busca expressiva de Arguedas sempre esteve às voltas com este processo, recordando-se a tese de Cornejo Polar (1973) acerca da ampliação dos níveis passíveis de representação que, em *El zorro*, assume uma dimensão paroxística. Isto ocorre em dois níveis, quer nos voltemos para o cenário que o autor aborda, num crescendo que compreende agora os mundos “de cima” e “de baixo”, a serra e a costa etc., quer estejamos atentos para o aguçamento das formas expressivas em uma linguagem que, de acordo com Cornejo Polar, acossa seu referente, incorporando o indizível, o não-escrito e o silêncio. Quando a narrativa é interrompida, a impotência em prosseguir-la força um desvio na escrita dos “diários” – espécie de terapêutica, segundo nos confessa o próprio Arguedas em passagem do primeiro diário – e estabelece-se uma aproximação confidente com o leitor. Interessa-nos, aqui, atentar para determinadas formas de mediação que se estabelecem a partir desta perspectiva dos diários, especialmente para o que a partir delas possibilite acercarmo-nos ao aguçamento expressivo exigido pela matéria do romance, em especial aquele que envolve o recurso ao elemento mítico. Para tanto, consideramos necessário reportarmo-nos ao discurso mítico presente em um texto que se liga muito diretamente ao romance estudado.

Os mitos relatados nos *Manuscritos de Huarochirí* (2009), em cuja tradução Arguedas trabalhou por mais de cinco anos, permitem-nos construir uma via desde a qual alguns dos elementos ou recursos que cobram importância no funcionamento da escritura de *El zorro* tornam-se passíveis de uma compreensão mais ajustada. E isto em mais de um sentido, além daquele relativo aos personagens comuns nos dois textos, conforme anteriormente já notamos. Um dos aspectos que gostaríamos de tratar aqui reconduzirá à consideração de uma busca expressiva manifesta em diferentes passagens dos diários de *El zorro*, ressurgindo também nos capítulos do romance ou “hervores”, em determinadas passagens suas. Tal aspecto é intimamente vinculado à noção de

tradutibilidade como uma intransponível distância que não cessa de ser percorrida. Em um momento da curta introdução ao texto de *Dioses y Hombres de Huarochirí*, Arguedas faz considerações que julgamos importantes para entender algo do que perseguirá na elaboração de *El zorro*, à qual na sequência se lançará.

(...) [L]a materia de la lengua oral transmite un mundo de hombres, dioses, animales, abismos, caminos y acontecimientos como únicamente lo sentimos en los cuentos quechuas oídos en nuestra infancia a los famosos narradores indígenas. La imagen que ofrece este texto del mundo antiguo peruano es vivencial. Infundirá en el lector un *conocimiento subjetivo* de nuestro pasado, aparte de los innumerables datos precisos que le presentará de ese pasado e de sus primeros contactos con el mundo hispánico. Oirá *la voz limpia de preocupaciones e intenciones literarias*, de un nativo o de varios nativos que, a pesar del temor, se entusiasman describiendo las luchas y hazanas de sus dioses y héroes, los detalles de los ritos y de las fiestas (DIOSES..., 2009, p. 2 – itálicos nossos).

É digna de nota a referência a uma voz que se apresenta desprovida dos traços que caracterizariam sua subsunção à escrita.⁴⁷ De enorme significação, nesta passagem, é o destaque concedido ao conteúdo vivencial, à experiência, que tem como esteio o ato de ouvir situado na infância. Efetua-se, com isto, uma transposição ao domínio do mítico onde, metacriticamente, segundo propõe-nos Agamben, adquirem consistência conteúdos de uma racionalidade que transcende a identidade entre razão e língua.

Experienciar significa necessariamente (...) reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância institui para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra (AGAMBEN, 2008, p. 65).

É sugestivo o paralelo que pode ser feito entre, por um lado, a confrontação da tradução arguediana com a de outros estudiosos que se debruçaram sobre o mesmo documento

⁴⁷ Consideramos útil lembrar a reflexão realizada por Giorgio Agamben acerca da distinção entre a voz dos animais e a voz humana. Esta última se destacaria por ser uma voz articulada (*phoné énarthros*), ou seja, “voz que se pode escrever, que se pode com-preender, aferrar com as letras”. A partir desta definição consagrada pelos gramáticos antigos, de acordo com Agamben, se explicaria “a incidência fundamental da escrita alfabética sobre nossa cultura e sobre a concepção da linguagem” (AGAMBEN, 2008, p. 69).

estabelecido na versão quéchua em inícios do século XVII e, por outro, o ideal de escritura perseguido pelo autor como um desvio em relação à sua primeira aproximação de Chimbote, orientada segundo os moldes de uma pesquisa etnográfica.⁴⁸ Em certo sentido, pode-se dizer, estamos diante de uma escolha na qual a matéria exige uma palavra outra, mais apropriada. Não podemos escapar, aqui, da pergunta feita por Horácio Legrás sobre a opção em desenvolver a escritura de um romance ao invés de persistir na forma veiculada pela etnografia, teoricamente mais apta para a descrição de uma matéria como esta que o autor tinha diante de si. Uma indagação como aquela, obviamente, implica a problematização da presumida aptidão do discurso etnográfico. E a apreciação de Legrás, que a bem da verdade se ocupa de outro romance de Arguedas, *Yawar Fiesta*, é justificadamente atribuível a *El zorro*.

El momento polémico del texto se dirige entonces no hacia esta o aquella experiencia particular de injusticia, sino hacia el fundamento último desde el cual se reparten los sentidos de lo justo o lo progresista. La etnografía no puede proveer ese fundamento porque al menos en la fase desarrollista que dominó el discurso etnográfico por buena parte del siglo XX, ese discurso ya posee un fundamento desde el cual extrae la potencia de su mirada pero también los límites de esta visión. Para Arguedas, mientras tanto, el fundamento de una interpretación de la vida andina, su principio de inteligibilidad, no puede ser externo a esa vida (LEGRÁS, 2006, pp. 65-66).

Reitera-se, portanto, aquele princípio manifesto por Arguedas em sua introdução ao texto de *Dioses y Hombres de Huarochirí* (DIOSES..., 2009, p. 11), onde afirma uma cognoscibilidade distinta, de natureza subjetiva, mais adequada à aproximação por ele buscada da matéria que motivaria sua escritura. Este traço de caráter subjetivo, este sentimento que recobre a palavra e que podemos associar à matéria das coisas, reenvia-nos a uma noção determinada do que seria a palavra mítica.⁴⁹ Em todo caso, a subjetividade ou “interioridade” de que aqui se trata merecerá que retornemos a isto mais adiante, com o propósito de entendermos melhor a peculiaridade da escritura arguediana. Por hora seria conveniente atentarmos para os indícios que deixa em sua

⁴⁸ Referimo-nos à passagem do estudo preliminar realizado por Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda, que acompanha a edição mais recente do texto traduzido por Arguedas, na qual se compara sua versão com outras traduções, como as realizadas por Trimborn, Gérald Taylor ou G. Urioste.

⁴⁹ Não podemos deixar de pensar nesta interpretação para a qual a palavra desfaz a sua dobra e reenvia-nos para um seu sentido originário, no qual seria característica a imedaticidade que assumiria de palavra-coisa, tornando-se inconcebível separadamente daquilo que designa.

tradução muito própria, com o intuito de esclarecer o que estamos tentando dizer. Apelamos para o citado ensaio de Millones e Tomoeda, de onde extraímos também o exemplo que transcrevemos logo mais abaixo. “(...) [P]ero lo que la hace diferente es la búsqueda de resonancias internas sugeridas o emanadas del manuscrito quechua. De la misma forma como los recuerdos de su niñez provocan su obra literaria, también dieron temas o sesgo interpretativo a sus estudios antropológicos (MILLONES y TOMOEDA, 2009, p. xvii).”

Com o intuito de demonstrar a recuperação da memória e das operações subjetivas detectadas nesta tradução efetuada por Arguedas, os autores citam uma mesma passagem de *Dioses y hombres de Huarochirí* – capítulo 23, parágrafo 7 – traduzida por Gérald Taylor (versão francesa) e por Arguedas, respectivamente.

[Taylor:] Entonces, un día pensó: ‘¿Para qué sirvo a estos huacas con mi oro, mi plata, mi comida y todo lo que poseo? A ver, voy a mandar llamar a todos ellos para que le ayuden contra los enemigos’. Así, mandó convocar [a los huacas] de todas las comunidades que recibían oro y plata para que viniesen [a Cuzco] [...] [Arguedas:] Un día se le avivó el entendimiento y habló: ‘¿Para qué sirvo a tantos huacas ofreciéndoles oro y plata, con mis trajes y mis alimentos, con todo cuanto tengo? ¡Mah! Los haré llamar, que me ayuden contra mis enemigos’. Y ordenó: ‘De los pueblos de todas partes, todos los que reciben oro y plata, que vengan’ (MILLONES Y TOMOEDA, 2009, pp. xvii-xviii).

Os usos do modo direto e da primeira pessoa, bastante empregados por Arguedas, atualizam o texto dos relatos míticos, segundo os autores citados, aproximando-o de tradições ritualísticas e de recompilações etnográficas contemporâneas. Além de associá-lo às histórias tal como ele mesmo pôde escutar e vivenciar em sua infância, em seu contato estreito com a cultura quéchua falante.

Já no primeiro diário de *El zorro*, em mais de uma passagem, o autor nos fala da natureza desta palavra fugidia capaz de capturar a matéria das coisas “ouvidas” na infância, reiteradamente buscada em sua prosa.

Cuando ese vínculo [el roto vínculo con todas las cosas] se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas. [Um pouco adiante:] “¿Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. ¡Y como vibra! (ARGUEDAS, 1996., pp. 7 e 10)

Este perseguido anelo de uma palavra que lhe escapa a cada momento, reveste-se, por vezes, de um desespero lancinante, quando, no segundo diário, compara o que havia atingido em seu último romance, *Todas las sangres*, com o impasse no qual agora se vê enredado.

Allí, en esa novela, vence el yawar mayu andino, y vence bien. Es mi propia victoria. Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo. [...] Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas. Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandria, de víbora y de killincho, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia. Pero en este momento recuerdo, siento, añoro mucho más a la pariona o pariwana (ARGUEDAS, 1996, pp. 79-80).

A atmosfera evocada pela imagem da *pariwana*, espécie de flamingo andino, ave dotada de notória formosura pelas suas cores, conforme nos confidencia o narrador, repete-se também no canto de outra ave, o pato das alturas que aparece pela primeira vez no segundo diálogo das raposas míticas, ao final do primeiro capítulo do romance.

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar 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.

EL ZORRO DE ABAJO: *La palabra es más precisa y por eso puede confundir*. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo (ibid., p. 49; itálicos nossos).

A esta altura, remontando ao que mais acima dizíamos acerca da tradução e do “desvio” arguedianos, nossa indagação vai adquirindo campo para se desenhar de maneira mais nítida. Em primeiro lugar, a confusão aludida na fala da raposa de cima parece advir da palavra entendida em sua “objetividade”, que privilegiaria um sentido determinado em detrimento dos demais.⁵⁰ Consideramos útil lembrar, aqui, a

⁵⁰ Millones e Tomoeda, no texto citado (p. xxiii), chamam também a atenção para este fato, porém enfatizando a polaridade de um sistema de comunicações cujos extremos seriam a fala articulada do homem e o que se poderia chamar a linguagem dos animais.

advertência que faz William Rowe sobre a uniformização e homogeneização operadas pela racionalidade e sua construção característica da compreensão do espaço através de uma hierarquização própria dos sentidos (da percepção). De acordo com ele, a predominância do visual (intimamente vinculada à letra e ao alfabetismo) cede lugar a um espaço organizado de maneira distinta, “en el universo predominantemente oral y aural de *El zorro*” (ROWE, 1996, p. 333). Rowe aponta-nos, no texto arguediano, a presença de “torsiones que subvierten el espacio uniformemente segmentado de la civilización de la imprenta” (ibid., p. 334). Obviamente vai além disso e propõe que tais torsões são produto de “efectos mágicos”.

A presença do mito como elemento destacável em Arguedas, especialmente em *El zorro*, ao lado da apropriação de certa discursividade científica, de acordo com Ligia Andrade, seria um aspecto apenas do duplo movimento que sua narrativa revela. Nele, simultaneamente, se desautoriza e se questiona a prática disciplinária que constitui-se como “meta-discurso”, conforme ela afirma (ANDRADE, 2009, p. 58). A autora discute, a partir disto, a tese proposta por Roberto Gonzáles Echevarría acerca dos discursos fundantes da narrativa literária latino-americana: a lei, a ciência e a antropologia. Especialmente esta última tendência teria, de acordo com Echevarría, emprego nas convenções literárias regionalistas desde inícios do século XX. O discurso antropológico, do mesmo modo que antes dele o discurso legal e o discurso das ciências naturais, diz Echevarría, representam os modelos eminentes tomados por toda uma linhagem de narrativas latino-americanas entre as quais a produção arguediana também estaria circunscrita. Os respectivos modelos, indissociáveis que são da técnica escritural com que são pronunciados, deixam, todavia, escapar algo que pode se imiscuir no corpo da escritura. É o que de certo modo Ligia Andrade conclui com o referido questionamento de Arguedas e a sua distinta proposta; “afirmação da busca de um modo de significação” (ibid., p. 58). Este modo de significação consiste na aspiração do autor, conforme mencionamos mais acima, em transmitir à palavra a matéria das coisas.

Em torno deste questionamento, parece-nos sugestivo pensar os sentidos discursivos modelares apontados por Echevarría, a partir da perspectiva que oferece a análise efetuada por Walter Mignolo, quem conclui que estas formas ancilares da narrativa, tal como propostas pelo autor de *Mito y Archivo*, constituem-se como dizeres

desarraigados, portanto tecnológicos.⁵¹ É prudente anotar, a tese de Mignolo ampara-se em uma distinção fundamental entre “fora de lugar” e “arraigado-desarraigado”, tornando possível diferenciar o dizer de cronistas castelhanos a partir da colônia daquele proferido por vozes andinas (ou mesoamericanas). No caso destes últimos, o “fora de lugar” diz respeito à mediação desconhecida caracterizada pela escrita alfabética, ao passo que o seu arraigamento diz respeito a um referente que precede ao acontecimento e ao ato de dizer (MIGNOLO, 1995, p. 26). Contrapondo-se ao horizonte simbólico encarnado pela racionalidade ocidental - dizer disciplinário e centrado, como o é o discurso histórico ou antropológico –, marcado pela tendência em hierarquizar os sentidos atribuíveis aos acontecimentos de maneira a privilegiar-se certo encadeamento dos mesmos, desponta no dizer das raposas, a multiplicidade de sentidos. O horizonte distinto que este dizer aponta se configura segundo um universo de possibilidades em constante gestação e incessante movimento. Ele nega a estase da palavra precisa e, por este motivo, furta-se à tradução. Condição inarticulável figurada no trânsito incessante das raposas de cima e de baixo entre os mundos que representam, entre a serra e a costa, entre o quéchua e o castelhano, assim como entre os “hervores” do romance e os “diários” que lhes são permeáveis. Deparamo-nos com as raposas em busca de uma palavra outra, a qual precisa ser dita antes em quéchua.

EL ZORRO DE ARRIBA: ¿De donde, de qué es ahora? Yanawiku hina takiykamuway atispaqa, asllatapas, Chimbotemanta. Chaymantaqa, imaymanata, imaynapas, munasqaykita willanadusun ¡Yaw! Yunga ataq. [*Como un pato cuéntame* de Chimbote, oye, zorro yunga. *Canta si puedes*, un instante. Después hablemos y *digamos como sea preciso y cuanto sea preciso.*]

EL ZORRO DE ABAJO: Nisiutam kaypi, sumaq, millay qapaykuna, imaymana runakunamanta, asnasqaña la mar qochamantapas, imaymana uku yakumanta, llasaq wayramanta, hichaq, bichanakuq, tubukunamanta qapaynin, sinqayta, uyariyniyta tutayachin. Ninriyñataqmi, saya sayarispas, huk asnaywan, huk qapaywan, chay nisqay minisqa asnaykunawan, kancharin, tanlinyan; wañuyta, achikyayta, mosoqyayta, poqchiqta, poqchoqta, llanllariqta, kikillanmanta o por la fuerza tasnuqta, qasillaqta musiaspa. Qawaytaqa qawanipunim. Qam hina imaymana kaq, chay kaqlamanpas tukukuytaqa atinitaq.

⁵¹ “Un decir tecnológico – en otras palabras – porque acontece “fuera de lugar” y porque se orienta a la incorporación y al control de lo ajeno al horizonte simbólico en donde el decir tecnológico se engendra (MIGNOLO, op. cit., p. 24).”

Chaynam, Willanakunsuyá, aypanakunsunyá maykamapas imaynapas. [Muy fuertemente, aquí, los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan, hinchán mi nariz y mis oídos. Pero el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo, y se transparenta: siente, aquí, una mezclanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso. Todo ese fermento está y lo sé desde las puntas de mis orejas. Y veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea. Así es. Hablemos, *alcancémonos hasta donde es posible y como sea posible* (ARGUEDAS, op. cit., pp. 50-51 – itálicos nossos).]

Descortina-se na passagem uma imagem que vale a pena ser destacada, expõem-nos as raposas (“humanizadas” através da palavra) demonstrando-se desejosas por uma voz distinta que possibilite “decir limpiamente”. Esta voz é identificada a um animal – um pato de determinada espécie que vive e canta nas alturas andinas. Confronta-nos com a impossibilidade da tradução, quando os elementos de um dos mundos envolvidos não podem ser transpostos para o outro sem perdas consideráveis. A ordem “precisa” do texto é distendida e deslocada pela de um texto “possível”. É apenas possível fazer falar tal voz reverberando suas ressonâncias e dissonâncias no interior do texto. A narrativa só pode seguir, reconhecendo sua implausibilidade. Um dos aspectos a partir do qual a vulnerabilidade da narrativa se nos mostra mais nitidamente envolve, justamente, a problemática do bilinguismo. Esta é uma questão destacada no ensaio de Estelle Tarica sobre a voz bilíngue em Arguedas. É apontada pela autora a tendência existente em Arguedas de falar através de suas ficções “en términos de una auto-expresión”. Ela divisa, através da difícil experiência bilíngue enxertada na prosa de Arguedas, o modo como o autor “trataba de ‘escribir yo’” (TARICA, 2006, p. 24).⁵²

Em seu estudo, Estelle Tarica apresenta-nos a tradução realizada por Arguedas de um hino sagrado composto pelo Inca Manco Capac, originalmente transcrito no início do século XVII por Joan de Santacruz Yamqui Salcamaygua, em sua *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. A autora chama-nos a atenção para um equívoco cometido pelo tradutor ao introduzir o vocábulo referente a um pássaro em um verso do hino traduzido. Demonstra-nos criteriosamente as possíveis explicações para o engano, como o fato de Arguedas haver se baseado em transcrições do texto original feitas no

⁵² A autora faz alusão ao conceito de “espaço autobiográfico”, tal como é pensado por Sylvia Molloy.

século XIX. Porém, o argumento que essencialmente interessa vem em seguida: “Este error, es decir: una traducción equivocada, no puede ser otra cosa que el producto de su próprio deseo de encontrar una voz ‘limpia’ en un texto pré-hispánico” (ibid., p. 36). A autora refere-se à relação existente entre a voz do tradutor-bilíngue e a do pássaro, que já apontara ao falar-nos de Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*. “La voz del traductor, que sirve de intermediaria entre un mundo en que los sentidos se relacionan en comunidad sonora y un mundo en que se desgarran, es la voz del pájaro, que es también la imagen que el protagonista utiliza para figurarse a sí mismo cuando se pone a escribir em quechua (ibid., p. 33).”

Com isto vem a turno, uma vez mais, a voz da infância, acentuada pelo recurso a uma figura “aun más pequeña y frágil, la del pájaro” (ibid., p. 33). Além da persistência desta figura a atravessar diferentes momentos da produção do autor, o que nos parece mais surpreendente no trecho citado diz respeito à poética que deixa-nos entrever. A partir dela, a noção de “erro” de tradução merece ser relativizada para que se possa entender o aspecto criativo do “desvio”. O “decir limpio” revela-nos menos o anseio por uma palavra de translúcida referência ao que antes dela já estava do que a plasticidade de uma palavra poética capaz de reconfigurar – como o mito o faz – os sentidos do existente, ao ser enunciada.

CAPÍTULO III – A IRRUPÇÃO DA *MIMESIS*

“Palavras como ‘invenção’ e ‘inovação’ são frequentemente utilizadas para distinguir atos ou ideias originais, ou coisas criadas pela primeira vez, de ações, pensamentos e arranjos que se tornaram estabelecidos ou habituais. Tal distinção oculta uma pressuposição quanto à natureza ‘automática’ ou ‘determinada’ da ação ordinária, quase como ocorre com noções deterministas. Ao estender o uso de ‘invenção’ a toda gama de pensamento e ações, pretendo contrapor-me a essa pressuposição e afirmar a realização espontânea e criativa da cultura humana.”

Roy Wagner. *“A Invenção da Cultura”*

Discutir o recurso à *mimesis* um pouco além do que já antecipamos sobre ela em outros momentos será o propósito central deste capítulo. O percurso que nos levará a ela, no entanto, envolve a retomada da ideia de figura à luz da reflexão realizada sobre a mesma por Luiz Costa Lima (1995). Nossa atenção se dirige para a crítica que o autor exerce sobre o clássico ensaio de Auerbach intitulado *Figura* (1998). Quando discutimos a alegoria na parte final do primeiro capítulo, introduzimos também a questão do figural. Isto se fez necessário num momento em que comentávamos a crítica de Luis Alberto Portugal (2011) a respeito da exegética leitura “figural” exercida sobre as obras de Arguedas. Avançando um pouco mais o que então observávamos, é importante notar a opinião do autor sobre este modo de leitura. Segundo ele, consiste numa tendência que “permea el desarrollo de la crítica arguedista de los setenta y se extiende a los ochenta a través de los historiadores y científicos sociales jóvenes que reasumen la obra de Arguedas” (PORTUGAL, 2011, nota 33, p. 93). Víramos, por outro lado, que uma leitura figural era exatamente o que propunha-nos William Rowe, ao abordar o romance *El Zorro* de Arguedas. Certamente que a chave do figural para este último, conforme adiantamos na conclusão daquele capítulo, parecia preservar a mesma abertura e plasticidade que Portugal pleiteava para a narrativa. Para Rowe, eliminar o constrangimento da narrativa envolvia necessariamente o rechaço do figural. A partir da retomada do figural desde a leitura que Costa Lima (1995) realiza do referido ensaio de

Auerbach, esperamos que o recurso mimético ao qual recorreremos na leitura que aqui empreendida do romance arguediano adquira melhor clareza.⁵³

Um aspecto que iremos realçar, na abordagem aqui ensaiada, consiste na atenção à linguagem de dois personagens centrais no capítulo IV do romance. A linguagem é o substrato da narrativa, pode-se dizer, na medida em que consiste em uma condição *sine qua non* para a existência do fenômeno da fala. Em outras palavras, a matéria por excelência da narrativa é aquilo que a constitui e sem a qual ela não teria lugar. A faculdade de plasmar, de amalgamar sentidos da qual a linguagem é portadora, tem a ver com o fato de ela jamais poder ser simplesmente determinada por sua conformidade à realidade que eventualmente descreve. As fronteiras entre a realidade e a palavra que a representa, no entanto, são confundidas pelos trânsitos e analogias que a narrativa do romance acentua. De modo especial isto ocorre nas falas de Esteban de la Cruz e do negro Moncada. A realidade intensamente dinâmica de Chimbote, com suas movimentações perpassando distintos níveis, desde a baía com sua atividade pesqueira à vida noturna dos prostíbulos, do mercado às *barriadas* e às palafitas do *totoral*, do profano ou do demoníaco ao sagrado e ao sublime, do quéchua ao castelhano ou inclusive do inglês ao castellano, evidencia o mundo como vivência povoada pela disparidade. Os extremos, com a horizontalidade e a verticalidade que eles supõem, transparecem e interpenetram-se constantemente na narrativa e no linguajar exercitado pelos dois personagens cujas falas serão tomadas como mote para os assuntos que elegemos abordar aqui.

À luz da reflexão sobre a *mimesis*, parece-nos fecunda a consideração da gênese do linguajar presente nas prédicas do negro (*zambo*) Moncada, personagem emblemático de *El Zorro*. Sua loucura o capacita, paradoxalmente, a proferir as declarações mais sensatas que figuram nas páginas do romance. Dedicaremos especial atenção aos longos diálogos entretidos entre Moncada e Esteban de la Cruz, nos quais a experiência da criação linguística toma forma de maneira surpreendente. Já em um artigo publicado em 1950, Arguedas (1993) manifestara a necessidade de criar uma

⁵³ A *mimesis* precisa ser compreendida para além da concepção sobre a mesma que veio a se tornar consagrada desde a leitura platônica, de uma cópia que apenas compartilha com o original a aparência sensível, não tendo participação na substância, no ser.

língua própria para dar conta de singularidades que não eram passíveis de ser transpostas do falar quéchua para a escrita em castellano, muito menos um mero castellano quechuizado, que tendia a falsear a realidade. Seu exercício é o de um fazer literário que logra conformar-se às particularidades do objeto que faz falar, sem imobilizar na linguagem a sua capacidade plasmadora. Este esforço atinge um grau paroxístico no último romance de Arguedas, a tal ponto que, segundo sagazmente suspeita Horacio Legrás (2008), ele desarticula a maquinaria tradutória de uma pretendida literatura universal.⁵⁴

3.1 – O VERBO “REBENTADO”: UMA TRADUÇÃO OPEROSA

A narrativa do capítulo quarto de *El Zorro*, na sua maior parte, desenvolve-se em torno de duas longas conversas mantidas entre Esteban de la Cruz e seu compadre, o negro Moncada, as quais, no entanto, já teriam ocorrido em diferentes ocasiões na casa do segundo. Esteban as rememora depois de despachar sua mulher Jesusa para que voltasse sem ele a casa, já que o cansaço o impedia de fazê-lo. Passou-se uma manhã mais de trabalho e a carga da jornada denota claramente o peso de uma dura faina diária enfrentada pelos dois. Além do mais, como já sabemos, Esteban traz as sequelas de uma existência sucedida em outros trabalhos, ocasional e infalivelmente lembrada pela falta de fôlego e pelos acessos de tosse que lhe acometem. Obrigado a permanecer estirado longo tempo nas imediações do *Mercado de La Línea* enquanto recupera suas energias, ele passa a lembrar-se do que lhe perguntara seu amigo Moncada acerca das minas de Cocalón: “¿Cómo era Cocalón? – mi dijo -. ¿Cómo muere allí, dijo usted, la juventud del indiada (ARGUEDAS, 1996, p. 137)?” Nas minas de Cocalón Esteban “deixou” seu pulmão, ou seja, contraiu o carvão contra o qual, conforme já tivemos ocasião de comentar no capítulo anterior, luta e esforça-se por extrair de dentro do peito. No início de sua longa meditação, a qual é narrada utilizando-se do recurso de um fluxo de

⁵⁴ As implicações desta reflexão têm uma manifesta importância para o romance que estudamos aqui. H. Legrás (2008) busca demonstrar, efetivamente, através de sua análise de *El Zorro*, de que maneira a falência da literatura equivale ao colapso do último reduto da universalidade hegemônica.

consciência, Esteban trava um embate contra esta consciência inquieta que, logo no começo das suas lembranças, começa a se “desviar” do caminho. Existe uma clara tensão aqui, contra a qual o personagem se insurge dirigindo-se a si próprio, refreando-se e cobrando tranquilidade para que consiga escapar da raiva que o leva a maldizer seu irmão menor, imigrante como ele, mas que logrou aprender bem o castelhano e adquirir uma melhor posição na sociedade urbana.

Sí, pues aunque sano toavía, entonces, cansaba boscando palabra castellano para contar bien, claro, a me compadre. Ahora, tanto, tanto pujando pa'aprender castellano, poco no más hey cosechado. Mi'hermano menor, ahistá, lindo habla castellano, mochachito escapó Chimbote, ahora, no quiere hablar quichua. Buen cocinero es, restaurante “Puerto Nuevo”, grandazo. Lindo castillano habla; a so hermano, enjuermo, ambulante de mercado, desprecia ya. ¡Caracho! cocinero isclavo, mogriento en cocina. Lunes anda futre en barriada Aciro. ¿Quién será me'hermano? Caray, tranqueliza to pensamiento, Estebán. Anda derecho... (ARGUEDAS, 1996, p. 137)

O trecho citado, junto a um curto parágrafo que ocorre na sequência, constitui uma quebra na longa sequência do fluxo de consciência. O curto trecho que vem depois apenas retoma o cenário das imediações do mercado onde, enquanto repousa seu corpo franzino, Esteban, com força e por pura raiva, recorda. Esta raiva, no entanto, é de outra natureza. Ela é distinta daquela que o personagem tenta afugentar de seu espírito na passagem citada. A primeira pista sobre sua natureza diversa aparece, aliás, pouco antes no texto. “La candela no es infierno toda vez. La rabia no es pecado toda vez (ARGUEDAS, 1996, p. 135).” Seu caráter afirmativo ressalta na imagem da chama (*candela*) que obstinadamente recusa-se a se apagar, na necessidade imperiosa que faz com que Esteban não abra mão da existência.

A densidade das recordações de Esteban distende o tempo de uma tarde ou pouco menos, no qual transcorre a quase totalidade do capítulo, trazendo para este tempo restrito a carga de uma agonia que remonta a uma peregrinação há muito iniciada, com as fugas e desventuras narradas pelo personagem, cujo núcleo consiste em sua estância como trabalhador das minas de carvão em Cocalón, sobre a qual seu amigo Moncada lhe insta a falar. Embora a narrativa reencene diálogos já havidos, eles são presentificados por meio do discurso direto. Se isto constitui indício suficiente para asseverar que o conteúdo dos mesmos terá se transfigurado, de modo que a coerência do discurso possa ser atribuída ao benefício do distanciamento proporcionado pelo recurso

da meditação *a posteriori* de Esteban, não se pode saber. Trata-se apenas de lançar uma indagação, uma hipótese cuja fecundidade exploraremos na segunda parte deste capítulo. Nas linhas subsequentes, ocuparemos-nos da análise de imagens que parecem atuar pendularmente nas falas dos personagens do capítulo.

A frequência do emprego de uma figura como o oxímoro, cuja marca característica consiste em amalgamar ideias paradoxais ao extremo em uma mesma imagem, parece cumprir uma função determinante na narrativa arguediana de *El Zorro*. O capítulo sobre o qual nos concentramos é fecundo na utilização deste recurso. Seu entendimento não é trivial para uma aproximação eficaz das tensões subjacentes à linguagem do romance, em seu esforço por estruturar-se e dar conta de expressar um estado de coisas sem que possa alicerçar-se em esquemas ou valores já dados. Enfim, fazer falar o indizível, talvez, seria uma forma de fazer justiça à tarefa que Arguedas se propõe em seu romance.

Convém apontar, inicialmente, os signos desta extrema contradição que se destacam no capítulo sobre o qual nos detemos. Tais signos jamais aparecem destacados ou isolados, senão que ajudam a tecer uma urdidura intrincada. Funcionam como chave não só entre os discursos e a realidade informe e movente que visam descrever, mas entre as diferentes camadas apenas aparentemente desconexas que constituem o romance como um todo.

Ao ter um acesso de tosse, logo no início do capítulo:

Don Esteban se arrodilló, extendió el periódico sobre la basura en pudrición y las moscas azules que danzaban sobre ella; se arrodilló calmadamente, empezó a toser y arrojó un esputo casi completamente negro. En la superficie de la flema el polvo de carbón intensificaba a la luz su aciago color, parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido (ARGUEDAS, 1996, pp. 131-132).

Para alcançar os possíveis significados que se condensam neste quadro que o trecho citado desenha ante nossos olhos é preciso ter presente a esperança, o aspecto mais transcendente que desponta e que move Esteban. Ele agarradamente se afiança na esperança de conseguir expelir as cinco onças de carvão e, com isto, salvar-se, redimir-se. Assim, o gesto persignado e metódico com que se ajoelha sobre o monturo de lixo em decomposição estendendo sobre ele a folha de jornal é revestido de um fervor quase religioso. E se dizemos quase, é porque a relutância de Esteban em se conformar às

formas de conversão que lhe são apresentadas, de sua insistente resistência aos apelos cada vez mais desesperados de sua esposa para que se confesse junto ao pastor e com isto se salve, leva à necessidade de se problematizar o aspecto transcendente que mencionávamos há pouco. Pois, se há esperança, ela necessita ser provada – o texto parece nos dizer isso com certa insistência – espelhando-se no diário, contra o fundo negro sobre branco dos jornais periódicos. Deve ser conseguida a custo de que não se desviem os olhos da matéria pútrida em cujo interior trabalham, invisível e incessantemente, minúsculos e desprezíveis vermes. Talvez não haja outra imagem capaz de expressar tão intensamente a imanência e de dar uma ideia da transformação e esperança sem que a dura realidade que se há de atravessar tenha de lhe ser contraposta ou mesmo negada. A chance que Esteban pode entrever, de que se salve, a única pela qual sabe ter de lutar, consiste em extrair a luz aprisionada na fleuma carbonífera arrancada neste escarro.⁵⁵

A esperança aprisionada não chega a reluzir a não ser que o faça sobre o fundo de uma realidade que parece estar sempre aí a desafiá-la; como a da morte certa daqueles que deixaram as minas de Cocalón sem nunca conseguir chegar muito longe, tombando nos primeiros povoados que topavam em seu desenganado caminho – conforme nos relata Jesusa, a esposa de Esteban, em uma das duas curtas intervenções suas na conversa, quando ela vem até o quarto onde dialogam os dois outros personagens. Desse modo, a esperança adquire consistência na mesma medida em que aparenta afirmar-se contra a sentença de morte irredenta a pairar sobre Esteban. Não pode haver esperança, é o que parecem indicar-nos as figuras ambíguas por extremo que despontam na narrativa, sem este quadro que tenderíamos a interpretar como a negação de sua possibilidade.

Retomando uma situação que indicamos antes, a salvação esperada por Esteban não atinge sua plenitude em um registro transcendente, senão na matéria visceral que, nas linhas do romance, a espelha. O texto de *El Zorro* se desenvolve de modo a deixar

⁵⁵ Não podemos deixar de lembrar a incandescência ou luminosidade da anchova processada pelos gigantes dentes metálicos da máquina no interior da fábrica *Nautilus Fish*, mostrados no terceiro capítulo. Não se trataria da própria *incandescencia del sol* amassada pelos estrangeiros em Chimbote, mencionada por Moncada em seu diálogo com Esteban (ARGUEDAS, 1996, p.142)? Evocando tal imagem, William Rowe (2010) cita-a primeiro e depois comenta. “‘Sólo la vida produce un brillo como ése que está viendo mi ojo. Y en esta poca luz, el mar nos manda su resplandor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida; pero la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento’ (ARGUEDAS, 1996, p. 120).” “[...] El ‘resplandor’ que manda el mar, habla de una concepción trascendente de la naturaleza; la ‘otra vida’ que produce el proceso industrial, es inmanente, no enajenable (ROWE, 2010, p. 78).”

evidente, mais que tudo, este processo de “fervura”, ebulição de toda matéria: “Está de candela infierno extraviado las conciencias” (ARGUEDAS, 1996, p. 154), conclui Esteban de la Cruz. A inexorabilidade desta certeza é configurada a partir de imagens de reações químicas ou mesmo microbianas. Mesmo o triste destino dos alcatrazes, “*los cochos*”, sua maldição resultante da predação desenfreada do seu alimento, as anchovas, pode ser uma manifestação resultante desta mutabilidade mais básica, espontaneamente certa. Não são infrequentes, ao longo da narrativa, os momentos nos quais somos brindados com cenas de emanções fumegantes e misturas, de chaminés, superfícies, corpos; manchas de óleo se espalham; há intensa decomposição e eclosão de vermes. O mergulho na realidade concreta suplanta o dualismo implícito de uma concepção da vida desgarrada e distanciada da sensorialidade. A crença na diferença entre transcendência e imanência é suprimida, outros sistemas de oposição ocupam este lugar, refletindo-se nas metáforas e inovações semânticas que a narrativa suscita, conforme apontáramos em outro momento.⁵⁶ Mais adiante voltaremos a este ponto, apenas adiantamos alguns destes termos contrapostos, tais como limpeza e imundície, alturas e profundezas, luz e treva, alvura ou beleza (da garça) e viscosidade/ repugnância (do lodo e dos vermes que o habitam e que servem àquela de alimento), lumes e raízes etc. Tais contraposições não se erigem como um sistema de alternativas autônomas ou autoexcludentes. Ao invés disso, procuram dar conta de uma complexidade que tem na contraditoriedade um elemento constitutivo, apenas aproximada pela indissociabilidade dos termos opostos que, no limite, apresentam-se fundidos em uma única imagem, “*teniebla-lumbre*”.

Chegamos, com o acima exposto, a um ponto no qual podemos nos encaminhar a uma reflexão já ensaiada no capítulo precedente, trata-se do dizer ou falar limpamente. Se tal paralelo for admissível, talvez possamos compreender melhor a poderosa tensão envolvida no esforço de Esteban por lembrar-se, em grande medida equivalente à dedicada operosidade com que trata de extrair os resquícios escuros que lhe oprimem o

⁵⁶ Referimo-nos ao que foi discutido no capítulo II, no que diz respeito à metáfora e a criação de sentido. A supressão daquela crença é uma afirmação que iremos encontrar na reflexão de Bruno Latour (2002), quando ele trata da etimologia ambígua de “fato” e “fetiche”: “Mas cada uma das palavras insiste simetricamente sobre a nuance inversa da outra. A palavra “fato” parece remeter à realidade exterior, a palavra “fetiche” às crenças absurdas do sujeito. Todas as duas dissimulam, na profundidade de suas raízes latinas, o trabalho intenso de construção que permite a verdade dos fatos como a dos espíritos. [...] Ao juntar as duas fontes etimológicas, chamaremos fe(i)tiche a *firme certeza que permite à prática passar à ação, sem jamais acreditar na diferença entre construção e compilação, imanência e transcendência*” (LATOURE, 2002, p. 46; itálicos nossos).

peito. Encontramos uma indicação digna de nota na passagem que citamos no começo, quando ocorre a suspensão no início da recordação do diálogo com Moncada. A suspensão é motivada pela busca de palavras mais adequadas, em castelhano, para que Esteban se fizesse entender por seu compadre, envolve, portanto, um esforço tradutório. “Sí, pues aunque sano toavía, entonces, cansaba boscando palabra castellano para contar bien, claro, a me compadre (ARGUEDAS, 1996, p. 137).” Esta busca é cansativa, afirma Esteban na passagem. Contudo, não é possível comunicar sem entranhar-se nesta dificuldade. E se o “dizer limpo” é erigido como ideal, talvez não seja mais do que para assegurar que a expressão não derive para um grau de dificuldade ainda maior. As lembranças de Esteban podem seguir o seu curso quando a sua raiva (*candela*) é dosada, evitando-se o descaminho da raiva (*infierno*) que ele exorciza ao ordenar a si mesmo que tranquilize o pensamento e que ande direito.

Desde a passagem que inaugura as divagações de Esteban, reacendendo os seus diálogos com Moncada, da qual voltamos a tratar pouco acima, parece-nos enfim plausível arriscar um paralelo com o “*decir limpio*”, conforme já anunciamos. O esforço de Esteban por encontrar as palavras adequadas em castelhano com as quais se faça entender equipara-se ao esforço que apressura o narrador dos diários, quando nos revela seu intento de “hablar con un mínima limpieza, como para que estas líneas puedan ser leídas” (ARGUEDAS, 1996, p. 21). Remete, simultaneamente, ao anelo expressado no início do primeiro diário, ao qual também já nos referimos em outro momento, quando o narrador fala-nos de sua busca angustiada por recuperar “el roto vínculo con todas las cosas” (idem, *ibidem*, p. 7). Ao ocuparmo-nos desta passagem, mencionávamos a proximidade da concepção da linguagem nela contida com o ideal mítico da ausência de mediações entre o signo e aquilo que ele designa. O preâmbulo da rememoração de Esteban revisita uma concepção como esta, a qual adquire conotações mais amplas e que passamos, então, a explorar.

A agônica luta travada por Esteban atinge seu ápice nas imagens capazes de condensar os elementos mais díspares, os oxímoros com os quais algumas vezes o texto nos confronta, tais como as expressões “*teniebla-lumbre*” ou “*luz renegrida*”. Termos absolutamente contraditórios como “luz”, “treva” e “negrume” efetivamente vêm a compor, em exemplos como estes, imagens em bloco, desafiando os limites da linguagem. Entretanto, tais imagens quase sempre não chegam a coalescer, ou seja, permanecem na maior parte das vezes como uma tensão difusa da linguagem, a

caracterizar as falas de outros personagens além de Esteban e de Moncada. A explicação para o fato de nos concentrarmos no diálogo dos dois é por entendermos que nele, isso do que tentamos nos aproximar e que pode ser compreendido como uma poderosa indução atuando sobre os signos linguísticos, adquire um papel destacado. Explicitar melhor esta hipótese é algo que poderia ser feito desde muitos caminhos, porém elegemos uma passagem específica para fazê-lo.

Me compadre es complacencia. Es testigo de me vida, yo tamién de so vida. Nada más, pues. Para todos, loco, loco que manso predica; testigo de me vida, para mí. Yo bravo “homilde”, él, soberbio. Así la Santa Biblia; desigual, como el mina de carbón y el luz de “los cielos” qu’intraba por las ventanas al socavón más profundiento, pues; donde todos los obreros el pulmón hemos dejado (ARGUEDAS, 1996, p. 136).

Entre os recursos que transparecem neste trecho como produto da elaboração linguística de quéchua falantes como o personagem Esteban, cuja experiência profunda tem que expressar-se, forçosamente, em castelhano, destaca-se a utilização de substantivos na forma adjetivada, “me compadre es *complacencia*”. Existe, porém, outra característica que vai ganhando consistência por meio da mescla, muito marcada na narrativa arguediana de *El Zorro*, entre o nível mais condensado da materialidade e aquilo que haveria de mais etéreo, luminoso. Acerca de uma contraposição como esta, tão entranhadamente trabalhada na tessitura do diálogo dos dois personagens, a passagem erige um quadro que não poderia ser mais claro. A luz celestial e o recôndito mais profundo da terra são unificados por intermédio do fenômeno da linguagem. Não se excluem um ao outro, senão que compõem extratos coadjuvantes na fala e no temperamento das personagens. Assim é também a própria escritura da Santa Bíblia, segundo Esteban, “desigual”. Estes dois âmbitos são roçados pela linguagem, ou melhor, somente por intermédio dela a tênue luminosidade e a obscuridade mais densa chegam a se tornar palpáveis.

Ou seria mais adequado dizer que a linguagem mesma somente vem a lume desde que haja participação entre estas duas matérias tão desiguais? Seguindo por esta via, não será demais insistir naquele expressado anelo que o narrador dos diários inscreve logo no início do romance e que já mencionamos mais de uma vez aqui, o de que se transmita à palavra a matéria das coisas. Esta aspiração, cujo teor não deixa de sugerir um conteúdo utópico, continua a despontar como verdadeira divisa ao longo da narrativa propriamente romanesca de *El Zorro*, o que certamente pode ser interpretado

como um dos elementos garantidores de unidade entre os diferentes estratos que compõem o romance.

Detendo-nos ainda na passagem citada, haverá mais a dizer sobre a loucura soberba de Moncada. Antes, porém, gostaríamos de chamar a atenção para um detalhe cuja repetição parece-nos não ser desprovida de significado. Este propósito exige a consideração de algumas passagens que têm lugar, ainda no quarto capítulo, quando a narrativa dos diálogos entre Esteban e seu compadre Moncada é retomada, depois de ficarmos sabendo da investida do segundo e de sua prédica interrompida, no *hall* do *Hotel Chimú*, onde se reuniam autoridades e pessoas importantes da sociedade chimbotana.

‘Dispués, otra noche, me compadre, mi’a hecho sentar en so catre. [...] ‘Compadre – mi dijo, diciendo -. ¿Cómo has salido de mina Cocalón? ¿Adónde has ido? ¿Cómo has entrado a Chimbote?’ En el ojo de me compadre, cuando no hay su locura, es tranquilo, querendoso. *Me pierna no alcanzaba al suelo*. ¡Caray, gracioso! Su catre de me compadre es altazo, sos patas con ruedecita (ARGUEDAS, 1996, p. 146. Itálicos nossos).

Esteban é instado novamente a encontrar as palavras com que repostar as questões que lhe são feitas. E não se tratam, absolutamente, de questões triviais. As exigências de Moncada são condignas de alguém que, como Esteban bem observara na citação anterior, “es testigo de me vida”. A busca pelas palavras com as quais estas questões tão cruciais sejam satisfeitas, no entanto, repõe um problema para um habitante de fronteiras como o é Esteban. Ele constata que sua perna não alcançava o solo firme e, com isto, parece-nos sugerir nada menos do que uma isotopia semântica com o solo firme da linguagem que demanda para dar conta da incumbência que sobre ele recai uma vez mais. Esteban narra o seu périplo, malgrado as dificuldades que encontra. Pouco adiante, porém, somos novamente confrontados com a constatação inexorável desse difícil caminhar.

–¿Liriobamba, compadre? –preguntó Moncada, apenas entró de vuelta a su casa–. Eso quiere decir pampa de lirios.

– Cierto – dijo don Esteban. *Mecía sus pies en el aire, porque no alcanzaban a llegar al suelo*. El catre del loco era muy alto –. Compadre, *estoy pensamiento...* Quizás el evangélico de Chimbote es..., ¿cómo ostí dice? ¿Desabridoso?

– Desabrido.

–Eso mismo, en quichua, más seguro dice *qaima*. Pero, diga ostí. *Ese desabridoso, qaima*, hace conocer a profeta Isaías. Grandazo es; parece le habla el Huascarán, cerro nieve macizo, con negros piedras en sus partes feos. Oiga, compadre... ‘Tos ojos alza en derredor... andarán en luz... mira... éstos se han juntado... tus hijos vendrán de lejos (como ostí, compadre, como yocito)... sobre el lodo serán criados... entonces verás, resplandor... se maravillará to corazón, ensanchará, tempestad...’

Moncada vio que *el cuerpecito de don Esteban se afianzaba en el aire, tomaba peso, mientras recitaba, porque sus pies no llegaban al suelo* (ARGUEDAS, 1996, pp. 153-154. Itálicos nossos).

As hesitações ou o cansaço são obstáculos que Esteban precisa superar para prosseguir contando os fatos que lhe sucederam. Em outros níveis, o processo narrativo adquire outras conotações, como a que o relaciona ao ato de expelir o carvão (veneno) aprisionado no peito, por exemplo.⁵⁷ A relação entre o falar/narrar e o andar, ao mesmo tempo, vem a ganhar maior consistência se lembrarmos de uma importante observação de Monte Alto (2011), na qual ele demonstra a filiação do último romance arguediano à linhagem inaugurada por Guamán Poma de Ayala com sua *Nueva corónica y buen gobierno*.⁵⁸

A isotopia mencionada reafirma-se em uma sucessão de figuras que o trecho citado já anuncia, quando é mencionado o lodo nos trechos adaptados de Isaías: “Tus hijos [...] sobre el lodo serán criados”; também a constatação de que a récita dos trechos proféticos dava ao corpo franzino de Esteban peso e consistência. O tom da palavra profética do profeta Isaías, capaz de acender em brasa e converter em coisa distinta o “carbón maldecido” que sai da boca de Esteban, aparenta-se, do mesmo modo, ao caminhar firme que lhe sugere o amigo Moncada: “Pisar firme la tierra, compadre, sin miedo, sin miedo. Más firmeza toavía que usté y que yo, qui’andamos foribundos ningunos sabemos bien pa’dónde” (ARGUEDAS, 1996, p. 154). Ousamos, neste passo, identificar o “tomar peso” do corpo, assim como o andar furibundo e com firmeza a outro detalhe da passagem mais extensa citada acima. A aparente hesitação de Esteban

⁵⁷ O ato de expelir o carvão que traz no peito, conforme já foi indicado no capítulo precedente, também possibilita estabelecer uma identificação entre Esteban e Arguedas: “La identificación entre Esteban de la Cruz y Arguedas (lo que no implica en absoluto una homologación entre autor y personaje) se completa desplegando la compleja interrelación entre la imagen de Esteban escupiendo carbón y la de Arguedas escribiendo” (CORTÉS, 2011, p. 151).

⁵⁸ De acordo com o autor, “a figura criada por Guamán Poma, de um autor que caminha e se preocupa com a migração dos índios em direção às cidades, deixando vazias as terras e as minas, remete a Arguedas sobre suas andanças pela serra, sobre a mobilidade de sua escrita, que viajou da perspectiva de um povoado em direção à cidade grande, e finalmente, sobre a nova sintaxe que se está formando nas periferias dos grandes conglomerados urbanos, resultado da migração contemporânea que experimentou o país” (MONTE ALTO, 2011, p. 99).

entre a correção “oficial” (castelhana) do termo que precisa para prosseguir e o termo quéchua que para ele parece mais preciso, porém não funcionaria para o seu interlocutor. Entre “desabrido” e “*qaima*”, ele resolutamente mantém o neologismo da solução original: “desabridoso”.⁵⁹

Por sinal, “desabridoso” é o evangélico, o qual “no tiene sal [...] menos pimienta”, embora seja por seu intermédio que Esteban tenha conhecido o profeta Isaías: “Grandazo es; parece le habla el Huascarán...”.

- El evangélico no chupa, no miente, es limpio – dijo -. Pero... su aliento, quiero decir, su vida, tomado en su completo, *es desabrido*. No tiene sal, compadre, menos pimienta. Ni animal ni persona con su riñón de gente, con su lengua completa de gente, con su barriga y entrepierna completos; el evangélico está fugado. [...] Hasta el perro, hasta el carnero, hace sentir su vida cuando ladra el uno; cuando brama el otro, al sentir el cuchillo en el pescuezo.

- ¿Y el chancho, compadrito?

- *El chancho es majestad en su... claro, compadre! en su habla*. He sido chanchero del chancho de corral u de chacra, no, pues, del encajonado en granja. Mucho he aprendido de los chanchos. El sentimiento, el alegría que es comer sabiendo en el hocico, así de largo, en la lengua, el calorcito, el olorcito del alimento mesclado de harina de pescado con otras cositas; el sonar “profundo del garganta” como usted dice, templado, con su melodía como seda o como tripa, en que *lumbres y raíces del mundo*, del mismo culo de la tierra se manifiestan; ese gruñido, compadre. Ahí, en el gruñido destintos del chancho, sientes tú, compadre, el agua caliente y el agua frío, el barro, el aire limpio; el “pestelencia” y como usted dice el deshogo “buenazo” del defecar, del eructo ventocidad. ¿Y cuando sueltan a los chanchos para bañarse, compadre? Latiguan con su rabo chico el aire; su cuerpo gordo no salta mucho, pero ningún animal, ni gente, así goza de su movimiento del cuerpo...(idem, ibidem, pp. 150-151; itálicos nossos)

Esteban não pode deixar de se surpreender que justamente através do evangélico “desabridoso” é que tenha conhecido o profeta Isaías, por ele identificado ao exato oposto deste conceito.⁶⁰ Isaías encarna o tremendo maravilhoso, refletido na grandiosidade do monte Huascarán, remetendo também a alguns dos símbolos mágico-poéticos mencionados por Martin Lienhard (1990-a), especialmente a cascata de San Miguel de Obrajillo que aparece no primeiro diário e, conseqüentemente, também a “el

⁵⁹ Embora não possamos asseverar de modo absoluto, parece-nos possível que o termo “desabridoso” seja resultante de uma analogia por antonomásia com “sabroso”.

⁶⁰ As composições de Isaías “têm força concisa, majestade e harmonia que jamais serão igualadas. (...) Sua idéia de Deus tem algo de triunfal e também de pavoroso. (...) Isaías é o maior dos profetas messiânicos (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1238).”

chanchito...majestad...en su habla”: “La alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de rocas, cantaba en el gemido de ese nionena, en sus cerdas duras que se convirtieron en suaves” (Arguedas, 1996, pp. 8-9). É digna de nota a ênfase na sensorialidade, sem a qual o alento da vida em suas entranhas não pode ser alcançado. A experiência terrífica compartilha do mesmo fundamento que a experiência prazerosa.

Se a fala de Esteban pode tomar corpo, acesa pelo ímpeto de salvar-se ainda que na hora fatal, e se ela pode se alimentar do tom “*teniebla-lumbre*” da fala de Isaías, é porque há nela profundidade que se alimenta da raiva (*candela*) de que são portadores apenas os “endemoniados” como o próprio Esteban e também Moncada.

El Hermano dice soy algo demonio y que salvaré al hora del morir... Salvaré escopiendo hasta so final el carbón que hay taconeado en me pulmón. Entonces, papacito Esaías, ya me boca *no* hablará sapo, culebra; *no* patiaré sin efecto, como ahorita que no hay fuerza, a me mojar; endenoché *no* le haré suciedad hasta cayer como alcatraz moribondo al basuras. Caracho! *Lindo se habla, en silencio, con el pensamiento, como el Dios. Igual*. No cansa el pecho; tranquiliza más bien (ARGUEDAS, 1996, pp. 136-137).

As quatro negações conformam-se de modo a estruturar uma experiência da qual não se pode postular senão uma aproximação negativa. Uma experiência como esta que, para Esteban, consiste em falar com o pensamento, sem cansar o peito e que, conforme ele nos diz na passagem, se assemelha a Deus. Este falar divino endereça-nos para uma consideração do sublime. Esteban somente pode aproximar-se desse falar tão direto, que prescinde daquele esforço da linguagem e do peso em seu peito, de modo negativo. A correspondência perfeita suposta nesta concepção da linguagem subsiste como virtualidade, horizonte inalcançável no qual o vínculo perdido com a natureza se restabeleceria.

A transparência possibilitada pela imediatidade de uma linguagem como esta a qual Arguedas parece aspirar, como temos visto – uma linguagem adâmica que também parece ser o *telos* almejado pelo personagem Esteban – tem uma proximidade com um ideal de tradução específico. Referimo-nos à ideia de “pura linguagem” como aquela que emerge da concepção benjaminiana da tradução.

Na tradução, o original cresce e se alça a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, é claro, não poderá viver por muito tempo, da mesma forma como o original sequer alcança tal atmosfera com todas as partes de sua composição, mas à qual de modo prodigiosamente insistente, ele ao menos alude, indicando *o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e plenitude das línguas*. Jamais ele o alcança de uma vez por todas: mas nele está o que numa tradução ultrapassa a comunicação (BENJAMIN, 2010, p. 215; itálicos nossos).

No que a atmosfera mais elevada e mais pura da língua, tal como a concebe Walter Benjamin, reveste-se, conceitualmente falando, de traços de uma reflexão teológica sobre a linguagem. A ideia de uma linguagem adâmica ou paradisíaca, na qual o vínculo entre a palavra e a coisa por ela nomeada, por exemplo, evoca o anseio por reatar o vínculo entre a palavra e a matéria que ela descreve. A linguagem à qual se refere Esteban também participa desta aspiração capaz de suplantar o cansaço e os impasses ocasionados pelo esforço tradutório. Se a interdição parece levar vantagem conforme a narrativa de *El Zorro* nos leva a crer – e a tradutibilidade transparece, portanto, como esforço vão –, ela não deixa de testemunhar a autoprodução de um solo próprio que a linguagem laboriosamente constrói. Este ideal é pensado, ou projetado, como um *telos*, uma utopia messiânica, a qual ressurgue de maneira recorrente nas referências proféticas que despontam em diversos momentos do texto, como na seguinte fala de Moncada:

“– Estamos demoniados, compadre. ¿Quién no? Si no le meto ripio y tierra a este suelo de mi cuarto cada dos meses, el catre se hunde en el fango, ¿no? Y de aquí también, la Corporación nos va botar, compadre (ARGUEDAS, 1996, p. 154).” E em uma fala indireta, a qual é relatada por Jesusa ao pastor evangélico (*el Hermano*), com veemência predestinada Esteban nos pinta um quadro que faz ver como daquelas bases mais inconsistentes e impuras um mundo novo será construído.

‘Esaías –ha dicho, Hermano, como hereje, el Estebán–. Sapo Esaías; chicharras, gente chico, nosotros, zancuditos, cojudos, borrachos que’hemos nacido a montonazos. *Del barro negrociento habla sapo contra del oscuro*, bravo. No le hace contagio pudrición homildad, barro fango, carajo. Pa’él no hay oscuro: al revés. *Este humanidad va desaparecer, otro va nacer del garganta del Esaías*. Vamos empujar cerros; roquedales pa’tayer agua al entero médano; *vamos hacer jardín cielo*; del monte van despertar animales qui’ahora tienen susto del Cristiano; más que caterpillar van empujar...todo, carajo, todo; van anchar quebrada Cocalón, mariposa amarillo va respirar lindo. Este totoral namás va quedar para recuerdo

del tiempo del sangre del Jesusa, del predicación de mi compadrito.’ (ARGUEDAS, 1996, p. 157; itálicos nossos)

A veemência e a força que brotam desta palavra profética mantém uma correlação estreita com a capacidade autoprodutiva da linguagem, à qual aludimos pouco acima quando comentávamos a citação de Walter Benjamin.

Através do profetismo e da loucura, na verdade, o verbo aponta uma perspectiva de convergência capaz de desafiar a própria constatação do interdito que paira sobre a tradução. A reinvenção constante da expressão é movida pela necessidade de transpor mais coisas do que aquilo que o texto original comunica. O que na linguagem do romance equivale a ir além da *cáscara* (concha).⁶¹ O aspecto meramente comunicativo do que se intenta traduzir resta em uma dimensão pura da língua, na qual não poderá viver por muito tempo, conforme afirma Benjamin. Conformar-se às particularidades do que se intenta traduzir ou transpor depende da aceitação de um aparente paradoxo, que Horácio Legrás nos apresenta nos seguintes termos: “uma tradução bem sucedida é sempre uma tradução fracassada”.⁶² Ainda que fatalmente inatingível de forma definitiva, não deixa de haver o elo entre signo e realidade. Ao tratar disso, Walter Benjamin fala em um “modo de semelhança” o qual, segundo ele:

[N]ão é ilustrado apenas pelas relações, nas línguas diversas, das palavras com o mesmo. Assim como não se pode restringir a indagação à palavra falada. Ao contrário, ela tem muito a ver com a palavra escrita. É pois digno de atenção que a palavra escrita – em alguns casos mais pregnante que a falada – ilumine, pela relação de sua forma escrita com o significado, a natureza de sua *semelhança imaterial* (Apud LIMA, 1995, p. 287; itálicos nossos).⁶³

⁶¹ Fazemos alusão ao significado desta expressão no romance quando comentamos uma afirmação de Horacio Legrás (2008, p. 223) citada mais acima, nas páginas 45-46.

⁶² “[A] successful translation is always a failed one (LEGRÁS, 2008, p. 9. Tradução nossa).”

⁶³ O trecho citado pertence ao ensaio de Walter Benjamin “*Sobre a faculdade mimética*” e é traduzido do original por Costa Lima. O crítico aproxima a hipótese de Benjamin da noção de transcrição postulada por Haroldo de Campos (LIMA, 1995, p. 288).

A noção de semelhança ou significado imaterial deixa-se entrever, voltando-se ao romance, em um pequeno trecho já destacado pouco acima, quando Esteban vislumbra uma fala desprovida das constrictivas impurezas que lhe angustiam: “Lindo se habla, en silencio, con el pensamiento, como el Dios. Igual” (ARGUEDAS, 1996, p. 137). A veemência da fala proferida por Esteban, assim como por Moncada, conforme temos visto, provém de uma reverberação do indizível, mantém a tensão entre a convergência para uma linguagem paradisíaca e uma intradutibilidade trágica. Esta reverberação do indizível é figurada pela perplexidade da linguagem ante o incomensurável que a silencia.

Uma hipótese que nos ocorre, leva-nos a apelar para a abstração negativa que permeia a ideia clássica do sublime, da qual nos fala Immanuel Kant na sua terceira crítica.

Não se deve recear que o sentimento do sublime venha a perder-se por um tal modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada sobre o que pode apoiar-se, precisamente por esta eliminação das barreiras da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois, uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa, que, entretanto, alarga a alma (KANT, 1995, p. 121).

Poderíamos nos reportar a inumeráveis exemplos no romance, que parecem capturar o entrecocar-se perplexo da linguagem com o ilimitado, porém vamos nos ater a um número suficiente deles, os quais já constam em trechos que são citados neste capítulo: “[El] socavón más profundiento” por cujas janelas entra a luz do sol; a associação do profeta Isaías às divindades tectônicas, fazendo nele falar o Huascarán, “cerro nieve macizo, con sus negros piedras en sus partes feos”; O porco majestade em sua fala, de cuja profundidade da garganta soam “lumbres y raíces del mundo”; a fala do sapo no barreal, “contra del oscuro, bravo”; “empurrar cerros, roquedales” e construir “jardín cielo”. Uma esfera como esta é roçada na fala de Esteban, quando sentado sobre o catre alto do amigo, indagando sobre o sentido mais preciso de uma expressão, lhe diz: “Compadre, estoy pensamiento” e, pouco mais adiante, ao término da longa digressão sobre suas conversas, se levanta e põe-se a pensar andando em direção a casa

equilibrada sobre o lodaçal.⁶⁴ Em cada uma destas expressões às quais um silêncio desbordado se opõe desponta uma palavra que não se acaba de inventar.

3.2 – A INVENÇÃO DA *MIMESIS*

Buscaremos, nas linhas que se seguem, desenvolver uma reflexão capaz de encaminhar de modo adequado algo tão controverso como parece ser a questão da *mimesis*. Com isto pretendemos dar conta de uma problemática mais abrangente, como é a que aparece no tão decantado debate sobre o “realismo” de Arguedas. A necessidade manifesta pelo escritor (ARGUEDAS, 1993) de “inventar” uma língua em nome da fidelidade ao que buscou, sempre, descrever, conforme aponta em sua reflexão sobre o fazer literário, é, em muitos sentidos, reveladora. A reflexão sobre a *mimesis* envolve, justamente, a possibilidade de apreender o modo como interagem a apresentação artística da linguagem e os mecanismos sócio-históricos (COSTA LIMA, 1995). Anteriormente intentamos aproximarmo-nos um pouco disso através da consideração do capítulo quarto de *El Zorro*, analisando o diálogo entre Esteban e Moncada e o desenvolvimento de uma linguagem caracterizada pela oscilação entre elementos contrapostos, quase uma classe de “conceitos sensíveis”, funcionando como indutores de sentido na narrativa.

Talvez possamos, a partir de agora, avançar um pouco mais, sustentando que o modo muito particular a partir do qual se estrutura a relação entre a configuração artística e a realidade, no romance que estudamos, evidencie uma forma de pensar, de interessar-se pela objetividade, num sentido que provavelmente escape a considerações fundadas em modelos epistêmicos hegemônicos.⁶⁵ Seria, por certo, inapropriado admitir

⁶⁴ “Se echó a caminar línea arriba, por el caminito que había junto a los rieles, ‘Voy acabar de pensar andando’, dijo. ‘El pensamiento en deveras es cosa de Dios, no hace cansar cuerpo, más bien hace entrar fuerza. ¿Será porque pura rabia, pura venganza namás recuerdo así con fuerza? [...]’ (ARGUEDAS, 1996, p. 156).

⁶⁵ “Cada civilização tende a superestimar a orientação objetiva de seu pensamento; é, por isso, então, que ela nunca está ausente” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 21). Admitir que uma orientação que não a nossa atue

que isto pudesse fazer qualquer sentido para além da materialidade da escrita forjada pela *mimesis* em *El Zorro*. A leitura do romance traz à tona a atuação de uma plasticidade engendradora da palavra vertendo sobre a matéria retratada. No decorrer deste processo, o falar e o traduzir se correspondem, aludindo ambos àquela atmosfera mais rarefeita que nenhuma linguagem chega a aceder com todos os seus elementos (BENJAMIN, 2010).

O procedimento reflexivo acerca das mediações que se pode supor ou reivindicar, no que diz respeito à representação da realidade através da invenção literária e a palavra engendradora que a constitui, vem sendo conduzido, aqui, a partir de algumas categorias que nos pareceram pertinentes. Neste sentido, abordamos a ideia de referencialidade metafórica e de inovação de sentido, por exemplo, cuja relação com a *mimesis* já pontuamos, mas que caberá agora desenvolver. Adiantamos também que uma compreensão mais adequada da *mimesis* precisaria ser buscada, de modo a fazer frente à sua imagem em negativo, costumeiramente pensada como imitação servil ou mecânica da realidade. Este esclarecimento proporcionará a possibilidade de manter uma ideia da *mimesis* no texto de Arguedas sem incorrer nos equívocos das “leituras figurais” analisadas por Luis Alberto Portugal, as quais tendiam a subordinar os processos narrativos aos seus interesses.⁶⁶ O autor explicita em uma nota que a noção de figura que utiliza está amparada na leitura do ensaio de Auerbach (1998) e que serve para caracterizar a relação da ficção com a história de um mundo. Ele esclarece o significado de submeter-se a interpretação do romance a uma leitura figural sem deixar espaço para dúvidas.

No solo se trata de conectar la novela con la dinámica social de su tiempo, sino que se trata de indicar que en la novela hay un vislumbre de lo que aún no es, algo así como la afirmación de un valor profético en su obra: la construcción de una figura. La representación artística de ciertos “eventos” de la dinámica social andina del pasado los construye como prefiguraciones de otros “eventos” de la dinámica social andina del futuro (PORTUGAL, 2011, p. 93).

criativamente sobre os elementos que toma de nós emprestados, parece uma hipótese relevante para além do domínio etnológico, retornaremos a ela mais adiante.

⁶⁶ Portugal trata, na referida passagem, da interpretação de *Los Ríos Profundos* por César Lévano. Embora não se dirija a uma leitura do romance que estudamos, consideramos pertinente a abordagem da crítica figural que ele mira em sua crítica. Interessa-nos esclarecer este ponto, já que sustentamos que boa parte do problema reside na concepção de figura implícita na observação de Portugal.

O veredito de Portugal no que diz respeito a esta tendência é muito claro, corre-se o perigo de enveredar por uma exegese que realizaria o sentido de um modo uniforme, implicando em uma “manera correcta de leer”. A ficção seria capturada por um discurso historiográfico revertido de crítica. “Ahora bien, ¿es un modo de escritura el que hace posible esta lectura o este tipo de lectura se impone sobre los escritos, a los que reconfigura (p. 93)?” Ainda que não tenhamos dúvidas sobre o fundamento desta advertência de Portugal, entendemos existir um espaço para a representação figural dotado de relevância para uma abordagem da invenção arguediana, particularmente do romance que estudamos aqui. Voltamo-nos, na sequência, à análise efetuada sobre o romance, com o propósito de observar alguns dos efeitos que atribuímos ao recurso mimético.

Aventávamos, na parte que imediatamente precede, uma hipótese sobre a possibilidade da fala de Esteban, na narrativa, beneficiar-se de um hipotético distanciamento em relação à cena original do diálogo que ele rememora. Este recurso imaginativo nos ocorreu como uma forma de pensar a maneira como a *mimesis* opera. Supondo-se uma reencenação no relato do diálogo anteriormente ocorrido, o modo como alguns signos migram da fala de Esteban ou de situações narradas por ele para integrarem-se nas prédicas e na performance de Moncada pode ser um exemplo conveniente.

Os diálogos lembrados no quarto capítulo de *El Zorro* precederam a prédica retratada no segundo capítulo, quando, no *Mercado de La Línea*, Moncada mastiga restos de um galo e de porcos-da-índia inadvertidamente abandonados sobre os trilhos e esmagados por um vagão de trem. Em certo momento de sua prédica, interagindo com uma expressão que lhe fora dirigida, porém de modo absolutamente impessoal como era típico nas ocasiões em que era tomado pelo transe profético, exclama: “¡Claro que soy negro cochino! Yo hociqueo el suelo, la arena barrosienta, caliente que está en la mar del ‘27 de Octubre’, fábricas. Hociqueo el aire pestoso, el limpio cielo también. Una nariz, otra nariz. La pestilencia es siempre más fuerte (ARGUEDAS, 1996, p. 60).” Nesta passagem está implícita a presença de termos contrapostos que remetem a outra

expressão dirigida a Moncada justamente por Esteban, ao passar próximo do grupo que rodeava seu amigo. “Empezó a masticar los palos ensangrentados, de pie, junto a la cruz. - *¡Cochino negro!* – dijo una negrita. - *¡Cristiano reventado!* – dijo un hombrecito de omóplatos saltados, de ojos hundidos y de pestañas muy gruesas (ARGUEDAS, 1996, pp. 59-60, *itálicos nossos*).” A primeira expressão, malgrado a intenção pejorativa ou de nojo que denota, é revalorada positivamente pela segunda. “*Cristiano reventado*” opõe-se ao conceito compartilhado tanto por Moncada quanto por Esteban acerca dos evangélicos, gente sensaborona (*desabridosa*) ou *fugada*, conforme são retratadas no debate travado no quarto capítulo entre os dois personagens. A imagem do porco (cochino) a fuçar os lumes e as raízes do mundo buscando o ar pestilento é contraposta à assepsia do que não chega a ser “ni animal ni persona” completos.

O exemplo acima se enquadra no que parecem ser sequências de signos enredadas na narrativa, as quais por sua vez reúnem as características de um “sistema assistemático”.⁶⁷ Tais sequências resultam do “ricochetear” de determinados signos que povoam tanto a fala de Esteban como a de Moncada, formando uma urdidura relevante na trama do capítulo. Elas acabam por romper o sentido usual de signos aparentemente arbitrários, conforme a leitura de William Rowe (2010), retomada mais adiante, procura demonstrar. Um destes “símbolos precários” consiste na pestana de Esteban, como é exemplificado na sequência a seguir.

⁶⁷ É significativo que esta trama que vimos debatendo esteja fundada na loucura ou na exaltação profética que a narrativa simula, estrategicamente bandeando o incondicionado de um lado para outro. O maior conjunto de coisas possível, do ínfimo micróbio ao volteio do mundo, não escapa à imaginação. A este respeito, corroborando e ampliando uma menção que fizemos da terceira crítica kantiana na primeira parte deste capítulo, a qual tratava do sublime, existe outro esclarecimento cuja importância esperamos escusar a extensa citação que segue: “Esta apresentação pura, elevadora da alma e meramente negativa da moralidade, não oferece ao contrário nenhum perigo de exaltação, a qual é uma ilusão de ver algo para além de todos os limites da sensibilidade, isto é, de querer *sonhar segundo princípios* (delirar com a razão), precisamente porque a apresentação é naquela meramente negativa. Pois a imperscrutabilidade da idéia da liberdade impede completamente toda a apresentação positiva; a lei moral, porém, é, em si mesma, suficiente e originariamente determinante em nós, de modo que ela não permite uma vez sequer procurar um fundamento de determinação fora dela. Se o entusiasmo pode comparar-se à demência, a exaltação pode comparar-se ao desvario, entre os quais o último é o que menos que todas se concilia com o sublime, porque ele é profundamente ridículo (KANT, 1995, p. 122)”.

[Don Esteban] Se tendió y cerró los ojos. *Sus pestañas se cruzaron sobre los párpados*; se extendieron como cerdas brillantes con las puntas hacia el párpado inferior. [...] ‘*Su pestaña es igual que las patas del San Jorge Volador, animal brujo* [...]’, pensó Jesusa (ARGUEDAS, 1996, p. 134; itálicos nossos).

[Jesusa:] – *Tus ojos y tu pestaña están de infierno*, Esteban (idem, ibidem, p. 135; itálicos nossos).

– Seguro, compadre, segurito –contestó don Esteban, entusiasmado. *Sus pestañas brillosas y gruesas formaban como un enrejado de sombra en la luz renegrada de sus ojos*, toda concentrada sobre la cara de su compadre que iba convirtiéndose en impersonal; cuanto más hablaba o miraba, más impersonal (idem, ibidem, 140; itálicos nossos).

Moncada tomó en silencio la sopa. Miraba a ratos a don Esteban. *Le impresionaban sus pestañas* de poco arco, gruesas y brillantes (idem, ibidem, p. 142; itálicos nossos).

[Moncada:] Yo siempre he estado sospechoso, miedo ansiedade que hay frente a *cosa fuera de lugar, como tu pestaña*. (idem, ibidem, p. 161; itálicos nossos).

Como poderemos ver, a indução de sentido que se opera pode ser mais efusiva ao combinar novos signos que passam pelo mesmo processo. Aliás, não deixa de ser sugestiva a correlação deste modo de pensar a linguagem com um dos recursos extensamente utilizado por Arguedas no romance, o qual consiste na utilização de substantivos abstratos em uma função qualificativa, conforme aponta Cortés (2011, p. 134): “teniebla-lumbre”, “labia-contundencia”, “compadre complacência” etc. Tal recurso denota, segundo o autor citado, uma elaboração típica dos idiomas sintéticos, como o quéchua, carregados de substantivos complexos.

Outra sequência que exemplificamos põe em evidência o signo do carvão, que algumas vezes aparece combinado com pulmão.

‘Unos se emborrachan para devorar sangre humana caliente-inocente ¡lo juro yo! Emborrachan primero a sus víctimas. Como a pavos de pascua florida [...]. Tú, Mohana, borracho tú, Belaúnde, Presidente, borracho; tú, pescadores borrachos, borrachitos que la ballena cierce com sus barbas antes de banqueteárselos. Prefecto borracho, alcalde borracho; burros aguateros de los médanos...[...] Todos, sin astros, *sin pulmón-carbón orinando negro*...(ARGUEDAS, 1996, pp. 143-144; itálicos nossos) / ‘Caballeros, damas, autoridades terrestres –dijo–; *voy a orinar carbón* sobre el encerado de este piso. ¡No temáis! *El agua-carbón saltará de “me ojo”, de “me pecho”*, del “mensajero mariposa que en el ramaje flores de retama...”(idem, ibidem, p. 144; itálicos nossos).’

Os dois conjuntos se rearticulam, a luz das pestanas e o peso do carvão se consubstanciam em outras figuras, luzes e raízes, astros e minas:

[Moncada:] – Pestaña de brujo flaco, compadre –dijo, sin mirarlo—. *La pestaña de usté mira sin que uno mire. ¿Qui'hay?* [...] – Escupa, compadre. El brujo sabe de la pesada del carbón qui'hay en el pulmón del minero. Del gringo y del gobierno, del voltiar del mundo, d'eso no conoce, sueña antiguallas. No li'hagamos caso en cuanto al orden del ordenamento universal nuevo mundo. Pero escupa usté. /Se levantó; se dirigió a la mesita que tenía en el centro de la pieza. Allí estaba el periódico del día. Rompió una hoja. '¡Cáspita, el retrato de la rueda irregularienta que dicen va volar a la luna! Ahí escupa' [...] –¡He ahí *la raíz cogollo del color, de la brillosidá gruesura de tus pestañas*, compadre! [...] No es muerte sino vida [tu pestaña]... Estás botando carbón (ARGUEDAS, 1996, p. 161; itálicos nossos).

Moncada oyó este alegato, y cuando los dos señores aparecieron en la puerta, *lanzó la pestaña de don Esteban al aire*, se empinó, con el sombrero en la mano: – Los zambos y chinos del Perú América –dijo– quizá no elevaron vuelo con Gagárin y los gringos que después han zafado a las estrelas en una tuercacuate, ¿no?, señores del club. *Ni con el brillar d'esta pestaña, luz de luces* [...] (idem, ibidem, p. 163; itálicos nossos).

A pestana de Esteban é um signo privilegiado na análise da diegese alegórica do romance realizada por Rowe (2010). A dinâmica de cada um destes “símbolos precários” dos quais tratamos nos exemplos tomados do romance, são condizentes com o que é postulado pelo crítico a partir da pestana de Esteban. Sua atenção se concentra no trecho citado imediatamente acima, a prédica de Moncada no *Club Social Chimbote* tendo na mão a pestana de Esteban.

Este discurso hace representable lo no representable, función por excelencia del pensamiento mesiánico. Subordina la representación a la muerte-ressurrección, y por eso produce el vislumbre de otro orden, de otra temporalidad, contraria a la imperante; hace saltar las cosas (la pestaña) de sus lugares en el orden de causas y efectos, y las lleva hacia un tiempo mesiánico. Lo simbólico se actualiza, se materializa: el carbón escupido, la pestaña negra vienen a ser conductos materiales-simbólicos de la lucha contra la muerte (ROWE, 2010, p. 91).

A instabilidade destes elementos que são feitos “saltar”, de acordo com Rowe, espelha o antagonismo social e o “jogo infinito de diferenças”. A vacilação do sentido desarticula a possibilidade da supressão da diferença por um quadro categorial consumado (uma “ideologia” ou “mito” no dizer de Rowe) ao qual se intente encaixá-la. Aliás, não teríamos aí exatamente aquele modelo imperante das leituras “exegéticas” que se costumou fazer da obra de Arguedas, identificados por Luis Alberto Portugal (2011)? Víramos que certa ambiguidade resultava com relação à ideia de figura presente nos dois autores citados.⁶⁸

Conforme foi apontado anteriormente, resultava certa ambiguidade relacionada com a noção de figura, quando esta era considerada do ponto de vista dos dois autores acima mencionados. Assegurar a *mimesis* como um recurso válido para se pensar a obra de Arguedas deverá nos conduzir a uma revisão da ideia do figural, de modo que a referida ambiguidade seja desfeita. Remontamos, uma vez mais, ao dilema cristalizado na alternativa oposição/subordinação, quando se trata de julgar a natureza ou possibilidade da mediação entre literatura e realidade. Esta tarefa parece-nos indispensável se se quer compreender devidamente o “realismo” praticado por Arguedas. O ponto ao qual pretendemos nos encaminhar envolve a possibilidade de descortinar uma via alternativa em relação ao dilema que se apresentou para a crítica. Pavimentar o acesso a esta via obriga que detenhamo-nos na análise da noção de figura tal como ela é proposta por Erich Auerbach (1998).

No texto intitulado “*A cicatriz de Ulisses*”, correspondente ao primeiro ensaio da série de vinte que Auerbach (2001) dedica ao estudo da *mimesis*, é exposta a tese fundamental sobre os dois estilos referentes à experiência grega e a experiência hebraica das formas expressivas. De acordo com o autor, estes dois estilos ou modos de apresentação desenvolvem-se e continuam a atuar ao longo da história da literatura ocidental europeia, porém sem subordinarem-se um ao outro. O que transparece em uma consideração mais ampla do projeto da *Mimesis* (2001) de Auerbach é nada menos do que a busca de uma narrativa autônoma da literatura ocidental. Em outras palavras, o autor entende que a temporalidade internalizada pela literatura europeia viria a se cristalizar em drama. Sua preocupação fundamental foi encontrar as categorias adequadas para trazer à luz esta narrativa sem que ela fosse instrumentalizada por uma

⁶⁸ Esta discussão é apresentada no final do primeiro capítulo (pp. 23-25).

racionalidade histórica que lhe fosse exterior.⁶⁹ É revelador, a este respeito, um comentário do autor, extraído de seu ensaio intitulado “*Literatura y público en la baja latinidad y en la Edad Media*”.

Creo que lo propio de ser descrito con valor general es la concepción de un desarrollo histórico; algo como un drama, que tampoco contiene ninguna teoría, sino una visión paradigmática del destino humano. El objeto, en el sentido más amplio, es Europa; yo trato de captarlo mediante la investigación desde puntos de partida particulares (Apud ABAD, 1998, p. 21).

O que se descortina nesta passagem é destacado por Cuesta Abad como “la concepción mito-poética y hermenéutica de la historicidad literaria que define la fuerza comprensiva de la obra de Auerbach” (1998, pp. 21-22). A historicidade que fundamenta o projeto de Auerbach é imanente, portanto. Suspeitamos de uma razão pela qual seu projeto vem a ser formulado desta maneira. Condiz com o rumo tomado pela internalização da progressiva aproximação ao histórico para a qual concorre o percurso dos dois estilos. Na medida em que a sobrevivência autônoma de ambos, conforme se busca mostrar nas páginas de *Mimesis* (2001), é submetida ao mesmo fluxo sócio-histórico. Assim, descortinar o teor histórico que se alimenta desse imbricamento remete para uma das características básicas do estilo que o autor identifica no texto do Velho Testamento.

O nosso propósito de desfazer a ambiguidade com relação ao figural, encaminhando para a possibilidade de se reivindicar a *mimesis* na obra arguediana da qual nos ocupamos, passa pela consideração da maneira pela qual o “drama” perseguido por Auerbach radica em uma premissa fundamental do modo de apresentação que surge a partir das formas presentes no texto veterotestamentário. Parece-nos não haver um modo mais adequado de fazê-lo, senão seguindo o percurso pelo qual o autor vai aos poucos descortinando este modo de apresentação nas páginas do seu ensaio intitulado “*A cicatriz de Ulisses*”. O seu procedimento argumentativo vai se construindo por via

⁶⁹ Encontramos em Luis Costa Lima (2003, pp. 29-30) uma explicitação acerca do lugar a partir do qual Auerbach concebia vislumbrar este drama, a partir da dupla recusa do esteticismo e da teorização cerrada que é expressa em sua obra. A primeira seria infensa à atmosfera “iluminista” da República de Weimar, na qual o autor se formou, ao passo que a segunda parecia marcada pelo estigma do “espírito de sistema” e da distorção ideológica.

das considerações antitéticas que progressivamente iluminam o modo grego e o modo hebraico, à medida que o ensaio se desenvolve. Assim, vejamos como a característica que pende para o histórico pode ser melhor entendida. Voltando-se para a passagem da *Odisséia* que intitula o já clássico ensaio, o autor salienta alguns aspectos importantes do modo grego. A representação de “objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales” e, com respeito aos processos internos, a franca manifestação isenta de silêncios ou ocultações (AUERBACH, 2001, p. 12). Também ressalta o fato de as ações na narrativa homérica se desenrolarem em primeiro plano, num constante presente, temporal e espacial. Por fim, observa que a construção sintática caracterizada por interpolações, largamente empregada nos poemas homéricos, é indício da ausência de construções em perspectiva, totalmente estranhas ao estilo homérico. Segundo o autor, este “procedimento subjetivo-perspectivista, creador de primeros y segundos planos, para que el presente resalte sobre la profundidad de lo pasado” (idem, ibidem, p. 13) é característico do modelo que surge nas páginas do Velho Testamento. Para demonstrá-lo, procede à comparação da profusão de adjetivos descritivos e de digressões presentes nos poemas homéricos com a completa indeterminação que parece reinar no relato bíblico do sacrifício de Isaac, ao qual eventualmente são acrescidas outras passagens bíblicas. Para começar, o relato põe em cena uma atmosfera absolutamente distinta do esmiuçamento explicativo a cada novo detalhe e da ausência de lacunas, típicos da narrativa homérica. Não é dito onde se situam os interlocutores, observa Auerbach, nem de que parte, altura ou profundidade chega Deus quando interpela Abraão.

Tampoco se nos informa sobre las causas que lo han movido a tentar tan terriblemente a Abraham. No ha discutido con otros dioses en una asamblea, como Zeus; tampoco se nos comunica lo que él decide en su corazón; inesperada e enigmáticamente llega a la escena, desde desconocidas alturas o abismos, y llama: ¡Abraham (AUERBACH, 2001, p. 14)!

Além disso, observa-se também a ausência de qualquer descrição sobre os instrumentos utilizados nas ações levadas a cabo ou sobre a passagem percorrida por Abraão e seu séquito durante três dias de viagem até que cheguem ao local designado para o sacrifício.

Aos aspectos destacados na narrativa do Velho Testamento indicados acima, vem somar-se outro traço não menos importante: inclusive os personagens principais aparecem destituídos de caracterização. Não existem alusões ao que na sua vida transcenda o momento atualizado na narrativa. Conforme explica Auerbach, “no tienen otro fin que el de cumplir la misión que Dios les ha encomendado; lo que son, eran o serán aparte de esto permanece en la oscuridad” (2001, p. 15). O autor nos fala da existência de um “transfundo” na narrativa bíblica, proporcionado pelo que não é aludido no texto das mesmas, o qual se reflete inclusive nos sentimentos e pensamentos dos personagens. A perspectiva representada através de um “transfundo” psicológico traduz-se na culminância de uma “tensão opressiva”, manifesta pela densidade de uma história anterior. No relato que Auerbach toma como modelo, isto transparece no personagem Abraão, ele tem “siempre en la conciencia lo que Dios le ha prometido y lo que ya le ha otorgado, su ánimo se halla hondamente conmovido entre la rebeldía desesperada y la esperanza confiada; su silenciosa obediencia oculta capas y planos diversos, es decir, un trasfondo” (2001, p. 18). O próprio Deus mosaico permanece sublime e inapreensível. A expectativa criada por seu furtar-se à presença inequívoca evidencia aquela mesma tensão opressiva. O Deus “escondido” que, em última instância, alimenta o afã interpretativo. Em contraste com os efeitos sensórios de realismo almejados pelo modo grego, a intenção religiosa dos relatos envolve uma relação apaixonada entre o narrador bíblico e a verdade (2001, p. 20). Uma “pretensão tirânica” da verdade que, de acordo com Auerbach, é incapaz de aceitar a sobrevivência de qualquer outra ordem histórica que não sob os marcos da história verdadeira que ela instaura. Uma pretensão de domínio que, fortuitamente, se alimenta e se expande nas alças do método interpretativo.

A premissa que sustenta o projeto de Auerbach no *Mimesis* envolve a manutenção da tensão entre o desenvolvimento autônomo dos modos de apresentação, ou seja, das formas que estruturam a narrativa mais abrangente da literatura europeia, e os condicionamentos sócio-históricos com os quais elas não deixam de interagir, mas aos quais jamais se subordinam segundo uma relação causa-efeito. No que diz respeito a este último caso, aliás, sua genealogia remete àquela “expansão do método interpretativo”, da qual falamos há pouco, e que pode assumir a face de uma história

extrínseca e determinista como a que o autor procurava evitar.⁷⁰ Contudo (e não é uma questão irrelevante a ser feita) torna-se difícil dizer até que ponto a perspectiva pleiteada por ele não incorre no risco de unificar o heterogêneo de uma maneira distinta, quanto mais se utilizamos algumas de suas categorias para compreender uma “literatura periférica” em relação àquela monumental que ele buscou retratar.

Talvez seja possível evitar o problema que acabamos de identificar, assegurando a mediação e o papel da representação em uma obra intrigante como é *El Zorro* de Arguedas. Por um lado, isto envolve a necessidade de atentar para a crítica da alegoria retórica dos antigos, tal como procuramos entendê-la no segundo capítulo, quando trabalhamos desde a perspectiva proposta por Paul Ricoeur (2000) sobre a metáfora. O rechaço de uma concepção retórica do *tropos* era proposto por Ricoeur, ao passo que acentuava a dimensão produtora de sentido do mesmo. Por outro lado, a partir da crítica judiciosa da noção de figura em Auerbach, Costa Lima (1995) procura desbastar uma forma particular de teleologia implícita na ressignificação do “cumprimento” da figura como verdade, ou seja, um segundo termo, capaz de subordinar o primeiro termo ou “profecia” que a anunciava. Trata-se de um movimento que, segundo Costa Lima, “punha a representação em um lugar demarcado pela *veritas*” (1995, p. 231).⁷¹ Ao que parece, o mesmo esforço por salvar a forma plástica da figura se aplica a libertá-la do conceito que ameaça subordiná-la.

Retomando, uma vez mais, a análise que desenvolvemos antes, aquela fala por fim desprovida das constritivas impurezas, almejada por Esteban na sublimidade do pensamento divino, levará-nos a pleitear uma convergência com a “semelhança

⁷⁰ “Assim, portanto, a *Geistesgeschichte*, em lugar de uma determinação uniforme, cada vez expressa pelo traçado causa-efeitos, mostraria perfil bem mais flexível, no qual modos de apresentação, supondo formas diferenciadas de constituição do relato, em si mesmas independentes de mecanismos sócio-históricos causadores, são vistos como capazes de se articular e de se amoldar aos condicionamentos sociais. Considerá-las, *ab initio*, sob este segundo momento, seria deformá-las, conquanto resumir-se sua exposição ao momento inicial, i. e., ao momento da independência frente aos mecanismos sócio-históricos, não fosse menos falseador. Uma e outra prática são bastante conhecidas na história intelectual dos últimos séculos: a primeira se apresenta com o sociologismo, a segunda com o idealismo (LIMA, 1995, p. 216).”

⁷¹ Os desdobramentos dessa forma são amplamente focados, desde Tertuliano e Orígenes até Hegel. Com relação ao último, Costa Lima faz uma distinção terminológica incisiva a respeito das ambiguidades da “representação” em Hegel: *Vorstellung*, cujo valor duplo, dependendo da posição que ocupa entre os dois pólos da figura pode indicar “preterição” ou “confirmação”. “Em formulação mais geral, poder-se-ia dizer: a *Vorstellung* hegeliana é o modo próprio a uma consciência que ainda não se elevou ao conceito. Ou seja, *é o momento propriamente figural de que o conceito é o cumprimento* (COSTA LIMA, 1995, p. 231; *itálicos nossos*).” João Adolfo Hansen (2006) fala sobre os dois tipos de alegoria, a alegoria dos antigos (retórica) e a dos teólogos (essencialista), conforme já foi notado em outro momento.

imaterial” proposta por Walter Benjamin. Talvez estejamos agora em condições de aproximar o que designávamos uma intradutibilidade trágica, no sentido de que não poderia deixar de ser empreendida, à operosa produção de uma *mimesis* dessubstancializada a operar nas páginas de *El Zorro*. Aventuramos mesmo uma hipótese, ao perguntarmo-nos se a narrativa arguediana não assegura criativamente a mediação através do recurso a uma objetividade relativa. O essencialismo cego aos seus próprios pressupostos, menos do que o dualismo entre arte e natureza presente na representação mimética, advém como o problema na manutenção desta objetividade. Conduz-nos a esta indagação a produtividade com que uma forma de pensar semelhante tem encontrado espaço no domínio da antropologia, na qual uma forma de apreensão do objeto pleiteia assumidamente uma semelhança aos procedimentos artísticos. Assim, a dessubstancialização e a construção de uma “antropologia autoperceptiva” transparece em Roy Wagner e em Viveiros de Castro, para citar dois exemplos. É digna de nota a aproximação à arte que o primeiro reivindica:

Assim como a arte de Rubens ou de Vermeer, uma ciência desse tipo [autoperceptiva] se basearia num entendimento introspectivo de suas próprias operações e capacidades; ela desdobraria a relação entre técnica e temática como um meio de extrair autoconhecimento do entendimento de outros e vice-versa. Finalmente, ela tornaria a seleção e o uso de analogias e “modelos” explicativos provenientes de nossa própria cultura óbvios e compreensíveis como parte da extensão simultânea de nosso próprio entendimento e da apreensão de outros entendimentos. Aprenderíamos a externalizar noções como “lei natural”, “lógica” ou mesmo “cultura” [...] e, vendo-as como vemos os conceitos de outros povos, viríamos a apreender nossos próprios significados de um ponto de vista genuinamente relativo (WAGNER, 2014, p. 68).

Encontramos uma motivação similar em Viveiros de Castro, quando expressa enfaticamente a necessidade de dessubstancializar as categorias de “Natureza” e “Cultura” no pensamento ameríndio, pois, segundo afirma, “elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais” (CASTRO, 2011, p. 349).

A escrita de Arguedas, também ela autoperceptiva, permanece fiel ao intento de transportar a matéria das coisas através das fronteiras que medeiam as palavras e o mundo de sentidos desconstruídos que, sem cessar, elas produzem. A efetividade deste

propósito não repousa sobre uma realidade intacta e incapaz de ser “tocada pela *mimesis*”, tampouco sobre impenetráveis “substâncias originárias” de sentido, alheias ao choque dos signos. Um mesmo vórtice parece confundir estas duas “realidades”, a tal ponto que não se pode saber bem quem é que imita. As constelações de signos ambíguos e cambiantes que despontam na narrativa de *El Zorro*, especialmente a partir das falas desestabilizadoras e plasmadoras de sentido de Esteban e de Moncada, como da voz das próprias raposas irrompendo em seus discursos, bandeando matérias e significados díspares através de fronteiras plasticiza a forma de uma *physis* dinâmica a se autoproduzir.

CONCLUSÃO:

Em seu estudo magistral sobre a cultura andina e a forma do romance, M. Lienhard (1990a) propõe a indissociabilidade intrínseca destes elementos. Segundo ele, o pensamento andino é reconstruído e mantém nas páginas do romance sua vigência. Este processo se daria, ainda de acordo com o autor, em moldes semelhantes aos propostos por A. Rama, a partir da ideia de uma transculturação. Todavia, conforme buscamos demonstrar neste trabalho, tomando como base a interpretação de Cornejo Polar, haveria algo que “restava” na aplicação apressada deste conceito para as literaturas andinas. A partir desta constatação, o crítico postula uma categoria para qual a reflexão ancorada na obra de José María Arguedas, entre outras, foi determinante, a de heterogeneidade. Nesta mesma ordem de preocupações radica o movimento que levou William Rowe (2010) a rejeitar a reciprocidade característica da cultura tradicional andina, vigente em uma interpretação como a de Lienhard, por exemplo, e a identificar aquilo que ele denomina a desarticulação dos elementos míticos presentes na cultura andina. Este autor propõe, no lugar do mito, uma virtualidade na ordem dos sentidos que nunca vem a se cristalizar e que se aproxima de uma diegese alegórica.

O trabalho que empreendemos se voltou, essencialmente, para a problemática da *mimesis*, consequentemente, para a reflexão sobre a ideia de representação figural. Propusemo-nos, entre outras coisas, a desfazer um excesso típico desta forma de representação por intermédio de uma reconsideração da *mimesis*. O entendimento do acerto com que fora demonstrado, por Luis Alberto Portugal (2011), as limitações do que ele denomina a “leitura figural” da obra de Arguedas, por outro lado, exigiu a aproximação a uma ideia distinta de figuração, nos moldes do que se propunha para a *mimesis* restabelecida. Esta última foi realizada tomando-se como base a clássica reflexão sobre o assunto desenvolvida por Erich Auerbach (1998), além da leitura indireta que dele se faz na persistente inquirição sobre a *mimesis* presente na obra de Luis Costa Lima (1995; 2000; 2003; 2007).

O realce do aspecto produtivo da *mimesis*, em outras palavras, seu elemento poiético, de enorme importância na continuada perquirição de Costa Lima, possibilitou um acercamento a outras proposições que cobraram grande relevância para a compreensão dos elementos postos em ação na criação literária arguediana de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Adquire destaque, neste sentido, a reflexão sobre a

metáfora levada a cabo por Paul Ricoeur (2000), na qual é proposta uma teoria não retórica da mesma, enfatizando-se o que o autor denomina o seu aspecto contextual ou sintático. Conforme intentamos demonstrar a partir da análise de diálogos do romance, através desta proposição de Ricoeur acerca da metáfora, as oscilações de sentido se estenderiam para além das considerações de ordem lexical, originando efeitos que tenderiam a “denotar” de modo oblíquo uma ordem de coisas ou um mundo para além da reclusão na autorreferencialidade das palavras. Nosso esforço consistiu – tomando-se isto que Ricoeur denomina como uma “denotação metafórica”, em preservar uma abordagem capaz de não abrir mão do intento perseguido por Arguedas de “descrever”, à sua maneira – e, retomando uma citação de Horácio Legrás mais de uma vez lembrada ao longo deste trabalho, “con la fuerza que acompaña la instauración de una palabra estética” (LEGRÁS, 2006, p. 65) – o mundo.

Indubitavelmente, a reflexão basilar deste trabalho consiste na relação existente entre a criação verbal e a realidade, no tipo particular de referência de que a primeira é dotada. Subjaz ao movimento que realizamos, tomando como auxílio para a leitura de Arguedas autores muitas vezes insuspeitos, uma reflexão comum sobre a referencialidade. Estamos certos de que esta reflexão é produtiva para uma leitura acurada de Arguedas, antes de tudo, pelo fato de que ela preserva um espaço para o indeterminado que o escritor buscava reiteradamente captar através de sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABAD, José M. Cuesta. “Erich Auerbach: una poética de la historia”. In E. Auerbach. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

AGUIRRE, Enrique Ballón. “Mito y rito: linderos y puentes discursivos en el *Manuscrito de Huarochiri*”. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, Año XV, Nº 15 (1997), pp. 305-326.

ANDRADE, Lígia K. M. A Língua (vi)vida: Palavra e Silêncio em *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* de José María Arguedas. Tese de doutoramento; São Paulo, 2009.

ARGUEDAS, J. M. *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*; edición crítica, Ève-Marie Fell (cord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. *Todas las Sangres*. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. *Los Ríos Profundos*. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. *Um Mundo de Monstros y de Fuego*. Abelardo Oquendo (Selección e introducción). Lima: Fondo de Cultura Económica, 1993.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

_____. *Mímesis. La Representación de la Realidad en la Literatura Occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In *Clássicos da Teoria da Tradução* (Volume I); Werner Heidermann (org.). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BLUMENBERG, Hans. Trabajo sobre el mito. Barcelona: Paidós, 2003.

BONAZZI, Tiziano. "Mito Político". In BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A Inconstância da Alma Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas"; in O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. "Un ensayo sobre 'Los zorros' de Arguedas". In El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo; edición crítica, Ève-Marie Fell (cord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural." Revista de Critica Literaria Latinoamericana, Vol. IV, N°s 7-8, Lima, 1978.

_____. La Novela Peruana. Lima: CELACP, 1989.

_____. Los Universos Narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. Escribir en el Aire: Ensayo Sobre la Heterogeneidad Socio-Cultural en las Literaturas Andinas. Lima: CELACP, 2003.

_____. Literatura y Sociedad en el Perú: La Novela Indigenista. Lima: CELACP, 2005.

CORTÉS, Daniel. Metáfora y metonímia en el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo de José María Arguedas, p. 134. Rétor, 1 (2), pp. 131-157, 2011.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila. Traducción: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS; estudio introductorio: Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda; estudio biobibliográfico: Pierre Duviols. Edición bilingüe. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2009.

EAGLETON, Terry. Ideologia. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ECHEVARRÍA, Roberto González. Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ESCOBAR, Alberto. Arguedas o la utopia de la lengua. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

FORGUES, Roland. José María Arguedas. Del Pensamiento Dialectico al pensamento Tragico. História de uma Utopia. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

GEBAUER, Gunter and WULF, Christoph. Mimesis: Culture – Art – Society.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HANSEN, João Adolfo. “Estranhando a semelhança”; in Máscaras da Mímesis: A obra de Luiz Costa Lima. Hans Ulrich Gumbrecht e João Cezar de Castro Rocha (orgs.). Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____, Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora. São Paulo; Campinas: Hedra; Editora da Unicamp, 2006.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. A Imitação dos Modernos. Ensaios Sobre Arte e Filosofia. Virgínia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna (organizadores). São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LATOUR, Bruno. Reflexão Sobre o Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LEGRÁS, Horácio. “Yawar Fiesta: el retorno de la tragedia”; in José María Arguedas: Hacia uma Poética Migrante, Sergio R. Franco (Ed.). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006.

_____. Literature and Subjection. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Homem Nu. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. O Pensamento Selvagem. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LIENHARD, Martin. “La antropologia de J. M. Arguedas: uma historia de continuidades y rupturas”,(in Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXXVI, Nº 72. Lima-Boston, 2º semestre de 2010, pp. 43-60).

_____. Cultura Andina y Forma Novelesca: Zorros y Danzantes en la Última Novela de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1990 a.

_____. La Voz y su hella. La Habana: Casa de las Americas, 1990 b.

LIMA, Luis Costa. Vida e mimesis. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. Mímesis: Desafio ao Pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Mímesis e Modernidade: Formas das Sombras. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. Trilogia do Controle. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Textos Básicos. Selección, prólogo y notas introductorias de Anibal Quijano. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MIGNOLO, Walter. “Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 21, no.41 (1995), pp. 9-31.

MILLONES, Luis y TOMOEDA, Hiroyasu. “Estudio Introdutorio”. In Dioses y Hombres de Huarochirí. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2009.

MONTE ALTO, Rômulo. Descaminhos do Moderno em José María Arguedas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

NATALI, Marcos Piason. “José María Arguedas aquém da literatura”. In Estudos Avançados. Vol. 19, Nº 55 (2005); São Paulo: IEA, 2005.

ONG, Walter J. Oralidad y Escritura: Tecnologías de la Palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PAZ, Octavio. Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PORTUGAL, José Alberto. Las Novelas de José María Arguedas: Una Incursión en lo Inarticulado. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

RAMA, Ángel. José María Arguedas Transculturador; in Señores e indios. A. Rama (org., selección e introducción). Buenos Aires: Arca/Cal y Canto, 1973.

RICOEUR, Paul. A Metáfora Viva. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

_____. L’Ideologie et l’Utopie. Paris: Editions du Seuil, 1997.

ROCHABRÚN, Guillermo. “He Vivido em Vano?” La Mesa Redonda Sobre Todas las Sangres. Lima: IEP; PUCP, 2011.

ROSENFELD, Kathrin H. “Do ‘controle do imaginário’ ao controle *pelo* imaginário”; in Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima. Hans Ulrich Gumbrecht e João Cezar de Castro Rocha (orgs.). Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o Anjo. Itinerários Freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

ROWE, William. “‘No hay mensajero de nada’: la modernidad andina según los *Zorros* de Arguedas”; in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXXVI, N° 72. Lima-Boston, 2º semestre de 2010, pp. 61-96.

_____. “Deseo, escritura y fuerzas productivas”. In *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*; edición crítica, Ève-Marie Fell (cord.). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

RUTHVEN, K. O mito. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

SOBREVILLA, David. “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literárias en América Latina”. *RCLLA*, Año XXVII, N° 54. Lima-Hanover, 2do. Semestre del 2001, pp. 21-33.

SOREL, Georges. *Reflexões Sobre a Violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TARICA, Estelle. “El decir limpio de José María Arguedas”; in *José María Arguedas: Hacia una Poética Migrante*, Sergio R. Franco (Ed.). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006.

TAYLOR, Charles. “Two Theories of Modernity”. *The Hastings Center Report*, Vol. 25, n° 2 (March-April 1995), pp. 24-33.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.