

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

BÁRBARA ROBERTA GALINDO RODRIGUES

**LEITURAS DA ETNOFICÇÃO: DE MARIO VARGAS LLOSA A
OUTRAS VOZES-RIOS DA NARRATIVA PERUANA**

**Recife
2010**

BÁRBARA ROBERTA GALINDO RODRIGUES

**LEITURAS DA ETNOFICÇÃO: DE MARIO VARGAS LLOSA A
OUTRAS VOZES-RIOS DA NARRATIVA PERUANA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para obtenção do grau de
Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter

**Recife
2010**

Rodrigues, Bárbara Roberta Galindo

Leituras da etnoficção: de Mario Vargas Llosa a outras vozes-rios da narrativa peruana / Bárbara Roberta Galindo Rodrigues. – Recife: O Autor, 2010. 92 folhas: il., fotos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.

Inclui bibliografia e anexo.

1. Literatura peruana - Etnoficção. 2. Vargas Llosa, Mario. 3. Arguedas, José María. 4. Ribeyro, Julio Ramón. 5. Calvo, Cesar. I. Título.

**82.09
801.95**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2010-95**

BÁRBARA ROBERTA GALINDO RODRIGUES

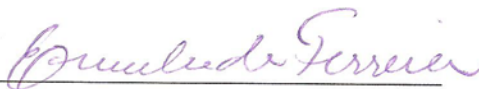
**Leituras da Etnoficção: de Mário Vargas Llosa a Outras Vozes-rios da
Narrativa Peruana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 29/6/2010.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Renato Monteiro Athias
ANTROPOLOGIA - UFPE

Dedico este trabalho à minha avó
Rosália, que me ensinou a
simplicidade (*in memoriam*)
Aos olhos silenciosos de criança de
minha mãe Lúcia
E a todos os milagres que começam
com a letra B...

AGRADECIMENTOS

À “*ayawashka*, sagrada, La Madre De La Voz En El Oído”...

Ao meu orientador Roland Walter, toda a minha admiração e sempiterna amizade;

Aos professores Yaracilda Coimet, Lourival Holanda, Lucila Nogueira, Ivaldete Passerieux, Anco Márcio Tenório, Esman Dias e Sébastien Joachim, imprescindíveis para a minha formação;

À professora Ermelinda Ferreira, pela agudeza crítica e delicada presença;

Ao professor Steven White, pela generosa correspondência;

À sintonia salomônica de Renato Athias;

À equipe da EAD, em especial, Dilma Luciano, Evandra Grigoletto e Inara Ribeiro, pelo apoio e compreensão;

Aos meus irmãos Sara, Tati, Salomão, Amanda, Alice, Júnior, Rodrigo, Karla e Pedro, meus grandes amores; aos passarinhos da titia, Bibia, Bianca, Bruno e Marina;

A mis amigos Hildebrando Perez Grande, Alonso Ojeda, Christian Espinoza, Carlos Saldívar, Rafael Saavedra, Jack Flores, Randy Chung y Roberto Vecco; à comunidade de Yurilamas, em especial, Crucilda; ao Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar;

À Josely Campos, pelas bênçãos que derrama em minha vida;

À Zuleide Ferreira, toda a ternura de Yemanjá;

À Michelle Valois, porque “*llamánla Jatayu*”, e Jairo Ramos, “que debe ser del género del Fénix, de los árabes, cuyo nido es de fuego”;

À Anaíra Mahin, meu sabiá; ao querido Douglas Diegues, “portunhol salvaje”;

Aos queridos Thereza, Brenda, Rebeca, Denise, Conrado, Ariane e André Telles;

Às leleletes, Janine, Natalie e Rebeca Oliveira, “nos meus retiros espirituais”;

À Ludmila Porto, pelos momentos que vivemos a girar, “que maravilha!”...

À Sonia Sinimbu, Solange Soares, Lídia Marques, Klérison García, Felipe Peres, Diogo Moreira, Gabriel Pereira, Vanda Costa, Nilvânia Amorim, Clarissa Calazans, Lívía Melo, Cesar Hutz, Juliana Alexandre, Deivid Galindo, Richely Moura, Carol Vital, Laércio Eduardo, Laura Herrero, Rachel Menezes, Felipe Andrade, Maiana Gomes, Annenãna, João Nunes, Berna, Arlete, Cíntia e Lázaro...

“Arequipay”.

“La partícula cósmica que navega en mi sangre
Es un mundo infinito de fuerzas siderales.
Vino a mí tras un largo camino de milenios
Cuando, tal vez, fui arena para los pies del aire.

Luego fui la madera, raíz desesperada.
Hundida en el silencio de un desierto sin agua.
Después fui caracol quién sabe dónde.
Y los mares me dieron su primera palabra.

Después la forma humana desplegó sobre el mundo
La universal bandera del músculo y la lágrima.
Y creció la blasfemia sobre la vieja tierra.
Y el azafrán, y el tilo, la copla y la plegaria.

Entonces vine a América para nacer en hombre.
Y en mí junté la pampa, la selva y la montaña.
Si un abuelo llanero galopó hasta mi cuna,
Otro me dijo historias en su flauta de caña.

Yo no estudio las cosas ni pretendo entenderlas.
Las reconozco, es cierto, pues antes viví en ellas.
Converso con las hojas en medio de los montes
Y me dan sus mensajes las raíces secretas.

Y así voy por el mundo, sin edad ni destino.
Al amparo de un cosmos que camina conmigo.
Amo la luz, y el río, y el silencio, y la estrella.
Y florezco en guitarras porque fui la madera”.

(“Tiempo del Hombre”, Atahualpa Yupanqui)

RESUMO

Este trabalho pretende realizar uma análise dos procedimentos etnoficcionais presentes na obra de quatro grandes escritores da narrativa peruana contemporânea: José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Cesar Calvo e Mario Vargas Llosa. A partir do paradigma da diglossia (LIENHARD, 1994), acredita-se avaliar com maior clareza o que se define por etnoficção latino-americana (LIENHARD, 1992), no intuito de identificar como se manifestam as ressonâncias de uma voz indígena no campo de tensões que se estabelece nas malhas dessas escrituras. Nesse sentido, vamos observar uma contraposição de códigos culturais e lingüísticos historicamente opostos desde a Conquista (MELIÀ, 1998), fundamento de uma relação assimétrica entre as distintas práticas textuais desenvolvidas pelos povos no continente. As possíveis ressonâncias desta Outra voz no domínio da escritura vêm suscitar, assim, uma antiga discussão sobre os encontros e desencontros entre a escrita e a oralidade na esfera da criação literária (CORNEJO POLAR, 2000).

Palavras-chave: etnoficção latino-americana; narrativa peruana contemporânea; José María Arguedas; Julio Ramón Ribeyro; Cesar Calvo; Mario Vargas Llosa; diglossia; escrita; oralidade.

RESÚMEN

Este trabajo pretende realizar un análisis de los procedimientos etnoficcionales en la obra de cuatro grandes escritores de la narrativa peruana contemporánea: José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Cesar Calvo e Mario Vargas Llosa. A partir del paradigma de la diglosia (LIENHARD, 1994), se puede comprender lo que se define por etnoficción latinoamericana (LIENHARD, 1992), con el objetivo de identificar las manifestaciones y resonancias de una voz indígena en el campo de tensiones establecidas en esas tesituras literarias. En ese sentido, se observa una contraposición de códigos culturales y lingüísticos históricamente opuestos desde la Conquista (MELIÀ, 1998), que es el fundamento de una relación asimétrica entre las distintas practicas textuales desarrolladas por los pueblos del continente. Las posibles resonancias de esta Otra voz en el dominio de la escritura suscitan una discusión ya conocida sobre los encuentros y desencuentros entre la escrita y la oralidad en la esfera de la creación literaria (CORNEJO POLAR, 2000).

Palabras-clave: etnoficción latinoamericana; narrativa peruana contemporánea; José María Arguedas; Julio Ramón Ribeyro; Cesar Calvo; Mario Vargas Llosa; diglosia; escrita; oralidad.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	11
CAPÍTULO 1 – O <i>BOOM SELVAGEM</i>	15
1.1 Narrativas da etnoficção.....	15
1.1.1 Três vozes-rios da literatura peruana sob a perspectiva etnoficcional.....	19
1.1.2 José María Arguedas e <i>El sueño del pongo</i>	19
1.1.3 Julio Ramón Ribeyro e <i>Los moribundos</i>	28
1.1.4 Cesar Calvo e <i>Las tres mitades de Ino Moxo</i>	38
CAPÍTULO 2 – A PALAVRA DO MUDO.....	45
2.1 Procedimentos etnoficcionais em <i>El hablador</i>	45
2.2 ¿Hablan los <i>Matsiguenga</i> ?.....	56
CAPÍTULO 3 – HABLAR DORES SILENCIOSAS.....	67
3.1 Os “machiguengas” de Malfatti.....	67
3.2 “Las ánimas anónimas” de Lucía Chiriboga.....	70
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
5. ANEXOS.....	85
6. BIBLIOGRAFIA.....	86

PRÓLOGO

“¿Para qué entonces un ‘prólogo’? Digo al potencial lector: ‘Entra, es necesario’. ‘Después, puedes disenter’”.

Sybila de Arguedas

Comecemos esta breve apresentação recordando um conto emblemático, presente tanto nos *Comentarios reales*, do Inca Garcilaso de la Vega, quanto nas *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, que o intitula de “A carta canta”. Neste conto da tradição popular, encomenda-se a dois índios que carreguem uma colheita de melões à cidade de Lima, advertidos pelo capataz de que não comessem nenhuma das frutas, caso contrário, a carta que também deveriam levar consigo “o diria”. No caminho, os índios desobedecem a ordem, mas tomam a devida cautela de colocar a carta atrás de uma parede, evitando que ela os visse comer os melões e que, portanto, pudesse depois delatá-los. Ao entregar a carta ao destinatário da encomenda, acabam sendo descobertos. Diz, por fim, o encomendeiro: “‘Por que mentis vós, que esta carta diz que vos deram dez e que comestes dois?’, e aos índios só lhes resta confirmar que ‘com muita razão chamavam aos espanhóis deuses (...), pois entendem tão grandes segredos’” (CORNEJO POLAR, 2000, p.68).

Percebe-se, assim, um desencontro essencial entre subjetividades culturais que se opõem e se ignoram mutuamente, embora pareçam partilhar de um mesmo espaço-tempo. Enquanto a curiosidade do nativo ameríndio cercará o outro europeu, dotando-o de poderes sobrenaturais, sem duvidar de sua humanidade; o conquistador procurará saber se aqueles a quem deseja possuir têm alma (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Este desencontro, tratado de maneira burlesca no conto que mencionamos, será um emblema de nossas sociedades heterogêneas e do fenômeno de diglossia cultural (LIENHARD, 1994) que, desde a Conquista, irá marcar profundamente as realidades díspares do continente latino-americano e se refletir de maneira decisiva em suas práticas textuais.

Deste modo, o paradigma da diglossia permite avaliar o conjunto de práticas semióticas que se realizam por diferentes grupos sócio-culturais em contextos onde predomina o que Aníbal Quijano vai definir por “colonialidade do poder”. Esta, segundo o crítico peruano, implicará, até hoje, na “*invisibilidad sociológica* dos não-europeus, ‘índios’, ‘negros’ e seus ‘mestiços’”. Ou, em outras palavras, redundará na invisibilidade “da assombrosa maioria da população da América Latina, a respeito da produção de

subjetividade, de memória histórica, de imaginário, de conhecimento ‘racional’. Logo, de *identidade*” (QUIJANO, 2006, p.78). A avaliação de Quijano assemelha-se à intuição de Martín Lienhard acerca da presença subterrânea de uma matriz colonial em nosso continente. Nesse sentido, a relação assimétrica entre práticas “hegemônicas” e “subalternas”, inaugurada na Colônia, vigoraria ainda em nossos dias, embora venha assumir a forma de outros comportamentos. Esta relação desigual incluirá, então, a diversidade das práticas culturais e, especialmente, os processos lingüísticos dos sujeitos submetidos em uma situação comunicativa.

Portanto, vamos partir de um paradigma diglôssico no intuito de realizar uma leitura etnoficcional baseada na obra de quatro escritores da literatura peruana contemporânea: José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Cesar Calvo e Mario Vargas Llosa. Mas, o foco maior de nossa análise será direcionado ao último, devido às especificidades que sua narrativa apresenta e desenvolve, levantando aspectos relevantes para pensarmos o conceito de etnoficção latino-americana, fundamentado nas reflexões de Martín Lienhard, em *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-cultural en America latina 1492-1988* (1992). Desta maneira, devem-se perscrutar nos domínios da literatura os embates entre códigos simbólicos e racionalidades historicamente opostas: captando os encontros e desencontros entre índios, brancos e mestiços, em sua relativa condição espacio-temporal, na margem de singularidades sociais, lingüísticas, econômicas e políticas. E ainda a tendência de uma passagem da escrita à oralidade, e não mais o contrário (GLISSANT, 2005), na expressão de uma nostalgia da voz característica agora da literatura latino-americana contemporânea (CORNEJO POLAR, 2000).

No primeiro capítulo, realizaremos um apanhado sobre o conceito da etnoficção latino-americana, a partir das considerações de Martín Lienhard (1992), com a posterior análise de três textos literários: os contos “El sueño del pongo”, de Arguedas, e “Los moribundos”, de Ribeyro; e o romance “Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonia”, de Cesar Calvo. Optou-se por esse *corpus*, na intenção de abordar mais detidamente as dimensões étnicas, lingüísticas, sociais e geosimbólicas do Peru, consideradas imprescindíveis para um olhar mais agudo acerca do universo ficcional representado em *El hablador* (1987), romance de Vargas Llosa. Desta maneira, acreditamos conjugar as três metades do país: os Andes, com Arguedas; a Costa, com Ribeyro; e a

selva, com Calvo. Discutimos ainda, neste capítulo, o conceito de diglossia, nas esferas lingüística e cultural, desenvolvidas por Lienhard (1994), e a relação conflituosa entre oralidade e escritura no contexto social e literário latino-americano, a partir dos estudos de Antonio Cornejo Polar (2000), Bartomeu Melià (1998), Martín Lienhard (1992) e Walter Ong (1993).

No segundo capítulo, vamos analisar os procedimentos etnoficcionais evidenciados na estrutura narrativa e na elaboração ficcional de *El hablador*. Para esta finalidade, além das reflexões de Martín Lienhard, consultamos o livro basilar de Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1993), os trabalhos de Catherine Poupenet Hart (1989) e Emil Volek (1994), o importante estudo do crítico peruano Jorge Marcone, “De *El hablador* de Mario Vargas Llosa o el desencuentro com el discurso oral ‘primitivo’” (1997), os antropólogos France Marie Renard-Casevitz (1972) e James Clifford (1998). Depois, empreendemos um exame a respeito das perspectivas ameríndia e ocidental em *El hablador*, na tentativa de identificar as possíveis ressonâncias de uma palavra *matsiguenga* na narrativa e os limites de tal ocorrência. Para este fim, utilizamos como método comparativo, um mito de fundação *matsiguenga*, *El Dios Yabireri y su cargado Yayenshi* (2004), organizado por Renard-Casevitz; além do trabalho de Jorge Marcone (1997), León Cadogan (1978) e do artigo lapidar de Eduardo Viveiros de Castro, “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” (1996).

No terceiro e último capítulo, avaliaremos a relevância do elemento fotográfico como motivo que impulsiona a elaboração ficcional em *El hablador* e constitui um dos principais argumentos etnográficos da narrativa. Para esse objetivo, utilizamos um estudo de Nuno Godolphim, “A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica” (1995), e as reflexões de Susan Sontag (2007), Emil Volek (1994), Jorge Marcone (1997) e do Vargas Llosa ensaísta. Por fim, propomos um diálogo intersemiótico, baseado no motivo fotográfico observado no romance, a partir da abordagem sociológica e artística da equatoriana Lucía Chiriboga, que analisa a produção fotográfica de artistas europeus, viajantes e missionários no começo do século XX, promovendo uma releitura desses registros através de suas técnicas de fotomontagem e superposição de materiais distintos. Como aparato teórico, foram imprescindíveis os textos de Martín Lienhard (1992), Lucía Chiriboga e Valeria Rodriguez

(1997), Christian Maurel (1997), Roland Barthes (1984), Sandro Oramas (1997), María Elena Retamal (2001) e Eduardo Galeano (2005).

CAPÍTULO 1

O BOOM SELVAGEM

“Começa agora a floresta cifrada”
(Cobra Norato, Raul Bopp)

1.1 Narrativas da etnoficção

Por que falar em etnoficção e não apenas em indigenismo ou neo-indigenismo para abrir nossas reflexões sobre a relação entre escrita e oralidade na construção narrativa de *El hablador* (1987)? Porque abordar a dimensão etnoficcional parece-nos, aqui, mais preciso do que se tentássemos simplesmente incluir a narrativa de Vargas Llosa em um panorama das ficções do indigenismo na América Latina. Não apenas pela questionada aplicabilidade dos termos *indigenismo* e *indigenista* que, já na década de 40, recebiam a revisão de Alberto Tauro, no ensaio *Presencia y definición del indigenismo literário* (1940), mas por considerarmos limitado e insuficiente tentar explicar ou classificar determinadas práticas escriturais, que se dedicam a representar as culturas americanas de tradição predominantemente oral, tanto em gêneros narrativos específicos, como a partir de uma só tendência literária. Dada a configuração heterogênea desses textos, optamos, então, por tentar discutir os procedimentos de índole etnoficcional característicos de algumas narrativas da literatura latino-americana contemporânea, que gravitam não só na esfera das ficções do indigenismo, como chegam a tocar o vasto domínio da antropologia. Isto porque é na etnoficção que observamos uma contradição fundamental “entre las características ‘occidentales’ del texto literário (escritura, idioma, forma global, libro-mercancía) y un discurso narrativo que aparenta ser ‘indígena’ y ‘oral’” (LIENHARD, 1992, p.191): exatamente os dois eixos que estruturam a narrativa e norteiam a representação ficcional em *El hablador*, de Mario Vargas Llosa.

Vejamos, então, que o indigenismo será definido por Lienhard como a descrição ficcional da vida e dos sofrimentos dos índios, produzida a partir de uma atitude escritural análoga às práticas da etnologia e da antropologia, que se caracterizam por um maior compromisso subjetivo, estético ou científico do autor. Mas, podemos também destacar outro tipo de descrição menos freqüente no contexto das relações interculturais geradas pelos colonialismos, que envolve a recriação literária do discurso do outro e a elaboração

de um discurso étnico artificial destinado exclusivamente a um público alheio à cultura “exótica”. Esta prática vai receber o conceito de etnoficção e dialogar com certa produção literária etnoficcional europeia, que remontaria ao diário de Colombo, às crônicas da conquista e atingiria uma renovação estética com Victor Ségalen, dos quais a etnoficção latino-americana extrairia certas preocupações e características formais, ressignificadas agora em um novo contexto histórico-cultural (LIENHARD, 1992, p.190). Deste modo, os indícios de uma prática etnoficcional moderna figurariam já nas narrativas dos primeiros contatos com os ameríndios (produzidas por intelectuais europeus), mesmo que a recriação de fragmentos de um discurso do outro não penetrasse profundamente nas estruturas textuais.

Contudo, se nesses primeiros textos percebemos ainda uma inconsistente manipulação política do discurso do outro, será com *Les immémoriaux* (1907), de Victor Ségalen, que teremos o primeiro exemplo de um discurso etnoficcional convincente, resultado de um profundo conhecimento antropológico e etnográfico, aliados ao engenho literário do autor, que plasma o discurso autóctone maori na escritura, a partir de uma refinada elaboração estética. Nesse sentido, mencionamos o escritor-antropólogo Ségalen para exemplificar e refletir sobre a recriação da oralidade no domínio ficcional, presente também na construção literária do discurso de um tradicional contador de histórias machiguenga, em *El hablador*. Esta reflexão se desdobrará em camadas mais densas, à medida que nos depararmos com as preocupações políticas, sociais, culturais e existenciais de um autor que não pode deixar de narrar o seu país sem o desafio paradoxal de um “ódio impregnado de ternura”, como afirma o Vargas Llosa ensaísta em “El país de las mil caras” (1983). Reflexão que, não por acaso, parte de uma ilusão de oralidade, seguindo as lições de “la verdad de las mentiras”, para alcançar a esfera de uma criação literária capaz de subverter e questionar dicotomias simplistas entre a letra e a voz, utilizando-se das estratégias da etnoficção que, à diferença da produção etnoficcional européia, envolvem um significado social mais imediato e existencial acerca da própria condição artística do escritor latino-americano.

Mas, não optamos pela etnoficção como parte de nossa metodologia sem a advertência do crítico Alberto Moreiras, para quem o surgimento de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), do escritor peruano José María Arguedas, marca decisivamente o

fim teórico da etnoficção antropológica, por levá-la a um ponto de ruptura. Em *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos* (2001), Moreiras analisa o caso peculiar de suicídio literal e textual que envolve a urdidura narrativa do romance de Arguedas, em que fragmentos do diário do autor são costurados à cena ficcional. Reveladores da intenção suicida do escritor, tais fragmentos de diário penetram a ficção, reforçando a insustentável representação literária de Chimbote enquanto lugar de conciliação ou convivência de universos culturais contraditórios, devido à invasão do capitalismo transnacional e de seus efeitos sociais catastróficos naquela praia peruana:

Descrições de situações da vida real como as que Arguedas testemunhou em suas viagens de pesquisa a Chimbote se alternam no romance com momentos real-mágicos em que o conflito de culturas é tematizado violentamente, e também com momentos auto-reflexivos em que os personagens falam com calma ou desespero sobre sua situação difícil (MOREIRAS, 2001, p.236).

Mesmo cientes da proposta de Moreiras, que considera este “livro-suicídio” o início de um sistema alternativo de escrita (“um desafio à desapropriação”, “uma escrita do desafeto”) – embora não encontre exemplos semelhantes que corroborem com sua tese –, acreditamos ainda na possibilidade e relevância de uma leitura etnoficcional desveladora das implicações de um desejo antropológico latente não só em determinadas narrativas contemporâneas, como também na história literária latino-americana. Uma leitura desveladora também das zonas “de intercâmbio, de negociações de identidades, de interdiscurso, de contrato individual-social, promovedor de cidadania” e de um espaço humanizado que constitui “um campo de forças onde a visão recua diante da audição polifônica das vozes”, como diria Sébastien Joachim.

Neste estudo, pretende-se analisar os procedimentos etnoficcionais utilizados pelo escritor Maria Vargas Llosa, em *El hablador* (1987), assim como realizar uma breve incursão na obra de três outros escritores peruanos extremamente representativos da literatura hispano-americana contemporânea: José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro e César Calvo Soriano. Acreditamos que esta abordagem introdutória sobre a obra desses escritores torna-se apropriada para realçar não apenas três importantes expressões literárias da complexa rede sócio-cultural e geo-simbólica que compõe o Peru, mas, especialmente, para estabelecer, na confluência das vozes-rios desses escritores, uma metáfora pertinente que conjuga e possibilita um diálogo fluente entre as três metades do país: os Andes, em

Arguedas; a Costa, em Ribeyro; e a Selva, em Calvo. Interessante percurso, já que em Vargas Llosa vamos nos deparar com a selva dos machiguengas e a costa de Saúl Zuratas (além das melódicas modulações de uma língua da *sierra*, que se insinua em determinadas passagens). Deste modo, se em cada escritor fica evidente a realidade diglössica do Peru e seus desdobramentos, este diálogo também pode demonstrar como transcender essa diglossia em termos estéticos, explorando os efeitos do traslado da sintaxe de línguas ameríndias ao castelhano e a problemática em torno da construção de uma perspectiva indígena fictícia. Três vozes-rios reveladoras de tensões interculturais semelhantes em espaços-tempos distintos, conflitos em que o índio representa uma outridade ainda por integrar à nação (ou ainda por exterminar), constituindo o denominador comum de um *apartheid* que prevalece na sociedade peruana. Deste modo, consideramos a importância dessas análises para demonstrar diferentes ocorrências e estratégias narrativas que se utilizam de procedimentos de caráter etnoficcional, à maneira de Vargas Llosa, revisitando um histórico campo de batalhas deflagrado, desde o período colonial, pela relação conflituosa entre as “práticas textuais ameríndias” (LIENHARD, 1995, p.171) e as práticas escriturais dos setores hegemônicos de ascendência européia ou europeizante – no destino histórico de duas consciências que se repelem pelos códigos simbólicos e matéria lingüística em que se estruturam as suas cosmovisões, no embate de racionalidades fortemente diferenciadas que até hoje permeia “a textura mais profunda de nossas letras e de toda a vida social da América Latina” (CORNEJO POLAR, 2000, p.221).

1.1.1 Três vozes-rios da literatura peruana sob a perspectiva etnoficcional

1.1.2 José María Arguedas e *El sueño del pongo*

“Fueron para mí, ellos, el hogar”
(José María Arguedas)

Começar essa série de reflexões sobre a perspectiva etnoficcional pela obra de José María Arguedas (1911-1969) investe-se de um motivo extremamente relevante, pois, não poderíamos deixar despercebida a importância que este autor vai exercer no pensamento crítico de Mario Vargas Llosa. Uma relação estreita que será marcada também pelas cartas de Arguedas ao escritor arequipenho, nas quais chega a comentar sobre um longo artigo publicado por Vargas Llosa a respeito de sua obra, na revista *Marcha*, de Montevideu. Nesse sentido, evocamos um pequeno trecho dessa relação epistolar:

Santiago 11 de octubre [1964]

Querido Mario:

Dos días antes de venir aquí leí tu artículo publicado en *Marcha* sobre mis relatos. Me lo envió un amigo de Buenos Aires. Me conmovió tu ensayo no tanto por la coincidencia total de tus planteamientos con mis experiencias acerca de todos los autores a los que juzgas, como por la energía, la claridad y el ejemplar vigor con que expones tu análisis y tus conclusiones. Hay en tu alma generosidad e iluminada rebeldía. Ambas cosas surgen de la pasión con que vives. La verdad y el amor con que tocas a nuestros hermanos de todas partes. Reconozco en ti, con gratitud y esperanza, a la juventud peruana y de nuestra América Indígena (...)

É curiosa para nós a inclusão que Arguedas promove – irmanando-se – quando reconhece em Vargas Llosa um autêntico representante da juventude peruana e de nossa “América indígena”, especialmente porque a experiência e formação dos dois escritores não comungam tanto das mesmas fontes (basta assinalar a diferença lingüística entre ambos: enquanto Arguedas tem o quéchua como língua materna e passa a criar entre dois mundos, a figurar como um tradutor de culturas; Llosa constitui-se do castelhano, dos experimentos da linguagem e de uma preocupação maior em romper determinadas estruturas narrativas convencionais). Segundo Carmen Cisneros, pesquisadora que se ocupa de organizar todo o exercício epistolar de Arguedas, é provável que, nesta carta, o escritor esteja se referindo a

um artigo que Vargas Llosa publicou também na revista “Visión del Perú”, em agosto de 1964, intitulado “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. Além desse artigo dedicado a Arguedas, vale ressaltar também contribuições importantíssimas como o texto *José María Arguedas, entre sapos y halcones* (1978) e o longo ensaio *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996). No primeiro, Vargas Llosa afirma:

(...) Arguedas fue un escritor original, alguien que dio al mundo algo que no existía antes de él, y, también, el carácter genuino de su narrativa, esa mentira persuasiva en la que otros hombres – de aquí o de otras geografías, de nuestro tiempo o del porvenir – reconocerían, en las caras cobrizas y las voces chillonas de los muchachos escolares, en la ternura de esas sirvientas serranas, en esos comuneros, hieráticos, en esa fauna espiritual y esa orografía mágica, un mito donde ha quedado perennizada, una vez más, la protesta de un hombre contra la insuficiencia de la vida.

Para Llosa, é a partir de Arguedas que o índio entra na literatura peruana, não só devido ao conhecimento profundo deste escritor sobre a vida andina – que conjuga o índio, toda a geografia e a natureza dos Andes –, mas especialmente pela sua qualidade de contador de histórias (que “habla de la sierra como de sí mismo”), sobrelevando-se contra regionalismos e o artificioso tom paternalista corrente no propalado indigenismo literário de até então. Entretanto, acredita-se que as principais diretrizes que orientam o ficcionista Vargas Llosa quando ele representa os índios machiguenga em *El hablador* (1987) e os aguaruna em *La casa verde* (1966), por exemplo, e que o absolvem da falta de um conhecimento antropológico preciso dos universos aos quais se reporta, seja exatamente o que ele também ressalta na criação literária arguediana (irmanando-se): o exercício criador da mentira persuasiva e o protesto contra a insuficiência da vida (recordemos as inquietações existenciais do personagem Saúl Zuratas, no primeiro romance).

Deste modo, o escritor, antropólogo e etnólogo José María Arguedas destaca-se como um dos maiores representantes da moderna expressão poética quéchua do Peru, desenvolvida tanto na oralidade, quanto na escrita, e profundamente marcada por uma série de motivos ligados a certo messianismo andino, que se baseia na promessa de uma inevitável ruptura histórica denominada “pachakutiy” ou “volta-do-mundo-tempo”. A este respeito, segundo Martín Lienhard (1992, p.221), observa-se que, nesta cultura, a preocupação messiânica irá penetrar toda classe de discursos narrativos, de relatos míticos

como o “telar de los antiguos” até contos profanos como o *Pongoq mosqoynin* (*El sueño del pongo*), do qual vamos nos ocupar nesta análise: especialmente, pela curiosa re-elaboração que este conhecido texto da tradição oral andina sofreu ao ser reformulado pela escrita de Arguedas e reunido à sua obra. Interessa-nos avaliar como se dá a migração/inscrição de um núcleo indígena de tradição predominantemente oral à escritura, de que forma este texto se inscreve no campo de tensões entre brancos, mestiços e índios, e, principalmente, se e a partir de que estratégias o escritor confere voz ao indígena.

Antes, ressalte-se que não foi apenas a maestria do “contador de cuentos” que levou José María Arguedas a ser reconhecido como um dos maiores expoentes da literatura latino-americana do século XX, mas sobretudo a publicação de *Los ríos profundos* (1958), livro que expressa tanto uma concepção estética quanto uma elaboração temática mais plena, articuladas a um delicado tom autobiográfico. Neste romance, a perspectiva inaugural de uma criança estabelece, de maneira escandalosamente poética e comovente, uma ponte entre culturas que convivem em relação assimétrica e quase irreconciliável, a dos brancos e mestiços dominadores e a dos índios quéchua subjugados. Assim, o narrador Ernesto nos conta a sua condição de órfão no seio de uma família branca e a sua gradativa adoção pelos índios e pelas paisagens que conheceu (recordemos a descrição das “plantações maternas de milho”):

Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos.

Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi... que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo (ARGUEDAS, 1977, p.68).

Essa indianidade interior ou profunda consciência antropológica estão presentes em toda a obra ficcional de Arguedas. Entretanto, como observa Dora Sales, esse mundo cindido não figura só na obra, mas também marca decisivamente a biografia do escritor, que

vivió en carne propia el conflicto entre culturas enfrentadas por una situación asimétrica, sujetas a unos patrones dicotómicos que dividían al mundo en dos mitades: la dominante, blanca, y la dominada, indígena, quechua en el caso de

Arguedas. Dos mundos que confluyen en plenitud densa en la vida y obra del autor (SALES, 2009, p.12).

É o que afirma o próprio Arguedas, no “Primer Encuentro de Narradores Peruanos” (1965), em Arequipa:

Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. Pero algo de triste y de poderoso al mismo tiempo debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más, y quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos mismos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves (...) (ARGUEDAS apud SALES, 2009, p. 12).

Ao sentimento de comunhão indígena, o antropólogo parece contrapor a condição desgarrada e desamparada do branco, daquele que perde o sentido da comunidade para se tornar senhor. Somando-se a este desamparo, próprio dos valores de um mundo moderno e civilizado, também a condição de órfão irá marcar decisivamente a criação literária de José María Arguedas, revelando-se na criança o olhar e a voz privilegiada a ultrapassar fronteiras étnicas, sociais e culturais, tão próxima de uma utopia do ultra-humano ou até mesmo de uma “conversão” do sofrimento do mundo, como definiria Teilhard de Chardin. Tão próxima dos setores excluídos, tanto dos índios, como das mulheres ou dos loucos, a exemplo dos quéchuas de Abancay e da personagem demente; tão perto dos setores hegemônicos, representados pelo poder clerical e pelo personagem temido do velho, em *Los ríos profundos*: a voz dessa criança será uma verdadeira ponte a cruzar e reunir universos culturais historicamente dissonantes (“Yo no sabía si amaba más al puente o al río”). Metáforas-chave na obra de Arguedas, o rio e a ponte vão significar a possibilidade de sobrevivência desse homem cindido – pelo menos, até a escrita de *El zorro de arriba y El zorro de abajo*, como vimos anteriormente.

Feitas essas considerações, vamos pensar a respeito de um texto da tradição oral quéchua, o conto *Pongoq mosqoynin* (*El sueño del Pongo*), compilado e reelaborado em castelhano pelo escritor-antropólogo. Este conto se destaca não só pelo valor social e literário que o próprio Arguedas reconheceu no texto, mas especialmente pela relação linguística que se instaura, pois, à diferença de quase todos os seus romances e de outros contos do autor, como *La agonía de Rasu-Ñiti* (1961), por exemplo, em *El sueño Del*

Pongo (1965) o escritor não utiliza qualquer referência à língua quéchua, a não ser na dedicatória do conto:

A la memoria de Don Santos Ccoyocossi Ccataccamara, Comisario Escolar de la comunidad de Umutu, provincia de Quispicanchis, Cuzco. Don Santos vino a Lima seis veces; consiguió que lo recibieran los Ministros de Educación y dos Presidentes. Era monolingüe quechua. Cuando hizo su primer viaje a Lima tenía más de sesenta años de edad; llegaba a su pueblo cargando a la espalda parte del material escolar y las donaciones que conseguía. Murió hace dos años. Su majestuosa y tierna figura seguirá protegiendo desde la otra vida a su comunidad y acompañando a quienes tuvimos la suerte de ganar su afecto y recibir el ejemplo de su tenacidad y sabiduría (ARGUEDAS, 1977, p.217).

Assim, o autor se apropria completamente do castelhano (ou se desapropria do quéchua) para converter o conto *Pongoq mosqoynin* da oralidade no *El sueño del Pongo* escrito. Interessante mecanismo, quando voltamos a atenção para o protagonista, que se mantém em silêncio durante quase toda a narrativa e a quem o leitor apenas conhece pela denominação genérica de *pongo*. Este conto, relatado a Arguedas por um índio de Quispicanchis, além de representar uma parábola sobre as contraditórias relações coloniais latino-americanas, evoca, em sua realização escrita, a conflituosa interação entre a oralidade e a escritura nas Américas e a problemática apropriação do outro, perceptível em pelo menos dois níveis: tanto desse outro enquanto oralidade perdida (e alteridade da escritura), quanto desse outro como complexo cultural.

Se em quase toda a sua obra, o escritor peruano apresenta-nos um texto híbrido, pela sutileza com que o idioma quéchua vai se apropriando dos vocábulos castelhanos através da inscrição de núcleos indígenas de tradição oral na escritura, em *El sueño del pongo* parece propor os efeitos de uma inteira conversão que pode ser bastante ameaçadora: basta lembrarmos que o *pongo* fala pela primeira vez na intenção de contar ao patrão um sonho em que ambos estavam na presença de São Francisco de Assis. O *pongo* assombrosamente irrompe em castelhano, em alto e bom som, aos nossos ouvidos perplexos, expressando-se na língua oficial da América Hispânica. Perguntamo-nos, então: qual seria a razão deste quéchua silenciado especificamente neste conto? Aqui, a voz castelhana do *pongo*, um ser completamente negado pelo patrão desde o início da narrativa, inclusive em seu estatuto humano, produz um eco dissidente que se utiliza de códigos culturais alheios para reconquistar o direito de existir, resistir e comunicar.

“Un hombrecito se encaminó a la casa-hacienda de su patrón. Como era siervo iba a cumplir el turno de pongo, de sirviente en la gran residencia. Era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas” (ARGUEDAS, 1977, p.217). O conto inicia-se com uma breve descrição física do *pongo*, cuja primeira definição em diminutivo – *hombrecito* – acompanhará a personagem por toda a narrativa, assim como o uso frequente de outros substantivos diminutivos (*papacito*, *mamacita*, *animalitos*, *padrecito*), reflexo não apenas da condição degradante do *pongo*, mas índice de uma redução que mais adiante será levada ao extremo, a partir da representação autoritária do antagonista, *el patrón de la hacienda*:

El gran señor, patrón de la hacienda, no pudo contener la risa cuando el hombrecito lo saludó en el corredor de la residencia.

-¿Eres gente u otra cosa? – le preguntó delante de todos los hombres y mujeres que estaban de servicio.

Humillándose, el pongo no contestó. Atemorizado, con los ojos helados, se quedo de pie.

-¡A ver! – dijo el patrón – por lo menos sabrá lavar ollas, siquiera podrá manejar la escoba, con esas manos que parece que no son nada. ¡Llévate esta inmundicia! – ordenó al mandón de la hacienda (ARGUEDAS, 1977, p.217).

A redução humana do *pongo*, operada pela voz asfixiante do *patrón*, através da constrangedora pergunta: “-¿Eres gente u otra cosa?”, desafia o leitor a “precisar qué es lo humano” (uma dificuldade latente em todo o texto), na mesma medida em que “la ‘indecisión’ del patrón con respecto al estatuto ‘humano’ del pongo se explica porque éste último encarna lo abyecto”, uma abjeção de vigor colonial, como esclarece Sergio Franco:

lo abyecto se produce cuando colapsa el sentido y aflora todo aquello que no respeta posiciones ni reglas; todo aquello que perturba el orden, la identidad, el sistema: lo liminal, lo compuesto, lo ambiguo (Kristeva). Lo abyecto nos fascina, provoca nuestro goce, pero, a la vez, nos atemoriza y repele, porque amenaza las fronteras (imaginarias) de nuestro ser y nuestro universo, confundiendo sus límites, subvirtiéndolos. El poder de lo abyecto nos afecta tanto simbólica como somáticamente, y nos “infecta” con su impureza. Por ello, debe confinarse más allá de una frontera imaginaria trazada entre el ser y lo que lo pone en riesgo.

Porque aqueles que dominam controlam seu medo através da degradação do outro (tão depreciado, quanto desejado), já que esta presença incômoda constitui uma ameaça ao *status quo*, provocando pavor em relação ao caos que poderia trazer à ordem existente

(JOFFE, 1998, p. 110). Enquanto o silêncio do *pongo* impera, durante quase todo o relato, a palavra do *señor de la hacienda* realiza uma atuação despótica que se utiliza do corpo servil do *hombrecito*:

- Creo que eres perro. ¡Ladra! – le decía.
El hombrecito no podía ladrar.
Ponte en cuatro patas – le ordenaba entonces.
El pongo obedecía, y daba unos pasos en cuatro pies.
(ARGUEDAS, 1977, p.218)

Mesmo que o narrador não deixe dúvidas quanto à humanidade do *pongo*, observa Franco, “el cuerpo de aquél presenta, digamos, cierta flexibilidad, una suerte de plasticidad que le permite asumir estados de ser liminales; más aún, su identidad aparece dislocada por flujos de devenir animal”. Entretanto, a indecisão fronteirizante que se impõe desde o início do conto, dada a brutalização radical do protagonista, assume outros contornos diante da perplexidade temerosa do *patrón* quando o *pongo* o interpela pela primeira vez e pede a licença da palavra:

Pero... una tarde, a la hora del Ave María, cuando el corredor estaba colmado de toda la gente de la hacienda, cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ése, ese hombrecito, habló muy claramente. Su rostro seguía como un poco espantado.
-Gran señor, dame ti licencia; padrecito mío, quiero hablarte – dijo.
El patrón no oyó lo que oía.
-¿Qué? ¿Tú eres quien ha hablado u otro? – preguntó.
-Tu licencia, padrecito, para hablarte. Es a ti a quien quiero hablarte – repitió el pongo.
-Habla... si puedes – contestó el hacendado.
(ARGUEDAS, 1977, p.219)

Até o momento dessa fala, clímax da narrativa, que suspende não só as demais personagens, como também o leitor, damo-nos conta de que a atmosfera de “hesitação” acerca da humanidade do *pongo* mantinha-se, de modo “decisivo”, pela condição absolutamente silenciosa desta personagem. Silêncio que se traduziria também como a supressão de uma oralidade quéchua, ao mesmo tempo em que a fala do *pongo* surpreende o leitor pela articulação de um castelhano indígena. Eis a maestria de Arguedas, ao

conseguir compreender e expressar esteticamente a dimensão (corporal e identitária) e a complexidade (sócio-cultural e histórica) desse silêncio imposto. Nesse sentido, basta captar no texto as relações simbólicas que o narrador oferece:

Al anochecer, cuando los siervos se reunían para rezar el Ave María, en el corredor de la casa-hacienda, a esa hora, el patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre; lo sacudía como a un trozo de pellejo (1997, p.218).

El pongo se levantaba a pocos, y no podía rezar porque no estaba en el lugar que le correspondía ni ese lugar correspondía a nadie (1997, p.219).

Se o *pongo* pode ser também considerado como “huérfano de huérfanos”, na definição da cozinheira mestiça, torna-se ainda mais curiosa a liturgia dos maus tratos infligidos pelo *patrón* nas horas da Ave Maria e o fato do servo falar pela primeira vez exatamente nessa hora – suprema ironia –, pois aí percebemos uma recusa já manifesta e, por fim, verbalizada, ao universo simbólico (religioso) e às categorias de conhecimento do opressor. “É preciso que o *eu* oprimido rompa essa quase ‘aderência’ ao *tu* opressor, dele ‘afastando-se’, para *objetivá-lo*, somente quando se reconhece criticamente em contradição com aquele”, lembra-nos Paulo Freire. Esta recusa ou distanciamento fica patente quando o narrador explica que o *pongo* não “podía rezar porque no estaba en el lugar que le correspondía ni ese lugar correspondía a nadie” – provavelmente, nem mesmo ao próprio fazendeiro. De acordo com Vargas Llosa, em seu longo ensaio intitulado “La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo” (1996), neste texto de Arguedas ecoam as reversões e simetrias de um movimento messiânico andino proeminente enquanto acontecimento histórico, o *Taki Ongoy*, estudado por Luis Millones na década de 60:

Este movimiento, que partiendo de la región de Huamanga (Ayacucho) hacia 1560 se extiende hasta Lima, Cusco, Arequipa, Chuquisaca y La Paz, se prolonga, según Millones, hasta principios del siglo XVII. Se trata de un verdadero levantamiento religioso – la rebelión de las ‘huacas’ – contra el Dios y las creencias de los conquistadores, un retorno al culto prehispánico. Las huacas (recintos o dioses indígenas) han resucitado y van a destruir a los templos y a los santos cristianos que las habían invadido y deshecho. Y castigarán con enfermedades y epidemias a los indios que aceptaron el bautismo, los que, en el futuro, deberán andar de cabeza y con los pies en alto o se transformarán en animales (VARGAS LLOSA, 1996, p.247).

O *pongo* pede a palavra com o intuito de contar ao fazendeiro um sonho em que ambos estavam mortos e desnudos, diante de São Francisco de Assis:

-Viéndonos muertos, desnudos, juntos, nuestro gran Padre San Francisco nos examinó con sus ojos que alcanzan y miden no sabemos hasta qué distancia. A ti y a mí nos examinaba, pesando, creo, el corazón de cada uno y lo que éramos y lo que somos. Como hombre rico y grande, tú enfrentabas esos ojos, padre mío (1977, p.219).

Desta maneira, observa-se uma reversão estratégica do código religioso cristão – um caso de diglossia cultural –, que fere de modo incisivo a ação antidialógica inerente a toda necessidade de conquista: esta, de caráter sempre necrófilo, por tentar “reificar” os homens (FREIRE, 1988, p.135). No desfecho do sonho do *pongo*, São Francisco unta o servo com excremento e o fazendeiro com mel, ordenando, depois, que os dois lambam o corpo um do outro.

El sueño del pongo parece-nos uma resposta literária à conflituosa passagem do oral ao escrito, uma forma de conciliação estética entre “a letra e a voz” capaz de superar qualquer tentativa de apreensão monológica a respeito da “visión de los vencidos”, proposta por Miguel León-Portilla. Deste modo, constata-se que a obra de Arguedas está inserida no contexto das narrativas que compõem a “etnoficção latino-americana moderna”, cuja estratégia fundamental, na concepção de Martín Lienhard, consiste na criação de uma perspectiva “étnica” ficcional que “suele servir un propósito ideológico opuesto al de los misioneros jesuitas: valorizar, ahora ante los ojos de los sectores dominantes, las cosmovisiones indígenas” (LIENHARD, 1992, p.55). Contudo, o mais importante, neste caso, não será avaliar somente a presença de uma cosmovisão andina no texto, mas antes a *subversão* indígena do código religioso cristão que re-significa a realidade a partir de um reconhecimento do mundo da opressão e da percepção dos mitos que o alimentam (FREIRE, 1988, p.37). Além disso, não podemos esquecer o índice de uma oralidade quéchua perdida que se estabelece no sacrifício desta língua para a realização escrita do conto e no efeito do silêncio prolongado do *pongo*.

1.1.3 Julio Ramón Ribeyro e *Los moribundos*

“Tal vez porque escribir significa desoír el canto de sirena de la vida”

(Julio Ramón Ribeyro)

Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) é reconhecido como um dos escritores peruanos mais importantes do século XX, especialmente nos domínios da narrativa breve. Mas, sua obra só será internacionalmente difundida a partir da década de 80, devido à desatenção das grandes editoras que, segundo Oscar Osorio, passam um bom tempo a se dedicar apenas aos escritores do *Boom* latino-americano. Outra razão seria a tímida experimentação com a linguagem da obra ribeyriana, que o teria deixado à margem do interesse dos leitores da época. A este respeito, esclarece Vargas Llosa:

Desdenhoso das vanguardas e dos experimentos, mas conhecedor sutil de todos os jogos da estratégia narrativa, a forma de seus contos e romances – cronologia linear, ponto de vista do narrador onisciente – costuma ser de uma transparência clássica. Contudo, como nesses clássicos de que está tão próximo, se trata de uma transparência enganosa. Se olharmos bem, percebemos que, debaixo da clara superfície de suas histórias, se aninha um mundo complexo e inquietante em que quase inevitavelmente a estupidez e a maldade prevalecem (VARGAS LLOSA, 2006, p.289-290).

O que em Arguedas vai culminar em suicídio (em sua bio/grafia), na angustiante incompatibilidade entre uma vontade antropológica que perde qualquer esperança “transculturadora” ao se deparar com Chimbote e a tentativa de recuperar o sentido através da criação literária (que muitos críticos afirmam ter sido fracassada em termos estéticos, no caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*); em Ribeyro é a constatação e matéria-prima de seus contos: “lo esencial de mis relatos obedece a una estructura en la que el protagonista sufre un chasco, algo que no le sale bien, algo que frustra sus deseos”, afirma o autor. Nesse sentido, poderíamos inclusive ler Ribeyro a partir do que Alberto Moreiras define por “escrita do des-afeto”, já que em vários de seus contos o que fundamentalmente prevalece é a disjunção enquanto “dimensão inescapável do encontro cultural dentro do artefato literário latino-americano” (MOREIRAS, 2001, p.233).

De acordo com Vargas Llosa, todos os contos e romances de Júlio Ramón Ribeyro são “fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental del ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual”. Nesse aspecto, os dois

escritores se filiam a uma sorte de pessimismo irônico que os orienta, cada qual à sua maneira, na tentativa de alcançar uma expressão poética singular capaz de dizer as distintas realidades de um país multifacetado como o Peru, já que “ao interpretar a realidade, ao redescobri-la, a literatura pode ajudar a conhecê-la”, segundo Galeano, “e conhecê-la é o primeiro passo necessário para começar a mudá-la”, pois não existe “experiência de mudança social e política que não se desenvolva a partir de um aprofundamento da consciência da realidade” (GALEANO, 1990, p.23).

Essa profunda consciência da realidade reflete, assim, o “espaço de contradição e encontro” que caracteriza a América Latina, para o escritor uruguaio:

Espaço de contradição e de encontro, a América Latina oferece um campo comum de batalha entre as culturas do medo e as culturas da liberdade, entre as que nos negam e as que nos nascem. Nessa moldura comum, esse espaço comum, esse campo de batalha é histórico. Provém do passado, se alimenta do presente e se projeta como necessidade e esperança rumo aos tempos que virão. Desafiadoramente sobreviveu, embora tenha sido várias vezes machucada ou quebrada pelos mesmos interesses que sublinham nossas diferenças para ocultar as nossas identidades.

De certo modo, o pessimismo irônico de Ribeyro e Vargas Llosa torna-se uma estratégia criativa que se afasta de quaisquer partidarismos, que se ancora na dúvida enquanto signo da inteligência: “La duda, que es el signo de la inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter”, diz Ribeyro em suas *Prosas Apátridas* (1975).

Ella me ha hecho ver y no ver, actuar y no actuar, ha impedido en mí la formación de convicciones duraderas, ha matado hasta la pasión y me ha dado finalmente del mundo la imagen de un remolino donde se ahogan los fantasmas de los días, sin dejar otra cosa que briznas de sucesos locos y gesticulaciones sin causa ni finalidad (RIBEYRO, 1975, p.14).

Por isso, a compreensão mais lúcida desse pessimismo compartilhado e transfigurado artisticamente – confessa Llosa – traduz-se em solidariedade profunda:

(...) es un hecho que las cosas de mi país me exasperan o me exaltan más y que lo que ocurre o deja de ocurrir en él me concierne de una manera íntima e inevitable. Es posible que si hiciera un balance, resultaría que, a la hora de escribir, lo que tengo más presente del Perú son sus defectos. También, que he sido un crítico severo hasta la injusticia de todo aquello que lo aflige. Pero creo que, debajo de esas críticas, alienta una solidaridad profunda. Aunque me haya ocurrido odiar al Perú, ese odio, como en el verso de César Vallejo, ha estado siempre impregnado de ternura (VARGAS LLOSA, 1990, p.218).

Escolhemos, então, um conto de Ribeyro intitulado *Los moribundos* (1961), que alguns críticos considerariam como parte de uma expressão indigenista (obviamente, longe de qualquer paternalismo), mas uma afirmação dessas seria demasiado precipitada, já que este é um conto tecido na complexa teia da urbe – palco da modernização por excelência – e não se refere apenas ao universo indígena. Para avaliarmos a escritura indigenista de Ribeyro, seria necessária uma discussão mais demorada sobre contos ambientados no contexto rural andino, por exemplo, como *El chaco* (1964) e *Silvio en el rosedal* (1977) ou a peça de teatro *Atusparia* (1981). No entanto, é possível, com a devida cautela, incluir determinados contos de Ribeyro em que se observa uma representação das hierarquias baseadas na etnicidade e nas classes sociais, a exemplo de *Los moribundos* (1961), *La piel de un indio no cuesta caro* (1961) e *De color modesto*, na esfera da etnoficção, avaliando como este componente étnico é elaborado em termos estéticos, considerando a escrita literária enquanto instrumento de ressonância destas vozes dissidentes, desses outros discursos historicamente silenciados ou negados, no embate entre racionalidades e visões de mundo que se *contradizem*. “Escrevemos, na realidade, para as pessoas com cuja sorte, ou azar, nos sentimos identificados. Os que comem mal, os que dormem mal, os rebeldes e humilhados desta terra, e a maioria deles não sabe ler”, acrescenta Galeano. Este desencontro essencial, que se inscreve já na condição do escritor latino-americano, deve ser, portanto, o ponto de partida para a leitura de outros desencontros nos domínios da ficção e da história e para uma compreensão mais apurada acerca do projeto estético de cada escritor.

El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos (RIBEYRO, 2007, p.50).

Ribeyro refere-se a uma consciência que se estrutura através da escrita e a uma realidade “caótica” que parece descrever o mundo predominantemente oral-auditivo, habitado por outra consciência, por distintos recursos mnemotécnicos, onde a escrita não rege as relações humanas e a voz é o princípio maior de coesão da comunidade. É interessante notar que a concepção de Ribeyro aproxima-se bastante do estudo de Walter

Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1993), onde são analisadas as profundas transformações sociais que ocorreram com o advento da escrita e da imprensa. Nesse sentido, apesar de sua desigual inserção e uso na dinâmica do poder social, vale reconhecer, como salienta Ong, que a escrita foi responsável por uma realização mais plena das aptidões humanas, graças à interiorização e ao distanciamento reflexivo que proporciona (“Porque escribir es escrutar en nosotros mismos”).

A escritura vai re-estruturar a consciência, promovendo a redução do som dinâmico ao espaço imóvel e a predominância da visão, que passa a apreender sensorialmente o mundo (muitas vezes, em detrimento da audição), diferente da experiência das culturas orais primárias, por exemplo, onde a existência da palavra volta-se de modo fundamental ao som. Mas, longe de empreender uma relação valorativa entre o oral e o escrito, interessamos averiguar como ambas as consciências, tanto a orientada pela visão quanto a orientada pela audição, significam o seu entorno, porque se a “visão divide” e o “ouvido une”, como atesta Walter Ong, será esse movimento de aproximação e distanciamento que permitirá ao homem atravessado pelas duas consciências alcançar uma compreensão mais ampla da realidade: “mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente” (ONG, 1993, p.75). Vamos encontrar uma representação dessas consciências em *El hablador*, no discurso lógico-racional do narrador-cronista, que se distancia dos fatos para contá-los e recorre a uma temporalidade linear, e no discurso mítico-mágico do narrador indígena, um contador de histórias tradicional que performa a sua narração, posicionando-se no centro de um suposto auditório, recorrendo a uma temporalidade circular.

Assim, o conceito de etnoficção, cunhado por Martín Lienhard, mostra-se extremamente fértil, na medida em que evoca o histórico conflito entre as práticas textuais ameríndias submetidas aos imperiosos sortilégios da escrita (como diria Bartomeu Meliá), introduzida na América Latina pelos documentos reais da colonização e pelo livro sagrado do catolicismo ibérico, a Bíblia: arma espiritual do poder missionário: “La intención que los inducía a estudiar las culturas primitivas era religiosa: traducir la Biblia a aquellas lenguas a fin de que esos pueblos pudieran escuchar la palabra de Dios a los compases y en las inflexiones de su propia música” (VARGAS LLOSA, 1987, p.35). Livro que será o emblema da civilização nessas terras e redundará na postura messiânica do escritor que

atribuir ao seu ofício um prestígio religioso e reivindicar os privilégios derivados (GALEANO, 1990, p.17). Este conflito histórico vai marcar definitivamente nossa literatura, de acordo com Cornejo Polar, que identifica no episódio da crônica de Cajamarca o “grau zero” dessa interação, ou seja, “o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza, desde então e até hoje, a produção literária peruana, andina e – em boa parte – latino-americana”, pois

no ‘diálogo’ de Cajamarca estão *in nuce* os grandes discursos que, há cinco séculos, tanto expressam como constituem a assombrosa contradição desta parte do mundo e as inevitáveis dissonâncias e contradições das várias literaturas que aqui se produzem (CORNEJO POLAR, 2000, p.220-221).

Desta maneira, pretende-se realizar uma breve análise de *Los moribundos* (1961), um dos textos que compõem a antologia *La palabra del mudo* (1992), cujo título o autor explica em carta ao editor, com a data de 15 de fevereiro de 1973:

Por qué LA PALABRA DEL MUDO? Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias (RIBEYRO, 1992, p.15).

Em sua tessitura, *Los moribundos* só nos revela a profunda dimensão étnica que o texto problematiza no desfecho do conto, um artifício brilhante, já que o leitor vai sendo conduzido, discretamente, a partir de várias camadas de reflexão a respeito das movências políticas e culturais e dos efeitos psicossociais da guerra entre o Peru e o Equador na década de 40, através do ponto de vista de um jovem da família pequeno-burguesa de Lima:

A los dos días que empezó la guerra comenzaron a llegar a Paita los primeros camiones con muertos. Mi hermano Javier me llevo a verlos a la entrada del hospital (...)

– Los que tienen polainas son los ecuatorianos – decía Javier – Los que tienen botas son los peruanos.

Pero estos detalles me tenían sin cuidado pues lo único que me interesaba era ver como los muertos, al morir, trataban de abrir la boca y de enseñar los dientes, aunque fuera los dientes rotos, a través de los labios rotos. Me llamaba la atención la risa de los muertos, una risa que yo encontraba, no sé por qué, un poco provocadora, como la risa de aquellas personas que lo hacen sin ganas, solamente por fastidiarnos la paciencia. Otra impresión no me producían los muertos, quizás porque había demasiados y su misma abundancia destruía ese efecto patético que produce el muerto solitario. Ya no parecían hombres los

mueritos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados (RIBEYRO, 1992, p.88).

O olhar agudo deste narrador denuncia a massificação indigente produzida pela indústria da guerra (o outro reduzido a *cucarachas* e *pescados*). Assim, devido à quantidade de mortos e da conseqüente falta de vagas nos hospitais, os feridos passam a ser abrigados nas igrejas e nas casas da classe média limenha:

Al día siguiente mi padre llegó a la casa muy campante:

1 Hoy he metido siete heridos en la parroquia y cuatro en la casa de Timoteo Velazquez, que tiene huerta. ¡Y que no me frieguen mucho ni me miren de reojo en la calle porque les meto heridos en su casa!

Nuestro turno no tardó en llegar (RIBEYRO, 1992, p.90).

Ao receber dois feridos em casa, Javier e o irmão, espiando pelos cantos, passam a perscrutar com verdadeira obsessão se os feridos eram peruanos ou equatorianos:

2 Dentro de un rato iré a ver quienes son los heridos – dijo Javier, poniéndose sus pantuflas – Tú no te muevas de acá.

Cuando sentimos que los enfermeros se iban y que los viejos se acostaban, Javier salió del dormitorio con su linterna. A los cinco minutos regresó.

3 ¿Son peruanos o ecuatorianos? – le pregunté.

4 No sé – me respondió confundido – No tienen botas ni polainas. Están descalzos (RIBEYRO, 1992, p.90).

A despersonalização radical dos mortos no início do conto prossegue com a dificuldade que todos na casa têm ao tentar identificar quem é o peruano e quem é o equatoriano. Uma visão homogeneizante que se traduz em uma ignorância da própria identidade. Assim, quando os garotos correm de um lado para o outro questionando com uma inquietude-lúdica qual dos dois seria o peruano ou o equatoriano, lançam uma pergunta que também desconcerta o leitor: e o que significa, afinal, ser peruano ou equatoriano? Esta pergunta coloca em evidência o que Cornejo Polar vai entender por “invenção” das nações hispano-americanas (uma invenção contínua e inacabada), cujas imagens e auto-imagens são o resultado de complexos processos lingüísticos “de extensas e sutis semioses, nas quais o tecido do signo vai construindo figurações mais ou menos fluidas e às vezes contrapostas entre si”. Nesse sentido, a “invenção” que Cornejo define alia-se ao caráter de “comunidades imaginadas” que as nações possuem, considerada a

relevância da linguagem nesse processo constitutivo, pois, assim, torna-se possível pensar a nação como “uma entidade em movimento que, além disso, pode não ter uma só figura, mas tantas quantos sujeitos sociais a experimentam e a pensam” e tentam dizê-la (CORNEJO POLAR, 2000, p.57).

O questionamento anterior ganha, sobretudo, um relevo étnico quando, mais adiante, o leitor percebe que a vacilação dos adolescentes e das outras personagens em distinguir o peruano do equatoriano deve-se, de modo decisivo, às características fenotípicas de ambos, fortemente andinas. Desta maneira, com certo temor de que aqueles homens abrigados em sua casa fossem “os inimigos equatorianos”, as duas crianças esperam o amanhecer e, assim que os pais saem, correm até o depósito onde estavam alojados os dois feridos:

Sin el menor miramiento abrí la puerta de par en par y quedé plantado delante de los heridos. Los habían tirado en dos colchonetas de paja y ambos, a pesar de la hora, estaban con los ojos abiertos, mirando fijamente las vigas del techo. Uno de ellos estaba color ceniza y sudaba y el otro tenía un brazo vendado fuera de la cama y las mejillas hundidas. Aparte de esto no vi en ellos nada especial. Parecían dos pastorcitos cajamarquinos o dos de esos arrieros que yo había visto caminando infatigables por las punas de Ancash (RIBEYRO, 1992, p.91).

O pavor inicial dos garotos converte-se, por instantes, em uma imagem idílica confortadora, pois aqueles feridos pareciam mais dois “pastorcitos cajamarquinos” que geralmente se vê na região andina de Ancash, como diz o narrador, em primeira pessoa. Entretanto, a imagem idílica logo se dissipa e os “pastorcitos” se transformam metaforicamente nos parentes pobres que chegam à cidade grande:

Por una confusión de la burocracia militar, esos heridos no figuraban en ninguna planilla y las autoridades querían desentenderse de ellos. En medio del regocijo del armisticio, los moribundos eran como los parientes pobres, como los defectos físicos, lo que conviene esconder y olvidar para que nadie pueda poner en duda la belleza de la vida (...) A la semana, los heridos formaban parte del paisaje de nuestra casa (...) Una mañana me llevé una enorme sorpresa: al entrar al depósito encontré levantado a uno de los soldados. El de la pierna herida estaba de pie, apoyado contra la pared. Al verme entrar, señaló a su compañero: - Se está muriendo, niño. Toditita la noche ha llorado. Dice que ya no puede más (RIBEYRO, 1992, p.93).

Se, até então, o outro é apenas uma conjectura do narrador e das outras personagens, configurando o espaço narrativo da “palavra do mudo”, observa-se uma re-versão dessa

condição, quando, pela primeira vez, um dos feridos consegue se comunicar. É curioso, então, perceber a cadência da frase, o ritmo diferenciado que se assemelha ao castelhano falado na região serrana do Peru: sugerido, neste caso, pelo diminutivo *toditita* e pelo efeito prolongado e cantante que a separação silábica da palavra *llora-do* provoca. Estes registros lingüísticos sutis remetem ao uso que os índios ou mestiços fazem da língua oficial e provocam uma ilusão de oralidade, ao levar o leitor a reconhecer as nuances de uma “língua falada” nas malhas da escritura: uma “língua de índios e de mestiços”. Contudo, tal qual o longo fio de silêncio mantido pelo *pongo* no conto de Arguedas, também os dois feridos do conto de Ribeyro suspendem o leitor pela hesitação demorada da voz e da palavra (do mudo), pronunciando-se só no final da narrativa. Antes, ouvimos apenas um balbucio perturbador daquele que parece estar quase morrendo:

5 ¿Tú eres peruano? – preguntó mi padre.

El soldado abrió mas la boca, parecía que se iba a reír ya, como los moribundos del camión, pero solo dijo una palabra que no entendimos.

6 ¿Qué demonios dice? – preguntó mi padre. Parece que tuviera un nudo en la lengua (RIBEYRO, 1992, p.92).

Eis que um dia, ao receber convidados ilustres para um jantar em comemoração ao êxito peruano na guerra, ouvem-se gritos vindos do depósito onde estavam os soldados feridos:

Mucha gente importante de la ciudad fue invitada a la comida de esa noche, entre ella, el comandante de la zona y un ecuatoriano que era dueño de “Chimborazo”, el bar más grande de Paita. Marcos, que iba mucho a ese bar, había querido que lo invitaran pues dijo que era una comida de “fraternidad”. En medio de la comida llegaron los gritos del depósito (RIBEYRO, 1992, p.94).

O anfitrião da casa deixa os convidados em sua “comida de ‘fraternidad’” (ácida ironia ribeyriana), pede desculpas e vai até o depósito averiguar o que estaria acontecendo:

Mi papá se agacho para sujetarle las piernas y El herido lo agarro, con su mano sana de la corbata. Sus ojos lo miraban con terror. Sus labios comenzaron a moverse y por ellos salían sus palabras tan amontonadas que parecían formar un canto sin fin.

7 ¿Qué quieres? – le preguntaba mi papá – ¿Quieres agua? ¿Quieres que te echen un poco de aire? ¡Pero había en castellano, si quieres que te entienda! De Jauja, sí, ya sé que eres de Jauja, pero ¿qué más?

El herido seguía hablando en quechua. Mi papá salió rápidamente y se dirigió hacia el comedor.

8 ¿Alguno de ustedes sabe quechua? – oí que preguntaba.

Algo respondió Marcos y los invitados se echaron a reír (RIBEYRO, 1992, p.95).

Esta referência à língua do soldado como um amontoado de palavras denota, em primeira instância, uma apreciação racista e pejorativa do quéchua – uma língua fluente nas periferias de Lima até hoje. Depois, observamos um exemplo explícito de diglossia, quando o anfitrião da casa se nega a começar um “diálogo” no idioma de seu interlocutor e recusa, inclusive, tentar compreendê-lo (“había en castellano, si quieres que te entienda”). Por sua vez, o narrador nos oferece indícios de que o soldado é monolíngüe quéchua e provavelmente não fala castelhano (ou também se recusa, o que seria interessante considerar), porque o ferido “seguía hablando en quechua”, o que frustra completamente as condições primeiras do “diálogo” imposto:

La diglosia supone una práctica específica, asimétrica, del *bilingüismo*. En sus contactos con los representantes del poder, los hablantes nativos de la norma subalterna se suelen ver obligados a servirse, como sea, de la norma alta. El no respeto de esta regla puede ser considerado, por sus interlocutores, como una actitud de insubordinación. Los sectores altos, en cambio, eligen libremente, en sus contactos con los sectores subalternos, la norma que más se adecua a sus propósitos. La práctica de una u otra norma no depende sólo, por lo tanto, de la “cultura” de los individuos o grupos, sino también de las características políticas de la *situación comunicativa* (jerarquía respectiva de los interlocutores, etc.) y de los objetivos que mueven a quienes participan en el proceso de comunicación (LIENHARD, 1994, p.99-100).

Para a surpresa do anfitrião (e do leitor), o soldado que “seguía hablando en quechua” era peruano e, dentre todas as pessoas que estavam na casa, incluindo o ilustre convidado equatoriano, a única pessoa capaz de traduzir as palavras do ferido peruano seria justamente o outro soldado, o “inimigo equatoriano”:

El ecuatoriano, que había estado todo el tiempo completamente cubierto con su sabana, sacó la cabeza.

9 Quiere escribir carta – dijo.

10 ¿Cómo sabes?

11 Yo entiendo, señor.

Mi papá lo miró sorprendido. – Él y yo hablamos la misma lengua.

Mi padre me mando traer papel y lápiz. Cuando regrese, le decía al ecuatoriano: Díctame, pero claro. Que yo pueda escribir palabra por palabra (RIBEYRO, 1992, p.95).

O embate lingüístico que se instaura nessa breve passagem da narrativa é emblemático das relações que a etnoficção discute e desvela. Aqui, será o fenômeno da diglossia cultural o princípio norteador para a compreensão de um complexo de relações sociais, culturais, econômicas e políticas que se entrecem na linguagem: se, em um primeiro plano, na esfera da oralidade, a tradução da fala quéchua do soldado peruano ficará a cargo do soldado equatoriano; em um segundo plano, na esfera da escrita, ocorrerá uma tradução em mão dupla – do quéchua ao castelhano e do oral ao escrito –, já que será o anfitrião da casa o responsável por verter a fala castelhanizada do ferido em uma carta. Desta maneira, é estabelecido um espaço de negociações entre códigos lingüísticos e culturais distintos, porém, se por um instante pensamos que o soldado equatoriano de fala quéchua terá a autonomia da palavra, logo nos damos conta de uma frustração tipicamente ribeyriana: a mensagem do moribundo requer ser transmitida em uma carta e é a língua oficial que triunfa. Mas, este triunfo não parece ir muito longe e a frustração revela-se generalizada, pois a carta que o anfitrião escreve não tem destinatário:

Después quedo mirando el papel que había escrito y lo leyó varias veces.

12 Habrá que mandar esto – dijo –. Pero, ¿a quién?, ¿para qué?

Doblando el papel en cuatro se lo guardo en el bolsillo (RIBEYRO, 1992, p.95).

Neste campo de comunhões e contradições extremas, onde correm *los ríos profundos* ou uma polifonia de vozes subterrâneas, configura-se o signo do diverso, do heterogêneo, que constitui a América Latina:

Nada além de uma realidade geográfica? E, no entanto, se move. Nos fatos, às vezes, minúsculos, a América Latina revela a cada dia que as suas comunhões são tantas quantas são suas contradições; os latino-americanos dividem um espaço comum e não apenas no mapa (...). É verdade que na América Latina coexistem sociedades de diversas origens, características diferentes e agudos desníveis de desenvolvimento. E não se pode falar da ‘cultura latino-americana’ do mesmo modo que não se poderia falar da ‘cultura’ sem mencionar uma abstração vazia. Mas uma moldura comum ampara as infinitas culturas, inimigas ou complementares, que fervem em nossas terras (GALEANO, 1990, p.19).

1.1.4 Cesar Calvo e *Las tres mitades de Ino Moxo*

“(...) con sonidos que nuestros oídos no acostumbran,
callados cantarán, en otra jerarquía”

(*Las tres mitades*, Cesar Calvo)

Pensar *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981), de Cesar Calvo, torna-se também uma interessante estratégia para discutir mais adiante a polêmica representação ficcional dos machiguengas em *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa. Pois a selva não vai servir apenas à formulação de uma utopia arcaica em *Las tres mitades*, mas será, antes, o lugar privilegiado de onde se narrará sobre *todas las mitades del Perú*, como esclarece Antonio Melis em seu prefácio:

El mundo de la selva olvidada y marginada se transforma así en un observatorio inédito y privilegiado, imprescindible para comprender el todo del país, todo el país. Justamente porque se trata de un caso-límite, de una forma extremada de opresión y negación, es posible reconstruir a partir de allí todas las mitades del Perú (CALVO, 1981, p.16).

À diferença de *El hablador*, aqui não se observa nenhuma complacência anacrônica pela visão idílica do “estado natural”, nem uma sutil evocação mítica do “bom selvagem”, como ocorreria na narrativa de Vargas Llosa, segundo Jorge Marcone. Para o crítico, a vontade etnográfica em *El hablador* corresponde a uma nostalgia por um mundo “primitivo” em um processo de extinção que justifica e legitima a escritura, mas isto será avaliado com mais atenção no próximo capítulo. Deste modo, a exemplo de *El hablador*, também em *Las tres mitades* vamos perceber o motivo de uma etnografia ficcional, embora Cesar Calvo pareça ir mais além nesse sentido, por um detalhe curioso. Se no romance de Vargas Llosa, logo no primeiro capítulo, o leitor acompanha a descrição de uma exposição fotográfica que leva o narrador a rememorar e escrever sobre uma tribo indígena de seu país, durante sua estadia em Florença; em *Las tres mitades*, vamos nos surpreender com uma narrativa visual paralela ao texto escrito, que, por testemunhar e afirmar um “estar lá”, tensiona os limites da ficção: assim, o autor acrescenta, de maneira complementar, fotos que corresponderiam a determinados momentos da narrativa e aos protagonistas da trama. Além das fotos, também uma iconografia indígena vai compor a cadeia intersemiótica que se estabelece na estruturação narrativa de *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*.

“El maestro Ino Moxo me enseñó a leer en el aire, a distinguir y elegir los pensamientos que crecen en el aire (...) Todos los libros están ahí, en el aire” (CALVO, 1981, p.130): “Las Tres Mitades de Ino Moxo y Otros Brujos de la Amazonía” inaugura, assim, o vôo estético e extático de Cesar Calvo Soriano (1940-2000) ao campo da narrativa, um dos poetas mais importantes da lírica peruana do século XX. “Más que un libro, es un vuelo” – acrescenta Francisco Mariotti. E não poderia ser diferente, já que o texto de Calvo desafia os limites impostos por um aparato teórico ortodoxo: “la orgia lírica del texto”, como diria Hildebrando Perez Grande, “tan desbordante como el mismo Amazonas”, vem implodir qualquer noção estrita de gênero literário. *Las tres mitades* pode ser compreendida a partir das discussões de Haroldo de Campos sobre a *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1972), dada a refinada experimentação da linguagem que notamos nesta narrativa, a diluir as fronteiras entre poesia e prosa: destaque-se o marcado hibridismo lexical, com a incursão de palavras quéchua e amawaka; referências intertextuais à obra de escritores como Stéfano Varese e a citação de poemas de artistas populares como Isidro Kondori (poeta quéchua e ladrão de gado) e Luis Nieto (poeta cusquenho); técnicas de construção do poema como a aglutinação de uma série de palavras em um só vocábulo, uma metamorfose sígnica que, operando em um nível sintático-semântico, promove uma reformulação da organização lógico-sintagmática do discurso:

- Tengo que marcharme, dice Ximu **apenándoseapenándome**, saliendo lentamente del campo de mis visiones (CALVO, 1981, p.241).

Deste modo, estamos diante de um texto que, em sua leitura, não consente nenhum esquema imperante, só um aviso prévio:

Porque en verdad este no es un libro. Ni una novela ni una crónica. Apenas un retrato: la memoria del viaje que yo cumplí sonámbulo, imantado por indomables presagios y por el ayawaskha, droga sagrada de los hechiceros amazónicos (CALVO, 1981, p.22).

Deparamo-nos, então, com a perspectiva de um narrador que nos fala diretamente sob o efeito inebriante da ayahuasca, bebida sagrada que consiste em uma decocção vegetal extraída a partir do Mariri e da Chacrona, conhecidos cientificamente como *Banisteriopsis caapi* e *Psychotria viridis*, e utilizada há mais de dois mil anos por mais de setenta grupos indígenas, principalmente no Alto Amazonas e na bacia do rio Orinoco. Assim como os cogumelos do México, a iboga entre os pigmeus, o cacto de san pedro e outras plantas

maestras da América do Sul, o conhecimento da ayahuasca reúne características topofílicas e biofílicas, por meio das quais, segundo White, “los seres humanos se vinculan con la tierra y la biota viva del lugar que habitan y, además, consiguen realizarse en términos estéticos, intelectuales, cognitivos e espirituales” (WHITE, 2002, p.27). Seguindo a rede de referências intertextuais que se estabelecem em *Las tres mitades*, o leitor se surpreenderá ainda, no decorrer de uma série ininterrupta de tomas de ayahuasca, com a belíssima transfiguração poética do suicídio de José María Arguedas, no capítulo 8, da terceira parte:

No pude oírlos más. Me desperté. Con los ojos tapiados quién sabe por cuáles sueños, miré: José María Arguedas volvía caminando sobre el río, desde el embarcadero de ‘Dos de Mayo’ que se nublaba al frente de la isla, envuelto en una cushma amarilla y flamante. La Muerte lo miraba por el ojo de una pukuna de tanrilla.

13 ¡Dime qué puedo hacer!, plañó la voz rugosa y grisácea del río Amazonas. ¡Dime qué debo hacer, José María Arguedas, para que no nos abandones, para que no resignes tu frente hacia el dardo que sopla el enemigo!...

Y José María Arguedas, un trecho más allá, delante de mí, respondió sin dejar de caminar sobre el río:

- ¡Regresa al Urubamba!, así le dijo, ¡regrésame contigo aguas arriba! ¡Avanza cuatro siglos! ¡Retrocede, Amazonas, cuatro siglos por el Río Sagrado! ¡Impide el desembarco de los bárbaros, los virakocha, los conquistadores! (...)

(...) José María Arguedas avanzó la ribera, caminó nuevamente sobre el agua, fue de frente a la boca de esa pukuna negra.

Y desapareció su cuerpo echando humo (CALVO, 1981, p.247).

“Las Tres Mitades de Ino Moxo” compõe o quadro das “narrativas chamánicas del ayahuasca”, de acordo com a visão antropoliterária e ecocrítica de Steven White, que examina estes textos através de parâmetros que incluem as narrativas testimoniais e míticas contadas por membros de várias etnias amazônicas, no artigo intitulado “Las narrativas chamánicas del ayahuasca y la producción de la literatura neo-indigenista” (2001). “Al reconocer la naturaleza problemática de la reproducción de la voz ‘nativa’ a través de transcripciones generadas y editadas por antropólogos profesionales y traducciones que a veces son traducciones de traducciones”, o crítico selecciona para sua análise textos que se aproximam, segundo a forma de publicação, a uma perspectiva êmica. Deste modo, White privilegia narrativas que relatam histórias individuais de vidas, lutas, viagens a outros domínios da realidade e o conhecimento vasto de um mundo botânico ameaçado pela destruição ecológica. Mas, se o livro de Calvo é a expressão de uma literatura indígena ou neo-indigenista – como propõe o crítico –, não nos interessa definir, pois o que sobressai de

mais relevante para o nosso estudo é o caráter claramente etnoficcional que se depreende da excelente observação de José Alberto Santiago:

Aunque a veces hablen unos brujos por boca de otros, recurso literario destinado a evidenciar la pertenencia de los brujos a una tradición presente y actuante, resulta perfilada la personalidad de cada uno de ellos que sucesivamente van entremezclando los componentes étnicos indígenas, negros y blancos de las tres mitades del Perú en una propuesta de integradora cultura nacional frente a la destructiva civilización extranjera: la propuesta de Cesar Calvo, aprendiz lírico de brujo, desdoblado en César Soriano, iquiteño que lleva el tono poético del relato y César Calvo, más limeño y de cultura occidental (SANTIAGO, p.4).

Outro bom exemplo dessas narrativas que se empenham em representar a voz nativa e que vale ser mencionado aqui por oferecer uma reflexão valiosa sobre o embate entre escritura e oralidade desde o ponto de vista indígena huitoto, seria *Tabaco Frío, Coca Dulce: palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos* (1993), um livro bilíngüe (castelhano/ huitoto) que apresenta os relatos tradicionais e ensinamentos de vida do cacique Don Hipólito Candre, cujo nome indígena é *Kinerai*:

Ese canasto es algo nuevo, es como el hacha de hierro que los antiguos indígenas consiguieron de los blancos comerciantes. Esa hacha, dice Kinerai, era caliente. Los ancianos de ese entonces se reunieron y pusieron el hacha en medio de ellos para averiguar si servía o no. Ellos vieron que sí servía, pero que también era peligrosa si no se sabía manejar. Por eso usaron la misma palabra que en estos textos se usa: palabra de tabaco frío, palabra de coca dulce. La escritura, los libros, son como el hacha de la gente blanca; tiene fuerza como el hacha, pero también es caliente. Por eso la palabra con que se llena este canasto es palabra fría y dulce, palabra para cuidar la vida (ECHEVERRI, 1993, p.4)

Compilados pelo antropólogo Juan Álvaro Echeverri, estes textos são organizados à maneira de conversações, orações e narrações tradicionais que expressam o cuidar e o modo como a cosmovisão huitoto é transmitida às novas gerações. Um trabalho semelhante à autoria compartilhada de Echeverri e Kinerai, que se dirige tanto a um público ocidental(izado) quanto aos membros da própria comunidade étnica, seria o livro de dois índios desana, Umusin Palôn Kumu e Tolamãñ Kenhíri, publicado no Brasil com a contribuição da antropóloga Berta Ribeiro, em edição também bilíngüe (desana/português): *Antes o mundo não existia* (1980).

Driblando o desconcerto dos moldes literários e da hermenêutica através da qual se costuma aproximar de textos cuja natureza peculiar nega-se a qualquer classificação, pode-se dizer que *palabras frías y dulces llenan el canasto* construído pelo fio-narrativo de Cesar

Calvo. Toda esta “memoria de un viaje sonámbulo” é constituída de uma série de narrativas mitopoéticas cuja narração se desenvolve a partir de uma viagem pluridimensional em busca de um grande xamã amawaka conhecido como Ino Moxo (que em amawaka significa “Pantera Negra”). No transcorrer de uma narrativa não-linear, o leitor é apresentado a outras personagens-xamãs que o narrador encontra, sempre no limiar entre sonho e realidade, já que tudo nos é contado através das recordações de fatos vividos e das visões proporcionadas pela ayahuasca. Eis a “crónica de una alucinación”, como dirá José Alberto Santiago:

Mezcla de Historia y autobiografía, las crónicas son una constante de la literatura latinoamericana desde la conquista española (...) Capaces de fábulas y leyendas por una mirada opaca a la realidad en su extrañeza ante la experiencia inclasificable del nuevo mundo, sirvieron no obstante, como un primer intento de racionalización europea y de asimilación de las culturas indígenas y como memorial de justificaciones y denuncias de los oscuros y sangrientos que ocurrían en las remotas fronteras un vastísimo imperio turbulento. Son un testimonio de la incomprensión y el deslumbramiento. Y no sólo retratan una época sino que también dan cuenta de unos hombres concretos y de su pensamiento individual, los cronistas, por lo que están más cerca de del arte literario que de la ciencia histórica. Desde ese punto de vista, resulta un verdadero acierto la perspectiva de crónica con que César Calvo estructura su novela (SANTIAGO, p.2).

Pensar a escrita dessas vozes xamânicas de tradição predominantemente oral significa partir de uma visão que nos oferece “uma memória do discurso oral do qual foram expurgadas as possibilidades de intercâmbio dialógico”, na opinião de Cléa Corrêa de Mello, desestabilizando assim as práticas hierárquicas que sujeitam a oralidade à escrita, o popular ao culto, a multiplicidade à homogeneidade (a natureza ao homem), já que estas aproximações heterogêneas permitem uma rearticulação do social e do histórico, pela elaboração de um discurso que conjuga as contradições e os antagonismos das sociedades.

Assim, *las tres mitades de Ino Moxo* parecem articular simbolicamente três aspectos que norteiam a narrativa, sintetizados logo na abertura, intitulada *Envío*:

Hace no tantos años, cuando los nativos de la selva amazónica estaban siendo exterminados por los caucheros, el jefe de la nación amawaka, brujo que alcanzó fama de todopoderoso bajo el nombre de Ximu, supo que su pueblo sobreviviría únicamente si enfrentaba con armas de fuego, no sólo con lanzas y flechas, a los mercenarios blancos. Como también en aquel tiempo era prohibido vender fusiles a los aborígenes, el jefe amawaka Ximu hizo raptar al hijo de un cauchero y lo designó sucesor suyo rebautizándolo Ino Moxo, en idioma amawaka: Pantera Negra (CALVO, 1981, p.21).

Hijo de un cauchero – amawaka – brujo: não apenas estágios de uma metamorfose identitária, mas sobretudo a sequência de uma transformação xamânica que se expressa metaforicamente na ordem e nomeação dos capítulos: 1) *las visiones*, 2) *el viaje*, 3) *ino moxo*, 4) *el despertar*. “La acción transcurre como un viaje simbólico”, afirma Santiago, “pero, al mismo tiempo, es una sucesión de experiencias de la iniciación de un blanco en el pensamiento indígena mediante alucinaciones de ayawaskha” (p.2). Desta maneira, as implicações existenciais desta *transformação* que envolve narrador e personagens assumem uma dimensão ecocêntrica, na medida em que a narrativa abarca a voz-universo de outros brujos e etnias, como os *Bora* e os *Ashaninka*, acendendo um circuito de cosmogonias que se entrelaçam na multiplicidade de versões dos mitos, histórias e visões relatados: tudo em inter-relação profunda com o meio ambiente. Na metamorfose do rio Urubamba, por exemplo, uma espécie de caligrafia de água compõe os Andes e a Selva, escrevendo um trajeto sinuoso que assinala os inúmeros batismos do rio em cada lugar por onde passa, nos quais assume distintos nomes e direções: a memória organizando-se em termos espaciais e ecológicos. A este respeito, David Abram salienta: “la escritura, tal como el lenguaje humano, se engendra no sólo en la comunidad humana sino entre la comunidad humana y el paisaje animado: nace del intercambio y contacto entre el mundo humano y más que humano” (ABRAM apud WHITE, 2002, p.10).

Esta comunhão entre o ser humano e a paisagem animada realiza-se com plenitude na *mareación*, uma designação das visões acessadas sob o efeito da ayahuasca: “bebedizo alucinógeno que los magos selváticos usan como reactivo y con cuyos poderes avizoran los tiempos pasados y futuros y divorcian del quebranto a cuerpos y almas” (CALVO, 1981, p.35). Resgatar este vínculo entre os seres humanos e a biota viva, assim como conhecer – e respeitar – a terapêutica e a mitologia da fauna, da flora e dos minerais que também respiram no lugar em que vivemos, seria uma forma de transcender “um mundo em que o prazer é mercantilizado pela indústria do combate ao narcotráfico e em que a mente é agenciada pelos psicofármacos” (HUXLEY, 2002, p.16).

Por fim, a narrativa de Calvo estrutura-se em torno a uma mitologia da ayahuasca, construída a partir de saberes tradicionais que conjugam técnicas e rituais específicos, na elaboração contínua de uma medicina da memória, preservada de geração em geração, que entende a cura em suas dimensões física, espiritual e estética. Beberagens, alquimia precisa

de espécimes vegetais, comunicação com os espíritos, jejum rigoroso, o horizonte da *poiesis* de cada xamã – Don Javier, Don Juan Tuesta, Don Hildebrando, Don Manuel Córdova, o Ino Moxo –, cujo poder advém dos cânticos denominados ícaros, que conduzem os rituais, re-conectam o humano ao mais que humano e o *transportam* a dimensões desconhecidas da realidade:

¡De ahora en adelante tu serás la canción!... Y el juglar de la selva se convirtió en la Selva. Yo lo vi con mis ojos. Lo miré dirigirse al Amazonas, hundirse y retornar con la luna entre los brazos. Y la luna sonaba como todas las músicas del mundo, como todas las músicas del hombre sobre el mundo (CALVO, 1981, p.245).

CAPÍTULO 2

A PALAVRA DO MUDO

“A suposta mudez do Homem Selvagem nos lembra que, para muitos pensadores gregos, um *bárbaros* (termo cujo derivado, *bárbaro*, somos inclinados a usar para indicar o estado selvagem) era alguém que não falava grego, alguém que balbuciava e que carecia, portanto, do único poder pelo qual se poderia exercer a vida política e alcançar uma verdadeira humanidade”.

(Hayden White)

2.1 Procedimentos etnoficcionais em *El hablador*

“Es hora de sentarse a escuchar al que habla”
(*El hablador*, Vargas Llosa)

Nosso interesse pela etnoficção latino-americana vai adquirir um relevo especial com a análise da estrutura narrativa e elaboração ficcional em *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa. Não só pelo motivo de uma etnografia ficcional identificada no romance e já mencionada no capítulo anterior, dada a recriação literária do discurso de um tradicional narrador de histórias machiguenga e a tentativa de reconstituir a vida dessa sociedade, mas principalmente pela curiosa disposição narrativa que se alterna, de maneira distinta, em oito capítulos – uma alternância presente também na estrutura de *La tía Julia y el escribidor* (1977). Observa-se, assim, uma via dupla que orienta toda a narrativa de *El hablador*, estruturada a partir de três níveis: um que é narrado em primeira pessoa, em Florença, no tempo presente, que constitui o marco da narração e corresponde aos capítulos I e VIII; outro, que parte desta perspectiva temporal e segue uma ordem cronológica rumo ao passado, para relatar os fatos que aproximam este narrador ao universo cultural machiguenga, nos capítulos II, IV e VI; e, por fim, os capítulos III, V e VII, que estabelecem um contraponto ao discurso lógico-racionalista do narrador dos demais capítulos, apresentando o discurso mítico-mágico de um narrador indígena, cujo relato rompe a noção linear de tempo (VOLEK, 1994, p.98). Deste modo, os capítulos I, II, IV, VI e VIII, cuja voz é a do cronista, funcionam como uma meta-narrativa em relação aos capítulos em que domina a voz do *hablador*. Vejamos um exemplo desse contraste nos capítulos III e IV, respectivamente:

DESPUÉS, los hombres de la tierra echaron a andar, derecho hacia el sol que caía. Antes, permanecían quietos ellos también. El sol, su ojo del cielo, estaba fijo. Desvelado, siempre abierto, mirándonos, entibiaba el mundo. Su luz, aunque fuertísima, Tasurinchí la podía resistir. No había daño, no había viento, no había lluvia. Las mujeres parían niños puros. Si Tasurinchí quería comer, hundía la mano en el río y sacaba, coleteando, un sábalo; o, disparando la flecha sin apuntar, daba unos pasos por el monte y pronto se tropezaba con una pavita, una perdiz o un trompetero flechados. Nunca faltaba qué comer. No había guerra. Los ríos desbordaban de peces y los bosques de animales. Los mashcos no existían. Los hombres de la tierra eran fuertes, sabios, serenos y unidos. Estaban quietos y sin rabia. Antes que después (VARGAS LLOSA, 1987, p.14).

Conocí la selva amazónica a mediados de 1958, gracias a mi amiga Rosita Corpancho. Sus funciones en la Universidad de San Marcos eran inciertas; su poder, incommensurable. Merodeaba entre los profesores sin ser uno de ellos y todos hacían lo que Rosita les pedía; gracias a sus artes, las legañas de la administración se abrían y los trámites se facilitaban (VARGAS LLOSA, 1987, p.28).

No capítulo III, inicia-se a narrativa mítica do *hablador* sobre a origem da vida nômade dos machiguengas, ponto a partir do qual vão se desencadear outras histórias que não se entrelaçam formando um argumento geral, mas constituirão episódios. De acordo com Jorge Marcone, “en este tipo de narraciones no hay un progreso temático del mismo tipo de las narraciones escritas” (1997, p.181) e, por esse motivo, o leitor desavisado pode até ter a impressão de que a narração não tem começo, meio, fim ou sequer propósito algum. É o que Walter Ong observa como uma característica comum às extensas narrativas da oralidade primária, que iniciam o relato *in medias res*, procedimento que pode ser examinado, por exemplo, pelo uso do advérbio de tempo “después”, no trecho citado acima. Entretanto, vale salientar que há uma diferença importante entre o uso desse recurso em uma narração oral tradicional e na escrita literária moderna, pois, na segunda, este funciona para lançar o leitor de maneira súbita na ação e nos eventos, como um desvio da *trama linear climática*, que constitui a variação de uma estrutura que o *hablador* obviamente desconhece – pois as variadas técnicas mnemônicas deste poeta da tradição oral resultam em estruturas narrativas que diferem de forma significativa da concepção ocidental a respeito da trama (ONG, 1993, p.143). Em outras palavras, começar na “metade da ação” não é uma tática pensada conscientemente – salienta Walter Ong –, mas uma maneira original, natural e inevitável que um poeta oral tem de abordar uma narração larga. Assim, a voz deste narrador oral vai adotar várias formas até transformar-se na voz silenciosa do escritor, o que equivale a dizer, segundo Walter Benjamin, que “o primeiro

indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” e isto só será possível com a invenção da imprensa (1993, p.201). Esta definitiva passagem de um mundo predominantemente oral, sustentado e unificado pela voz, ao mundo silencioso da escrita, será brilhantemente descrita por Ribeyro, em uma de suas *prosas apátridas*:

Al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos, convertir en formas lo que era sólo formulación y saltar, sin la mediación de la voz, de la idea al signo. Pero tan prodigioso como escribir es leer, pues se trata de realizar la operación justamente contraria: temporalizar lo espacial, aspirar hacia el recinto inubicuo de la conciencia y de la memoria aquello que no es otra cosa que una sucesión de grafismos convencionales, de trazos que para un analfabeto carecen de todo sentido, pero que nosotros hemos aprendido a interpretar y a reconvertir en su sustancia primera. Así, toda nuestra cultura está fundada en un ir y venir entre los conceptos y sus representaciones, en un permanente comercio entre mundos aparentemente incompatibles pero que alguien, en un momento dado, logró comunicar, al descubrir un pasaje secreto a través del cual podía pasarse de lo abstracto a lo concreto, gracias a una treintena de figuras que se fueron perfeccionando hasta constituir el alfabeto (2007, p.72).

Mesmo que o conhecimento da escritura devore seus próprios antecedentes orais, destruindo, muitas vezes, a memória destes, como esclarece Ong, ela também se mostrará infinitamente adaptável e poderá restituir essa memória:

Es posible emplear el conocimiento de la escritura con el objeto de reconstituir para nosotros mismos la conciencia humana prístina (totalmente ágrafa), por lo menos para recobrar en su mayor parte – aunque no totalmente – esta conciencia (nunca logramos olvidar lo bastante nuestro presente conocido para reconstruir en su totalidad cualquier pasado) (ONG, 1993, p.24).

No entanto, a memória, ao guiar o narrador oral, pouco tem a ver com a rigorosa apresentação linear de determinados acontecimentos em ordem cronológica. Pois o pensamento deste narrador fundamenta-se em pautas formulaicas e estrofes que simplesmente são recordadas, antes que qualquer intenção consciente venha organizar ou traçar a narração no enfrentamento de um fluxo temporal (ONG, 1993, p.142). Notemos, então, que as fórmulas mais recorrentes do discurso do *hablador* se concentram no começo e no fim dos episódios: “Después”; “Eso era antes”, “Ocurrió así”; “Eso fue después”; “Eso es, al menos, lo que yo he sabido”; “Así comenzó después, parece”. A linguagem

formulaica é uma característica da narração oral ritual, assim como a expressão de insegurança a respeito do narrado; basta lembrarmos o: “tal vez”, “parece”, “quizá”, expressões também recorrentes no relato do *hablador*.

Contudo, estas expressões não são utilizadas para colocar em dúvida as histórias narradas; antes, indicam que as fontes do *hablador* são outros relatos. Vejamos o que diz Marcone: “son, más bien, manifestación verosímil de la conciencia detrás de narraciones que no pretenden ser ficcionales pero tampoco fácticas. Ponen en evidencia que las fuentes del hablador son otros relatos (1997, p.177). O comentário de Marcone elucida as relações que tensionam e permeiam toda a estrutura narrativa de *El hablador*: o contraponto entre fato e fábula; *logos* e *mythos*; cronista e *hablador*; contador da História e contador de histórias; discurso lógico-racionalista *versus* discurso mítico-mágico. Por sua vez, destacar que as fontes do *hablador* são outros relatos nos leva também a pensar em uma associação interessante entre o discurso do narrador machiguenga e o processo mesmo de construção desse discurso, evidenciado pela voz do cronista e pelas pistas que este narrador nos oferece a respeito da intrigante figura do *hablador* indígena. Ou seja, sugere tanto o que Ong explica acerca dos bardos, quando diz que o poeta de tradição oral não recorda um texto aprendido de memória, nem uma série literal de palavras, mas sim os temas e as fórmulas que ouviu outros contarem/cantarem (1993, p.143) – exatamente o que ocorre quando o *hablador* remete às histórias que haveriam sido contadas a ele por outros *habladores* –; quanto a série de referências à etnia machiguenga que o narrador-cronista oferece ao leitor, para além de sua suposta experiência na selva.

Nesse sentido, destaca-se a exposição fotográfica sobre esses índios que o narrador descreve, em Florença (cuja foto de maior interesse é a de um *hablador* em plena atuação); os relatos de Saúl Zuratas; as conversas com o casal de lingüistas Schneil; e as referências bibliográficas que asseguram à meta-narrativa uma precisão científica e confirmam a erudição deste narrador. Logo, poderíamos elaborar, no decorrer do capítulo VI, uma verdadeira lista de autores e obras citados, pois o narrador menciona tanto antropólogos especialistas na cultura machiguenga como France-Marie Casevitz-Renard e Johnson Allen, quanto os estudos do etnólogo Gerhard Baer e dos padres Joaquin Barriales, Pio Aza, Vicente de Cenitagoya e Andrés Ferrero (em cujos textos haveria várias alusões à figura do *hablador*), além de fazer referência aos relatos de viagem de Paul Marcoy e aos supostos

colegas de Saúl Zuratas na Universidad Mayor de San Marcos, os antropólogos Camino Díez Canseco e Víctor J. Guevara (VARGAS LLOSA, 1987, p.62).

O jogo de espelhos que Vargas Llosa constrói no campo da ficção não significa apenas o intuito de ilustrar lado a lado duas perspectivas que se tornaram inconciliáveis desde a Conquista, mas parece demonstrar, sobretudo, os abismos que ainda se impõem entre elas. Assim, percebe-se um dilema que não se configura somente na ironia de escrever sobre as minorias e, no entanto, elas não saberem ler, como nos lembra Eduardo Galeano, mas especialmente na tarefa de “trabalhar por uma literatura que ajude a revelar a voz dos que não tem voz”, como dirá ainda o escritor uruguaio:

Como podemos atuar dentro dessa realidade? Podemos fazer-nos ouvir no meio de uma cultura surda-muda? Nossas repúblicas são repúblicas do silêncio. A pequena liberdade não é, às vezes, a prova do seu fracasso? Até onde e até quem podemos chegar? (GALEANO, 1990, p.8).

É nessa direção que ouvimos as ressonâncias possíveis da “palavra del mudo” de Ribeyro e através dela sonhamos o sonho do *pongo* e os rios profundos de Arguedas ou entramos no transe provocado pela voz da ayahuasca no coração das vozes xamânicas da Amazônia literária de Cesar Calvo. Assim, a “palavra do mudo” revela-se uma metáfora luminosa para a relação que estabelecemos, pois é na mudez que o corpo emerge com mais força, já que, sem a ressonância vocal, a palavra precisa ser dita através de outros instrumentos e a escrita literária avulta como um desses instrumentos, de maneira fecunda e refinada (JOACHIM, 2008). O *hablador*, bardo indígena, cuja função é o princípio de coesão de um *pueblo fraturado*, avulta enquanto metáfora ocidentalizada da função do escritor, bardo solitário em sociedades cada vez mais amorfas e desintegradas. Aqui, a palavra do mudo não deixa de ser também a palavra desse escritor.

Deste modo, consideramos a relevância da escrita enquanto prática social, reconhecendo a sua importância para a formação da consciência humana, mas sempre atentos à história multifacetada e cheia de contradições que a envolve, segundo adverte Bartomeu Melià, ao recordar os testemunhos “clássicos” sobre a presença da escritura entre os povos indígenas da América:

Existe efectivamente un curioso anecdotario que se refiere al papel escrito. Son conocidos los hechos – ¿las leyendas? – que recogieron antiguos cronistas e historiadores de América, como Pedro Mártir de Anglería y Francisco López de Gomara, acerca del temor reverencial de los indígenas frente a esos recién llegados que “hacían hablar el papel”.

Casi tan temible y tan terrible como las armas de fuego que herían y mataban a distancia, fue visto no sin razón el papel escrito, que llevaba y lanzaba palabras de vida-muerte a distancias todavía mayores. El papel escrito era instrumento de grandes poderes que venían de muy lejos, a través de voces nunca escuchadas, pero que eran “vistas” en el dibujo del papel (MELIÀ, 1998, p.23-24).

Esta história multifacetada da escrita é também uma das principais preocupações de Antonio Cornejo Polar, em *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000), que reúne vários ensaios sobre a violenta ruptura psicológica e espiritual que a escrita representou em nossas sociedades indígenas e os desdobramentos da conflituosa relação que se estabeleceu entre as práticas textuais diferenciadas de conquistadores e conquistados, reflexo hoje do que se entende por heterogeneidade sócio-cultural na literatura latino-americana. Neste estudo, Cornejo remonta à “Crônica de Cajamarca” – diálogo impossível – para examinar os efeitos de uma cisão histórica traumática entre escrita e oralidade no imaginário da literatura latino-americana. O inca Atahualpa, de acordo com as versões dos cronistas coloniais, haveria recusado, em 1532, a catequese “bem intencionada” do padre Vicente Valverde, clérigo a serviço do rei, através do ato simbólico de lançar ao chão o livro ostentado pelo pároco. Recusa que, séculos mais tarde, viria a traduzir-se por uma nostalgia da voz na produção literária escrita (porque também “el hombre padece nostalgia de infinito”, como diria Octavio Paz).

Esta nostalgia da voz, segundo o crítico peruano, seria uma tendência marcante na obra dos escritores latino-americanos contemporâneos. Contudo, se acompanhamos o raciocínio de Lienhard a respeito da criação etnoficcional nas Américas, é possível identificar também os lampejos de uma nostalgia da voz operando desde as crônicas da conquista. Nesse sentido, Catherine Poupenet Hart, no artigo “El cronista y el hablador: en torno a una permanencia” (1989), empreende uma análise a respeito da produção de caráter testimonial na literatura latino-americana, esta, motivada pela urgência de documentar acontecimentos históricos traumáticos e pela crescente necessidade de seus intelectuais em dialogar com a angustiante realidade do continente. A pesquisadora verifica que a vontade de ruptura do novo romance dos anos sessenta pode estar ligada à instauração de uma

modernidade inédita que procuraria recuperar as raízes autóctones americanas e dar continuidade a um processo

que encuentra en los escritos de Bernal Díaz, Las Casas, Alvar Núñez, Wamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso, auténticos precursores de la narrativa hispanoamericana actual, textos fundadores de una literatura continental y forjadores de una identidad (HART, 1989, p.908).

Já Vargas Llosa destaca outra observação essencial a respeito das crônicas, em “El nacimiento del Perú” (1985), tecendo um comentário-chave para a leitura do contraponto que se estabelece em *El hablador* (muito bem avaliado por Catherine Poupenet Hart, no artigo acima citado):

La violencia y la maravilla de las crónicas, nuestros primeros textos literarios – esas novelas disfrazadas de historia o libros históricos corrompidos por la ficción –, impregnan todavía la realidad contemporánea. Por lo menos uno de los problemas básicos se mantiene intacto. Dos culturas, una occidental y moderna, otra aborígen y arcaica, coexisten ásperamente, separadas una de otra por la explotación y la discriminación que la primera ejerce sobre la segunda. Mi país, nuestros países, son, en un sentido profundo, más ficciones que realidades (VARGAS LLOSA, 1990, p.334).

Levando em conta a consideração incisiva de Vargas Llosa, percebe-se como a estrutura narrativa de *El hablador* evidencia – de maneira inequívoca – essa coexistência intercultural áspera nas Américas, profundamente marcada por desencontros, cisões ou pelo que Silviano Santiago define por “encontros que se situam no nível da ignorância mútua”, ao problematizar o confronto entre civilizações que constituiu o Novo Mundo. Para Cornejo Polar, o desencontro entre escrita e oralidade marca profundamente até hoje a textura literária e a dinâmica sócio-cultural da América Latina:

com o destino histórico de duas consciências que desde o seu primeiro encontro se repelem pela matéria linguística em que se formalizam, o que pressagia a extensão de um campo de enfrentamentos muito mais profundos e dramáticos, mas também a complexidade de densos e confusos processos de imbricação transcultural (CORNEJO POLAR, 2000, p.221).

Esta cisão radical entre letra e voz assume, assim, os contornos específicos das histórias coloniais que caracterizam as inúmeras Américas que coexistem imbricadas como escamas. Concebemos, então, escrita e oralidade como duas racionalidades diferenciadas, que têm seus próprios códigos e suas próprias histórias, cujas relações de poder mobilizam discursos ainda vigentes na complexa teia de interseções que configura a América Latina.

Deste modo, acredita-se no percurso de uma dupla temporalidade, viva e operante, como observa Martín Lienhard: “la de los conquistadores y la de los conquistados”, pois a conquista e a colônia provocaram, em termos de temporalidade, a justaposição de diversos espaços-tempos relativamente independentes (LIENHARD, 1995, p.181). Dada a maneira com que a escrita se impôs e a violência com que penetrou na América Latina, como não perceber a dialética entre a violência da escritura e a escritura da violência no esforço literário em reconstituir a memória de grupos de tradição oral historicamente massacrados e obliterados por uma modernização cega? Pensemos essa dialética em *El hablador*, por exemplo, no contraponto discursivo, na representação ficcional de práticas textuais distintas (fortemente conflitadas no contexto latino-americano), cujo único ponto de interseção é um personagem que, na verdade, não parece estar em lugar algum: Saúl Zuratas encarna o mito do judeu errante (metáfora do escritor), transubstanciado em narrador oral indígena:

Visto con la perspectiva del tiempo, sabiendo lo que le ocurrió después – he pensado mucho en esto – puedo decir que Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y acaso también religioso. Es la única experiencia concreta que me ha tocado observar de cerca que parecía dar sentido, materializar, eso que los religiosos del colegio donde estudié querían decirnos en las clases de catecismo con expresiones como «recibir la gracia», «ser tocado por la gracia», «caer en las celadas de la gracia». Desde el primer contacto que tuvo con la Amazonía, Mascarita fue atrapado en una emboscada espiritual que hizo de él una persona distinta. No sólo porque se desinteresó del Derecho y se matriculó en Etnología y por la nueva orientación de sus lecturas, en las que, salvo Gregorio Samsa, no sobrevivió personaje literario alguno, sino porque, desde entonces, comenzó a preocuparse, a obsesionarse, con dos asuntos que en los años siguientes serían su único tema de conversación: el estado de las culturas amazónicas y la agonía de los bosques que las hospedaban (VARGAS LLOSA, 1987, p.97).

Recapitulemos, portanto, o contraste fundamental que a etnoficção engendra, ao conflitar as características “ocidentais” do texto literário, como o idioma e a escrita, e a elaboração de um discurso que pareça ser indígena e oral, destinado a um público restrito e alheio às culturas que alude (LIENHARD, 1992, p.191). Se a tentativa de grafar essas memórias já constitui, pelo próprio ato em si, em uma violência e um fracasso, não seria a escrita consciente desse fracasso (limitação) o que permeia e incomoda no romance de Vargas Llosa? O fracasso em apropriar-se do Outro, que o crítico Jorge Marcone muito bem avalia, não indicaria antes a história de um estranhamento radical do mundo, potencializado pelo olhar indígena? (COHN, 2008, p.53). Estranhamento ou não-adequação

que parece motivar a recriação ficcional dos machiguengas e, ao mesmo tempo, proporcionar ao leitor uma perspectiva alterna e inaugural através da fabulação do *hablador*. Notemos algumas chaves interpretativas que o narrador nos oferece no capítulo II, quando confessa ter de inventar parcialmente o seu amigo Mascarita (apelido de Saúl Zuratas); e no capítulo VIII, ao decidir que o misterioso *hablador* da fotografia de Malfatti fosse o amigo, ou melhor, “o ex-amigo, ex-judeu, ex-branco e ex-ocidental”:

¿Seguía siendo ese ser jovial, simpático, buena gente, de los años anteriores? Se había vuelto más serio y lacónico, menos suelto que antes, me parece. Aunque no me fío mucho de mi memoria en esto. Tal vez siguiera siendo el mismo Mascarita risueño y parlanchín al que conocí en 1953 y mi fantasía lo cambie para que encaje mejor con el otro, el de los años futuros, ese que ya no conocí y al que – puesto que he cedido a la maldita tentación de escribir sobre él – debo inventar (VARGAS LLOSA, 1987, p.15).

¿Anda entre ellos, con ese pasito corto, de palmípedo que asienta a la vez toda la planta del pie, típico de los hombres de las tribus amazónicas, mi ex amigo, el ex judío, ex blanco y ex occidental Saúl Zuratas? He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo (VARGAS LLOSA, 1987, p.95).

O fracasso converte-se em invenção, em abertura polissêmica, no elogio da mentira persuasiva ou na verdade das mentiras que o escritor arequipenho tanto aborda em seus ensaios. Portanto, apesar das críticas controversas a respeito da representação ficcional do contador de histórias machiguenga, que, não sem razão, acertam ao detectar o fracasso em apropriar-se do Outro, como o faz Marccone, ao avaliar o romance enquanto expressão de “una etnografía nostálgica del pasado de los machiguengas contemporáneos y el relato de una obsesión por un discurso oral que en definitiva ni se busca, ni se necesita y tal vez ni se quiera encontrar” (1997, p.213); não se deve perder de vista a interpretação aguda da contraditória realidade latino-americana que o escritor acaba promovendo através de sua narrativa alternada e acentuadamente diglósica, além dos aspectos capazes de elucidar e explicar a construção de uma “utopia arcaica” no romance. Não nos parece, assim, ocasional que os índios machiguengas – e não outro grupo – sirvam como modelo ideal para a construção de uma utopia arcaica em *El hablador*. Mais do que outras etnias, como os aguarunas, por exemplo, que o escritor Vargas Llosa tematiza em *La Casa Verde* (1966), os machiguengas reúnem os atributos necessários que, de acordo com uma perspectiva ocidental e metropolitana, aproximam-nos de uma sociedade perfeita:

Su caso era excepcional, porque, comparados con cualquier otra tribu, los machiguengas habían sido tradicionalmente pacíficos. Su carácter suave, dócil, hizo de ellos las víctimas privilegiadas de la época del caucho, cuando las grandes cacerías de indios para proveer de brazos a los asentamientos caucheros – período en que la tribu fue literalmente diezmada y estuvo a punto de extinguirse – y por ello habían llevado siempre la peor parte en las escaramuzas con sus enemigos inveterados, los yaminahuas y los mashcos, sobre todo estos últimos, famosos por su belicosidad. Éstos eran los machiguengas de los que nos hablaban los esposos Schneil. Llevaban ya dos años y medio de esfuerzos para ser admitidos por ellos y todavía encontraban desconfianza y a veces hostilidad en los grupos con los que habían logrado hacer contacto (VARGAS LLOSA, 1987, p.32-33).

Logo, não notamos apenas no aficionado Saúl Zuratas a insatisfação e o estranhamento do mundo que levam ao desejo de uma sociedade idílica nos moldes machiguenga. Este estranhamento e desejo também se insinuam no narrador-cronista, no questionamento/choque identitário de um homem cindido entre dois mundos (o da cultura clássica florentina e o da complexa sociedade peruana). Desta maneira, se, por um lado, logo no primeiro capítulo, temos a narração em primeira pessoa de um escritor latino-americano que chega a Florença, berço do Renascimento, com o intuito confesso de esquecer o seu país e se dedicar apenas a “leer a Dante y Machiavelli y ver pintura renacentista durante un par de meses, en irreductible soledad”; este mesmo narrador também colocará em xeque essa cômoda identificação com o “Occidente” à medida que acessar as memórias e as referências culturais de seu país de origem:

VINE a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos y he aquí que el malhadado país me salió al encuentro esta mañana de la manera más inesperada. Había visitado la reconstruida casa de Dante, la iglesita de San Martino del Vescovo y la callejuela donde la leyenda dice que aquél vio por primera vez a Beatrice, cuando, en el pasaje de Santa Margherita, una vitrina me paró en seco: arcos, flechas, un remo labrado, un cántaro con dibujos geométricos y un maniquí embutido en una cushma de algodón silvestre. Pero fueron tres o cuatro fotografías las que me devolvieron, de golpe, el sabor de la selva peruana (VARGAS LLOSA, 1987, p.3).

Assim, à revelia de seus planos iniciais, o narrador se depara, inesperadamente, diante de uma vitrine, entregue à expressão máxima da alteridade européia: “arcos, flechas, un remo labrado, un cántaro con dibujos geométricos y un maniquí embutido en una cushma de algodón silvestre”: artefatos que indicavam uma exposição fotográfica sobre uma tribo da região amazônica de Cuzco e Madre de Dios, no Oriente peruano. Ao lado deste narrador metuculoso, que se ocupa dos capítulos I, II, IV, VI e VIII, teremos o

discurso caleidoscópico de um tradicional contador de histórias machiguenga, nos capítulos III, V e VII:

Hablaba y hablaba, con mucha energía. En fin, era su oficio y sin duda lo hacía bien. ¿De qué hablaba? Bueno, imposible recordarlo. ¡Qué caos! De todo un poco, de las cosas que se le venían a la cabeza. De lo que había hecho la víspera y de los cuatro mundos del cosmos machiguenga, de sus viajes, de hierbas mágicas, de las gentes que había conocido y de los dioses, diosecillos y seres fabulosos del panteón de la tribu. De los animales que había visto y de la geografía celeste, un laberinto de ríos cuyos nombres no hay quien recuerde (VARGAS LLOSA, 1987, p.70).

A aparente organização caótica das tradições e mitos machiguengas, no discurso do *hablador*, corresponderá a estruturas discursivas definidas que vão além da função comunicativa de transmitir uma informação e operam no sentido de colocar o contador no centro do auditório (MARCONE, 1997, p.191), voltando nosso olhar para uma atuação que nunca mais se repetirá da mesma forma, devido à “natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos” (MARTINS, 2000, p.65). O caos aparente de mitos e *cuentos* que se sucedem ganha unicidade na “individualidade irredutível da voz” (ZUMTHOR, 1993, p.145). Nas distintas versões deste contador vai se instaurar a construção de uma alegoria histórica que multiplica as possibilidades de leitura desses textos, pois este personagem concentra a diversidade de vozes sociais que compõem a estrutura metalingüística do romance e promovem uma reflexão sobre o ofício de contar/narrar. A impressão de que cada episódio corresponde à voz de um *hablador* diferente reflete, assim, uma polifonia dialógica que aponta para uma profusão de narradores responsáveis pela narração da história, o que proporciona versões distintas do mesmo e uma valorização dos modos de contar – uma forma artesanal de comunicação (BENJAMIN, 1993, p.205).

2.2 ¿Hablan los Matsiguenga?

“Sou um Tupi tangendo um alaúde”
(Mario de Andrade)

Se o jogo ficcional em *El hablador* é estabelecido sobre as bases de um estranhamento radical do mundo, potencializado pela perspectiva indígena, cabe avaliarmos, agora, como se dá a construção deste ponto de vista e de que modo se insinuam as possíveis ressonâncias de uma palavra *matsiguenga* na narrativa. O discurso do *hablador* configura, assim, uma verdadeira fábula intertextual – quase à maneira do contraponto lezamiano, que “instaura a liberdade de leitura do sujeito metafórico, para compor o que ele chamou de ‘rede de imagens que forma a Imagem’” (LIMA, 1988, p.25). Teremos, então, uma apresentação parcial de episódios correspondentes a um sistema mítico *matsiguenga* que, certamente, contém ainda muitas outras histórias, cuja série completa de eventos formaria um “longo relato” capaz de justificar a ordem atual do mundo (CASEVITZ, 2002, p.10).

No capítulo III, por exemplo, o discurso do *hablador* oferece uma gama de informações referentes a determinadas normas que regem a vida cotidiana dos seus ouvintes: sobre restrições alimentares; o cultivo da *chacra* ou a construção das *chozas*; as medicinas apropriadas contra as enfermidades provocadas pelos *diablillos* kamagarinis; os costumes funerários; o rito de iniciação das mulheres que chegaram à maioridade; a devida hospitalidade aos *habladores*; a importância da sabedoria; sobre os sentimentos que ameaçam o equilíbrio do mundo; e a existência dos poderes que controlam o mundo, como o divino e benéfico Tasurinchi, e o deus de força maléfica Kientibakori, ambos auxiliados tanto por ajudantes divinos, quanto ajudantes humanos com poderes xamânicos, como os seripigari (de Tasurinchi) e os machikanari (de Kientibakori). Entremeados ao sistema mítico *matsiguenga*, também vamos notar a ocorrência de referências e intertextos procedentes do cânone literário e cultural do Ocidente, como *A metamorfose* (1915), de Kafka, cujo protagonista, Gregor Samsa, transforma-se, na narrativa do *hablador*, em Tasurinchi-Gregorio; e episódios da Bíblia, como a diáspora judaica e o nascimento de Cristo, transfigurado em Tasurinchi-Jehová.

É interessante ressaltar que ambas as referências ocorrem no penúltimo capítulo, à maneira de revelação/confirmação acerca da secreta identidade do misterioso *hablador*, cujos indícios já figurariam desde o capítulo II, em que o narrador-cronista rememora os tempos da universidade e a sua amizade com o judeu-peruano Saúl Zuratas:

¿Se había enterado Don Salomón que Saúl estudiaba Etnología o lo creía concentrado en los cursos de Leyes? La verdad es que, aunque Mascarita estaba aún inscrito en la Facultad de Derecho, descuidaba totalmente las clases. Con excepción de Kafka, y, sobre todo, La metamorfosis, que había releído innumerables veces y poco menos que memorizado, todas sus lecturas eran ahora antropológicas (VARGAS LLOSA, p.11)

Se na versão “machiguenga” da metamorfose de Kafka, a perspectiva ameríndia se desfaz completamente; a versão dos episódios bíblicos se mostrará em todo o seu esforço de catequese. A primeira, por manter exatamente a mesma perspectiva de Gregor Samsa transformado em inseto, na existência agônica de seu cárcere sócio-corporal e familiar, transmutado ao corpo de um ser capaz apenas de soltar grunhidos, cuja voz tornou-se inapta a carregar a linguagem:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como uma couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos. - O que aconteceu comigo? pensou. Não era um sonho. (KAFKA, 1994, p.7).

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchí! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra-machacuy, tal vez. Tasurinchí-gregorio era. Estaba tendido de espaldas. El mundo se habría vuelto más grande, entonces. Me daba cuenta de todo. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas. Esas alas color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos. La pestilencia que me envolvía ¿mi olor? Veía este mundo de una manera distinta: su abajo y su arriba, su delante y su atrás veía al mismo tiempo. Porque ahora, siendo insecto, tenía varios ojos. ¿Qué te ha ocurrido, pues, Tasurinchí-gregorio? ¿Un brujo malo, comiéndose una mecha de tus pelos, te cambió? ¿Un diablillo kamagarini, entrándose en ti por el ojo de tu trasero, te volvió así? Sentí mucha vergüenza reconociéndome. ¿Qué diría mi familia? Porque yo tenía familia como los demás hombres que andan, parece. ¿Qué pensarían al verme convertido en un animalejo inmundo? Una chicharra-machacuy se aplasta nomás. ¿Sirve acaso para comer? ¿Para curar los daños sirve? Ni para preparar los bebedizos sucios del machikanari, tal vez (VARGAS LLOSA, 1987, p.81).

Na novela de Kafka, encontram-se “as circunstâncias extremas em que toda linguagem se esquivava” (ZUMTHOR, 2005, p.64). Como diria Walter Benjamin, Gregor Samsa é a testemunha de um mundo primitivo “pré-histórico” que não se consegue integrar e que surge como uma ameaça imemorial, mas essa personagem só é assustadora na medida em que esse primitivo precisou ser esquecido, recalcado (BENJAMIN, 1993). Mas, se partíssemos de uma perspectiva ameríndia, esse recalque simplesmente não faria sentido, já que o estatuto do humano não seria negado, como o é na perspectiva kafkiana, por exemplo. Nos mitos ameríndios, não há um processo de diferenciação do humano a partir do animal, como o há em nossa cosmologia evolucionista, pois na primeira “a condição original aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.119). Ou seja, para essas sociedades, a humanidade é uma condição de todos os seres da natureza, logo, os animais são considerados ex-humanos e não os humanos ex-animais.

Para compreendermos melhor a mudança de perspectivas que ocorre nos episódios narrados pelo *hablador* e aprofundar o comentário anterior a respeito do estatuto do humano nas sociedades ameríndias, basta avaliar um mito de fundação *matsiguenga*, também presente no romance de Vargas Llosa. Trata-se de uma narração de Cristóbal Pacaia, *El Dios Yabireri y su cargado Yayenshi* (2004), transcrita por France-Marie Renard-Casevitz, em edição bilíngüe matsiguenga/espanhol. Nesta versão, *Yabireri* ou *Pachamüi* é um poderoso demiurgo encarregado de criar a diversidade do mundo através do seu verbo e do seu sopro de poder. Vive assim o temido *Yabireri*, pai dos primeiros seres humanos, a percorrer a floresta, inicialmente antropomorfa, ao lado de seu filho, a criança espírito *Yayenshi*, passando a transformar todos os seres humanos que encontra em distintas espécies de animais:

En el origen del tiempo, cuando todo empezó, se escuchaba al dios Yabireri, aquel que configuró a las especies. Yabireri el Poderoso, el que moldeó las fisionomías de los sabrosos animales que comemos, que moldeó a la maquisapa, a la sachavaca... Vivía el dios *Yabireri* así como también la diosa llamada *Antamishi*, que había dado a luz a un hijo. Luego Yabireri se embriagó con el masato de su hermana, la poderosa diosa Pareni, y fue entonces que la gente se convirtió en animales, por eso existen todos los animales sabrosos de la selva. Es porque su Cargado, el niño espíritu hijo de *Antamishi*, se puso a hablar. Sí, hablaba con Yabireri su Cargado que nunca había caminado por la tierra. Si hubiese caminado, el niño espíritu habría desencadenado temblores, La tierra se habría movido, *mogyé*... (RENARD-CASEVITZ, 2004, p.29).

Yabireri e seu filho passam, então, a transformar todas as pessoas que encontram pelo caminho em distintos animais, inadvertidamente:

- 1 ¡Hola! Grita *Iguiane*, te saludo, caluroso color gris ¿Qué haces?
- 2 No quiero enfrentarme para nada con *Yabireri*. Me quedaré arriba, bien lejos, para que su soplo de poder no me transforme.
- 3 Dices así para que no te sople. Padre ¿en qué se va a convertir?
- 4 Que se convierta en hormiga, la negra *kabeti*. Será dañina para la gente del futuro. Cuando esa gente viva, si no le presta atención, morirá, ya que ella matará a los humanos con su veneno (...)

(RENARD-CASEVITZ, 2004, p.39)

O verbo e o sopro de *Yabireri* co-respondem às perguntas do filho, chamado em alguns episódios de *el hablador Iguiane*. Encontramos uma referência a esse mito de fundação *matsiguenga* na narrativa do *hablador* “machiguenga” de Vargas Llosa, no capítulo V:

Algunas cosas saben su historia y las historias de las demás; otras, sólo la suya. El que sabe todas las historias tendrá la sabiduría, sin duda. De algunos animales yo aprendí su historia. Todos fueron hombres, antes. Nacieron hablando, o, mejor dicho, del hablar. La palabra existió antes que ellos. Después, lo que la palabra decía. El hombre hablaba y lo que iba diciendo, aparecía. Eso era antes. Ahora, el hablador habla, nomás. Los animales y las cosas ya existen. Eso fue después.

El primer hablador sería Pachakamue, entonces. Tasurinchi había soplado a Pareni. Era la primera mujer. Se bañó en el Gran Pongo y se puso una cushma blanca. Ahí estaba: Pareni. Existiendo. Luego, Tasurinchi soplo a su hermano de Pareni: Pachakamue. Se bañó en el Gran Pongo y se puso una cushma color greda. Ahí estaba él: Pachakamue. El que, hablando, nacería a tantos animales. Sin darse cuenta, parece. Les daba su nombre, pronunciaba la palabra y los hombres y las mujeres se volvían lo que Pachakamue decía. No quiso hacerlo. Pero tenía ese poder.

Ésta es la historia de Pachakamue, cuyas palabras nacían animales, árboles y rocas. Eso era antes (VARGAS LLOSA, 1987, p.52).

Na narração do *hablador*, o demiurgo *Yabireri* denomina-se *Pachakamue*, provavelmente uma variante de *Pachamüi*, como esta mesma personagem é conhecida no Alto Urubamba. Mas, na versão vargasllosiana deste mito, além de animais, *Pachakamue* também passa a converter os seres humanos em árvores e rochas. Certamente, não poderíamos deixar de perceber um curioso paralelismo com a Bíblia no fato de *Yabireri*

encarnar o verbo criador, contudo, ao contrário do que logo se deduz, esta correlação não procederia diretamente e de modo inequívoco de uma influência cristã. Pois, em várias outras mitologias ameríndias, é possível encontrar uma relação e experiência semelhantes com a palavra primordial, a exemplo da Huitoto, como dirá Zerries:

Segundo o mito da criação dos Uitoto, Moma se originou sem pai nem mãe, foi criado exclusivamente pelo 'Verbo', isto é, por meio de fórmulas mágico-religiosas e de mitos portadores de forças sobrenaturais. De outro lado, o próprio Moma era a personificação desse 'Verbo' por ele transmitido aos primeiros homens (ZERRIES apud CADOGAN, 1978, p.47).

Nesse sentido, segundo León Cadogan, nada garantiria uma influência necessariamente cristã nesses mitos, pois, assim como o Criador dos huitoto transmite o 'Verbo' aos primeiros homens, também o Criador guarani, por exemplo, transmite o canto sagrado do homem e da mulher, "no directamente a la humanidad, sino a los Verdaderos Padres de la Palabra-Alma, quienes se encargan de poblar la tierra" (CADOGAN, 1978, p.48). Adolfo Colombres expressa a mesma idéia em um longo ensaio sobre a concepção da palavra criadora nas culturas indígenas e africanas e o impacto da escritura nessas sociedades:

En un principio, se sabe, era el verbo, la palabra que ilumina la sombra, brotando de la boca como un manantial inteligente. Hasta que diría que toda la aventura humana se funda en la palabra, viento que contiene la humedad y el calor, o sea, la misma esencia de la vida. De ahí la tendencia de muchos pueblos "primitivos" a ver en ella una fuerza que no sólo anima las cosas, sino que les infunde un ser al separarlas de la nada, de lo no nombrado, como si ya intuyeran que no se habla porque se piensa, sino porque se piensa porque se habla (COLOMBRES, 1995, p.129).

Até chegarmos à versão "machiguenga" da metamorfose de Kafka, seria possível identificar a predominância de uma perspectiva *matsiguenga* em todos os episódios narrados pelo *hablador*, desde a criação desses índios pelo sopro divino de Tasurinchí, as referências ao *Cerro de la Sal* (utilizado pelos Arawak subandinos como gênero alimentício e moeda) e ao *Pongo de Mainiquí* (onde *Yabireri* e *Pareni* se banham, assim que nascem), à equivalência de personagens como os irmãos *Pachakamue* e *Pareni*, que correspondem, respectivamente, a *Yabireri* e *Pareni*, os protagonistas do mito de fundação citado

anteriormente. Entretanto, é notória a mudança do ponto de vista no penúltimo capítulo, pois aqui a perspectiva ameríndia não só se desfaz, revelando-se um embuste, como se torna um mero artifício de conversão cultural daqueles índios.

Se na metamorfose kafkiana, o narrador deixa claro que a transformação de Gregor Samsa não se tratava de um sonho; na versão “machiguenga”, observa-se a incômoda metamorfose de Tasurinchí em uma *chicharra-machacuy*, em Tasurinchí-Gregorio, através da experiência de uma *mareada* que, mesmo consistindo em um estado modificado de consciência, continua fazendo parte do real, de uma noção pluridimensional da realidade concernente a essas culturas. Deste modo, recorrer à *mareada* seria uma forma de tentar manter um ponto de vista indígena da metamorfose de Kafka, driblando o leitor sob o efeito de ilusão da mentira persuasiva. Mas, recorrer a uma *mareada* “ruim” para explicar a transformação de Tasurinchí, parece-nos antes uma tentativa de disfarçar o temor “civilizado” que o protagonista sente ao ver-se transformado em inseto (tornar-se um inseto, em uma *mareada*, pode não ser uma experiência ruim). Neste episódio, observamos já um trânsito, uma tensão entre pontos de vista oponentes.

Com a narrativa “machiguenga” dos episódios bíblicos, então, revelam-se definitivamente a identidade secreta do *hablador* e os artifícios retóricos de uma conversão espiritual:

El pueblo que anda es ahora el mío. Antes, yo andaba con otro pueblo y creía que era el mío. No había nacido aún. Nací de verdad desde que ando como machiguenga. Ese otro pueblo se quedó allá, atrás. Tenía su historia, también. Era pequeño y vivía muy lejos de aquí, en un lugar que había sido suyo y ya no lo era, sino de otros. Porque fue ocupado por unos viracochas astutos y fuertes. ¿Como en la sangría de árboles? Así mismo. Pese a la presencia del enemigo en sus bosques, ellos vivían dedicados a cazar el tapir, a sembrar la yuca, a preparar el masato, a bailar, a cantar. Un espíritu poderoso los había soplado. No tenía cara ni cuerpo. Era Tasurinchijehová. Los protegía, parece. Les había enseñado lo que debían hacer y también las prohibiciones. Sabían su obligación, pues. Vivirían tranquilos. Contentos y sin rabia vivirían, quizás. Hasta que un día en una quebradita perdida, nació un niño. Era distinto. ¿Un serigórompi? Sí, tal vez. Empezó a decir: «Soy el soplido de Tasurinchí, soy el hijo de Tasurinchí, soy Tasurinchí. Soy esas tres cosas a la vez.» Eso decía. Y que había bajado del Inkite a este mundo, enviado por su padre, que era él mismo, a cambiar las costumbres pues las gentes se habían corrompido y ya no sabían andar. Ellos lo escucharían, sorprendidos. «Será un hablador», diciendo. «Serán historias que cuenta», diciendo. Él iba de un lado a otro, como yo. Hablando, hablando iba (VARGAS LLOSA, 1987, p.85-86).

Tasurinchi-Gregorio e Tasurinchi-Jehová representam, assim, os estágios diferenciados de uma só metamorfose: a de Saúl Zuratas, o esquisito Mascarita, em *hablador* “machiguenga”. Também contribuem à elaboração de uma alegoria acerca do processo histórico de “ocidentalização do Novo Mundo”, como diria Gruzinski. Interessante notar o encadeamento dos dois episódios no penúltimo capítulo, como se ambos fizessem parte de um mesmo movimento de conversão: o primeiro, ainda dissimulado; o segundo, de maneira confessa (“El pueblo que anda es ahora el mío. Antes, yo andaba con otro pueblo y creía que era el mío”). E não por acaso esses episódios se seguem, não por acaso a metamorfose de Tasurinchi-Gregorio antecede a outra, pois a metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual, de acordo com Viveiros de Castro (1996, p.132): “O grande diacrítico, o marcador da diferença de perspectiva para os europeus é a alma (os índios são homens ou animais?); para os índios, é o corpo (os europeus são homens ou espíritos?)”. A sequência da versão “machiguenga” da metamorfose para a do episódio bíblico marca, brilhantemente, a passagem de uma perspectiva à outra.

Ler *El hablador* como a nostalgia por um mundo “primitivo” prestes à extinção ou a ser tragado por uma modernização voraz – se partimos da opinião de Jorge Marcone –, sem dúvida, suscita outras questões importantes: escolher os pacíficos “machiguengas” para a construção de uma utopia arcaica não levaria o leitor a aceitar o destino de uma aculturação inevitável? “Esos eran los dominios del célebre Fidel Pereira y el mundo machiguenga al que se referían las evocaciones de Saúl: el más occidentalizado y expuesto al exterior” (VARGAS LLOSA, 1987, p.32). Uma preocupação coerente com as reflexões de Vargas Llosa, em ensaios como “El nacimiento del Perú” (1985):

Sólo se puede hablar de sociedades integradas en aquellos países en los que la población nativa es escasa o inexistente. En las demás, un discreto, a veces inconsciente, pero muy efectivo *apartheid* prevalece. En ellos, la integración es sumamente lenta y el precio que el nativo debe pagar por ella es altísimo: renunciar a su cultura – a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos – y adoptar los de sus viejos amos (VARGAS LLOSA, 1990, p.335-336).

Esta seria uma leitura possível e certamente deve reverberar em nossa análise, embora não pretendamos realizar um exame fechado e concludente a este respeito. Através de *El hablador*, Vargas Llosa constrói sua própria utopia arcaica, mas esta simples

constatação traz um detalhe importante: ele escreve este romance quase dez anos antes de publicar um ensaio lapidar sobre as ficções do indigenismo e a fundamentação da utopia arcaica na obra de José María Arguedas. Deste modo, acreditamos que *El hablador* já contém o gérmen de algumas idéias cruciais que acabam por declarar a morte da utopia arcaica na moderna sociedade peruana, assim como a impossibilidade do indigenismo:

(...) ese nuevo país compuesto por millones de seres de origen rural, brutalmente urbanizados por las vicisitudes políticas y económicas, entre los que ha surgido una manera de ser y de hacer que ningún indigenista ni hispanista pudo sospechar jamás (VARGAS LLOSA, 1996, p.332).

O próprio fato de eleger a parcela mais ocidentalizada da etnia *matsigena* como matéria de criação já demonstra uma atitude que contraria quaisquer expectativas indigenistas e direciona a utopia arcaica, que move e alimenta a narrativa do *hablador*, a uma fatídica dissolução:

Es evidente que lo ocurrido en el Perú de los últimos años ha infligido una herida de muerte a la utopia arcaica. Sea positivo o negativo el juicio que merezca la informalización de la sociedad peruana, lo innegable es que aquella sociedad andina tradicional, comunitaria, mágico-religiosa, quechuahablante, conservadora de los valores colectivistas y las costumbres atávicas, que alimentó la ficción ideológica y literaria indigenista, ya no existe (...) Ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita de la que sólo podemos asegurar, con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito – con que fue fabulado – en las obras de José María Arguedas (VARGAS LLOSA, 1996, p.335).

El hablador parece anunciar as forças contraditórias que vão contracenar no processo de informalização da moderna sociedade peruana. Por isso, o “ex amigo, ex judío, ex blanco y ex occidental Saúl Zuratas” conjugará tão bem a incógnita constitutiva de um Peru “ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista”. Desta maneira, a afirmação de uma aculturação inevitável cede às possibilidades de um futuro imprevisito, às re-versões de um povo cuja vitalidade, energia e vontade de sobreviver passam a salvar o país de uma completa desintegração – como diria Vargas Llosa. Dos escritores de nosso interesse, Ribeyro é o que mais se aproxima de uma aguda observação consumada em pleno rigor estético dos dramas humanos que a modernização tem infligido ao Peru contemporâneo. Não exatamente nos termos de uma “desindianização”, como sugere Vargas Llosa, negando

qualquer reivindicação étnica na construção das imagens do país idealizado agora (“ni una sociedad colectiva de signo étnico”), mas nas desigualdades cruas, nos des-encontros (étnicos, culturais, econômicos, políticos, linguísticos) que frustram e faíscam dentro da sociedade. Contudo, nada anula a ressurgência de novas subjetividades artísticas que continuem sendo “vínculos vivos”, como foram Calvo e Arguedas:

un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture.

Neste discurso, proferido por José María Arguedas, na ocasião da entrega do prêmio “Inca Garcilaso de la Vega”, em 1968, o escritor contesta impetuosamente: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.

Estes movimentos de aculturação e conversão espiritual tão presentes em toda a elaboração ficcional de *El hablador* são, de fato, ineludíveis, mas apresentam nuances e contradições também relevantes: seja na subjetividade de um narrador que se volta à selva peruana, imerso em plena cultura clássica florentina; seja na personagem de Mascarita, ex-branco, ex-judeu, prestes a sofrer uma aculturação pelo avesso, ao se transformar em *hablador* “machiguenga” (“puedo decir que Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y acaso también religioso”). Por outro lado, considerar este processo de aculturação/extinção como a justificativa e a legitimação da escritura, como propõe Jorge Marcone, corresponderia a uma análise linear e unívoca de *El hablador*. É nesse aspecto que a abordagem etnoficcional torna-se imprescindível para captar as tensões em jogo na narrativa, nos termos de uma diglossia que não se refere apenas à escritura enquanto código privilegiado, mas compreende também outros tipos de relações assimétricas, atuando em vários níveis.

La presencia colonial en los pueblos indígenas – grueso brochazo ideológico que, tarde o temprano, nos obliga a entendernos – nos coloca frente al problema de la escritura (...) Esta situación que pudiera parecer un tanto anedóctica

alcanzó en América Latina tal amplitud que ningún estudio que trate del paso de la oralidad a la escritura puede minimizar sus efectos y sus alcances. En los tiempos coloniales, los catecismos, y en los tiempos modernos, la traducción de la Biblia, han actuado decisivamente a lo largo de todo el proceso escritural. Una lengua en busca de escritura se ha convertido en un solo movimiento con un pueblo destinado a la conversión religiosa (MELIÀ, 1998, p.25).

No que se refere ao caráter diglósico, tanto na esfera linguística, quanto na cultural, vale destacar ainda algumas peculiaridades que nos permitem reconhecer a narração do *hablador* como um discurso oral e avaliar a re-constituição literária de uma língua falada (de índios) que beira o artificial. Vejamos, então, determinadas palavras que aludem a um castelhano mestiço ou indígena: “rabiar” (por “enorjarse”); “daño” (por “enfermedad” ou “maleficio”); “viracocha” (por “hombre de raza blanca”); “atatau” (interjeição de dor proveniente da língua quéchua). É interessante notar que estas palavras são próprias do castelhano falado na serra e, dificilmente, fariam parte de uma variante de espanhol *matsiguenga*, já que esses índios vivem em outras regiões. Certas construções sintáticas, conhecidas como “loísmo” e “leísmo”, e associadas a uma língua falada rural, também são recorrentes: “Kachiborérine le mandó un mensajero, aconsejándola: ‘¿Por qué **le** quieres matar a tu marido?’” (VARGAS LLOSA, 1987, p.49). Outra construção sintática que leva a identificar um espanhol indígena seria o “pues” enfático: “Te hubiera quemado con su cola, **pues**”, “¿Por qué había tantas, **pues**?”, “Me dejó pensando, **pues**” (p.50). Outras construções seriam de um castelhano típico da selva peruana, como o uso de certos possessivos no lugar de formas genitivas: “Le preguntó de nuevo, en **mi** delante” (p.20), “¿no eres **su** casa de ellas?” (p.23) (MARCONE, 1997, p.175-176).

Mesmo cientes de que a matriz de oralidade do texto vargasllosiano parte de um discurso oral generalizado (MARCONE, 1997, p.177), adverte-se quanto ao risco de criar uma língua de acento artificioso, apresentando o falar desses índios como uma variante limitada ou incorreta, especialmente se comparada à inscrição de outros discursos na narrativa. Mas, esta é uma das preocupações centrais em *El hablador*, e talvez por isso mesmo indique o reconhecimento consciente de um fracasso/limitação – que, entretanto, leva a criar e justifica a invenção:

Todos mis intentos culminaban siempre en un estilo que me parecía tan obviamente fraudulento, tan poco persuasivo como aquellos en los que, en el siglo XVIII, cuando se puso de moda en Europa el «buen salvaje», hacían hablar

a sus personajes exóticos los filósofos y novelistas de la Ilustración. Pero, pese a los fracasos, quizás a causa de ellos, la tentación estaba siempre allí y cada cierto tiempo, reavivada por una circunstancia fortuita, cobraba bríos y la silueta rumorosa, transeúnte, selvática, del hablador invadía mi casa y mis sueños (VARGAS LLOSA, 1987, p.62).

Interessa-nos, portanto, avaliar a ocorrência de uma língua indígena artificial, no sentido de perceber as variações lingüísticas destacadas sob o prisma da diglossia (ressaltando as variantes de um castelhano desprivilegiado), cuja relação assimétrica é característica da etnoficção latino-americana. Mas, apesar de toda a construção do romance se basear em um conhecimento escritural e científico dos *matsiguengas*, como fica claro no discurso do narrador-cronista, sabe-se que o escritor não desconhece as preocupações e lições arguedianas:

En toda su vida de escritor el único problema teórico que se planteó fue el de cómo hacer hablar, en las narraciones que escribía en castellano, a los personajes indios que, en la vida real, hablaban y pensaban en quechua. Él dio a este problema – central en la historia del indigenismo literario –, en sus mejores libros, soluciones más eficaces que otros escritores indigenistas, dotando a sus criaturas de lenguajes figurados que, a la vez que los distanciaban de un hispanohablante, eran lo bastante persuasivos para que el lector no los sintiera irreales (VARGAS LLOSA, 1996, p.301).

Por fim, apenas para exemplificar um recurso que nos conduz ao Vargas Llosa leitor de Arguedas, nota-se, no capítulo IV, a única e relevante transcrição de um texto em língua *matsiguenga*, em toda a narrativa. :

El texto ilustra admirablemente aquel estado de ánimo de la comunidad que nos habían descrito. Tanto, que lo copié. Desde entonces, lo he llevado conmigo, doblado en cuatro, en un rincón de mi cartera, como amuleto. Todavía se puede descifrar:

Opampogyakyena shinoshinonkarintsi Me está mirando la tristeza *opampogyakyena shinoshinonkarintsi* me está mirando la tristeza *ogakyena kabako shinoshinonkarintsi* me está mirando bien la tristeza *ogakyena kabako shinoshinonkarintsi* me está mirando bien la tristeza *okisabintsatana shinoshinonkarintsi* mucho me enoja la tristeza *okisabintsatana shinoshinonkarintsi* mucho me enoja la tristeza *amakyena tampia tampia tampia* me ha traído aire, viento *ogaratinganaa tampia tampia* me ha levantado el aire *okisabintsatana shinoshinonkarintsi* mucho me enoja la tristeza *okisabintsatana shinoshinonkarintsi* mucho me enoja la tristeza *amaanatyomba tampia tampia* me ha traído el aire, el viento *onkisabintsatenatyo shinonka* mucho me enoja la tristeza *shinoshinonkarintsi* tristeza *amakyena popyenti pogyentima pogyenti* me ha traído gusanito gusanito *tampia tampia tampia* el aire, el viento, el aire (VARGAS LLOSA, 1987, p.34).

CAPÍTULO 3

HABLAR DORES SILENCIOSAS

“Cuando pienso en Fitzcarrald y en sus mercenarios, dijo Ino Moxo, cuando pienso que esos genocidas eran hombres, me dan ganas de nacionalizarme culebra”.

(*Las tres mitades de Ino Moxo*, Cesar Calvo)

3.1 Os “machiguengas” de Malfatti

“La fotografía que esperaba desde que entré a la galería” – diz o narrador-cronista, no primeiro capítulo de *El hablador* – “apareció entre las últimas”. Deste modo, a singularidade de uma fotografia constitui o desvio necessário que impulsiona toda a narrativa. “¿Cómo consiguió este Malfatti que le permitieran, cómo hizo para...?”, pergunta-se o narrador. Como o fotógrafo italiano Gabriele Malfatti haveria conseguido fotografar um *hablador* em plena atuação?

Al primer golpe de vista se advertía que aquella comunidad de hombres y mujeres sentados en círculo, a la manera amazónica – parecida a la oriental: las piernas en cruz, flexionadas horizontalmente, el tronco muy erguido –, y bañados por una luz que comenzaba a ceder, de crepúsculo tornándose noche, estaba hipnóticamente concentrada. Su inmovilidad era absoluta. Todas las caras se orientaban, como los radios de una circunferencia, hacia el punto central, una silueta masculina que, de pie en el corazón de la ronda de machiguengas imantados por ella, hablaba, moviendo los brazos (VARGAS LLOSA, 1987, p.9-10).

Para intrincar ainda mais a série de motivos que o levam a rememorar, de forma menos insólita do que irônica, episódios de sua vida *en el malhadado Perú*, o narrador-escritor acaba descobrindo que o tal Malfatti já havia morrido e, com ele, naturalmente, todas as possibilidades de examinar as circunstâncias em que as fotos foram feitas. A fotografia insere-se, assim, como um vestígio ou até como uma máscara mortuária (SONTAG, 2007, p.170). Mas, percebamos que a morte de Malfatti também se associa à particularidade de que todo cronista, em sua tradicional função de narrar a história, está liberado do “ônus da explicação verificável” (BENJAMIN, 1993, p.209), além de sugerir um contrato de ficção explícito, ancorado no paradoxo de nos reportar a um discurso da

imagem, sem a exibição das fotografias referidas – oferecendo ao leitor apenas um rastro interpretativo daquelas. Porque uma foto não é apenas homenagem ao seu tema, mas uma parte e uma extensão daquele tema – nos diz Susan Sontag – “e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele” (2007, p.172).

Acredita-se que Vargas Llosa se utiliza do argumento fotográfico como um elemento necessário para conferir autoridade à insinuante etnografia que vai fundamentar toda a construção ficcional em torno da figura do *hablador*: evocando uma prova irrefutável de um “estar lá” (GODOLPHIM, 1995, p.162). As fotos servirão tanto como “estratégia de convencimento”, diante dos relatos posteriores de uma experiência na selva peruana, quanto à verossimilhança do que será narrado. Deste modo, a fotografia será o primeiro elemento a indicar a construção de um discurso etnográfico no romance, avalizado ainda por uma série de referências a antropólogos, lingüistas, etnólogos e outros pesquisadores que teriam se dedicado a estudar os índios “machiguengas”, além da própria experiência do protagonista na Amazônia e das declarações de Saúl Zuratas (a personagem mais intimamente ligada a essas tribos). Segundo Jorge Marcone, a recriação ficcional do ato comunicativo de um *hablador matsiguenga*, através da atribuição de uma língua, de uma estrutura discursiva e uma situação comunicativa, será baseada na função etnográfica complementar dos capítulos I, II, IV, VI e VIII (1997, p.194). Deste modo, para que o leitor reconheça os traços de uma oralidade *matsiguenga* primária no discurso do *hablador* e se torne um observador-participante (ilusório) da interação entre contador e ouvintes, será necessária toda a informação etnológica e meta-etnográfica apresentada nos capítulos pares (MARCONE, 1997, p.190).

“Las fotos materializaban bastante bien el propósito de Malfatti” – continua o narrador – “mostraban con elocuencia cuán pocos eran en esa inmensidad de cielo, agua y vegetación que los rodeaba, su vida frágil y frugal, su aislamiento, su arcaísmo, su indefensión. Era verdad: sin demagogia ni esteticismo” (VARGAS LLOSA, 1987, p.3). Ao mesmo tempo em que este comentário soa como um elogio ao fotógrafo italiano denuncia um olhar ingênuo do qual, provavelmente, Vargas Llosa não desejaria compartilhar. Pois tal elogio logo se desfaz em um detalhe curioso, como observa Emil Volek: “El nombre del fotógrafo que, sin querer, inició la escritura final de *El hablador* no deja de ser interesante: Malfatti, un juego de palabras sobre ‘hechos mal hechos’” (VOLEK, 1994, p.97). Logo no

primeiro capítulo, o narrador parece, então, oferecer determinadas pistas que subvertem o tom autobiográfico do relato e apontam para uma meticulosa elaboração ficcional: “El nombre de la tribu estaba castellanizado sin errores: los machiguengas” (VARGAS LLOSA, 1987, p.7). Aqui, semeia-se uma advertência sutil para o leitor mais atento: esta também pode se tratar de uma narrativa sobre “machiguengas castelhanizados”, mas não *castellanizados sin errores*. Desta maneira, o escritor não se furta nem de uma noção generalizada do “primitivo”, nem de uma atitude esteticizante perante os índios que pretende representar:

Cuando llegábamos a las tribus, en cambio, tocábamos la prehistoria. Allí estaba la existencia elemental y primeriza de los distantes ancestros: los cazadores, los recolectores, los flecheros, los nómadas, los irracionales, los mágicos, los animistas. También eso era el Perú y sólo entonces tomaba yo cabal conciencia de ello: un mundo todavía sin domar, la Edad de Piedra, las culturas mágico-religiosas, la poligamia, la reducción de cabezas (en una localidad shapra, de Moronacocha, el cacique Tariri nos explicó, a través de un intérprete, la complicada técnica de relleno y cocimientos que exigía la operación), es decir, el despuntar de la historia humana (VARGAS LLOSA, 1987, p.29).

É o que Marcone constata, ao afirmar que os *habladores*, neste romance, são explicitamente conceitualizados e celebrados enquanto símbolos da universalidade de contar histórias nas sociedades humanas, sem importar o anacronismo de tal posição:

A pesar de su celebración de las fotos de Malfatti por mostrar a los machiguengas “sin demagogia ni esteticismo”, en reiteradas ocasiones, el novelista hace de los objetos culturales “primitivos” objetos de “arte” de valor universal (1997, p.203-206).

A exposição de Malfatti assinala já as contradições de uma determinada forma particularmente ocidental de textualizar o Outro, levada à sua máxima expressão através do personagem judeu Saúl Zuratas, convertido em *hablador*. Como diria Douglas Cameron, ao buscar um tema alternativo, o fotógrafo elege o “primitivo” para escapar do mundo comercial cotidiano, mas não consegue se despir de certo tipo de estetização deste “primitivo”, que parte de uma perspectiva ocidental difícil de driblar. A vida desse Outro tão integrado à natureza e comunal será vista como uma alternativa ao meio ambiente sintético e individualista em que vivemos (CAMERON apud MARCONE, 1997, p.206).

Essas breves considerações convidam-nos, assim, a tentar perceber, na própria malha do texto, os embates que o escritor propõe e as prováveis dissidências inscritas no cerne mesmo de seu projeto. Porque, “en efecto”, acrescenta o Vargas Llosa ensaísta, “las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (VARGAS LLOSA, 1989, p.3).

3.2 “Las ánimas anónimas” de Lucía Chiriboga

Mesmo ausentes, as fotos de Malfatti sugerem um efeito de “simulação” visual dos índios que serão narrados e, por um momento, acabam direcionando a nossa atenção para outro meio tecnológico extremamente invasivo nas culturas ameríndias, como foi a fotografia. Nesse sentido, pretendemos realizar uma reflexão sucinta acerca das condições de produção dessas imagens por viajantes, missionários e artistas europeus nas primeiras décadas do século XX, a partir das análises da socióloga e fotógrafa equatoriana Lucía Chiriboga e da releitura que ela mesma faz desses documentos em suas composições.

Ao analisar a irrupção da escritura no cenário americano à época do “descobrimento” e da conquista, no primeiro capítulo de *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-cultural en America Latina 1492-1988* (1992), comenta Martín Lienhard: “Los primeros actos de los conquistadores en las tierras apenas ‘descubiertas’, en efecto, subrayan el prestigio y el poder que aureola, a los ojos de los europeos, la escritura”. Assim, o autor vai destacar dois aspectos cruciais a respeito do uso da escritura que serão determinantes no processo histórico-cultural de formação das sociedades latino-americanas: o uso jurídico ou “testimonial” da escritura e sua função político-religiosa. Das práticas escriturais voltadas à posse legitimada de terras com base em documentos autorizados pelo rei – lembremos a “Crônica de Cajamarca” –, acima de quaisquer argumentos falaciosos, encontraremos na raiz religiosa a mais poderosa e alienante justificativa para todos os excessos da empresa colonial:

A los ojos de los conquistadores, la escritura simboliza, actualiza o evoca – en el sentido mágico primitivo – la autoridad de los reyes españoles, legitimada por los privilegios que les concedió, a raíz de la reconquista cristiana de la península ibérica, el poder papal. A su vez, la institución romana, heredera autoproclamada del legado cristiano, se considera depositaria de la que fue, en la Europa medieval, la Escritura por excelencia: la Biblia. Del poder – o capacidad performativa – que Colón y sus compañeros ven encarnado en el texto escrito resulta, en última instancia, un poder ideológico afianzado en la concepción occidental etnocentrista del valor universal de las Sagradas Escrituras judeo-cristianas (LIENHARD, 1992, p.26-27).

Assim como a escritura, a fotografia será investida desse caráter “testimonial” e, sobretudo, mágico. Deste modo, não só a cultura caligráfica e a atitude escritural, mas também outros meios tecnológicos do dominador irão suplantar, no decorrer dos séculos, as culturas indígenas de tradição predominantemente oral, reestruturando toda a esfera da comunicação. O controle do imaginário nativo virá sempre atrelado ao desprezo por seu universo simbólico – ou por um interesse invasivo e superficial como tática de dominação – a exemplo das investidas missionárias católicas na floresta tropical no começo do século XX. Nesse contexto, “civilizar” o indígena significará “ter acesso a uma mão-de-obra submissa, dispor de um consumidor seguro para os produtos manufaturados e de um cliente de confiança para os contratos de troca comercial”, como salientam Lucía Chiriboga e Valeria Rodríguez, no artigo “Os índios da floresta no olhar das missões religiosas (Equador: 1900-1945)”. E a responsabilidade em “criar” esse novo indígena ficará a cargo das missões religiosas, o mais importante aparato intelecto-espiritual da empresa colonizadora, desde a Conquista.

No estudo de Chiriboga e Rodríguez, encontramos um portfólio interessante sobre a atuação das missões católicas na floresta equatoriana, que traz imagens produzidas no contexto das atividades da Congregação Salesiana junto aos povos *Shuar* (1997, p.52).



Fig. 1 – Retrato de matrimônio Shuar de Gualaquiza.
Amazônia, Equador, 1925. Fotógrafo: Salvador Sánchez.

A maioria das imagens encomendadas pela Congregação a fotógrafos de estúdio da época retratam indígenas vestidos à moda ocidental para ressaltar, de modo preponderante, a mudança de aparência externa (1997, p.53). Mas, dentre a série de fotografias regradas – já que as encomendas determinavam também outros critérios de produção como poses, gestos, distribuição espacial e enquadramentos específicos –, algumas nos oferecem certos detalhes que permitem ao olhar de hoje descobrir as poses falsas, detectar a tergiversação de evidências históricas e as prováveis lacunas em descrições etnográficas da época (1997, p.55). O mais curioso nessas imagens da população indígena *Shuar* deve-se à subversão que notamos dessas “regras” na composição de algumas fotos.

Na figura 1, por exemplo, observamos o retrato de um casamento tradicional *Shuar*, documentando explicitamente a poligamia “que tanto horrorizou os missionários”. Nota-se ainda o detalhe da cadeira vienense na qual o homem está sentado e a expressão facial provocadora que ele impõe ao posar para a foto. É na especificidade dos *Shuar*, o povo mais estudado pelo Ocidente e aquele que mais agressivamente resistiu à colonização e evangelização, que as autoras acreditam ser possível responder às perguntas que estas fotografias nos fazem. Como essas especificidades haveriam escapado ao controle da produção artística da época? Quem realmente teria encomendado essas fotos? Nesse sentido, essas questões continuam abertas e ainda suscitam mais uma possibilidade: até que ponto os sujeitos dessas fotos conseguiram, de certa maneira, interferir e se dizer na criação de sua identidade fotográfica matrimonial...

“Se esses rostos indômitos estão taciturnos, é porque colocamos em perigo suas almas e vamos modificar profundamente suas vidas”, afirma Christian Maurel, ao analisar a representação dos povos indígenas que os fotógrafos do exotismo colonial promoveram no século XIX e início do século XX. Assim como a escrita – com toda a carga missionária que ela carrega na América Latina –, também o cerimonial fotográfico vem estabelecer uma espécie de ritual de submissão da alma dos nativos. A primeira, no controle do imaginário operado pela catequese; a segunda, no silêncio absoluto daquele que posa, cujo corpo a foto imobiliza e embalsama. Desdobramentos de um mesmo ritual de sacrifício.

É bastante conhecido o fato de que, para os índios, a fotografia teria o poder de roubar o espírito e a vida das pessoas. Observação digna de um selvagem – costuma-se pensar –, já que aquela não passa do registro de uma emissão de ondas luminosas. Contudo, o indígena “duvidava confusamente disso, ao passo que o químico, durante a revelação, fazia de tudo para esquecer que estava manipulando um sortilégio” (MAUREL, 1997, p.29). É então que nos damos conta de que a associação entre a foto e o morto não é tão descabida assim. Eis uma percepção acertada para Roland Barthes, basta lembrar uma breve passagem de “A câmara clara” (1980):

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984, p.27).

. “Será que o modelo sente que se descola de sua própria pele?”, pergunta Maurel, em pertinente ironia para nós, que, de imediato, recorremos à lembrança de um episódio curioso, narrado por Sandro Oramas, a respeito de uma foto de Theodor Koch-Grümborg:

Esta fotografia, cuja procedência está intimamente ligada, na Venezuela, ao ambiente científico do começo do século, é atribuída, segundo fonte familiar, ao antropólogo e lingüista alemão Koch-Grümborg, pioneiro da fotografia na Amazônia venezuelana por volta de 1925. Luis R. Oramas, outro pioneiro da antropologia e da fotografia na Venezuela, que conservou zelosamente este raro documento, contava que um fotógrafo (supostamente Koch-Grümborg) mostrou o negativo ao seu modelo (um indígena da região Orinoco-Ventuari) que, assombrado ao ver-se pela primeira vez numa fotografia, pegou uma de suas flechas e começou a raspar, angustiado, a frágil superfície do negativo, deixando ali sua marca indelével (ORAMAS, 1997, p.25-27).

Esta suposição, cujos indícios aparecem na figura 2, torna-se profícua para compreender as fraturas da história, os espaços que não foram inteiramente conquistados pela empresa colonial e as marcas silenciosas do Outro. A rasura impressa na foto de Koch-Grümborg é a constatação violenta da impossibilidade do diálogo, comparável ao episódio de Cajamarca. Uma interlocução forçada, desigual, instaura um buraco negro que ameaça engolir toda a imagem. Evidencia-se, assim, uma ferida profunda, com a intervenção direta do referente índio.



Fig. 2 – *Índio da região Orinoco-Ventuari*, Território Federal da Amazônia, [ca.1925].
Fotografia atribuída a Theodor Koch-Grümbert. Coleção Sandro Oramas.

São estes registros que a fotógrafa Lucía Chiriboga traz à tona e transforma, através de suas técnicas de montagem. Ela não só recupera e re-significa essas fotos em suas composições, mas também se utiliza de documentos coloniais, títulos de propriedade do século XIX e signos de um passado pré-colombiano, promovendo uma confluência de linguagens e uma confrontação de superfícies, texturas e textos. A artista propõe uma revisão de certos relatos marginalizados nos discursos hegemônicos da História, por isso, incorpora outras materialidades em seu projeto visual, as quais manipula, entretetece, superpõe, cobre, descobre (RETAMAL, 2001).



Fig. 3: *Signos Errantes (I)*



Fig. 4: *Los títulos de un cacique*

Nas figuras 3 e 4, percebemos a superposição de códigos culturais que pertencem a repertórios distintos, mas estes aparecem fragmentados, o que por si só dificultaria uma leitura separada de cada um deles. Só será possível ler a junção desses códigos alheios, a costura dos fragmentos, o efeito diglôssico que se instaura. Essas imagens fazem parte do ensaio intitulado “Del fondo de la memoria, vengo (Ecuador, 1994-2003)”, em que a artista aprofunda a confrontação de imagens históricas com fotografias de sua própria autoria, estilo que será uma constante em seu trabalho, como ela mesma explica, a seguir:

Se trata de una tentativa, a través de las técnicas de montaje o doble exposición, de rebasar los límites de la fotografía como documento, para aproximarme a factores subjetivos, culturales y de identidad. Una confluencia de lenguajes: vernacular, occidental, y mítico como una "metáfora impresa", inspirada en el juego de los tiempos largos de la cultura y en una reflexión sobre el proceso histórico de convivencia de las diversas culturas en el mundo andino.

O efeito de distintos panos de fundo sob a mesma imagem, por exemplo, como percebemos abaixo, na figura 5, além de propiciar uma reescritura do corpo indígena na história, evoca a fantasmagoria que caracteriza “a memória mutilada” ou a memória dos eternos invisíveis, “que procuram em vão seus rostos neste espelho que deforma. Mas eles não estão lá” (GALEANO, 2005).



Fig. 5: *Las ánimas anónimas*

A obra de Lucía Chiriboga constrói um palimpsesto de discursos silenciosos (ver a figura 6), revelando a presença trans-lúcida das *ánimas anônimas* que voltam para contar as suas histórias. Em suas composições, a “memória mutilada” conjuga-se à “*mémoire brisée*” para fermentar a “*mémoire vivante*”:

Quando está realmente viva, a memória não contempla a História, mas nos incita a fazê-la (...) ela está no ar que respiramos (...) ela nos respira. É contraditória, como nós. Jamais repousa. Ela muda, como nós (...) A ‘*mémoire vivante*’ não nasceu para servir de âncora. Ela tem mais vocação para ser uma catapulta (...) Ela não renega a nostalgia, mas prefere a esperança, os perigos, as intempéries (GALEANO, 2005).



Fig. 6: *Viviré para contarlo*

Lucía compromete a arte em localizar os pontos cegos nos mapas do passado, como afirma José Antonio Navarrete, sobre a exposição “Tenguel: el tamaño del tiempo” (1997). A lenda de Tenguel, explica Chiriboga,

traspasa el Ecuador, desde los tiempos de los cacicazgos precoloniales hasta las luchas campesinas de mediados del siglo XX. Se origina en la isla Puná, frente al litoral pacífico, donde el cacique Tomalá resiste al asedio del Inca y a los primeros conquistadores. Finalmente, encontramos a sus herederos sometidos al imperio español en el siglo XVI.

Desde entonces, la escritura y la imagen —los títulos de propiedad y la cartografía—, serán los símbolos del poder terrenal y divino de los unos, y el despojo y la nostalgia de los otros.

Estes elementos, “huellas de un discurso particular”, cuja integridade parece irrecuperável, constituem “lugares de memória” e compõem um quadro de fragmentos em uma tentativa tensa de coesão. Se a integridade de cada elemento é irrecuperável separadamente, só nos resta procurar as possibilidades de sentido que justificam a coerência do todo:

todo ese accidentado proceso implicó a largo plazo una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma (QUIJANO, p.211).

A estratégia criativa da artista, de acordo com José Antonio Navarrete (1998), distancia-se das propostas do indigenismo plástico modernista, que viu os indígenas como uma massa sofridora ou como os dignos herdeiros das tradições pré-colombianas. Lucía situa-se nas complexidades do texto social, no encobrir e desvelar próprios de uma “estética da ausência, do vazio, da perda, mas também da resistência”, como diz a fotógrafa.

Não é por acaso que Lucía convoca todos os fantasmas que falam através de suas fotos. Ela o faz a partir de uma análise minuciosa de fotografias antigas que nos oferecem a perspectiva do colonizador e registram as relações ambíguas e conflitivas entre índios e brancos nos séculos XIX e XX. De nativos fuzilados a generais em pose napoleônica, sabemos que todos já estão mortos – ou mais do que mortos, se assim preferirmos atrelar a morte instantânea do que se fotografa à morte real, biológica. Desta maneira, Chiriboga reúne esses espectros para que eles possam “contar” a sua história, conjugando espaços, tempos e personagens que se presentificam em uma linguagem trans-lúcida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos.”

(*Na colônia penal*, Franz Kafka)

As ressonâncias de uma palavra indígena, em *El hablador*, apontam para o sentido perdido da comunidade e à construção de uma utopia arcaica voltada a restabelecer uma ordem social idílica ante o desarraigo do modelo ocidental e, em particular, da sociedade peruana. Contudo, é possível perceber também outras implicações desta presença índia, se pensarmos na subjetividade do narrador protagonista: um escritor latino-americano que, no berço da civilização, depara-se imerso em um conflito identitário de dimensões existenciais profundas. Pois, o que significa ser peruano? “El Perú es para mí una especie de enfermedad incurable y mi relación con él es intensa, áspera, llena de violencia que caracteriza a la pasión” (VARGAS LLOSA, 1990, p.218).

A resposta a essa questão parece simples, como seria em qualquer outro país da América Latina: estaríamos ainda sob o signo de uma persistente ignorância mútua que desde a Conquista atua no sentido de banir as diferenças e continua o encobrimento do Outro em suas especificidades culturais. O ser peruano aqui entra em colapso, diante de uma exposição fotográfica sobre uma determinada etnia que (sobre)vive em seu país. Mas, quem são os machiguengas, “i nativi della foresta amazónica”? Esta é a segunda grande questão, intrinsecamente ligada à anterior: porque será em Florença que este narrador peruano vai descobrir os índios “machiguengas” e, conseqüentemente, uma parte desconhecida de si mesmo, que se manifestará em um escritor irrequieto com a figura de um tradicional contador de histórias:

Era una pregunta que me hacía cada vez que llegaba a mis manos alguno de esos estudios o trabajos de campo y descubría que tampoco esta vez se mencionaba ni siquiera de paso a aquellos ambulantes contadores de cuentos que a mí me parecían el rasgo más delicado y precioso de aquel pequeño pueblo y el que, en todo caso, había forjado ese curioso vínculo sentimental entre los machiguengas y mi propia vocación (para no decir simplemente mi vida) (VARGAS LLOSA, 1987, p.62).

Portanto, a ignorância mútua também vai se traduzir pela “descoberta que ainda não houve”, nas palavras de Galeano, ou ainda no “eterno retorno do encontro”, como diria Ailton Krenak, ao discutir a relatividade espacio-temporal do encontro entre povos ameríndios e europeus

Não houve um encontro entre as culturas dos povos do Ocidente e a cultura do continente americano numa data e num tempo demarcado que pudéssemos chamar de 1500 ou de 1800. Estamos convivendo com esse contato desde sempre. Se pensarmos que há 500 anos algumas canoas aportaram aqui na nossa praia, chegando com os primeiros viajantes, com os primeiros colonizadores, esses mesmos viajantes, eles estão chegando hoje às cabeceiras dos altos rios lá na Amazônia (...) Os Jamináwa não foram ainda abordados, continuam perambulando pelas florestas do alto rio Juruá, nos lugares aonde os brancos estão chegando somente agora! Poderíamos afirmar, então, que para os Jamináwa 1500 ainda não aconteceu. Se eles conseguirem atravessar aquelas fronteiras, subirem a serra do divisor e virarem do lado de lá do Peru, o 1500 pode acontecer só lá pelo 2010. Então eu queria partilhar com vocês essa noção de que o contato entre as nossas culturas diferentes se dá todo dia (...) Essa grande movimentação no tempo e também na geografia de nosso território e de nosso povo expressa uma maneira própria das nossas tribos de estar aqui neste lugar (KRENAK, 1999).

As reflexões de Krenak associam-se à ocidentalização do Novo Mundo, avaliada por Serge Gruzinski, um processo ainda em marcha, em uma tentativa voraz e contínua de apropriação dos seres e das coisas. Mas, será nos movimentos contraditórios dessa marcha que veremos o judeu-peruano Saúl Zuratas converter-se em *hablador* machiguenga e o *hablador* Tasurinchí transformar-se em Tasurinchí-Gregorio e Tasurinchí-Jehová. “Es gracioso que el último indigenista del Perú sea un judío, Mascarita” (VARGAS LLOSA, 1987, p.40). São contradições como essas que Vargas Llosa sublinha em “La utopía arcaica y el Perú informal” (1995). Neste ensaio, o escritor aborda o problema da reforma agrária, que não melhorou em nada a vida do campesino, e o processo de modernização dos Andes, que provocou uma migração maciça dos índios para os centros urbanos, a desintegração da sociedade andina tradicional e um processo de desindianização crescente. Nesse sentido, Vargas Llosa parece apontar para uma extinção inevitável, provocada pela modernização da sociedade peruana, como já havia afirmado em “El nacimiento del Perú” (1985):

Tal vez no hay otra manera de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas, en las que las diferencias sociales y económicas se reduzcan a proporciones razonables, humanas, en las que todos puedan alcanzar, al menos, una vida libre y decente (1985, p.336).

Contudo, se neste ensaio, escrito na década de 80, o escritor demonstra certa complacência a uma modernização necessária, duvidará completamente dos “progressivos” benefícios desta, no texto escrito na década de 90. Aqui, apesar de reconhecer o poder dissociativo de um Peru moderno no coração dessas sociedades indígenas, Vargas Llosa não se convence de maneira tão fatalista, acomodando-se no discurso do extermínio, mas opta pela imprevisibilidade fenixante de um novo país cuja riqueza econômica passa a ser gerada pelos milhares de *trabajadores* informais:

La economía informal creada por ellos, Al margen de una legalidad costosa y discriminatoria para el pobre, ha hecho posible centenares de miles de puestos de trabajo y producido una riqueza difícil de cuantificar pero que es inmensa, un verdadero prodigio si se piensa que ella resultó de hombres y mujeres sin capital, sin tecnología, sin apoyo alguno, sin créditos y trabajando en precaria ilegalidad (1995, p.332).

Porque o sistema gera mutilados, como diria Galeano, e a literatura que se dirige às consciências, atua sobre elas, disparando os gatilhos da imaginação e da transformação. Então, se a literatura nos ajuda a ser, como converter-se em protagonista da história, fazendo-a no lugar de padecê-la, um povo que ignora sua própria identidade? (GALEANO, 1990, p.24). Como esses “ex índios, cholos, negros, zambos y asiáticos”, responsáveis por uma economia prodigiosa, podem se reconhecer e ser reconhecidos por nós? É nessa direção que o heterogêneo vibra, em uma época marcada por polifonias e cruzamentos, “em que a recuperação identitária estaria mais atenta à memorização de pistas, vestígios (trace), fragmentos e vozes que permaneceram até então inaudíveis” (BERND, 1999, P.214). A identidade sendo praticada como relação (GLISSANT, 2005), situando-se em um entre-lugar, no lugar intermediário entre dois pólos dialéticos, em um processo dinâmico “que implica estratégias de construção/desconstrução que não significam fechamento sobre nós-mesmos ou sobre o grupo ao qual pertencemos, mas abertura para o outro” (BERND, 1999, P.215).

Deste modo, este reconhecimento de vozes inaudíveis poderia se dar nas “verdades contraditórias” que o escritor arequipenho não perde de vista, especialmente ao tentar recriar literariamente o discurso de um tradicional contador de histórias machiguenga –

malgrado os universalismos e os artificialismos da linguagem em que se arrisca. Porque, aqui, o bardo e o escritor se fundem na figura do *hablador*, metáfora da função coesiva deste escritor em meio a um *pueblo fracturado*, entre a mudez e as possíveis ressonâncias das vozes que se desprendem da multidão, no estranhamento das verdades contraditórias, ou da verdade de uma mentira: “sua obra é a verbalização de um mundo em que as formas são significantes de uma metáfora mais ampla” (JOSEF, 1993, p.111).

E talvez pela impossibilidade de ser o “vínculo vivo” que Arguedas encarnou como nenhum outro escritor, Vargas Llosa se aninhe com tanto afincio na figura deste *hablador* ancestral, misterioso.

Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizado sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal, uno más de la antiquísima estirpe que, ya en aquella época en que esta Firenze en la que escribo producía su efervescencia cegadora de ideas, imágenes, edificios, crímenes e intrigas, recorría los bosques de mis país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de constituir algo fraterno y compacto (VARGAS LLOSA, 1987, p.96).

ANEXO



Fonte: Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 Bibliografia geral

- ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSELIN, Guillaume; OUELLET, Pierre. *Puissances du verbe: écriture et chamanisme*. Montréal: VLB éditeur, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERND, Zilá. Literatura e identidade. In: SOUSA, Edson (org.). *Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p.212-215.
- CADOGAN, León. Chono Kybwyrá: aves y almas en la mitología guaraní. In: ROA BASTOS, Augusto (org.). *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI, 1978, p.32-50.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDRE, Hipólito; ECHEVERRI, Juan Alvaro. *Tabaco Frío, Coca Dulce: palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos*. Bogotá: Colcultura, 1993.
- CHIRIBOGA, Lucía; RODRÍGUEZ, Valeria. Os índios da floresta no olhar das missões religiosas (Ecuador: 1900-1945). In: MAGALHÃES, Angela; MARTINS, José Carlos (orgs.). *Amazônia, Luz e Reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte; Caracas: Consejo Nacional de la Cultura de La Republica de Venezuela, 1997, p.50-56.
- CHIRIBOGA, Lucía. *Del fondo de la memoria, vengo (Ecuador, 1994-2003)*. Disponível em: Disponível em: http://www.homines.com/fotografia/lucia_chiriboga/index.htm. Acesso em: outubro de 2009.

_____. *Tenguel: el tamaño del tiempo* (1997). Disponível em: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/defaultsp.html>. Acesso em: junho de 2009.

CISNEROS, Carmen Pinilla. *Fuegos Literarios: Arguedas y Vargas Llosa*. Disponível em: http://www.editoraperu.com.pe/Identidades/22/pdf/idt_22_08-09.pdf. Acesso em março de 2010.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal. Entrevistas con Jorge Coaguila*. Lima: Jaime Compodónico editor, 1995.

COLOMBRES, Adolfo. Palavra y artificio: las literaturas “bárbaras”. In: *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. Volume 3: Vanguarda e modernidade, pp. 127-167.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, pp.23-37.

DESCOLA, Philippe. *As lanças do crepúsculo: relações jivaro na Alta Amazônia*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DURANTI, Alessandro. *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DUSSEL, Enrique. *1492: O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Trad. de Jaime Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO, Sergio R. *El sueño del pongo: entre la abyección y el deseo*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/suepong.html>. Acesso em: janeiro de 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRIAS, Joana Matos. *Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático*. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8512/2/2810.pdf>. Acesso em: janeiro de 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Maria. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALEANO, Eduardo. Ce passé qui vit en nous. *Manière de Voir*, nº82, pp.91-93, 2005.

_____. *Les “oublis” de l’histoire officielle: mémoires et malmémoires*. Disponível em: <http://membres.multimania.fr/jes/boo-galeano-fr.htm>. Acesso em: setembro de 2008.

_____. *A descoberta da América (que ainda não houve)*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

GILLY, Adolfo. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y El Papacha Oblitas. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/595/59501905.pdf>. Acesso em: janeiro de 2009.

GLISSANT, EDOUARD. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a13.pdf>. Acesso em: agosto de 2009.

HART, Cathérine Poupeney. *Le rejet de la chronique ou la construction de l'utopie archaïque dans L'Homme qui parle de Mario Vargas Llosa*. In: Parole transgressive, résistance et changement.

_____. *El cronista y el hablador: em torno a uma permanência*. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_4_011.pdf. Acesso em: novembro de 2009.

JOFFE, Hélène. Degradação, desejo e “o outro”. In: ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998, pp.109-128.

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KRENAK, Ailton. *O eterno retorno do encontro*. In: A outra margem do Ocidente. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1999.

KUMU, Umúsin Panlõn; KENHÍRI, Tolamã. *Antes o mundo não existia: a mitologia heróica dos índios desâna*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1994.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *A conquista da América Latina vista pelos índios: relatos astecas, maias e incas*. Trad. de Augusto Zanatta. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEZAMA, Lima. *A expressão americana*. Trad. de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

_____. Sociedades heterogêneas y “diglosia” cultural en America Latina. In: SCHARLAU, Birgit (org.). *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994, pp.93-104.

_____. La percepción de las prácticas “textuales” ameríndias: apuntes para un debate interdisciplinar. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. v. 3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, pp.169-185.

MARCONE, Jorge. *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción Del discurso oral*. Lima: Pontifica Universidad Católica Del Perú; Fondo Editorial, 1997.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Sete ensayos de interpretação da realidade peruana*. Tradução de Felipe José Lindoso. São Paulo: Expressão Popular: Clacso, 2008.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp.63-86.

MAUREL, Christian. Quando a fotografia era uma cerimônia. In: MAGALHÃES, Angela; MARTINS, José Carlos (orgs.). *Amazônia, Luz e Reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte; Caracas: Consejo Nacional de la Cultura de La Republica de Venezuela, 1997, pp.28-31.

MELIÀ, Bartomeu. Palavra vista, dicho que no se oye. In: LÓPEZ, Luiz Enrique (org.). *Sobre las huellas de La voz: sociolingüística de La oralidad y la escritura*. Madri: Morata, 1998, pp.23-33.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Volume 1. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

NOGUEIRA, Luciana Persice. *O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: 250 p. mimeo, 2001 (Orientador: Edson Rosa).

NORA, Pierre. *Entre Memoria e Historia: La Problemática de los Lugares*. Disponível em: Disponível em: <http://cholonautas.edu.pe/memoria/nora1.pdf>. Acesso em: setembro de 2009.

NOVAIS, Adauto (org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1999.

ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ORAMAS, Sandro. Natureza versus Cultura: a fotografia e a negação do ser. In: MAGALHÃES, Angela; MARTINS, José Carlos (orgs.). *Amazônia, Luz e Reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte; Caracas: Consejo Nacional de la Cultura de La Republica de Venezuela, 1997, pp.25-27.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina*. Disponível em: <http://www.guevariando.org/phocadownload/Libros/coloniedad%20del%20poder,%20eurocentrismo.pdf>. Acesso em: março de 2009.

_____. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Disponível em: <http://al.blogspot.com.br/content/blogs/al/files/girodecolonial.pdf#page=93>. Acesso em março de 2009.

RENARD-CASSEVITZ, F-M. *El dios Yabireri y su cargado Yayenshi: mito de fundación*. Lima: IFEA/Lluvia Editores, 2004.

RETAMAL, Maria Elena. “Fantasmas. Viviré para Contarlo”. In: *I Encuentro de Arte, Educación y Estética: Navegantes, una cartografía sobre los Andes*. Santiago, UMCE, 2001.

ROA BASTOS, Augusto (org.). *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI, 1978.

SALES, Dora. *Qepa Wiñaq... Siempre: Literatura y Antropología*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

SANTIAGO, José Alberto. *Crónica de una alucinación*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741899053849660035/2101950032.pdf>. Acesso: 20 de outubro de 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Marcel de Lima. *Xamanismo: a palavra que cura*. São Paulo: Paulinas, 2007.

SEQUERA, Guillermo; DIEGUES, Douglas (org.). *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TAURO, Alberto. *Presencia y definición del indigenismo literário*. México: Editorial Cultura, 1940.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. Trad. de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VOLEK, Emil. *El Hablador de Vargas Llosa: del realismo mágico a la postmodernidad*. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1999, pp. 95-102.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WHITE, Steven. *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: un estudio ecocrítico*. Managua, Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2002.

_____. *Las narrativas chamánicas del ayahuasca y la producción de la literatura neo-indigenista*. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2001/files/WhiteSteven.pdf>. Acesso em: outubro de 2009.

6.2 Bibliografía específica

- ARGUEDAS, José María. *Os rios profundos*. São Paulo: Círculo do Livro S.A.
_____. *Relatos completos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974.
- CALVO, Cesar. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Iquitos: Proceso Editores, 1981.
- RIBEYRO, Julio Ramon. *La palabra del mudo*. Lima: Ediciones siglo XXI, 2000.
_____. *Prosas Apátridas (completas)*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El Hablador*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1991.
_____. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 1996.
_____. *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna*. Lima: PEISA, 1993.
_____. *A casa verde*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Olympio, 1975.
_____. *La tía Julia y el escritor*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
_____. *Contra viento y Marea (1964-1988)*. Lima: Peisa, 1990.
_____. *Dicionário amoroso da América Latina*. Tradução de Wlaldir Dupont e Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.