



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)

LETRAS, ARTES E MEDIAÇÃO  
CULTURAL

**ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO EM *LOS RÍOS PROFUNDOS* (1958), DE  
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

**ELIZABETE DA CONCEIÇÃO VIEIRA**

Foz do Iguaçu  
2014



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)**

**LETRAS, ARTES E MEDIAÇÃO  
CULTURAL**

**ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO EM *LOS RÍOS PROFUNDOS* (1958), DE  
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

**ELIZABETE DA CONCEIÇÃO VIEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto Latino-Americano  
de Arte, Cultura e História da Universidade  
Federal da Integração Latino-Americana,  
como requisito parcial à obtenção do título  
de Bacharel em Letras, Artes e Mediação  
Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho

Foz do Iguaçu  
2014

**ELIZABETE DA CONCEIÇÃO VIEIRA**

**ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO EM *LOS RÍOS PROFUNDOS* (1958), DE  
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto Latino-Americano  
de Arte, Cultura e História da Universidade  
Federal da Integração Latino-Americana,  
como requisito parcial à obtenção do título  
de Bacharel em Letras, Artes e Mediação  
Cultural.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho  
UNILA

---

Profa. Dra. Débora Cota  
UNILA

---

Profa. Dra. Mariana Cortez  
UNILA

Foz do Iguaçu, 02 de dezembro de 2014.

Dedico este trabalho à grande amiga  
e irmã Sandra França.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente a meu professor orientador, Dr. Marcelo Marinho, não só pela constante e paciente orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade, compreensão, incentivo e conselhos.

Às professoras Dra. Débora Cota e Dra. Mariana Cortez, pelas contribuições e orientações recebidas na avaliação do projeto.

A meu eterno namorado, Ataíde Justino Filho.

A minha mãe Zilda.

À colega de curso Selma Araújo, pela sincera amizade no decorrer dos quatro anos de estudos.

A Lucilaine Silva, minha sobrinha querida.

E dou graças a Deus.

“Todas as pessoas sobrevivem sob o mesmo céu e  
habitam a mesma “casa”, nosso planeta.”  
(José Marin)

VIEIRA, Elizabete da C. **Oratura e Transculturação em *Los Ríos Profundos* (1958), de José María Arguedas**. 2014. 48p. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras, Artes e Mediação Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2014.

## RESUMO

O termo “oratura”, segundo Mendizábal (2012), corresponde a uma forma de comunicação de natureza oral e ritual. A oratura é característica de segmentos à margem da sociedade: comunidades tradicionais tais como as comunidades indígenas, as comunidades quilombolas, as populações de pescadores e ribeirinhos ou comunidades rurais. Os estudos literários permitem compreender de que forma a cultura erudita ou a cultura urbana percebem e representam essas culturas que estão à periferia. A presente pesquisa parte do pressuposto de que um dos objetivos do peruano José María Arguedas é o de refletir sobre a situação do povo quéchua e sua memória, por meio de uma obra romanesca em que o leitor entra em contato com as canções escritas na própria língua dos povos autóctones do Peru. O escritor serve-se de fontes orais autóctones para reconstruir uma memória coletiva em que se retrabalham traços culturais peruanos, especialmente os huaynos, expressivas canções tradicionais dos andinos que correspondem a uma manifestação da memória cultural dos povos originários. Observa-se uma releitura de uma literatura nacional peruana, com a inclusão da oratura quéchua. Para estruturar nossa análise, o presente trabalho está organizado em três partes: I. “Oratura e transculturação na América Latina”; II. “A obra de José María Arguedas (1911-1969): texto e contexto”; III. “Oratura e transculturação em *Los Ríos Profundos* (1958)”.

**Palavras-chave:** Oratura. Transculturação literária. José María Arguedas. Literatura Latino-Americana.

VIEIRA, Elizabete da C. **Orature and transculturation in *Los Ríos Profundos* (1958), of José María Arguedas**. 2014. 48p. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras, Artes e Mediação Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2014.

### ABSTRACT

The term "orature" according Mendizábal (2012) corresponds to a form of communication and oral ritual nature. The orature is characteristic of segments on the edge of society: traditional communities such as indigenous communities, maroon communities, populations of fishermen and coastal or rural communities. Literary studies allow us to understand how the high culture or urban culture perceive and represent these cultures that are the periphery. This research assumes that one of the Peruvian José María Arguedas goals is to reflect on the situation of the Quechua people and their memory, by means of a Romanesque work in which the reader comes in contact with songs written in their own language the indigenous peoples of Peru. The writer makes use of indigenous oral sources to reconstruct a collective memory in which rework Peruvian cultural traits, especially huaynos, expressive traditional Andean songs that match a manifestation of the cultural memory of indigenous peoples. There has been a re-reading of a Peruvian national literature, with the inclusion of Quechua orature. To structure our analysis, this paper is organized in three parts: I. "orature and transculturation in Latin America"; II. "The work of José María Arguedas (1911-1969): text and context"; III. "Orature and transculturation in *Los Ríos Profundos* (1958)".

**Keywords:** Orature. Transculturation. José María Arguedas. Latin American Literature.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
<b>1 ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO NA AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>10</b>
1.1 <i>Oralitura</i> ou oratura? .....	10
1.2 O conceito de transculturação .....	13
1.3 Escritores transculturadores-mediadores .....	15
<b>2 A OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1911-1969): TEXTO E CONTEXTO .....</b>	<b>21</b>
2.1 Infância, vida adulta e morte .....	21
2.2 Traços marcantes na obra arguediana .....	24
2.3 A oratura na obra arguediana .....	27
<b>3 ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO EM <i>LOS RÍOS PROFUNDOS</i> (1958).....</b>	<b>29</b>
3.1 O romance <i>Los Ríos Profundos</i> .....	29
3.2 Oratura, <i>huaynos</i> e transculturação em <i>Los Ríos Profundos</i> .....	33
3.3 O escritor transculturador .....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	43
REFERÊNCIAS .....	44

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar os desdobramentos poéticos da “oratura” e da “transculturação”, duas importantes marcas da cultura latino-americana. Na origem da noção de transculturação e de sua fortuna, lembramos um nome latino-americano, o de Ángel Rama. Nesse sentido, o presente trabalho desenvolve os conceitos de termos “oratura” e “transculturação”, com enfoque na função social do escritor transculturador que é José María Arguedas, autor do célebre *Los Ríos Profundos* (1958), romance que traz visibilidade aos povos excluídos, reafirmando sua identidade. A análise buscará analisar o papel do mediador, aquele que constrói uma ponte entre mundos diferentes, visando trazer à luz a face oculta de um povo.

Nesse tocante, a análise literária comparatista é uma ferramenta hermenêutica de fundamental importância para compreensão das relações entre culturas distintas, e vai nos permitir a análise das formas pelas quais Arguedas incorpora à literatura canônica latino-americana certas formas ou manifestações das culturas autóctones, sobretudo no que se refere à oratura. Para tanto, o estudo está estruturado em três eixos hermenêuticos. A primeira parte denomina-se “Oratura e transculturação na América Latina” e dedica-se a discorrer sobre o conceito de oratura e de transculturação. A segunda parte intitula-se “A obra de José María Arguedas (1911-1969): texto e contexto” e propõe um breve histórico da vida de José María Arguedas e explana sobre traços temáticos recorrentes em sua obra. A terceira parte recebe o título de “Oratura e transculturação em *Los Ríos Profundos* (1958)”, para apresentar a obra *Los Ríos Profundos*, no que se refere ao universo cultural e social do mundo andino.

## 1 ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Na América Latina, sobretudo no que se refere aos povos originários, às comunidades quilombolas e a outros povoados tradicionais, a arte da narração e do canto coletivo é uma prática que ocupa um espaço privilegiado nas manifestações culturais. Este capítulo se dedica a discorrer sobre a importância das formas artísticas marcadas pela oralidade, ao mesmo tempo em que se propõe a desenvolver certos aspectos do conceito de transculturação, sempre com base no aporte teórico e nos estudos de renomados autores com extensa produção no assunto em questão.

### 1.1 *Oralitura* ou oratura?

O termo “oratura”, da língua portuguesa, e seu equivalente espanhol “*oralitura*”, correspondem ao que se convencionou chamar de “literatura oral” ou, em alguns casos, de “oralidades”, no âmbito dos estudos literários. O termo surgiu na segunda metade do século XX, e foi possivelmente inventado por Pio Zirimu, como se verá abaixo. O *Diccionario Electrónico de la Literatura Colombiana* (DELC) assim define “oralitura”:

El término “oralitura” se utiliza para referirse a las formas artísticas verbales de las comunidades afrocolombianas e indígenas, y el de tradición oral, más específicamente, para la de índole hispánica. Enrique Ballón Aguirre concibe ambas nociones como literatura ancestral, para el caso de la “oralitura” y como literatura popular en lo que se reconoce como “tradición oral”. Se entiende como todas aquellas manifestaciones literarias no escritas, que han sido denominadas como *oralitura* y se presentan como leyendas, cuentos, cantos, coplas, romances, rimas, entre muchos otros géneros de carácter lírico, dramático, oratorio y narrativo. La oralitura se diferencia de la etnoliteratura en la medida en que esta última realiza una elaboración escrita con base en la expresión estética oral, es pues, una reelaboración; por su parte, lo “oraliterario” se caracteriza por conservarse en la tradición como texto oral. No cualquier texto oral es literario, ni hace parte de la tradición oral, puesto que también se habla de historia oral que se compone por relatos de testigos. La tradición oral se caracteriza por transmitirse de generación en generación y se divide en diversos tipos: superficiales informales y formales como las genealogías, tradiciones de génesis, y tradiciones literarias, estas últimas privilegian un criterio estético que alude tanto al lenguaje como a los temas sobre los que versan los textos.

Partindo do princípio de que toda literatura é resultado do construto coletivo de um povo, pode-se dizer que o termo “etnoliteratura” é redundante. Cabe

distinguir a diferença entre “oratura” e “oralidade”, no interesse do presente estudo. O vocábulo “oralidade” é aqui considerado, segundo a definição de Houaiss, como aquilo que é “relativo à boca; que se produz na boca; que se propaga se transmite pela boca; que não é ou não está escrito; dito, realizado ou expresso de viva voz; verbal.” (HOUAISS, 2009, s. p.). Nessa perspectiva, Amós Coelho da Silva (2013, p. 10) afirma que, para o filólogo Antônio Houaiss, a oratura implica “uma luta permanente em favor da memória, da mnemônica ou da disciplina, da memória voluntária.” O respeitado filólogo brasileiro estabelece, nesses termos, a distinção entre “oratura” e “oralidade”.

Nessa perspectiva, Juan José Prat Ferrer (2010, p. 26) relembra que os debates pós-colonialistas sobre a hegemonia das línguas européias, no contexto da realidade africana, induziram a necessidade de criação de um conceito que desse conta das manifestações orais na África. Nessa perspectiva, o crítico afirma que Pio Zirimu, um linguista ugandês, e Micere Mugo, professora de arte, adotaram o uso da palavra “oratura”, pela primeira vez, ainda na década de 1960.

De forma convergente, Fabiano Moraes (2008) retoma as análises de Câmara Cascudo que afirma em sua obra *Literatura oral no Brasil* (1984) que o termo “oratura” aglutina diferentes gêneros marcados pela oralidade, tais como “contos, lendas, mitos, adivinhas, provérbios, parlendas, frases feitas, cantos, orações, transmitidos e conversados oralmente.” Cascudo grande estudioso da cultura popular brasileira, ainda assegura que, caso as formas de oratura venham a sofrer “registro gráfico através da escritura, ainda assim persistirá a oratura”, para cada nova ocorrência da manifestação no âmbito das comunidades.

Note-se que Nina Friedemann (1999, p. 25) explicita a ideia de que “oratura” é, na década de 1960, um neologismo de origem africana, cujo objetivo principal é o de materializar um conceito que se contraponha às hierarquias implícitas no conceito etnocêntrico de “literatura”. Juan Ferrer (2010) acrescenta que o uso do termo “oratura” teve um rápido acolhimento nos países extra europeus, enquanto os pesquisadores europeus inicialmente rejeitaram o conceito. Conforme Ivan Rodrigo Mendizábal (2012, p. 100), o neologismo africano corresponde às formas de “literatura da oralidade ou literatura do oral”, alcançando a literatura analfabeta e semiletrada, que é marcada por uma vocação política e por uma função social. Como se vê, o termo “oratura” rejeita a hierarquia implícita na expressão “literatura oral”, sintagma que

pressupõe que estas formas são uma subcategoria daquela, eurocentricamente superior, de “literatura”.

Acompanhando as ideias propostas por Ivan Mendizábal (2012), pode-se afirmar que a oratura tem um amplo alcance de cunho social e, por tal razão, Marcelo Marinho (2012), assim escreve sobre esse fenômeno característico de comunidades tradicionais:

Se a oratura corresponde à privilegiada e dinâmica forma da expressão de grupos de extração popular e étnica – geralmente relegados às margens da sociedade nacional, e por aí mesmo, pouco ou nada escolarizados-, essa manifestação literária corresponde a organizações sociais intensamente gregárias, [...] vale igualmente notar que, nessa perspectiva, a oratura engendra ou consolida o processo de coesão social étnica, regional e nacional. (MARINHO, 2012, p. 190).

Marinho pondera, ainda, que a oratura gera um acontecimento performático único, que jamais tornará a ocorrer, que jamais se repetirá, em hipótese alguma. Essa manifestação cultural tem o dom de se conservar na memória, alterando-se de forma dinâmica em cada uma das novas ocorrências. Ampliando as ideias propostas por Marinho (2012), observa-se que Ferrer (2010) já apresentava uma radiografia do fenômeno ao dizer que a espontaneidade é uma das características da oratura. Essa manifestação cultural marcada pela oralidade surge da criatividade tanto coletiva como individual, com suas “normas e códigos próprios, sendo um saber cultural que se conserva na memória coletiva de um grupo, comunidade ou povo”. Ferrer (2010, p. 26) acrescenta que, na oratura, o “discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo, [...] se apoya en recursos como la redundancia, repetición, el ritmo, el volumen y la entonación de la voz”. A oratura induz conexões entre o passado e o presente, renovando-se e recriando-se a cada momento, “para pervivir y hacer presente a los abuelos míticos” (MENDIZABAL, 2012, p. 97). Ferrer, assim discorre sobre o fenômeno:

En la oralitura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público. (FERRER, 2010, p. 26).

A oratura, essa primitiva e tão atual manifestação cultural dos povos (e tome-se aqui o termo “primitivo” como “aquilo que vem primeiro”), baseia-se no

princípio de que as palavras pedem para serem ouvidas, forma privilegiada para se acentuar a emoção, o prazer. Assim, Ferrer (2010, p. 26) cita algumas das características da oratura “redundância, o volume, o ritmo, a reiteração, a pausa, a dicção, a expressão corporal e os gestos são recursos da oratura”. Tais recursos asseguram que um eventual registro físico (impressão, gravação, filmagem) de uma sessão de manifestação da oratura (canções populares, histórias infantis, canto indígena, anedotas, causos, lendas, contos, poemas espontâneos, literatura de cordel, repentes, palavrões, injúrias, etc.) jamais poderá retirar dessa manifestação sua condição de “oratura”. Mesmo moldada nas formas imóveis da letra impressa, a ação de contar, cantar ou encenar sofrerão novas versões a cada novo evento.

Ferrer (2010, p. 27) argumenta que a oratura faz parte, de forma indistinta, das culturas iletradas, letradas ou semiletradas. O exemplo mais comum e cotidiano é o ato de contar histórias, que pode ocorrer em espaços tão distintos quanto uma escola, um hospital, uma reunião de uma empresa, um presídio, uma fazenda, uma residência familiar. Nesse sentido, a oratura desloca o interesse do ouvinte para a comunicação intersocial, para além da história narrada. Esse interesse pelo ato de comunicação em si próprio desperta no ouvinte questionamentos coletivos ou individuais, a busca ou a reafirmação da identidade.

Para bem exemplificar a diferença entre “oralidade” e “oratura”, tomemos o título da principal criação de Mário de Andrade, a rapsódia intitulada “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”. No nome “Macunaíma”, o autor faz uma homenagem à oratura, pois, o título da obra faz referência a uma história indígena que é contada de geração a geração, de forma oral. Por outro lado, no subtítulo “o herói sem nenhum caráter”, Andrade faz uma homenagem à oralidade, pois o subtítulo foge da escrita da norma culta. A dupla negação “sem nenhum caráter” é perfeitamente aceitável e muito recorrente na oralidade da linguagem cotidiana; contudo, no que se refere ao registro escrito, a norma culta aconselha evitar a dupla negação: a norma solicita o sintagma “sem caráter algum”.

## **1.2 O conceito de transculturação**

Quando se discute termos como identidade, cultura ou povo, é de fundamental importância considerar o conceito de transculturação. A origem do termo e

de sua fortuna lembra um importante nome latino-americano: Ángel Rama (1926-1983), com sua célebre obra *Transculturación narrativa em América Latina* (1982).

Rama afirma que o etnólogo e antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) foi quem pela primeira vez fez uso do termo, em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), ensaio que visava analisar as experiências culturais ocorridas em Cuba. Segundo Arcadio Díaz Quiñones (2010), ao materializar a noção de transculturação, o cubano logrou construir um metarrelato da cultura nacional, baseado em uma larga reflexão sobre a hibridação e a mistura. Isso posto, Rama assim transcreve a definição proposta para transculturação por Fernando Ortiz:

Entendemos que el vocábulo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura precedente, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación (ORTIZ, apud RAMA, 1982, p. 39).

Tatiana Antonia Silva Pereira (2006, p. 14) diz que “o termo transculturação pretende substituir expressões, tais como mudança cultural, aculturação, difusão, migração ou osmose de cultura [...]”. Pelo mesmo viés, Fernando Villaraga Eslava (2007, p. 192) afirma que Fernando Ortiz parte da ideia de que “o conceito transculturação abarca interpretar as perdas que sofrem certas culturas quando entram em contato com outras em termos desiguais”. Tal contato induz o surgimento de uma nova realidade, sempre muito complexa e marcada por intensas transformações. Ora, tal como afirma o próprio Rama (1982, p. 39), “el proceso implica también necesariamente la pérdida o desairraigo de una cultura precedente”,

Ángel Rama (1982, p. 39) advoga as ideias propostas por Ortiz (1940), no que se refere ao fato de que o termo “aculturação” é ineficiente e ineficaz para descrever os processos de contatos culturais. Por tal viés, Tatiana Pereira (2006, p. 15) afirma que Ortiz critica fortemente o vocábulo “*aculturación*” que, por ser uma expressão do pensamento colonialista anglo-saxão, pouco explica sobre a transição multidirecional que ocorre entre culturas em contato.

Assim, Rama e Pereira afirmam que Ortiz, ao usar o termo “transculturação”, consegue ampliar o significado desse abraço entre culturas, relação entre povos que induz a troca, mas que também está marcado pelo choque cultural, pelas escolhas, inclusão e redescobertas, pela reestruturação social. Sendo assim, esse

processo de passagem de uma cultura para outra pode ser entendido por transculturação:

Isto é, o fenômeno da transculturação não é um processo de assimilação pacífica, senão que, nele, o elemento estrangeiro gera uma certa perturbação para as partes envolvidas, podendo ser, também, um processo doloroso de choques e enfrentamentos culturais. (PEREIRA, 2006, p. 17).

Ora, no conceito antropológico de Ortiz, o fenômeno da transculturação abarca o processo pelo qual indivíduos e grupos sociais, ao terem contato com culturas alheias, passam a adotar algo dessa cultura, mas também deixam algo da sua. Essas trocas culturais proporcionam a transformação de padrões, perdas e ganhos, ajustes e desajustes. O ser transculturado é marcado por sua herança, acrescida de uma bagagem nova: uma nova realidade emerge desse processo. Tatiana Pereira (2006) assim transcreve o prefácio do etnógrafo Bronislaw Malinowski à primeira edição do livro de Ortiz:

Um processo, no qual, ambas as partes da equação são modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, diversa e complexa: uma realidade que, não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico sequer, e sim uma realidade nova. Original e independente. Para descrever tal processo, o vocábulo de raízes latinas *transculturação* proporciona um termo que não contém a implicação de que uma determinada cultura tenha de inclinar-se para uma outra, e sim de uma transcrição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuindo com aportes significados e cooperando para o advento de uma nova realidade de civilização. (MALINOWSKI, apud PEREIRA, 2006, p. 15).

Nessa perspectiva, vejamos de que forma a transculturação se desdobra no espaço das narrativas, manifestação essencial na construção da identidade de povos, grupos e indivíduos.

### **1.3 Escritores transculturadores-mediadores**

Para iniciar nossa reflexão, lembremos que Tatiana Pereira (2006, p. 14) é uma das estudiosas que afirmam que a “transculturação está na base do desenvolvimento histórico e cultural latino-americano”. O trânsito entre culturas participa da permanente evolução da história de um povo, fato que reflete profundamente no debate da identidade latino-americana. Nessa perspectiva, o crítico literário e ensaísta Ángel Rama (1982), bebendo na fonte conceitual de Fernando Ortiz, trata da formação dos processos narrativos da América Latina. Nesse espaço correção, os movimentos entre culturas vão além da mera aceitação de uma nova cultura ou da



eliminação de outra: ambas se mesclam e se transformam.

Assim, Fernando Villaraga Eslava (2007, p. 190) sustenta que a categoria de transculturação, que o crítico uruguaio Ángel Rama adota para explicar o fenômeno social da literatura latino-americana, insere-se na própria história crítica desse continente que procura, desde o século XIX, identificar seus traços particulares e seu caráter problematicamente correção. Por outro lado, Eslava (2007, p. 190) relembra que Rama busca estabelecer um mapa das correntes internas de uma literatura que extrapola os limites das fronteiras nacionais latino-americanas, pois as culturas têm um alcance transregional. Assim, Tereza Cristina Filippo (2008) retoma as ideias de Rama e explicita esse pensamento:

Para Rama, o novo termo elabora um conceito sobre uma dupla base. Uma delas assinala que a atual cultura latino-americana, fruto de uma longa transculturação, ainda em processo, é formada por determinados valores característicos que datam épocas remotas, que ainda permanecem atuando. A outra confirma a força motriz que a faz mover-se, tornando-a diferente do que era. Esta força motriz se faz exercer um conjunto de normas, comportamentos, crenças e artefatos culturais e atua plenamente não só na sua herança individual, mas também na herança que recebe de fora. (FILIPPO, 2008, p. 78).

Esse longo processo de transculturação na América Latina é marcado por uma intensa resistência à cultura (dominante) alheia, fato que muitas vezes resulta em perdas, novas releituras e adaptações de elementos culturais que resultam do choque cultural. Para melhor explicar o processo transcultural na América Latina, Ángel Rama (1982, p. 47-61) propôs três aspectos a serem levados em consideração: a língua; a estruturação literária; a cosmovisão.

No que se refere à língua, Rama afirma (1982, p. 47) que “el idioma apareció como un reducto defensivo y como una prueba de independência” para os escritores. Para Tereza Filippo (2008), Rama parte da ideia de que a diversidade linguística é a principal marca do universo cultural latino-americano, e o próprio Rama afirma que o escritor terminou por se integrar “a la comunidad lingüística y habla desde ella, com desembarazado uso de sus recursos idiomáticos”, transformando em autor-transculturador. Tereza Filippo desenvolve a ideia da seguinte forma:

Os escritores regionalistas transculturados tendem a utilizar o léxico, a prosódia e a morfossintaxe, como uma ferramenta a mais, para realçar os conceitos de originalidade e a representatividade. Dessa forma, solucionam a unidade da criação artística, de acordo com os cânones modernizantes. Não se marca mais uma diferença em relação ao padrão culto oficial e, ao mesmo tempo, essa língua literária artificial se destaca, ocupando a totalidade da

obra e o lugar do narrador ao expressar sua visão de mundo, sua perspectiva, na apresentação da ação literária. Sua legitimação se dá no uso de formas léxicas ou sintáticas próprias, características do espanhol americano, referente a algum falar regional do continente. (FILIPPO, 2008, p. 79).

Segundo Blanca Otín (2008), Rama afirma que os autores transculturadores introduzem na língua modificações que são relevantes em relação à maneira como os escritores regionalistas latino-americanos anteriores escreviam, alternando “a língua culta com a fala dialetal dos personagens rurais, produzindo um efeito de ambientação realista”, reforçado com o “uso das aspas, de glossários e apêndices explicativos” como recurso hierarquizante entre a cultura retratada e a cultura do autor e seus leitores (OTÍN, 2008, s.p.). Já os autores transculturadores adotam, segundo Otín (2008), “a redução dos dialetismos e termos americanos; substituição da fala popular pela fala americana própria de cada escritor; a eliminação de glossários”. Assim, a característica apontada pela autora é a de que esses transculturadores reduziram a distância entre a fala do narrador e a dos personagens.

Os personagens autóctones, aqueles próprios do lugar, que guardam em si os costumes, a cultura e a forma de falar do seu lugar de nascimento (fictício), receberam o direito a uma língua literária transcriada por esses autores transculturadores. Portanto, por meio da língua autóctone, própria do “lugar”, propõe-se uma nova visão que, por sua vez, constrói uma nova realidade. Vale ressaltar que, em relação às características da língua usada pelos escritores transculturadores, Otín (2008) sublinha que o uso de topônimos e nomes próprios em idiomas autóctones é um recurso linguístico e literário essencial, tal como ocorre em Guimarães Rosa e Juan Rulfo, transculturadores citados por Rama.

No que tange à concepção de Rama sobre a estruturação literária, Tereza Filippo discorre sobre três aspectos fundamentais dos autores transculturadores modernistas latino-americanos:

Os cânones modernistas permitiram, à criação literária, maior liberdade de imaginação, uma percepção da realidade mais livre e uma expressão emocional mais profunda que, entretanto, trouxeram-lhe uma cosmovisão mais fragmentada. Na América Latina, a resposta que se opôs a esta fragmentação foi a da narração oral e popular. (FILIPPO, 2008, p. 79).

Por esse prisma, Blanca Otín (2008) relembra que Rama encontra, em *Grande Sertão: Veredas*, a existência de um “intelector” externo à narração, cuja

presença é de suma importância para justificar o relato do narrador. Tal figura, no plano da transculturação narrativa, corresponde a camadas palimpsésticas de leituras e culturas, superpostas e inter-relacionadas.

Ángel Rama (1982) afirma que, no plano da cosmovisão, os herdeiros transculturadores do regionalismo obtiveram seus melhores resultados literários, e alcançaram o ponto íntimo em que se firmam os valores e as ideologias. Tatiana Pereira (2006, p. 26) afirma que é essa “operação transculturadora que engendra os significados da obra literária, sendo que as propostas modernizadoras são substituídas no próprio terreno em que foram formuladas”. Otín (2008) acrescenta que Rama, no plano da cosmovisão, sublinha a influência que os escritores transculturadores exerceram na nova literatura latino-americana, com novas visões dos mitos latino-americanos, as quais permitiram o surgimento de um “pensar mítico” na literatura continental. De maneira convergente, Tereza Filippo (2008, p. 80) ressalta que esses autores fazem uso de uma “linguagem transculturada”, de um bilinguismo de denúncia, plasmando uma cosmovisão que fortalece as identidades locais.

Por outro lado, Tatiana Pereira (2006, p. 34) retoma as ideias de Rama dizendo que o autor, “através da sua teoria da transculturação narrativa, tenta estabelecer um diálogo com o cânone da cultura e da literatura universais [...] à inserção dessa cultura e literatura latino-americanas neles”. Em tal perspectiva, Pereira relembra que, para Ángel Rama (1982), a produção de autores transculturadores vai além dos projetos da modernidade, tal como ocorre com o escritor cubano Alejo Carpentier:

Rama define-o como o escritor que explora o contexto latino-americano e, em especial, o do Caribe, estabelecendo conexões com a presença europeia. [...] Rama pesquisa, também, a utilização dos americanismos da linguagem de Carpentier que para ele, reafirma a necessidade de explicação do seu estilo barroco e certifica a dependência do sistema literário europeu quando se apropria desse [...]. (PEREIRA, 2006, p. 36).

Para Rama, esse processo transculturador que faz parte da obra de Carpentier está presente também na obra de José María Arguedas, por meio do questionamento de identidades e pertencimentos. Rama (1982, p. 44) assim descreve a reação de Arguedas frente ao termo “aculturação”: “desconfiado de la apreciacion académica extranjera sobre los procesos transformadores de la cultura americana [...], se opuso beligerantemente a que se le considerara um ‘aculturado’”. Segundo Rama, Arguedas entendia o vocábulo como “a perda de uma cultura nativa, apagada pela

cultura dominante do colonizador, sem nenhuma possibilidade de expressão da sua cultura própria”.

Arguedas adota, em sua obra, os processos transculturantes explicados por Rama. No caso da língua, Arguedas utiliza a língua autóctone e equivalentes no espanhol, criando uma “lengua artificial literária”, como afirma Rama, que espelha a realidade linguística concreta do continente. Em tal contexto, Rama assim explica o fato de que latino-americanos se empenharam em construir uma imagem prismática da América Latina em relação ao fenômeno da “aculturação”:

En zonas aparentemente sumergidas, destinadas a ser arrasadas por la aculturación, surgen equipos de investigadores, artistas y escritores que reivindican la localidad y se oponen a la indiscriminada sumisión que se les exige. La protesta de José María Arguedas no será distinta de la de José Lins do Rego, dentro del grupo de Recife, aunque sean diferentes los productos artísticos. (RAMA, 1982, p. 80).

Ángel Rama (1982, p. 15) afirma que “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico.” Ora, Tereza Filippo (2008, p.106) sustenta a ideia de que cabe ao escritor transculturador buscar soluções para apresentar os pontos de convergência e divergência de culturas reciprocamente distintas. Nessa perspectiva, o escritor é um depositário da memória oral das sociedades ágrafas, narram e recitam suas histórias, seus mitos, suas lendas, seus conhecimentos, de geração a geração. Filippo reproduz o pensamento de Rama e conclui que “o refletir e harmonizar uma quantidade infinita de elementos díspares entre si, oferecidos pelas distintas culturas em constante atrito é dever da transculturação narrativa”. (FILIPPO, 2008, p.102).

A narração transculturadora baseia-se em elementos culturais oriundos de diversas culturas, e o escritor busca dar voz autoral e visibilidade a uma parcela da população que é socialmente excluída, que Octavio Paz qualifica como os “ninguneados”. Por esse viés, o transculturador reivindica a identidade, a integração e o resgate de culturas, tal como Rama propõe em sua análise dos romances transculturadores:

Sustituyendo las tesis románticas que reclamaban fidelidad a los asuntos, creyendo que con ellos solos se podría traducir la nacionalidad, lo que se indaga en las novelas de los transculturadores es una suerte de fidelidad al espíritu que se alcanza mediante la recuperación de las estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas em nuevas circunstancias históricas y no abandonándolas. (RAMA, 1982, p. 142).

Por meio dessa categoria de romances, o leitor tem a possibilidade de entrar por uma porta literária em um mundo diferente e desconhecido, distante ou próximo de sua realidade cotidiana, e desse encontro resulta um intenso trânsito entre culturas e universos diferentes. Assim, o transculturador é um mediador que tem o dom de recuperar o que está se perdendo na memória de um povo, e “confiere nueva vida a través de um sistema modernizado ajeno a sus prácticas: la escritura de um libro” (RAMA, 1982. p. 118). O crítico uruguaio diz que o mediador escritor é um *agente de contacto* entre diversas culturas, pois transita, absorve e repassa. Pelo mesmo viés, Fernando Eslava assim escreve:

Mas no que se refere por sua vez ao papel que alguns assumem em razão de sua inserção em certas culturas que entram em contato ou sofrem a pressão de outras sob a dinâmica que impõe a vida contemporânea. Em tais casos, torna-se possível definir o citado papel como o de um agente “mediador”, nos mesmos termos em que Rama avalia o que efetuam os grandes transculturadores latino-americanos, dada sua tarefa de desenvolver os respectivos projetos literários como parte de um estratégico desejo modernizador. (ESLAVA, 2007, p. 196).

Ao escritor mediador compete, segundo Marildo Nercolini (2005), a difícil tarefa de romper muralhas, atravessar fronteiras culturais, para se reconhecer nesse “outro” que está no lado avesso do espelho. O mediador lança pontes, estimula o diálogo e o conhecimento. Assim discorre Marildo Nercolini:

Esses artistas estão dispostos a fazer uma criação que, por um lado, não sufoque a própria cultura e, por outro, que não faça desaparecer a cultura do outro, negando-se a apropriá-la e sintetizá-la de modo que seus vestígios sumam e desapareçam as diferenças. O elemento criativo e vivificador de sua arte reside, sobretudo na convivência e no jogo com as diferenças. (NERCOLINI, 2005, s. p.)

Conclui-se que o escritor transculturador e mediador promove a integração, a aproximação das culturas (muitas vezes alheias ao leitor) para fazer “entender e ser entendido”. Ele apropria-se de algo estranho, oferecido pelo “outro”, e promove a recontextualização de culturas. Ele é a própria fonte de questionamentos socioculturais e reivindicações políticas.

## 2 A OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1911-1969): TEXTO E CONTEXTO

José María Arguedas é um autor peruano, portador de um projeto literário que abarca fatores essenciais da realidade latino-americana e busca promover o reconhecimento da cultura dos povos originários da América Latina. Sua convivência com os povos originários das Américas é marcada por forte sentimento de identidade e pertencimento, e sua obra proporciona ao leitor o conhecimento das culturas autóctones do Peru.

### 2.1 Infância, vida adulta e morte

José María Arguedas nasceu em 18 de janeiro de 1911, em *Andahuaylas*, serra sul do Peru. Sua infância foi marcada pela companhia de indígenas, uma convivência vivida no âmbito familiar, mas também nos lugares em que posteriormente viveu. No que se refere à sua infância, Tereza Cristina Filippo (2008) informa que Arguedas era:

Filho de Víctor Manuel Arguedas Arellano, um advogado de Cuzco, e de Vitória Altamiro Navarro que morreu quando José Maria tinha apenas três anos. Sua família era uma típica família branca, um reduto de fala espanhola entre comunidades que faziam uso, quase que exclusivo do quíchua. Criado pela avó paterna, Teresa Arellano de Arguedas, após a morte da mãe, cuja ausência sentirá por toda a vida. Esta dor foi um dos muitos reveses com os quais teve que conviver. (FILIPPO, 2008, p. 15).

Cornejo-Polar acredita que Arguedas recorre constantemente a sua infância, transcorrida em meio aos povos indígenas peruanos, uma motivação profunda em sua vida e obra. O crítico sublinha que o escritor peruano tornou-se para sempre, em mais de um aspecto, um “*mak'tillo*”, vocábulo quíchua que significa “pessoa bem jovem”, termo usado por Arguedas em seu livro *Agua* (1935). Ou seja, sendo um menino branco, permaneceu igualmente um menino indígena por toda sua vida: tendo aprendido primeiro a língua quíchua, somente depois dos oito anos de idade aprendeu o espanhol. (CORNEJO- POLAR, 1997, p. 42).

Tereza Filippo (2008, p. 15) informa que, em razão de um segundo casamento de seu pai - sempre ausente em função de suas muitas viagens no ofício de juiz itinerante -, o menino Arguedas passa a conviver com sua madrasta Grimanesa Arangoitia, uma fazendeira sem afeição alguma pelo enteado, que o obrigava a dormir

na cozinha, com os indígenas quéchua que trabalhavam da fazenda. Antonio Cornejo-Polar (1997) cita uma fala do autor peruano:

... mi madrastra [...] me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios [y] decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer e dormir Allá. Así vivi muchos años [...] Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como se fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser Blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y mo lo dieron a manos llenas. Pero algo de triste y poderoso 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 y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, alós ríos, a las aves; y el ódio que tienen a quienes, casi inconscientemente, y cómo [por ] una especie de mandato Supremo, les hacían padecer. Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor. (ARGUEDAS, apud CORNEJO- POLAR, 1997, p. 41).

Segundo Filippo (2008), os maus tratos constantes induziram Arguedas a se identificar com os desprezados empregados indígenas da fazenda, nele despertando um profundo sentimento de empatia pela cultura dos povos originários das Américas, conforme se vê nesta passagem:

Junto com os nativos, varava as madrugadas cortando alfafa e à noite, regava a plantação. Foi um período agradável depois de longas provações e é até natural que todo o universo arguediano tente, de alguma forma, resgatar estes momentos de comunhão maior com a Natureza e com os indígenas, onde estava extremamente livre e feliz. (FILIPPO, 2008, p. 16).

O menino Arguedas abraça a cultura, mas também a cosmovisão e a língua quéchua, e tanto Cornejo-Polar (1997) quanto Tereza Filippo (2008) asseguram que o futuro escritor consumiu sua infância no pêndulo entre o amor e o ódio: amor pelos indígenas, ódio pelos senhores ricos. Tal oposição teria se tornado o tema recorrente em sua produção literária. Vale sublinhar que os maus tratos fizeram com que Arguedas, aos dez anos de idade, fugisse para a fazenda de um tio. Aos doze anos, o menino é internado em um colégio de padres, encerrando o ensino primário com distinção e medalhas. Nesse período, Arguedas já desenvolve seus dotes literários, produzindo textos sobre temas que seriam resgatados em suas futuras produções literárias, como foi o caso do romance *Los Ríos Profundos*. Em 1931, ingressa na Universidade San Marcos, em Lima, e diploma-se em Etnologia e Letras, doutorando-se em 1963, aos 52 anos de idade. No período em que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) aprofundava o fosso entre ricos e pobres, foi preso por participar de manifestações universitárias antifascistas. (FILIPPO, 2008, p. 17-18).

Tereza Filippo (2008) informa, ainda, que na cidade de Cuzco, José María trava conhecimento com Jorge Lima, padre que se tornou seu companheiro de pesquisas sobre a oratura no espaço andino. Também trabalhou como professor de geografia e espanhol na cidade. Sua vida adulta foi marcada por viagens de estudos, palestras, simpósios e inúmeros prêmios recebidos por suas atividades de pesquisador e escritor. Filippo (2008, p.18) afirma que “seu trabalho como investigador folclorista e etnólogo fundamentou sua vivência entre os quêchuas e lhe deu uma segurança a mais para escrever.” Ocupou vários cargos públicos, sempre relacionados à cultura e educação. Sua preocupação com a educação peruana assim é descrita por Ligia Andrade:

José Maria Arguedas sublinha a importância da educação de base no país como motor para as mudanças sócio- econômicas urgentes, com ênfase no problema do analfabetismo que afetava grande parcela da população, devido, entre outros fatores, às dificuldades a inserção destes indivíduos na escola, tal como era concebida nos parâmetros curriculares convencionais e oficiais, isto é, alheia à diversidade cultural dos aprendizes. Ele vê nessa tese, justamente, a chave para uma transformação radical da sociedade peruana e da real inserção desses sujeitos à margem dos bens da sociedade técnico- industrial e capitalista. (ANDRADE, 2009, p. 178).

Tereza Filippo (2008, p. 20) sublinha que o escritor peruano sempre focou seus interesses de pesquisa e trabalho na cultura andina, com sua matriz quéchuas de origem incaica, transculturada por sucessivas interações com a cultura espanhola. Como se vê, o escritor, etnólogo e folclorista sempre oscilou entre dois mundos antagônicos: o indígena e a de raiz europeia. É nesse sentido que Tereza Filippo, ao falar sobre o suicídio do autor peruano, menciona uma carta em que Arguedas descreve seu último desejo e anuncia sua despedida da terra andina, pedindo que tocassem um *huayno* em sua homenagem:

...un último adiós que al estilo quéchuas reactualizava la función social del “haylli” de despedida triunfal como ritual, la de una ceremonia festiva con la de que los comuneros indígenas, orgullosos, anuncian su retiro del campo de trabajo al final del día y, por supuesto, después de una misión comunitaria bien cumplida. (NORIEGA, apud FILIPPO, 2008, p.19).

Com seu pedido e sua auto infligida morte precoce, Arguedas demonstra, aos 58 anos de idade, ter plena consciência de sua missão comunitária, como escritor mediador entre dois mundos, duas culturas.



## 2.2 Traços marcantes na obra arguediana

Ángel Rama considera que desde a idade adulta até a sua morte, Arguedas expressava uma vontade, um mesmo projeto intelectual, cujas raízes eram políticas e sociais. O crítico assevera que:

La precisa unidad de la vida de José María Arguedas deriva de su temprana elección de una área de la realidad y de una filosofía que la interpreta. La primera puede limitarse en estos términos: situación de la cultura indígena, heredera de la cultura del Incanato, en el seno de la sociedad peruana contemporánea y las vías indispensables para que contribuya a la formación de una cultura nacional pujante, libre y moderna, junto con las demás fuentes culturales del país.[...] En cuanto a su filosofía, será heredera del pensamiento de Mariátegui. Arguedas asumirá un espíritu rebelde, reivindicativo, de nítida militancia social [...]. (Ángel- RAMA, 1982, p. 198).

Pelo mesmo viés, Alexandre Vieira (2006, p. 64) informa que José María viveu entre os quéchuas, trazendo consigo a bagagem da cultura europeia. Como resultado, o escritor peruano representa, em seus romances, o choque dessas duas culturas que fizeram parte de sua vida. Vieira, nessa perspectiva, sustenta que um dos traços marcantes na obra de Arguedas é “incitar a consciência dos peruanos em relação ao drama da opressão que viviam os indígenas no Peru”. E o teórico, em tal contexto, ressalta sua afirmação mostrando que esses traços estavam presentes nas obras literárias do peruano quando declara:

Vemos na obra de Arguedas a mescla entre várias temporalidades e culturas no interior do país onde ele vive. A questão fundamental que está em sua obra é um país dividido em duas culturas - a andina, de origem quíchua, e a urbana, de raízes europeias - que se devem integrar em uma relação dialógica de caráter mestiço. Nos três contos da primeira edição de *Agua* (1935), em seu primeiro romance *Yawar fiesta* (1941) e na recompilação de *Diamantes y pedernales* (1954), se encontra o esforço de o autor oferecer uma versão mais autêntica possível da vida andina desde um ponto de vista mais interiorizado e sem o conservadorismo da literatura indigenista de cunho engajado e redutor. Nessas obras, Arguedas valoriza o modo de vida de ser índio, sem deixar levar por um ponto de vista dialético, apresentando por outro lado a cultura cosmopolita e desenvolvida que é influenciada pelos países capitalistas “superiores”. (VIEIRA, 2006, p. 64).

Por esse prisma, Tereza Filippo também afirma que Arguedas, por oscilar entre as duas culturas, desfruta de uma privilegiada posição para analisar a identidade nacional peruana, dando a conhecer a cultura nativa, matéria para reflexão e produção literária. O objetivo do escritor peruano era o de negociar e mediar, segundo bem descreve Filippo (2008, p. 20): “Negociação que cede, de um lado, quando

apresenta um universo oral autóctone num contexto ocidental, escrito em espanhol, e pede, do outro, que a cultura autóctone num contexto não seja considerada inferior, apenas pelo fato de ser diferente [...]”. Assim, uma das marcas presentes na obra do escritor peruano é a luta para que a cultura nativa, o universo dos ninguneados, fossem entendidos em seu contexto.

Rama (1982, p. 201), ao realizar uma radiografia das obras de José María, sustenta que *Aguas* (1935), a primeira obra de Arguedas, “nasceu de um sentimento vivo no coração do escritor”: ó ódio, presente no dia a dia dos nativos, contra os fazendeiros e demais senhores, sempre dominadores e cruéis. Por outro lado, Ángel Rama (1982, p. 202) relembra que *Yawar Fiesta* (1941) representa a vida dos “pueblos grandes”, e cinco segmentos sociais são descritos na obra: “índios, terratenientes tradicionales, terratenientes nuevos ligados a los políticos, mestizos bivalentes, [...] los estudiantes”. Nesse sentido, Tereza Filippo também observa a força do ódio social nas primeiras obras de José María: “Este amor ao universo quéchua, entranhado pelo ódio que os nativos sentiam por seus expoliadores, temperará, inicialmente, a produção literária de Arguedas como *Agua* (1935), *Canto Kechwa* (1938) e *Yawar Fiesta* (1941)”. (FILIPPO, 2008, p. 16).

Arguedas busca construir uma imagem dos indígenas que despertasse admiração, tal como analisa Rama (2008), ao afirmar que, no lugar do compadecimento pelos povos nativos, Arguedas busca apresentar, por meio da literatura, um modelo simbólico que conquiste a admiração. Para Rama, “Arguedas estuvo intimamente vinculado a las comunidades ágrafas, donde la palabra, como privilegiado instrumento de elaboración cultural se emplea con la reverencia [...]”. (RAMA, 1982, p.268). O ensaísta sublinha, ainda, o fato de que a palavra tem um valor simbólico superior para essas comunidades, de cunho sobrenatural e sacralizador.

De forma convergente, Filippo (2008, p. 74) afirma que, romance *Los Ríos Profundos*, os indígenas são apresentados como uma massa que tem suas vidas completamente dominadas e determinadas pelos senhores, cabendo ao escritor servir-se da literatura para resgatar a oralidade, a oratura e outras manifestações culturais para resguardar as tradições milenares dos povos originários. A palavra falada ou cantada faz com que o acervo cultural indígena tenha vida própria e seja transmitido de geração em geração.

A revolta contra o esquecimento e o apagamento de culturas ancestrais, forte traço na obra arguediana, fazem com que Arguedas translada para o acervo cultural do leitor letrado traços de uma cultura que lhe era anteriormente desconhecida. O escritor mediador promove um encontro e, em tal perspectiva, Constantino (2000, p. 264) lança a seguinte afirmação: “Si Arguedas no logra hacer hablar al índio, en algunos momentos utiliza la voz de este para darle voz al niño narrador”. Por outro lado, Martha Isabel Ángeles Constantino (2000, p. 255) enfatiza que, na visão historiográfica de Cornejo Polar ou na abordagem culturalista de Ángel Rama, José Maria é considerado um escritor que consegue representar e resgatar a voz indígena na literatura, como se vê nestas palavras de Rama:

El indio aparecía por cuarta vez en la historia de la América conquistada como la pieza maestra de una reclamación: había sido primero la literatura misionera de la Conquista, luego la literatura crítica de la burguesía mercantil en el período precursor y revolucionario que manejo como instrumento el estilo neoclásico; por tercera vez en el período romántico como expresión de la larga lamentación con la que se acompañaba su destrucción, retraduciendo para la sociedad blanca su autoctonismo; ahora, por cuarta vez, en pleno siglo XX, bajo la forma de una demanda que presentaba un nuevo sector social, procedente de los bajos estratos de la clase media, blanca o mestiza. Inútil subrayar que en ninguna de esas oportunidades habló el indio, sino que hablaron en su nombre, respectivamente, sectores de la sociedad hispánica o criolla o mestiza. (ÁNGEL RAMA, 1982, p. 159).

Dentre as características presentes na obra arguediana, destacam-se a revalorização e o resgate da cultura nativa, assim como a forte presença da palavra oral que se torna mágica e sacra. Observa-se igualmente a presença recorrente de um “nós” que representa o universo coletivo indígena, em contraste com o “eu” individualista da tradição letrada ocidental. Para além da história individual, o “nós” sublinha a história e cultura de um povo. A insistente presença de tal traço estilístico em Arguedas corresponde à necessidade de representar costumes ancestrais coletivos, como bem sustenta Filippo, no que se refere às obras de Arguedas:

o ‘nós’ remete a ideia do trabalho coletivo desenvolvido pelos incas. O trabalho coletivo é de raiz incaica. Traço cultural que nega a exploração selvagem do trabalho, e fortalece o trabalho grupal, que prestigia o grupo vencedor, pois, a disputa não é egoísta, mas sim, construtiva. (Filippo, 2008, p. 90-91).

O foco poético sobre a vida coletiva evidencia uma forte crítica à sociedade ocidental, mas também a uma “ideologia hegemônica nacional” peruana, que busca a integração nacional por meio do apagamento ou da assimilação da

“multiplicidade cultural”. (FILIPPO, 2008, p. 89). Nesse sentido, vale lançar um olhar sobre o caráter coletivo da oratura, em sua representação nas páginas do mediador Arguedas.

### 2.3 A oratura na obra arguediana

A oratura manifesta-se no romance *Los Ríos Profundos* por meio do canto, como alusão direta à cultura indígena, ao mundo quéchua, tal como explica Constantino (2000, p. 249): “en los catorce cantos que Arguedas integra a la novela se distingue la voz y el estilo poético indígena; no obstante, debe reconocerse que éstos se encuentran impregnados del sentido que el autor desea darle dentro del relato”. Os cantos são uma forma de comunicação oral que, na transposição para as páginas de Arguedas, aproximam o leitor da cultura apresentada pelo escritor. Por meio da leitura desses cantos, o leitor também ouve os ecos dessa musicalidade ancestral. Rama (1982, p. 283), em tal perspectiva, afirma que Arguedas “quiere que el lector oiga, como él, la canción”. O leitor é convidado por Arguedas a participar da trama, a ouvir os cantos transcritos em espanhol, a acompanhar as respectivas versões originais em quéchua. Esses cantos quéchuas, chamados de *jarahuis* e de *huaynos*, têm funções sociais específicas, tal como são apresentados na obra de Arguedas:

Os *jarahuis*, cantos que surgem em momentos de clímax emocional, cantos de imprecisão, cantados por homens e mulheres, cantados em despedidas, como neste exemplo de *Los Ríos Profundos*: “Salimos del caserío y empezamos a subir lacuesta. Las mujeres cantaban el *jarahui* de la despedida [...]”. (FILIPPO, 2008, p. 122).

Sobre os *huaynos*, tanto modernos como antigos, Rama propõe a seguinte leitura: “Es una música que religa entre si a todos los peruanos, y al tiempo los religa con sus orígenes prehispánicos, cumpliendo las dos condiciones fundamentales de la aglutinación nacional”. (RAMA, 1982, p. 284). Segundo o ensaísta, a presença da música na obra arguediana é comparável à tragédia grega e à ópera moderna:

La tragedia griega y la ópera moderna, conservaron el equilibrio uso de individuos y coro, proponiendo progresivamente plurales “personas” individuales y plurales grupos corales dirigidos por coriferos, entre los cuales se hacía más complejo y rico el conflicto dramático. La misma alternancia la encontramos en la novela de Arguedas, siendo su rasgo llamativo la amplitud y destreza con que son incorporadas las masas corales (las chicheras, colonos de las haciendas, los soldados) dada la flagrante ausencia de ellas en las mejores novelas latinoamericanas contemporáneas que trabajan sobre

conflictos de individuos. (RAMA, 1982, p. 295).

Pelo mesmo viés, Filippo (2008, p. 122) sustenta que esses cantos servem de ponte entre culturas e representam liricamente o universo nativo. O escritor peruano, na condição de mediador entre dois mundos, constrói, por meio dos *huaynos*, a ponte que permite o acesso do “outro” ao mundo andino. Nessa perspectiva, passemos à interpretação da oratura e das formas de transculturação no principal romance de José María Arguedas.

### 3 ORATURA E TRANSCULTURAÇÃO EM *LOS RÍOS PROFUNDOS* (1958)

Entre os inúmeros autores que, no século XX, promovem uma revolução linguística e cultural no âmbito da literatura, José María Arguedas destaca-se com uma obra na qual a língua e a cultura dos povos originários latino-americanos agregam-se à língua e à cultura dos povos colonizadores para, num amplo processo de transculturação, transformarem-se em uma nova linguagem poética, eminentemente latino-americana. É nesse contexto que passamos agora a analisar o romance de Arguedas que, segundo a crítica, é a mais representativa dentre as suas composições literárias: *Los Ríos Profundos*.

#### 3.1 O romance *Los Ríos Profundos*

*Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas, é o terceiro romance do escritor e foi publicado inicialmente no ano de 1958, na cidade de Buenos Aires, pela editora Losada. No presente estudo, utilizamos a edição em espanhol publicada no ano de 2010, na coleção Alba Bicentenario da editora Casa de Las Américas. No Brasil, foi preciso esperar quase quarenta anos para que os leitores tivessem acesso a uma tradução: o romance foi traduzido apenas no ano de 1977, por Gloria Rodrigues, para a editora Paz e Terra. Talvez essa demora se deva ao estado de transparência ou invisibilidade que caracteriza o conjunto dos povos originários do Brasil, cujos direitos básicos só passaram a ser reconhecidos pela constituição de 1988. Por outro lado, haja vista a complexidade linguística da obra de Arguedas o romance recebeu uma nova tradução pelas mãos de Josely Vianna Baptista, em 2005, aos cuidados da editora Companhia das Letras. Sobre esse romance, o renomado ensaísta Ángel Rama assim discorre:

*Los Ríos Profundos\** es un libro mayor dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea y si al discurso crítico peruano le llevó veinte años situar la obra en el puesto eminente que le cabe dentro de las letras del país, al discurso crítico latinoamericano le há llevado otros tantos reconocer su excepcionalidad. (ÁNGEL RAMA, 1982, p. 261).

No capítulo primeiro, intitulado “O velho”, o personagem principal é um garoto de 14 anos, cujo nome só será revelado ao leitor em capítulos ulteriores:

Ernesto. O jovem traz em suas veias uma ascendência étnica tão comum no território latino-americano: é órfão de mãe mestiça (indígena com europeu), enquanto seu pai, Gabriel, é um advogado de origem caucasiana, que já realizou muitas viagens pelas cidades do Peru para o exercício da advocacia. (ARGUEDAS, 2010, p. 31).

Pai e filho se dirigem a Cuzco, em busca de um “velho” que seria um eventual parente, mas termina por se revelar um fazendeiro orgulhoso, avarento e que se aproveita dos indígenas que trabalham para ele, em regime próximo à escravidão. O encontro é intrigante para o leitor, devido à hostilidade com que pai e filho são tratados pelo fazendeiro. É a primeira manifestação de repulsa que se observa no jovem Ernesto, ao se deparar com alguém que tem atitudes desumanas para com as pessoas: esse sentimento marcará o personagem no decorrer de toda a trama. (ARGUEDAS, 2010, p. 8).

O garoto, ao chegar a Cuzco, qualifica o espaço urbano como uma “ciudad de piedras”, pedras que se movem e se comunicam, impressão que decorre do formato irregular das pedras assentadas pelos incas (Arguedas, 2010, p. 13). Sabendo que a cidade tem suas origens no antigo império inca e no berço da cultura incaica, o personagem se indaga se tal cultura ainda reina em Cuzco, se os antigos moradores incas dominam a cidade. Ernesto não compreende as razões pelas quais as muralhas invioláveis e resistentes, que ainda hoje se mantêm em pé, e que dão a impressão de viverem por si mesmas, não devoram os avaros e os poderosos cruéis. (ARGUEDAS, 2010, p. 13).

O capítulo dois informa que o jovem Ernesto, personagem-narrador, sempre está em busca dos rios nas cidades por onde passa, pois o fluxo das águas lhe transmite a sensação de paz e liberdade, em contraponto aos espaços murados. (ARGUEDAS, 2010, p. 31). Em suas andanças pelo Peru, pai e filho são mal recebidos, em sua condição de forasteiros, pelos habitantes locais. (ARGUEDAS, 2010, p. 33). O capítulo dois descreve, ainda, a reação de Ernesto quando se defronta com os maus tratos que as crianças infligem aos pássaros, tal como ocorre em uma localidade chamada *Yauyos*: o jovem tenta espantar as aves e logo é zombado pelos garotos. O capítulo constrói a imagem de uma personagem que recusa a injustiça contra os fracos e inocentes, sem possibilidade de autodefesa. (ARGUEDAS, 2010, p. 36). Nesse contexto, é importante observar o significado do nome “Ernesto”: de origem germânica,

o nome significa “aquele que luta para vencer”. E o nome é uma convergência homônima de honesto.

Na sequência da história, já no terceiro capítulo, Gabriel se despede de seu filho Ernesto para ir trabalhar em *Chachuanca*, deixando o jovem em um colégio de internos, de orientação católica, como ocorre amiúde na América Latina. O estabelecimento se localiza na cidade de *Abancay*, cuja grafia em quechua é *awankay*, palavra que significa “balançar das grandes aves”. No romance, algo como setenta por cento da trama se desenrola nessa cidade, que se localiza na fronteira entre as áreas de influencia cultural quéchua e inca. Portanto, vale dizer que Ernesto, mesmo durante o processo de sua formação escolar e humana, é um personagem que representa o passador de fronteiras, o habitante do entrelugar, o mediador de dois mundos.

O diretor dessa escola de todas as fronteiras (quéchua, incaica, católica, hispânica) é o padre Augusto Linares: considerando-se que o nome “Linares” corresponde a “terrenos semeados com linho”, é possível entrever nesse personagem as tramas da teia que os conquistadores lançaram sobre os povos indígenas, sobretudo por intermédio da igreja católica. “Augusto”, nesse caso parece ser bastante irônico, pois, no internato católico, o garoto passa a enfrentar uma nova realidade, sem nada de “augusto”: diante de brigas, do abuso sexual, do preconceito, o jovem terá que se posicionar destemido contra tais atitude. (ARGUEDAS, 2010, p. 42-58).

Nos dias de domingo, os estudantes do internato são liberados para sair, e Ernesto aproveita a ocasião para sair em busca de contato com os indígenas que trabalham nas fazendas, pois esses encontros trazem lembranças de tempos passados, transcorridos na companhia de grupos de indígenas (Arguedas, 2010, p. 58). Ernesto é um personagem do entrelugar, e sua condição de mediador é marcada nas entrelinhas do romance. A mediação, como se verá neste estudo, logo se transformará em transculturação.

No internato, Ernesto trava contato com o mítico *zumbayllu*, uma espécie de pião que assume funções lúdicas e rituais ao despertar a magia e o encantamento, por meio da sonoridade ancestral: “La terminación quéchua *illues* una onomatopeya. *Illu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuela; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves”. (ARGUEDAS, 2010, p. 80). Assim se apresenta o encantamento do aprendiz de



mediador diante desse objeto correção e musical:

¿Qué podía ser el zumbayllu? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba misteriosos objetos? El humilde Palacios había corrido casi encabezando todo el grupo de muchachos que fueron a ver el zumbayllu; había dado un gran salto para llegar primero al campo de recreo. Y estaba allí mirando las manos de Antero, con una alegría que daba a su rostro el esplendor que no tuvo antes. (ARGUEDAS, 2010, p. 84).

Como bem observa Cornejo Polar em sua leitura de *Los Ríos Profundos*, o objeto encantatório representa “como ningún otro la asociación, la identidad profunda [...], concentra en si todos los recursos contra el mal y se convierte en símbolo de la ruptura del enclaustramiento escolar”. (CORNEJO POLAR, 1997, p. 122). Pode-se dizer que o *zumbayllu*, que emite uma sonoridade musical de grande harmonia, assume, para Ernesto, a mesma função dos rios: em seu movimento permanente e aleatório, ambos representam a liberdade num mundo de opressão e injustiças permanentes, como se deduz da voz do narrador: “el canto del zumbayllu se propaga con una claridad extraña; parecía tener un agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar”.(ARGUEDAS, 2010, p. 84).

No romance, a natural indignação de Ernesto vai se manifestar com intensidade no episódio da revolta das *chicheras* (ARGUEDAS, 2010, p. 109-122), mestiças indígenas que produzem a “chicha”, bebida incaica feita com milho e leve teor alcoólico, vendida em estabelecimentos denominados “*chicherías*”. Local de encontro, convergência e divergência entre mestiços, indígenas livres e soldados, as *chicherías* correspondem ao entrelugar de todas as transculturações, a um espaço transfronteiriço, ao ambiente próprio para a manifestação das culturas locais e alógenas, das culturas quéchua, inca, hispânica etc. Ademais, as *chicherías* são comandadas por mulheres, cabendo aos esposos o papel de humildes serviçais, em forte contraste com a cultura patriarcal ibérica implantada na América Latina. Ao descrever as *chicherías*, o narrador anuncia que, nesse espaço de transculturação, a música preferida é o “*huayno*”, forma de canto quéchua que é acompanhado por harpa e violino, instrumentos de origem europeia. (ARGUEDAS, 2010, p. 56-57). A própria origem do *huayno* ainda é objeto de estudos, e Carlos Huamán López (2006, p. 87) cita Julio Miranda para explicar que:

El vocablo “wayno” aparece en la crónica de Guamán Poma de Ayala, aunque con el significado de compadre: “waynu”, “wayñu” o “uaynu”. Beyersdorf Mangot sostiene que los lexicógrafos del siglo XVII han recogido

la voz wayno, pero sólo como una modalidad de danza. En Holguín “huaynunakuni” significa: “bailar en dos pareados de las manos”. Y “Huaynusina”, según el diccionario de la lengua aymara de Ludovico Bertonio era “danza, bayle, o sarao”.

Como se vê, nas páginas de Arguedas há grande margem para a descrição de fenômenos de hibridização cultural ou transculturação, sempre como forma de denunciar o silenciamento e o apagamento da cultura dos excluídos. No que se refere à revolta das *chicheras*, acima mencionada, o fato ocorre por causa da injusta distribuição de sal entre os habitantes, pouco sendo entregue aos pobres. Sob a liderança da mestiça doña Felipa, a rebelião é bem sucedida. Todavia, Felipa deverá empreender uma fuga, pois soldados a perseguem (Arguedas, 2010, p. 172-173). O jovem Ernesto sente e entende o drama dos menosprezados, dos silenciados, dos ninguneados, e apoia a revolta das mulheres na cidade. Porém, ao voltar para o colégio, é castigado pelo padre Linares, e sofre as primeiras consequências por se posicionar em favor daqueles que reivindicam seus direitos. Marcado por um sentimento profundo pelo mundo andino, o personagem testemunha o sofrimento do seu povo, oprimido pelos poderosos e pela classe sacerdotal, que exalta os ricos como pilares que sustentam a sociedade. (ARGUEDAS, 2010, p. 136).

Já ao término do romance, quando um surto de peste chega à cidade, o desespero toma conta da população e muitos fogem, e aos pobres resta o consolo da religião. Em meio a esses acontecimentos funestos e injustamente desiguais, Ernesto é despachado para a casa do velho, tornando-se agora evidente o parentesco com seu pai, Gabriel. Em razão da avareza do velho, o garoto prefere desobedecer a ordem de seu pai e do padre Linares, e empreende uma viagem em busca de Gabriel, em busca de seu próprio lugar no mundo. (ARGUEDAS, 2010, p. 247-274). O final do romance é simbólico: o mundo é privado de sentidos, de destinos, de sendeiros, e o percurso do caminhante é solitário e imprevisível.

### **3.2 Oratura, *huaynos* e transculturação em *Los Ríos Profundos***

Como se observa nessa breve apresentação do romance, as *chicherias* são um espaço privilegiado para a manifestação de todas as formas de transculturação. Por tal razão, passamos a analisar o significado simbólico desse espaço ficcional na obra

de Arguedas. No ambiente marcado pela música quéchua das *chicherías*, Ernesto relembra as músicas que ouvia na infância e nas andanças com seu pai. Nesse local, por exemplo, os *huaynos* ganham vida e novas versões na voz autóctone dos cantores e no arranjo improvisado dos instrumentos de origem europeia. No que se refere à natureza híbrida ou transculturada do *huayno* peruano, Manuel Bustamante Jerí (apud LÓPEZ, 2006, p. 90) informa que esse rito musical:

seguramente ha sido modificado por los criollos; por cuanto los españoles ennoblecidos en el Perú no aceptaron estos bailes en sus salones; pues, en el baile original, no intervino el pañuelo, prenda desconocida en el incanato. El varón, aún en el día en pueblos netamente indígenas, como Sarhua de la provincia de Fajardo, lleva las manos atrás, doblando los brazos, con naturalidad encima del poncho que se dobla y se ciñe en la cintura.

Ángel Rama (1982) sustenta que o leitor encontra no romance a invenção de uma forma artística original, elaborada com audácia a partir de materiais humildes, elevados por força das letras impressas, por força da literatura canônica. Arguedas levou uma década para elaborar sua obra, num processo que exigiu paciência e consulta exaustiva a inúmeros trabalhos de etnologia.

Se Arguedas tanto trabalha com a memória, Cornejo Polar (1997, p. 105) sublinha que a “memoria funciona, así, como un filtro selectivo”. O relato e os personagens se movimentam entre o presente e o passado, e a memória se constitui como uma arma contra a saudade e a dor do protagonista. A memória é também a força que permite a Ernesto viver intensamente em meio a um caos.

Oscilando entre o passado e o presente por meio da memória, José María inscreve no romance uma cultura desprezada pelos segmentos hegemônicos da sociedade peruana, ou mesmo latino-americana. Os povos originários, cuja voz é silenciada nas Américas, necessitam de uma voz mediadora que habite, abrace e alcance os dois mundos. Rama (2008) sustenta que Arguedas é essa voz: “el autor queda definido como un agente de contacto” que reivindica e reclama por direitos alheios. Para alcançar tal objetivo, o instrumento privilegiado é a transculturação:

Si el punto de partida de Arguedas fue reivindicativo, o sea reclamar para los sectores indios oprimidos sus legítimos derechos, y si esto transita por un enfoque cultural, no puede menos que instalarse en la problemática de la transculturación desde el momento que opera a partir de dos culturas, una dominante y otra dominada, y a que ambas corresponden a muy distintas especificidades y situaciones. (Ángel RAMA, 1982. p. 229).

Em leitura análoga, Tatiana Pereira afirma:

A transculturação narrativa proposta por Rama é, ainda hoje, de suma importância como processo de produção estética e literária que convida a reflexão sobre a complexidade cultural literária latino-americana, uma vez que contribui para explicar as relações da nossa literatura com as suas matrizes hegemônicas européias e a possibilidade de inserção dessa literatura, em igualdade de condições no sistema literário e cultural mundial. (PEREIRA, 2006, p. 28).

Pelo mesmo viés, Fernando Eslava (2007, p. 204) sustenta que vivemos em um mundo que se concebe em permanente estado de transculturação, um mundo em que nossa cordial realidade está repleta de desajustes, impasses e desarmonias. Eslava (2007, p. 193) conclui com a seguinte afirmação: “observa-se como no campo da ficção muitos escritores latino-americanos continuam [...] realizando ainda diversos processos de transculturação literária e cultural.” Nessa perspectiva, Arcadio Quiñones (2011, p. 109) sustenta que a transculturação chegou a se constituir como um centro conceitual dos debates culturais literários contemporâneos. Blanca Cebollero Otín (2008) também ressalta a importância do conceito, pois o estudo da transculturação permite desenvolver pesquisas literárias com perspectivas transcontinentais, inter-regionais, pluricêntricas. Tereza Cristina Filippo (2008, p. 10) também sustenta que o conceito “é de suma importância para se estudar e dialogar obras literárias latino-americanas na vertente da Literatura Comparada”.

Nas sociedades latino-americanas, a cultura alógena ou estrangeira, de matriz europeia, é marcada com os traços do prestígio, do universalismo, da verdade inatacável, enquanto as culturas autóctones são qualificadas como arcaicas, perecíveis, localistas e são, portanto, marginalizadas no imaginário coletivo. Uma cultura transmitida até nós como herança de um povo, mas não como modelo. Ao sofrer impactos incisivos da cultura de fora, a cultura nativa transforma-se, adequa-se ao processo, resiste por meio da transformação dos traços culturais exógenos.

No romance *Los Ríos Profundos*, vale notar que Arguedas trabalha com um elemento cultural peruano, o *huayno*, que corresponde a canções típicas autóctones da região andina. O leitor lê e ouve essa música e transita entre duas culturas. Tais canções são portadoras de pensamentos e cosmovisão quéchuas, são uma expressão de um grupo de pessoas, marcados pelo fenômeno cultural da oratura. Nessa perspectiva, Filippo (2008, p. 122) afirma que, para Arguedas, os “*huaynos* eram mais que decorativos, eram um traço identitário dos peruanos, a ponto de converter-se em

patrimônio cultural”. A pesquisadora acrescenta:

Essas canções populares incidem por toda obra arguediana e têm como objetivo caracterizar um ambiente rural; servir de ponte, para o trânsito do leitor entre dois universos díspares e paralelos da sua narração e reinterpretar liricamente o universo nativo. [...] Numa linguagem mais moderna, poderíamos dizer que estes *huaynos* são portais virtuais, mágicos, que dão acesso ao cosmo andino. (FILIPPO, 2008, p. 122).

O leitor é colocado em contato, por meio da oratura, com um saber cultural que está guardado na memória coletiva de um povo. O leitor da obra é levado a fazer uma viagem no passado que está em conexão com o presente. Na oratura, a palavra cantada ou recitada é carregada de magia, energia e vida. Por exemplo, veja-se o canto *jarahui* que Arguedas insere no romance para ilustrar o momento da saída da comunidade indígena à qual Ernesto se agregou, durante um tempo de sua vida:

¡Ay warmallay warma	¡No te olvides, mi pequeño,
Yuyaykunlin, Yuyaykunlin!	No te olvides!
¡Jhatun yurak' ork' o	Cerro blanco
Kutiykachimunki;	hazlo volver;
Abrapi puquio, pampani puquio	agua de la montaña, manantial de la pampa

(ARGUEDAS, 2010, p. 53)

Nesse momento simbólico da vida de Ernesto, o *huayno* espelha algumas das reflexões do personagem: a importância da memória, das tradições ancestrais, do fluxo das águas, da necessidade do constante retorno sobre si e sobre seu próprio passado. O protagonista relembra-se de sua infância, por força dos *huaynos*: “Sin embargo, durante la noche, como un estribillo tenaz, escuché en sueños un huayno antiguo, oído en la infancia, y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo”. (ARGUEDAS, 2010, p. 107). A manifestação andina da oratura traz paz e tranquilidade ao espírito de Ernesto, personagem que representa o passador, o mediador entre culturas. Ángel Rama, por esse prisma, afirma:

Pero la mayoría de las canciones son *huaynos* de distintas regiones del país, tanto antiguos como modernos. Su primacía obedece al principio verista, pues se trata de la composición más popularizada del país y por lo tanto la previsible en las reuniones de las chicherías o de los alumnos del colegio, de quienes dice que hacen competencias llegando a cantar cincuenta *huaynos*. (Ángel RAMA, 1982, p. 284).

O canto *huayno* também está presente no colégio em que Ernesto estuda. Enquanto um aluno canta, os demais escutam absorvidos pela magia do canto. Ernesto,

ao ouvir ritmos diferentes, é capaz de reconhecer de que região é o *huayno*, em razão de suas experiências pessoais nas muitas viagens realizadas na companhia de seu pai. O *huayno* é sempre acompanhado de lembranças tristes e saudosas de sua infância, de seu povo, de diversas cidades andinas. (ARGUEDAS, 2010, p. 242-243). Assim é que, no trecho a seguir, Ernesto se dá conta de que as pessoas que não circulam, que nunca saem dos lugares que habitam, pouco conhecem da cultura e dos *huaynos* de outras regiões:

Elas só conheciam *huaynos* do Apurímac e do Pachachaca, da terra morna onde crescem a cana-de-açúcar e as árvores frutíferas. Quando cantavam com suas vozes fraquinhas, pressentíamos outra paisagem; o ruído das folhas grandes, o brilho das cascatas que saltam entre arbustos e flores brancas de cactos, a chuva pesada e tranqüila que cai sobre os campos de cana; as quebradas em que brilham flores de pisonay, cheias de formigas vermelhas e insetos vorazes. (ARGUEDAS, 2010, p. 50).

O *huayno* abaixo é ouvido por Ernesto em uma das *chicherías* em que o protagonista sai à procura dos indígenas que conhecia das fazendas, sem sucesso:

<p>Ay siwar k'enti!          amaña wayta tok'okachaychu,          siwar kenti.          Ama jhina Kaychu          mayupataman urayamuspa          k'ori raphra,          kay puka may upi          wak'ask'ayta          K'awaykamuway          K'awaykamuway          siwar k'enti, k'ori raphra,          llakisk' ayta,          purun wayta kirish'aykita,          mayupata wayta          ak'esk'aykita.</p>	<p>Ai, beija-flor!          não fures tanto a flor          asas de esmeralda.          não sejas cruel          desce a beira do rio,          asas de esmeralda,          e olha-me chorando          junto da água vermelha          olha-me chorando.          Desce e olha-me,          beija-flor dourado,          toda minha tristeza,          flor do campo ferida,          dor dos rios,          que abandonaste.</p>
--	--

(ARGUEDAS, 2010, p. 58).

Esse *huayno* fala do amor, da vida, do abandono. O beija-flor representa a beleza e o prazer da vida, tão efêmeros e fugitivos, que escapam como um rio e deixam apenas dor e solidão no espaço vazio. Vale notar que a natureza manifesta-se de forma intensa nesse *huayno*, de grande expressividade estética: beija-flor, flor, esmeralda, rio, campo... A cultura de um povo sempre reflete o entorno físico, razão pela qual a natureza comparece nessa forma de oratura de um povo que, ao longo dos séculos, organizou sua vida no espaço rural. Ao se defrontar com esse *huayno*, o leitor é induzido a perscrutar a tradição e os costumes do povo peruano. A literatura tem o poder

de oferecer uma nova visão do mundo através da palavra. O leitor entra nesse mundo por intermédio da leitura, dos valores da cultura nativa expressos na oratura.

Em uma linguagem poética marcada pela transculturação, Arguedas desenha a face oculta de um povo que é preciso trazer à luz. Como escritor transculturador e mediador, Arguedas induz o leitor a uma reflexão sobre a cultura quéchua, sobre o *huayno*, sobre as manifestações artísticas da cultura dos povos originários.

### 3.3 O escritor transculturador

No capítulo VII, intitulado *EL Motín*, o povo se rebela contra os opressores, na cena em que as mulheres mestiças reclamam que a repartição do sal está sendo feita de forma injusta. O *huayno* torna-se um hino de batalha, unindo um grupo mesclado: mulheres, alunos e pessoas que apoiam a causa reivindicada pelas *chicheras*, particularmente *doña Felipa*. Por esse prisma, Filippo sustenta: “As mulheres mestiças, as *chicheras*, são as que mais utilizam deste recurso neste romance, quando querem enaltecer a figura da líder D<sup>a</sup> Felipa”. (FILIPPO, 2008, p. 123). O canto traz força e união, fazendo com que as mestiças sintam-se capazes de lutar contra as injustiças. Arguedas, no romance mostra a ação do canto:

Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaran con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo: [...] Era ya un pueblo el que iba trás de las mulas, avanzando a paso de danza. Las *chicheras* seguían cantando con el rostro sonriente (ARGUEDAS,2010, p. 119).

*Los Ríos Profundos* apresenta *huaynos* improvisados, como podemos ver em uma das cenas ocorridas na *chichería* de *doña Felipa*. Letras que são mudadas e que expressam um momento único vivido por parte dos que cantam. Filippo ressalta que os *huaynos*: “Inseridos no discurso, não indicam apenas um simples argumento. Às vezes têm um propósito mais profundo: encabeçam movimentos de clímax emocional ou artístico”.(FILIPPO, 2008, p. 124).

O sucesso eminente da *chichera* Felipa desperta na classe popular concentrada no estabelecimento um sentimento de conquista. O *huayno* cantado por eles expressam um movimento social coletivo em busca da justiça e igualdade. Ação realizada pelas mestiças, todavia, sentimento presente em todos. São conflitos presentes

e compartilhados por todos os que se sentem injustiçados, mas que são expostos por meio do *huayno*. Para Filippo (2008, p. 124), “dentro do âmbito da transculturação, estes cantos têm um duplo papel: resgatar o passado e acionar a criatividade mestiça do presente, em um movimento que está vivo, e é dinâmico.”

Mergulhados na magia e na força do canto, mulheres e homens assim são descritos por Ernesto:

Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a correrlo. Luego bailaran todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban. Parecía que molían las palabras de *huayno*. (ARGUEDAS, 2010. p. 126).

Os feitos de *doña Felipa* contagiam os diversos indígenas e mestiços na *chichería*. Dançam e cantam alegres por causa da fuga da mestiça corajosa. Felipa conseguiu conduzir uma revolta com êxito, contra a má distribuição do sal. A perseguição dos soldados resulta na fuga bem sucedida por parte da *chichera*. A notável fuga embriaga a todos os presentes na *chichería*, que festejam em uma grande comemoração. É nesse momento que surge um *huayno* improvisado, cômico, um insulto aos soldados perseguidores:

Soldaduchapa riflink´a	El rifle del soldadito
tok´rotnantas kask´a,	había sido de huesos de cactus,
chaysi chaisi,	por eso, por eso,
yank´a yank´a tok´yan,	trueno inútilmente,
chaysi chaisi	por eso, por eso
yank´ayank´a tok´yan.	Trueno inútilmente.
Manas manas wayk´ey,	No, no, hermano,
riflinchu tok´ro	no es el rifle
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok´ro tok´rokask´a.	de leña inservible.
Salineropa rcvolverchank´a	El revólver del salinero
llama akawansi	estaba cargado
armask´ akask´a,	com excremento de llama
polvorañantak´	y em vez de pólvora
mula salinerok´	y em vez de pólvora
asnay asnay supin.	Pedo de mula salinera.

(ARGUEDAS, 2010, p.126)

Retomando a ideia de que o escritor transculturador e mediador promove a integração, a aproximação das culturas, apropriando-se de algo estranho, oferecido pelo “outro” e promove uma nova situação, até mesmo de reivindicação. Observamos as reações no momento de êxtase que estão vivendo os mestiços e



indígenas, evidencia uma problemática: a opressão por parte da classe dominante. Ao mesmo tempo, mostra uma reação da classe dominada. Nessa reação identificamos traços particulares de uma cultura na música no *huayno* de origem quéchua. É significativo que nesse encontro entre indígenas e mestiços, ocorra uma união de culturas, rompendo com os limites nacionais. Um processo digestivo relacionado com a situação vivenciada por todos começa a acontecer. A demonstração contra a resistência dominante é manifestada através de um *huayno* que ganha adaptações, uma nova releitura. O escritor transculturador promove um encontro de culturas por meio do choque cultural.

Ernesto, assim continua seu relato: “Y empezó a cantar un *huayno* cômico que yo conocía; pero la letra, improvisada por el en esse instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero” (ARGUEDAS, 2010, p. 125). Um choque cultural se manifesta na cena descrita pelo narrador. Através de um *huayno* transculturado, ou seja, um canto que se renova que foi adaptado à situação vivida na *chichería*, gera uma nova visão do problema. Uma visão de mundo ganha um novo viés por intermédio do escritor mediador, uma nova realidade é revelada.

No momento do canto, a preservação de um hábito do passado, manifesta-se quando todos cantam juntos. Esse Fato evidencia o coletivo, valor ancestral, preservado pelos incas. O canto contagia a todos: “El canto se extedió a todos los grupos de la calle y a las otras *chicherías*” (ARGUEDAS, 2010, p. 126). Vemos, também, que a língua em que todos expressam o canto livremente é quéchua, língua herdada dos incas. Mas vemos que os elementos usados pelo cantor que improvisa a letra são de origem alógena, o rifle; o revolver; a pólvora são elementos introduzidos no *huayno* e representam uma mistura de culturas.

A junção desses elementos em um canto quéchua surgiu por causa dos feitos de Felipa. O sentimento de conquista por parte da classe menos favorecida resulta em um *huayno* transculturado. Em um momento único presenciamos uma valorização da identidade autóctone, todavia, com incorporações da tradição dominante, resultando em uma burla, um acontecimento criado por Arguedas que prestigia a oratura. O ato cômico é único, ganha vida na palavra oral, se propaga de uma *chichería* a outra de boca em boca. Com uma reação espontânea, e que surgiu da criatividade individual do cantor (personagem criado por Arguedas que tem a função de mediar por meio da música) que

improvisou o *huayno* para fazer a burla, se expandindo para o coletivo.

O *huayno* improvisado é uma estratégia bem elaborada por Arguedas, através dele o escritor peruano evidencia uma cultura que é atingida por outra cultura. Mas através de oscilar com elementos pertencentes a duas culturas em um único canto, Arguedas faz uso da transculturação, providenciando uma reflexão sobre a mistura entre culturas. Proporcionando também uma reflexão sobre a reivindicação social. Ernesto evidencia tal fato na seguinte narração:

Yo quede fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen impresible; tan secos tan pedregosos, tan humildes y vacíos durante años, y en algún verano entoldado, al precipitarse las nubes, se hichan de una agua salpicante, y se hacen profundos; detienen al transeunte, despiertan en su corazón y su mente meditaciones y temores desconocidos.(ARGUEDAS, 2010, p. 126).

Fazendo um jogo com a oratura e a transculturação, José Maria se apresenta ao leitor da obra como um mediador, que cria uma ponte para o leitor transitar em dois mundos. E criando a possibilidade para este conhecer o que lhe é estranho. Arguedas, como agente de contato, cujo enfoque é dar a conhecer uma cultura bastante diferente uma da outra, visa uma harmonia; busca dar voz a um povo, reforçar uma identidade que pra ele não está morta. Nesta ponte criada para o encontro de universos diferentes, alheios e hostis quase sempre, Arguedas é o mediador.

Como mediador, José María valoriza no romance escrito em espanhol, expressões em quéchua. Fato que para Filippo (2008, p. 104) tem a finalidade de trazer a cosmovisão andina até o leitor. Algumas destas expressões quéchuas não têm tradução em espanhol como é o caso da palavra *k'atiy* “¡k'atiy! -le grito al soldado-¡k'atiy!”. (ARGUEDAS, 2010, p. 214).

Arguedas insere no romance *Los Ríos Profundos* uma nota de rodapé explicando em espanhol o significado da expressão *k'atiy*, que é intraduzível no contexto em que esta inserida, mas que literalmente significa: “*sigue, empuja, orrea*”. (ARGUEDAS, 2010, p.214). Outras palavras em quéchua são usadas no romance com os respectivos significados em nota de rodapé como: *chipro*: “Mote quéchua con que se nombra a los picados por laviruela” (ARGUEDAS. 2010, p.148), *atatauya*: “Interjección de asco” (ARGUEDAS. 2010, p.157 ), *sanku*: “harina cocida em agua, potage muy antiguo del Perú” (ARGUEDAS. 2010, p. 145), *papacha*: “Puede traducirse por « Gran padre»: es un mote admirativo” (ARGUEDAS. 2010, p. 204 ),

*taytallaytayla*: “«¡Oh padre, padre mio!», expresión muy usual en trances difíciles o amargos” (ARGUEDAS. 2010, p. 148).

A expressão quéchua “*jajaylla*” surge na narrativa sem uma explicação em nota de rodapé: “¡Ella está en la torre! –me dijo en quechua–. ¡*Jajaylla!*”. (ARGUEDAS, 2010, p. 226). Observa-se aqui a linguagem transculturada, pois o escritor se apoia no idioma quéchua e em expressões idiomáticas do cotidiano dos indígenas, mezclados com o espanhol, para construir uma obra inovadora e instigante. Tal fato leva Tereza Filippo (2008, p. 81) a afirmar que “o narrador de *Los Ríos Profundos* ratifica sua identidade e sua memória andinas” e materializa para o leitor um “universo quéchua andino”, histórica e socialmente contextualizados. Esse exemplo, como os demais analisados ao longo do presente trabalho, demonstram que José María Arguedas, tal como bem o qualifica Ángel Rama, é um escritor eminentemente transculturador, mediador entre dois mundos e duas culturas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A oratura e a transculturação, como se analisou ao longo do presente trabalho, são duas importantes marcas da cultura latino-americana. Ángel Rama afirma, nesse sentido, que os autores transculturadores exercem um papel de grande importância no conhecimento mútuo entre os povos da América Latina. Dessa afirmação, pode-se concluir que a transculturação é essencial para a integração continental. Ora, José María Arguedas é um dos autores latino-americanos cujo trabalho baseia-se na transculturação, sobretudo no que se refere à oratura dos povos peruanos. O presente estudo revelou que a transculturação que caracteriza a obra de Arguedas baseia-se em aspectos tanto linguísticos quanto literários. Arguedas trás visibilidade a cultura dos povos excluídos no altiplano andino, e, por exemplo, no conjunto da América Latina. Pode-se concluir, portanto, que o autor peruano é um desses transculturadores e mediadores de que trata Rama em seus ensaios sobre a transculturação da narrativa latino-americana. Por tal razão, acentua-se a importância da leitura de Arguedas nos espaços de reflexão sobre o continente latino-americano.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ligia Karina Martins de. **A Língua (vi) vida: Palavra e Silêncio em el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo** de José Maria Arguedas. Dissertação de Doutorado (Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-americana). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, 2009, 295 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-27042010-124607/es.php>>, acesso em 03 de abril 2014.

ARGUEDAS, José Maria. **Los Ríos Profundos**. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2010, 279 p.

\_\_\_\_\_. **Os Rios Profundos**. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 246 p.

BERND, Zilá. Inscrição do oral e do popular na Tradição Literária Brasileira. In: Margarete Nascimento dos Santos, **Fronteira do literário: literaturas oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999, 75-91 p. Disponível em <[http://www.babel.uneb.br/n1/n01\\_artigo02.pdf](http://www.babel.uneb.br/n1/n01_artigo02.pdf)>HYPERLINK "http://www.babel.uneb.br/n1/n01\_artigo02.pdf".>acessoem 14 maio de 2014.

BORGONO, Miguel Alvarada. El sueño de la comunicación en José María Arguedas: lecturas de los ríos profundos. **Lit. lingüíst. [online]**. Santiago-Chile, 1998, n.11, p. 139-163. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111998001100012&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111998001100012&script=sci_abstract)>HYPERLINK "http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111998001100012&script=sci\_abstract" script=sci\_abstract">acesso em 28 abr.2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1979. 811 p.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4º ed. São Paulo: Ática, 2006, 105 p.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Lima: Horizonte, 1997. 279 p.

CONSTANTINO, Martha Isabel Ángeles. Los Ríos Profundos. De la historia y la literatura para explicar nuestra América Latina. **Convergencia**. n° 22, 2000, p. 247-265. Disponível em: <<http://rconvergencia.uaemex.mx/index.php/convergencia/article/view/1840/1398>> Acesso em 20 novembro 2014

DEUS, Lilian Paula Serra e. **A língua é minha pátria: Hibridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras). Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2012. 107 p.

Disponível em: <[http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_DeusLPS\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_DeusLPS_1.pdf)> Acesso em 25 maio 2014.

DINIZ, Joseilda. Recriar o espaço de voz do poeta: a memória entre dois mundos. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n°35 Brasília, 2010. p. 103-128. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/1647/0>> acesso 16 maio 2014.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Atualidade e pertinência do conceito de transculturação narrativa: uma hipótese de trabalho. **Letras**, n° 35, p. 187-206. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r35/art11.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r35/art11.pdf)> Acesso em 16 julho 2014.

FERRER, Juan José Prat. Oralidad y Oratura. In: **SIMPOSIO SOBRE LITERATURA POPULAR**. IE Universidad: Fundación Joaquín Díaz, 2010, p. 16-30. Disponível em <<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>> Acesso em 14 junho 2014.

\_\_\_\_\_. Las culturas subalternas y el concepto de oratura.

**FOLKLORE**, N. 316, 2007, p. 111-119. Disponível em: <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=2376> > Acesso em 14 junho 2014

FILIPPO, Tereza Cristina. **Um diálogo entre Balún Canán e Los Ríos Profundos**. Dissertação de Doutorado (Literatura Comparada). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2008. 152 p. Disponível em: <[http://www.btd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2008-07-28T132759Z-1528/Publico/Tereza%20Filippo-Tese.pdf](http://www.btd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2008-07-28T132759Z-1528/Publico/Tereza%20Filippo-Tese.pdf)> acesso em 14 maio.2014.

FRIEDEMANN, Nina S. De. De la tradición oral a la etnoliteratura. In: ORALIDAD 1999. **ANUARIO 10**: Para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe. México, 7-12 de octubre, 1999. p. 19-27. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/11315/7720>> *acesso em 16 maio 2014.*

GALINDO, Alberto Flores. **Buscando un Inca**: identidad y utopía en los Andes. Cuba: Casa de Las Américas, 1986. 433 p.

GRACIA, Morales. La influencia de lo quechua en la narrativa de Arguedas: un acercamiento a sus relatos. **América sin nombre** (España), n° 17, 2012. p. 47-58, Disponível em: <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26473/1/ASN\\_17\\_06.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26473/1/ASN_17_06.pdf)> Acesso em 04 11 2014.

LARCO, Juan. **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. La Habana: Casa de las Américas, 1976. 498 p.

LLANO, Aymara. **Pasión y agonía: la escritura de José María Arguedas**. Buenos Aires: Martín, 2004. 251 p.

LIRA, Jorge A. **Diccionario Kkechua-Español**. Tucumán: Universidad Nacional de

Tucumán, 1944. 1199 p.

LLOSA, Mario Vargas. **La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 443 p.

LÓPEZ, Carlos Huamán. El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. **Latinoamérica 42** (MÉXICO 2006/1) p. 79- 106.

Disponível em: <[http://www.cialc.unam.mx/web\\_latino\\_final/archivo\\_pdf/Lat42-79.pdf](http://www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat42-79.pdf)> acesso em 17 novembro 2014

MACHADO, Alvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1981. 208 p.

MARIN, José. A perspectiva intercultural como base para um projeto de educação democrática: povos autóctones e sociedade multicultural na América Latina. **Visão Global**, Joaçaba, v. 13, n. 1, jan./jun 2010. 40 p. Disponível em:

<<http://editora.unoesc.edu.br/index.php/visaoglobal/article/download/764/364>> Acesso em 16 junho 2014.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, "autobiografia irracional" e crítica literária: veredas da oratura. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, abr / jun. 2012. p 186-193. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/11315/7720>> acesso em 25 abr. 2014.

MARTINEZ, Juan Guillermo. Poesía indígena contemporánea: La palabra (tzij) de Humberto Ak'abal. In: **Cuadernos de Literatura**, v.11, n°22 Bogotá, 2013. p. 78-93. Disponível em

<<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/download/6635/5275::pdf>>acesso em 16 maio 2014

MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo. La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. **Revista latinoamericana de Comunicación Chasqui**. N 120, Diciembre 2012. p. 93-101. Disponível em:<<http://dspace.ciespal.net:8080/handle/123456789/313>> Acesso em 16 maio 2014.

MORAES, Fabiano. Oratura: pela valorização da oralidade. 2008. Disponível em: <http://rodadehistoriasescritos.blogspot.com.br/p/oratura-pela-valorizacao-da-oralidade.html>> Acesso em 20 novembro 2014.

NERCOLINI, M. J. A questão da tradução cultural. **Revista Idiosincrasia**, Portal Literal, Rio de Janeiro: 2005.

NUNES, Susana Dolores Machado. **A Milenar Arte da Oratura Angolana e Moçambicana**: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano. Edited by L. Electrónicos. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Coleção: e-books - CEAUP, 2009. p. 34-36. Disponível em <<http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB015.pdf>> Acesso em 14 junho 2014

OLIVEIRA, Marília Fátima de. **O permitido e o proibido na literatura em tempos de repressão: A censura e os romances In the heart of the country, Waiting for barbarians e Life & times of Michael K, de JM Coetzee.** Dissertação de Doutorado (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, 2013. 247 p. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09012014-115944/>> Acesso em 14 junho 2014.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita. A Tecnologização da Palavra.** Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, 1998.

OTÍN, Blanca Cebollero. A transculturação em O outro pé da sereia: Uma análise da filosofia do romance de Mía Couto. **Revista Crioula**, nº 3, maio 2008. 13 p. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/download/53912/57856>> Acesso em 16 julho 2014.

PEREIRA, Tatiana Antonia Silva. **Transculturação, identidade e diferença cultural: análise em o recurso do método e o reino deste mundo, de Alejo Carpentier.** Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Porto Alegre, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2006. 127 p. Disponível em: <[www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6674/000533036.pdf?...1](http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6674/000533036.pdf?...1)> Acesso em 16 julho 2014.

PIZARRO, Ana. **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura.** 3v., Campinas, Ed. da Unicamp, 1993. 588 p.

QUIÑONES, Arcadio Díaz. Fernando Ortiz e Allan Kardec: espiritismo e transculturação. **Lua Nova**, São Paulo, 2011. 109- 210 p. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a06n82.pdf>> Acesso em julho 2014.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina.** Montevideu: Fundação Ángel Rama, 1982. 305 p.

ROUILLÓN, José Luis. “La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas”. In: ARGUEDAS. El zorro de arriba y el zorro de abajo; edición crítica, Eve-Marie Fell (coord.). 2. Ed. Madrid; Paris, Mexico; Buenos Aires; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SANTOS, Margarete Nascimento dos. Entre o oral e o escrito: a criação de uma oralitura. **BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**, N.01, dezembro de 2011. p. 1-15. Disponível em<[http://www.babel.uneb.br/n1/n01\\_artigo02.pdf](http://www.babel.uneb.br/n1/n01_artigo02.pdf)> acesso em 14 maio 2014

SAGUIER, Rubén Bareiro. “José Maria Arguedas e la palabra herida.” In: ARGUEDAS. El zorro de arriba y el zorro de abajo; edición crítica, Eve-Marie Fell (coord.). 2. ed. Madrid; Paris, Mexico; Buenos Aires; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.



SILVA, Amós C.. E para quem sabe ler pingo é letra. **Principia** (Rio de Janeiro), v. XXVII, 2013. p. 09-20, Disponível em: [www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/viewFile/10569/8295](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/viewFile/10569/8295) acesso em 17 novembro 2014

VIEIRA, Alexandre. José María Arguedas: o discurso do hibridismo cultural e da quebra da identidade cultural e da quebra da identidade nacional. **Conexão Letras** (Rio de Janeiro), v. 2, n° 2, 2006. p. 62-71.