



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FELIPE DA SILVA MENDONÇA

**A PAISAGEM EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS:
POR UMA HETEROGENEIDADE ESPACIAL**

Londrina
2022

FELIPE DA SILVA MENDONÇA

**A PAISAGEM EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS:
POR UMA HETEROGENEIDADE ESPACIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M539p Mendonça, Felipe da Silva.

A paisagem em José María Arguedas : por uma heterogeneidade espacial / Felipe da Silva Mendonça. - Londrina, 2022.
157 f. : il.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Os rios profundos - Tese. 2. José María Arguedas - Tese. 3. Heterogeneidade - Tese. 4. Paisagem - Tese. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

FELIPE DA SILVA MENDONÇA

**A PAISAGEM EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS:
POR UMA HETEROGENEIDADE ESPACIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Juliana Bevilacqua Maioli
Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Profa. Dra. Luciana Brito
Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP

Londrina, 22 de dezembro de 2022.

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Regina Célia dos Santos Alves, pela orientação tranquila e cuidadosa, pelas leituras muito atentas da dissertação e por abraçar meu projeto direcionado à literatura hispano-americana.

À professora Dra. Luciana Brito, que guiou meus primeiros passos dentro da universidade e da pesquisa, agradeço pelas palavras afetuosas e sugestões valiosas no exame de qualificação.

À professora Dra. Juliana Bevilacqua Maioli, pela leitura minuciosa do trabalho, cujos apontamentos criteriosos no exame de qualificação contribuíram para o amadurecimento das minhas reflexões.

À minha mãe, Eliana Aparecida da Silva, pelo cuidado, pela compreensão, pelo incentivo constante e por ensinar, diariamente, coisas que não posso aprender dentro dos muros da universidade. Agradeço por sonhar e lutar junto comigo.

À Aline Moreira Bençal, amiga de todas as horas, sempre a primeira a ouvir sobre as inseguranças, as conquistas, as tristezas e as alegrias. Obrigado por estar sempre presente.

À Bianca Alves dos Reis e ao Gabriel Gustavo dos Santos, pela amizade nutrida desde a graduação. Sou grato pelas trocas sobre a experiência da pós-graduação, pelas palavras de incentivo e pelas leituras atentas.

À minha família, aos demais amigos, às professoras e aos professores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

“El gran error de la naturaleza humana es adaptarse. La verdadera felicidad está construida por un perpetuo estado de iniciación, de entusiasmo constante. [...] Ser el eterno forastero, el eterno aprendiz, el eterno postulante: he allí una forma para ser feliz” – Julio Ramón Ribeyro.

MENDONÇA, Felipe da Silva. **A paisagem em José María Arguedas**: por uma heterogeneidade espacial. 2022. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a paisagem em *Os rios profundos* (1958), de José María Arguedas. Para tanto, estabelecemos um diálogo entre Literatura e Geografia por meio do conceito de paisagem, o qual é compreendido como uma expressão humana informada por códigos culturais determinados, ou seja, a paisagem não é natureza, mas é o mundo humano inscrito na natureza ao percebê-la e transformá-la. Ao realizar uma análise espacial com base no referido conceito, precisamos olhar tanto para a materialidade do espaço, quanto para a sua percepção, isto é, examinamos a objetividade e a subjetividade espacial. José María Arguedas, conhecido por ocupar um entrelugar entre o espanhol e o quéchua, o indígena e o ocidental, foi um escritor cujas obras permitiram a parte da crítica refletir a respeito do encontro e conflito de culturas. Dentre as principais ideias resultantes da análise da produção de Arguedas, destacamos a de Antonio Cornejo Polar: a heterogeneidade, que está centrada na convergência conflitiva de universos socioculturais distintos, por isso o crítico peruano pontua que a visão de mundo arguediana não tenta ser totalizadora na direção da conciliação harmônica dos conflitos. Em *Os rios profundos*, a percepção espacial de Ernesto ao longo de seus deslocamentos por comunidades andinas e durante sua estadia no internato de Abancay é reveladora de sua construção identitária, daí o nosso interesse em investigar a relação do menino com o espaço em que está inserido e quais os sentimentos e significações que podem ser extraídos dessa vivência. Buscamos, portanto, verificar como a paisagem em *Os rios profundos* expressa uma heterogeneidade espacial, isto é, como a relação de Ernesto com as construções e lugares autóctones e espanhóis exprime o conflito de culturas e a sua condição migrante. Como base teórica nos pautamos em estudiosos cujas reflexões são direcionadas à nação e à identidade: Anderson (2008), Bauman (2005), García Canclini (2019), Hall (2006), Silva (2014); à literatura latino-americana e à produção arguediana: Bareiro Saguier (1979), Candido (1979), Cornejo Polar (1989, 1997, 2000, 2003), Moraña (1997, 1999, 2000), Moreiras (2001), Rama (2001, 2008), Santiago (2000), Uslar Pietri (2007); e ao conceito de paisagem: Alves (2013), Berque (2012, 2018), Bessa (2020), Besse (2014), Collot (2012, 2013), Dardel (2015), Tuan (2012, 2013). Ao final de nossa análise, verificamos como a heterogeneidade, oriunda do conflito de culturas, está presente tanto na materialidade quanto na percepção do espaço, bem como destacamos a importância do corpo e dos cinco sentidos, especialmente da audição, na relação que Ernesto estabelece com o espaço.

Palavras-chave: *os rios profundos*; heterogeneidade espacial; José María Arguedas; paisagem; literatura e geografia.

MENDONÇA, Felipe da Silva. **The landscape in José María Arguedas: for a spatial heterogeneity.** 2022. 156 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the landscape in *Los ríos profundos* (1958), by José María Arguedas. In order to do so, we establish a dialog between Literature and Geography through the concept of landscape, which is understood as a human expression informed by determined cultural codes, that is, the landscape is not nature, but it is the human world inscribed in nature when perceiving and transforming it. In performing a spatial analysis based on the aforementioned concept, we need to look at both the materiality of space and its perception, that is, we examine spatial objectivity and subjectivity. José María Arguedas, known for occupying a place between the Spanish and the Quechua, the indigenous and the western, was a writer whose works have allowed some critics to reflect on the encounter and conflict of cultures. Among the main ideas resulting from the analysis of Arguedas' production, we highlight Antonio Cornejo Polar's: heterogeneity, which is centered on the conflictive convergence of distinct sociocultural universes, so the Peruvian critic points out that the arguedian worldview does not try to be totalizing in the direction of the harmonic conciliation of conflicts. In *Los ríos profundos*, Ernesto's spatial perception throughout his travels through Andean communities and during his stay at the boarding school in Abancay is revealing of his identity construction, hence our interest in investigating the boy's relationship with the space in which he is inserted and what feelings and meanings can be extracted from this experience. We seek, therefore, to verify how the landscape in *Los ríos profundos* expresses a spatial heterogeneity, that is, how Ernesto's relationship with autochthonous and Spanish constructions and places expresses the conflict of cultures and his migrant condition. As a theoretical basis we are guided by scholars whose reflections are directed to the nation and identity: Anderson (2008), Bauman (2005), García Canclini (2019), Hall (2006), Silva (2014); to Latin American literature and arguedian production: Bareiro Saguier (1979), Candido (1979), Cornejo Polar (1989, 1997, 2000, 2003), Moraña (1997, 1999, 2000), Moreiras (2001), Rama (2001, 2008), Santiago (2000), Uslar Pietri (2007); and the concept of landscape: Alves (2013), Berque (2012, 2018), Bessa (2020), Besse (2014), Collot (2012, 2013), Dardel (2015), Tuan (2012, 2013). At the end of our analysis, we verify how heterogeneity, arising from the conflict of cultures, is present both in materiality and in the perception of space, as well as we highlight the importance of the body and the five senses, especially hearing, in the relationship that Ernesto establishes with space.

Key words: *los ríos profundos*; spatial heterogeneity; José María Arguedas; landscape; literature and geography.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Kindred Spirits, de Asher B. Durand.....28
- Figura 2** - Estancia sobre el Río San Pedro, de E. E. Vidal.....29
- Figura 3** - Caminhante sobre o mar de névoa, de Caspar David Friedrich...111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PERTENCER A VÁRIOS MUNDOS E A NENHUM	18
1.1 FRONTEIRAS POROSAS: IMAGINAÇÃO, IDENTIDADE E HIBRIDAÇÃO.....	18
1.2 O ENTRELUGAR LATINO-AMERICANO: TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA, HETEROGENEIDADE E JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.....	39
2 POR UMA HETEROGENEIDADE ESPACIAL	77
2.1 LITERATURA E PAISAGEM.....	77
2.2 A PAISAGEM EM <i>Os RIOS PROFUNDOS</i>	82
2.2.1 Primeira Parada: Cusco.....	83
2.2.2 Forasteiros em Trânsito.....	106
2.2.3 Segunda Parada: Abancay.....	118
CONCLUSÃO	148
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Em outubro de 1968, na cerimônia de entrega do prêmio Inca Garcilaso de la Vega, o escritor peruano José María Arguedas (2016, p. 294) declarou: “Eu não sou um aculturado. Eu sou um peruano que orgulhosamente, como um demônio feliz fala em língua cristã e em língua índia, em espanhol e em quéchua”. Suas palavras resumem não apenas parte de sua biografia, mas o caminho adotado em suas produções literárias e a lente utilizada pela crítica para analisar sua obra. Arguedas nasceu em 18 de janeiro de 1911, em Andahuaylas, região serrana do departamento de Apurímac, e, desde a infância, conheceu e conviveu com a realidade de universos culturais díspares.

Filho de um advogado com uma proprietária de terras, José María perdeu a mãe aos três anos e, por conta da condição itinerante do serviço paterno e da relação conturbada que desenvolveu com a madrasta, passou longos períodos sob os cuidados de empregados que falavam quéchua, além das diversas fugas para comunidades indígenas que o ampararam e ajudaram em sua criação. Em vista disso, o escritor considerava o quéchua sua primeira língua, afinal, por meio dela conheceu o acolhimento, aprendeu sobre as diferenças sociais e constatou a segregação dolorosa de seu país.

Entre os anos de 1923 e 1924, Víctor Manuel Arguedas Arellano, pai de José María, leva-o, junto de seu irmão, para uma viagem por diversas localizações serranas, como Puquio, Ayacucho, Arequipa, Cusco, dentre outras, até que em junho de 1924, quando Arguedas possuía 14 anos, Víctor Manuel deixa os filhos internados no *Colegio Miguel Grau*, dirigido por padres mercedários, na cidade de Abancay. Pela primeira vez Arguedas ingressa em uma instituição de ensino que prioriza o uso do espanhol e dos conhecimentos ocidentais. Mais tarde, em 1926, os meninos deixam a região serrana e vão em direção à costa peruana, para estudar na cidade de Ica. Se, por um lado, Arguedas constatou durante sua infância e início da adolescência na serra que não pertencia completamente às comunidades indígenas que o acolheram, por outro, seu contato com a costa peruana revelou o preconceito e o desprezo que as pessoas dessa região possuíam com quem vinha da serra.

José María, então, disposto a provar que um serrano podia ser tão ou mais competente que um costeiro, esforça-se para conquistar as melhores

qualificações. Aqui, a língua castelhana começa a ser adotada como a língua do trabalho, aquela que precisa usar para afirmar-se entre seus pares. Em 1931, Arguedas ingressou na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, onde estudou Letras e, em 1950, concluiu uma especialização em Antropologia. Já em 1963 tornou-se doutor em Etnologia.

José María Arguedas foi professor, escritor, antropólogo, etnólogo e um grande apreciador da cultura indígena, por isso nunca deixou de lado aqueles que o ampararam quando era menino. Desenvolveu trabalhos acadêmicos e literários sobre os indígenas. No campo teórico, foi responsável por coletar, traduzir e divulgar diversas lendas e mitos folclóricos da região serrana, no campo literário, dedicou sua produção à representação do mundo indígena, distanciando-se dos estereótipos românticos e desenvolvendo uma produção indigenista que desvelava as lutas e sofrimentos diários dessa comunidade, bem como a maneira que habitavam o mundo de maneira diversa à perspectiva ocidental.

Inclusive, nos diários que integram seu romance póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), traduzido para o português sob o título *A raposa de cima e a raposa de baixo*, Arguedas (2016), em resposta a Julio Cortázar, comenta que, para ele, o escritor argentino, assim como Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes, ao construírem suas obras a partir das esferas do supranacional, não compreendiam realmente a essência nacional, ao contrário dele que passou a infância em contato com indígenas, com os quais estabeleceu relações profundas. Assim, em oposição à ideia de escritor profissional defendida por Cortázar, Arguedas se considerava um escritor provincial, afinal escrever não era sua profissão. Ao seu lado, menciona outros autores que também seriam provincianos, como Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez. Nesse sentido, para Arguedas (2016), escrever era um ato de amor, prazer e necessidade, não um serviço, por isso rejeitava a ideia de planejar um romance pensando em sua venda e nos honorários que receberia.¹

¹ A polêmica entre Julio Cortázar e José María Arguedas iniciou em maio de 1967, quando o escritor argentino publicou uma carta aberta na *Casa de las Américas*. Escrita em resposta a uma solicitação de Roberto Fernández Retamar, Cortázar dissertava sobre a função do intelectual latino-americano, partindo da sua posição específica de um escritor residente na Europa. Para Cortázar, seu distanciamento voluntário da Argentina permitia um olhar para a América Latina que não recaía em um telurismo – entendido pelo escritor como um preâmbulo do que há de pior nos avanços do nacionalismo –, mas uma visão que dialogava com a história universal – um modelo que não deixa de expressar, conforme Mabel Moraña (2006), um posicionamento eurocêntrico e etnocêntrico de

Em 1969, após diversas crises de depressão, José María cometeu suicídio. No último diário de seu romance póstumo, Arguedas (2016, p. 282) escreveu: “Fui feliz em meus prantos e lançãos, porque foram pelo Peru; fui feliz com minhas insuficiências porque sentia o Peru em quéchua e em castelhano”. Para ele, seu país abrigava todas as naturezas do mundo e quase todas as classes de homens, de maneira que poderia ser menos extenso que a Rússia, mas considerava-o muito mais diverso. Ainda nesse diário, Arguedas (2016, p. 282) revela seu desejo, sua utopia: um Peru no qual “qualquer homem não acorrentado e embrutecido pelo egoísmo pode viver, feliz, todas as pátrias”.

Entre o espanhol e o quéchua, o indígena e o ocidental, o entrelugar ocupado por José María Arguedas e sua obra instigou a reflexão de diversos teóricos. Dentre os estudos mais importantes, destacamos os seguintes: *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1974), de Antonio Cornejo Polar; *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979), de William Rowe; *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros y Danzantes en la última novela de Arguedas* (1981), de Martin Lienhard; *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), de Ángel Rama; *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), de Mario Vargas Llosa; e *Arguedas/Vargas Llosa: dilemas y ensamblajes* (2013), de Mabel Moraña. No Brasil, não podemos deixar de mencionar *Descaminhos do moderno em José María Arguedas* (2011), de Rômulo Monte Alto, e a coletânea de estudos dedicados à literatura peruana, principalmente à produção arguediana, organizada pela professora Roseli Barros Cunha: *Tinkuy, encontro com a literatura e a crítica peruanas* (2016).

No cenário da pós-graduação brasileira, após consultar o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, identificamos vinte e sete trabalhos dedicados à obra de Arguedas, dentre os quais doze adotam *Los ríos profundos* (1958),

análise da América Latina –, ou seja, da perspectiva de Cortázar, a inscrição do intelectual no centro do sistema cultural universal implicava a superação do local por meio do transcendentalismo humanista, que reivindica o universalismo ético e estético (MORAÑA, 2006). A crítica do argentino aos autores comprometidos com as questões locais é tomada por Arguedas como um ataque direto. A réplica do peruano aparece no primeiro e no terceiro diário de *A raposa de cima e a raposa de baixo*. Ao fim e ao cabo, a querela intelectual entre os dois escritores expressa os diferentes projetos para a modernidade latino-americana que marcaram o continente após a Revolução Cubana: de um lado uma perspectiva externa, distante e cosmopolita, em contraste a outra interna, próxima e localista.

traduzido para o português sob o título de *Os rios profundos*, como principal objeto de análise. Existem sete dissertações, a saber: *Transculturização em Los rios profundos: a teoria de Ángel Rama e o projeto transculturador de José María Arguedas* (2000), de Soraia Almeida Barros; *Uma visão do internato através da leitura de Doidinho de José Lins do Rego e de Os rios profundos de José María Arguedas* (2002), de Leonice Rodrigues Pereira; *Los rios profundos - transculturização e heterogeneidade na obra de José María Arguedas: resultados do enfrentamento entre as culturas hegemônica e marginal* (2003), de Veber Viana Gusmão; *Mito: tradução e fronteira cultural em Los rios profundos, de José María Arguedas* (2004), de Melissa Gonçalves Boechat; *Aproximações transculturais: A hora e a vez de Augusto Matraga, de Guimarães Rosa, e Os rios profundos, de José María Arguedas, na comarca intelectual latino-americana* (2014), de Camila Motta Tavares Guedes; *Representações literárias do espaço escolar nas obras O Ateneu, de Raul Pompeia, e Os rios profundos, de José María Arguedas* (2016), de Daiane da Rosa Fregulia; e *Uma leitura de Los rios profundos, de José María Arguedas, a partir da heterogeneidade e da melancolia no narrador* (2018), de Elayne Castro Correia. Já as cinco teses são estas: *Uma leitura da construção da identidade latino-americana; rios profundos que transbordam nos textos literários* (2002), de Vera Lucia Teixeira Kauss; *Um diálogo entre Balún Canán e Los rios profundos* (2008), de Tereza Cristina Filippo; *Percursos americanos: figurações das mobilidades culturais em José María Arguedas, Milton Hatoum e Danny Laferrière* (2019), de Ezilda Maciel da Silva; *A viagem e o indígena de papel: continuidade, superação e formação nacional na jornada do sujeito periférico de Quarup e Los rios profundos* (2021), de Dapheny Day Leandro Feitosa; e *Memória e identidade na narrativa ficcional latino-americana: uma leitura de Os rios profundos, de José María Arguedas, e Três casas e um rio, de Dalcídio Jurandir* (2021), de Flavio Reginaldo Pimentel.

Nesse sentido, diversos estudos já foram realizados sobre *Os rios profundos*, considerado o principal romance de Arguedas, o qual também será o objeto de análise desta dissertação. No referido romance, acompanhamos Ernesto, um adolescente que viaja por mais de duzentos povoados indígenas na região serrana do Peru, na companhia de seu pai, Gabriel, um advogado itinerante. Assim, ainda que os ancestrais de Ernesto sejam espanhóis, o menino cresce em contato com indígenas, aprendendo a falar quéchua e construindo sua visão de mundo com base nessa cultura. Ao que tudo indica, assim como José María, Ernesto perdeu a

mãe, uma vez que ela não é mencionada ao longo do romance. Ademais, o enredo desenvolve-se a partir da adaptação de Ernesto ao colégio em que fica internado na cidade de Abancay. Nessa instituição, a personagem entra em contato com os ensinamentos e cultura ocidentais, contrastando com aquilo que aprendera em suas viagens. Desse modo, a percepção espacial de Ernesto ao longo de seus deslocamentos pelas referidas comunidades e durante sua estadia no internato de Abancay é reveladora de sua construção identitária, daí o nosso interesse e a pertinência de uma investigação sobre a paisagem em *Os rios profundos*.

Assim, ao propor um exame da paisagem, isto é, o estudo do espaço ficcional por meio de um diálogo entre Literatura e Geografia, atendemos, por um lado, a um imperativo colocado por Antonio Cornejo Polar (2000, p. 23): “a crítica literária latino-americana [...] exige, cada vez mais urgentemente, formas de trabalho coletivo e interdisciplinar” e, por outro, sintonizamos nossa discussão com os estudos literários mais recentes que questionam e deslocam as dicotomias que estavam na base da modernidade, como os dualismos espírito/razão, cultura/natureza, mente/corpo. Ademais, ao contrário de outras pesquisas sobre o espaço em *Os rios profundos*, como as dissertações de Leonice Rodrigues Pereira e Daiane da Rosa Fregulia, que enfocam apenas o espaço escolar, procuramos observar a representação dos diversos espaços que aparecem no romance, seja nos momentos de pausa ou de movimento da personagem. E, ao pensar no trânsito e nas paradas de Ernesto, não há como ignorar a condição migrante do protagonista, daí a necessidade de estabelecer aproximações entre os estudos da paisagem e a teoria de Cornejo Polar. Sendo assim, para realização de nossa pesquisa, precisamos retomar os estudos consolidados da crítica arguediana sobre o encontro e conflito de culturas, especialmente os conceitos desenvolvidos por Cornejo Polar.

O crítico peruano indica que devemos compreender a literatura latino-americana como um sistema complexo, constituído por variados conflitos e contradições. A partir da constatação da duplicidade dos mundos socioculturais que intervêm na produção literária do indigenismo peruano, Cornejo Polar (2000) apresenta uma definição para as literaturas heterogêneas: caracterizam-se pela duplicidade ou pluralidade dos signos culturais em seu processo produtivo, ou seja, são literaturas localizadas no conflituoso cruzamento de pelo menos duas sociedades e duas culturas. O conceito de heterogeneidade, portanto, centra-se na convergência conflitiva de universos socioculturais distintos. Ao analisar o

protagonista de *Os rios profundos* e constatar sua condição migrante, o crítico peruano pontua que a visão de mundo arguediana não tenta ser totalizadora na direção da conciliação harmônica dos conflitos, pelo contrário, para Cornejo Polar (2000), Ernesto fala a partir de dois espaços sem sintetizá-los.

Em relação à paisagem, Jean-Marc Besse (2014) explica que o termo é objeto de estudo de diferentes disciplinas, de maneira que uma das possíveis portas de entrada para o conceito é compreendê-lo como uma representação cultural e social. Nessa perspectiva, a paisagem pode ser entendida como uma expressão humana informada por códigos culturais determinados. A paisagem, portanto, não é natureza, mas é o mundo humano inscrito na natureza ao percebê-la e transformá-la. Para Michel Collot (2012), a paisagem é um espaço percebido, por isso é construída e simbólica, de maneira que o olhar sobre o espaço deve ser ativo, um olhar que organiza e atribui sentidos. Collot (2013) ainda enxerga na paisagem a promoção de um pensar de outro modo, o qual rompe com a lógica cartesiana e seus dualismos e evoca um pensamento-paisagem que “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 12). Dessa forma, pensar o espaço ficcional em diálogo com a Geografia, adotando a perspectiva do espaço como algo relacional, experiencial e subjetivo, é retomar a importância do corpo e dos cinco sentidos, é reconhecer que um mesmo espaço pode ser lido de diversas formas, afinal já não estamos diante de uma espacialidade geométrica, objetiva e homogênea, mas de uma que é, conforme Eric Dardel (2015), geográfica, subjetiva e heterogênea.

A partir dessas perspectivas teóricas, o objetivo geral desta dissertação – analisar a paisagem em *Os rios profundos* – fomenta o desdobramento de alguns questionamentos, a saber: qual a relação de Ernesto com o espaço? Como essa relação contribui para a formação de sua identidade? A experiência com os espaços que representam a cultura indígena é distinta dos espaços onde a perspectiva ocidental predomina? Quais os sentidos – audição, olfato, paladar, tato, visão – são priorizados por Ernesto ao perceber o espaço? A heterogeneidade que Cornejo Polar identifica no discurso do sujeito migrante também está infiltrada na representação espacial? Há heterogeneidade na materialidade do espaço? A heterogeneidade perceptiva é oriunda apenas da subjetividade, algo inerente a todo

espaço relacional, ou ela surge também por conta do encontro e conflito de culturas distintas?

Portanto, compreendendo a paisagem enquanto esse espaço experiencial e vivido que revela uma relação intrínseca do ser humano com o mundo, busca-se verificar como a paisagem em *Os rios profundos* expressa uma heterogeneidade espacial, isto é, como a relação de Ernesto com as construções e lugares autóctones e espanhóis exprime o conflito de culturas e sua condição migrante. Vale salientar que ao elegermos a paisagem como conceito norteador de nossas discussões, o espaço é sempre pensado em suas dimensões subjetiva/perceptiva e objetiva/material, então, a heterogeneidade espacial que procuramos identificar também passa por essas duas dimensões.

Para tanto, a dissertação está estruturada em dois capítulos. O primeiro, intitulado “Pertencer a vários mundos e a nenhum”, está dividido em dois tópicos, assim, em “Fronteiras porosas: imaginação, identidade e hibridação”, apresentamos uma discussão ampla sobre os conceitos de nação e identidade, mostrando como essas ideias foram ressignificadas e descentradas ao longo do tempo, de maneira que aquilo que era compreendido como estático e bem definido, tornou-se móvel e híbrido. Essa fundamentação inicial introduz e auxilia a compreensão do segundo tópico deste capítulo. Em “O entrelugar latino-americano: transculturação narrativa, heterogeneidade e José María Arguedas”, restringimos nossa discussão ao contexto latino-americano. Nesse tópico, na medida em que apresentamos um panorama dos conceitos fundamentais que foram elaborados para definir a literatura, a identidade e a cultura latino-americanas, retomamos alguns dos principais estudos sobre José María Arguedas, mostrando como a obra do escritor peruano se tornou paradigmática para os intérpretes da América Latina. Dessa forma, partindo da compreensão de que o discurso latino-americano está localizado em um entrelugar, que possibilita a contestação e o rompimento com as ideias de unidade e pureza, passamos tanto pelas ideias de mestiçagem e transculturação narrativa, as quais propõem que os conflitos inerentes ao contexto da América Latina poderiam resultar em uma síntese harmônica, quanto pelo conceito de Cornejo Polar, a saber: heterogeneidade, totalidade contraditória e sujeito migrante, os quais enfocam os conflitos e as contradições e não buscam por uma síntese conciliatória.

No segundo capítulo, “Por uma heterogeneidade espacial”, procuramos articular a análise de *Os rios profundos* com os estudos da paisagem e

a teoria de Cornejo Polar, fazendo com que as discussões fossem motivadas e surgissem a partir do texto literário. Nesse sentido, o tópico “Literatura e paisagem” introduz de forma concisa o conceito de paisagem e como podemos aproximá-lo de obras literárias. Não há, portanto, o intuito de esgotar o assunto, mas de iniciar a reflexão que será explorada no tópico seguinte. Dessa forma, em “A paisagem em *Os rios profundos*”, buscamos articular teoria e análise sempre que possível, fazendo com que uma iluminasse a outra. Estruturado em três partes, nesse tópico exploramos a passagem de Ernesto por Cusco, enfocando o contraste entre sua percepção, a de seu tio e a de Gabriel, depois, observamos como a dinâmica de pausas e movimentos que marcam a condição migrante do protagonista contribui para a formação de sua identidade, e, por fim, na estadia do menino em Abancay, mostramos como a personagem movimenta-se de forma centrífuga, fugindo à lógica centrípeta da sociedade, o que auxilia seu amadurecimento e a compreensão de si.

1 PERTENCER A VÁRIOS MUNDOS E A NENHUM

1.1 FRONTEIRAS POROSAS: IMAGINAÇÃO, IDENTIDADE E HIBRIDAÇÃO

A nacionalidade e o nacionalismo são, de acordo com Benedict Anderson (2008), produtos culturais específicos, ou seja, para compreendê-los é necessário examinar suas origens históricas, suas transformações ao longo do tempo e por que possuem, ainda hoje, uma legitimidade emocional tão profunda. Contudo, antes de considerar esses elementos, é preciso deixar clara a definição de nação adotada por Anderson (2008, p. 32): “Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”.

A comunidade, para Anderson (2008), é imaginada porque mesmo nas menores nações, independente do quão pequenas sejam, seus membros jamais conhecerão, encontrarão ou ouvirão algo a respeito da maioria de seus integrantes, mas, ainda assim, todos possuem em mente a imagem de uma união entre eles. Imagina-se que a comunidade é limitada porque mesmo a maior das nações, uma que poderia incluir bilhões de habitantes, possui fronteiras finitas que indicam a existência de outra nação além delas. A nação também é soberana porque o referido conceito nasceu quando “o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina” (ANDERSON, 2008, p. 34). Por fim, a nação é imaginada como uma comunidade porque é concebida em relações horizontais de companheirismo e camaradagem, ainda que, em sua materialidade, exista desigualdade e exploração. Anderson (2008) observa que foi essa fraternidade que possibilitou a tantas pessoas matar e morrer em nome da sua comunidade imaginada.

É no século XVIII, na Europa Ocidental, que Anderson (2008) localiza a gênese do nacionalismo, ao mesmo tempo em que há um declínio de certos modos de pensamentos religiosos. Nessa perspectiva, o Século das Luzes também apresentou suas trevas: com o pensamento racionalista, a fé religiosa decresceu, porém a tristeza que ajudava a acalmar não desapareceu. O descrédito às ideias de Paraíso e salvação incentivou, conforme Anderson (2008), uma transformação secular da fatalidade em continuidade e a ideia de nação apareceu

como uma das mais adequadas para atender a essa finalidade. Dessa forma, os estados nacionais podem ser vistos como novos, mas as nações possuem um passado imemorial e, principalmente, caminham em direção a um futuro ilimitado, assim é puro acaso que alguém tenha nascido francês, mas a França é eterna.

Importante advertir que, para Anderson (2008), o nacionalismo não foi produzido pelo desgaste das crenças religiosas, nem substituiu, de alguma maneira, a religião, o que o autor propõe é o alinhamento do nacionalismo aos sistemas culturais que o precederam como o parentesco e a religião, em vez de uma aproximação com ideologias políticas como liberalismo e fascismo. Assim, o autor pontua que as grandes culturas sacras apresentavam a ideia de comunidade e, para tanto, possuíam uma língua e uma escrita sagradas, as quais eram fatores importantes de reconhecimento e unificação. A língua é, portanto, para Anderson (2008), um dos principais elementos para o desenvolvimento do nacionalismo.

Após o final da Idade Média, Anderson (2008) acentua que a magnitude das comunidades imaginadas religiosamente entra em declínio por dois motivos principalmente: as explorações do mundo não Europeu, que foram capazes de ampliar a visão cultural e geográfica, bem como mostraram formas diversas da vivência humana, de maneira que nos escritos de Marco Polo já era possível observar uma divisão entre o “nosso” e o “deles”, isto é, essa ampliação da consciência fez com que a fé cristã, por exemplo, fosse compreendida como “a mais verdadeira” e não simplesmente como “a verdadeira”, o que já anuncia a linguagem de muitos nacionalistas; o segundo motivo, para Anderson (2008), foi o rebaixamento da própria língua sagrada. Se em 1500 o número de livros impressos em latim compreendia 77% das publicações, em alguns países, como a França, após 1575, a maioria das publicações já eram feitas em língua vernacular. Ainda que a Contrarreforma tenha refreado esse processo, após 1640, Anderson (2008) observa que as edições em latim eram escassas, enquanto aquelas feitas em línguas vernaculares seguiam aumentando. Assim, a atividade editorial foi, aos poucos, tornando-se fragmentada, plural e territorial.

O declínio dos reinos dinástico é outro elemento importante para o desenvolvimento do nacionalismo, uma vez que, segundo Anderson (2008), rompe-se com a ideia de uma sociedade organizada ao redor de um centro elevado, no qual a realeza é absoluta, enquanto os cidadãos são meros súditos dessas divindades terrestres. A concepção moderna de Estado caminha em direção a uma

soberania que opera de forma integral, terminante e homogênea em todo o território compreendido por suas fronteiras, diferindo da organização de uma sociedade em torno e abaixo dos centros elevados.

Contudo, Anderson (2008) salienta, mais uma vez, que as nações enquanto comunidades imaginadas não surgem a partir das comunidades religiosas, nem dos reinos dinásticos, ou seja, não se comportam como substitutas dessas duas organizações. Para além do declínio do pensamento religioso, da língua sagrada e das linhagens reais, Anderson (2008) esclarece que uma transformação fundamental nos modos de apreender o mundo estava acontecendo, a qual possibilitou pensar a nação. Para exemplificar a referida mudança, Anderson (2008) menciona os vitrais das igrejas medievais, os quais representavam uma realidade imaginada visual em que as principais figuras do cristianismo possuíam traços locais, ou seja, era inimaginável representar a Virgem Maria com traços semíticos e roupas do século I, uma vez que “a mentalidade cristã medieval não concebia a história como uma cadeia interminável de causas e efeitos, nem imaginava separações radicais entre passado e presente.” (ANDERSON, 2008, p. 53). Nessa perspectiva, o autor acentua que a concepção medieval era a de uma simultaneidade próxima ao que Walter Benjamin denominou de “tempo messiânico”, no qual existe uma simultaneidade entre passado e futuro em um presente que é instantâneo.

Então, para Anderson (2008), o desenvolvimento dessa simultaneidade ao longo do tempo é essencial para localizar a gênese do nacionalismo. Desse modo, a simultaneidade da visão medieval foi substituída pelo que Benjamin (2012), em suas teses sobre o conceito de história, intitulou como “tempo vazio e homogêneo”, o qual é explicado da seguinte forma: “A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio.” (BENJAMIN, 2012, p. 251), ou seja, nessa perspectiva, a história é apenas uma reunião de acontecimentos, não há um olhar dialético sobre seus conflitos, nem abertura para uma leitura a contrapelo. A simultaneidade é, nesse caso, marcada pela coincidência temporal e é medida pelos relógios e calendários (ANDERSON, 2008).

Para melhor compreensão dessa transformação fundamental para a gênese da comunidade imaginada, Anderson (2008) propõe uma reflexão sobre

duas formas escritas que têm sua ascensão na Europa no século XVIII: o romance e o jornal. Para o autor, essas formas são capazes de representar por meios técnicos qual é a comunidade imaginada que corresponde à nação. Anderson (2008) explica que a estrutura do “romance ao velho estilo” (ANDERSON, 2008, p. 55) apresenta claramente a simultaneidade de um tempo vazio e homogêneo, uma vez que a forma romanesca retrata personagens que, por vezes, nunca se encontram ao longo da narrativa, nem sabem da existência da outra, porém o leitor tem consciência de que suas ações ocorrem ao mesmo tempo e que fazem parte de uma única história. Dessa forma, esse mundo imaginado revela ações que acontecem ao mesmo tempo no relógio e no calendário sem que seus atores precisem se conhecer. Essa lógica expressa pelo romance é importante, pois, conforme Anderson (2008, p. 56-57):

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles.

Em relação ao jornal, Anderson (2008) destaca seu caráter profundamente ficcional, tendo em vista que as notícias escolhidas para comporem a capa, por exemplo, não possuem relação alguma entre si, seu vínculo é imaginado. Para a imaginação do referido vínculo, a coincidência cronológica é uma fonte importante, pois a data indicada nas folhas do jornal oferece a principal conexão entre o conteúdo apresentado. Aqui, observamos a simples adição dos acontecimentos ao tempo vazio e homogêneo. Outra fonte do vínculo imaginado é a relação entre o jornal e o mercado. Anderson (2008) explica que as edições matutinas e vespertinas eram maciçamente lidas, de maneira que essa atividade simultânea do homem que lê em silêncio, mas, ao mesmo tempo, sabe que outros milhares estão lendo as mesmas informações contribui para a imaginação de uma comunidade.

O capitalismo também teve um papel importante para a imaginação da nação. Anderson (2008) elucida que a maior parte da humanidade era monoglota, de maneira que as publicações em latim não só ficavam restritas a uma pequena parcela da população, mas também prejudicavam o número de vendas, o que entrava em conflito com a lógica do capital. Com isso em mente, o mercado

editorial passou a publicar cada vez mais textos em vernacular, atingindo mais leitores e aumentando seu lucro. Esse “impulso vernaculizante” (ANDERSON, 2008, p. 73) contribuiu diretamente para o surgimento da consciência nacional. A “escolha” de uma língua tornava uma nação distinta da outra, de modo que, ao contrário dos reinos dinásticos que não impunham uma língua à população, na nação os vernaculares foram alçados à posição de língua oficial. Portanto, para Anderson (2008), essa língua impressa criou campos unificados de comunicação e intercâmbio que os habitantes conseguiam entender, diferentemente do que acontecia com o latim, e, com isso, a consciência gradual de que essa mesma língua era compreendida e utilizada por milhares de outras pessoas, todas pertencentes ao mesmo campo linguístico, marca o embrião da comunidade nacionalmente imaginada.

Todavia, é no continente americano que Anderson (2008) localiza os primeiros Estados nacionais, para os quais a língua não foi uma motivação às lutas pela libertação, afinal esses estados foram formados e liderados por *criollos*², isto é, pessoas que compartilhavam a mesma língua e a mesma ascendência de seus opositores. Uma das teses levantadas por Anderson (2008) para o surgimento do nacionalismo no Novo Mundo recai sobre a importância da politização das classes inferiores, pois os movimentos nacionalistas costumam possuir um caráter populista e “Na sua versão mais característica, ele assumiu a forma de uma liderança intelectual e de classe média descontente, tentando despertar e canalizar as energias populares em favor dos novos estados.” (NAIRN, [s/d], p. 41 apud ANDERSON, 2008, p. 85). Contudo, Anderson (2008) adverte que a motivação para conduzir as classes inferiores da América Hispânica a uma vida política, a qual impulsionou as lutas pela independência, foi sustentada pelo medo que os próprios *criollos* possuíam de possíveis revoltas de indígenas e pessoas escravizadas.

Além disso, outros dois fatores foram relevantes para o descontentamento dos americanos em relação à metrópole: a difusão das ideias liberais do Iluminismo e o aumento do controle madrileno sobre as colônias. Várias

² Na América Hispânica, *criollos* são os brancos, filhos de espanhóis, que nasceram na América, por isso costumavam ser ricos e donos de terras. Benedict Anderson usa o termo em referência a todos aqueles que nasceram nas Américas e possuíam ascendência europeia direta, incluindo, nesse caso, as pessoas que nasceram nos Estados Unidos. Ademais, optamos pelo uso do termo *criollo*, em espanhol, e não sua tradução para o português “crioulo” porque a palavra, no Brasil, é carregada de outras significações que, a princípio, não correspondem ao sentido hispânico.

foram as novas medidas instituídas pelo rei Carlos III: novos tributos, aumento na eficiência de arrecadação, imposição de monopólios comerciais, restrição do comércio colonial em benefício da metrópole, hierarquias administrativas centralizadas e promoção de densa imigração de espanhóis (ANDERSON, 2008). Porém, o controle madrileno sobre a América Hispânica também foi o que garantiu a melhoria nas comunicações transatlânticas e o compartilhamento da mesma língua e cultura entre as colônias e a metrópole, o que permitiu a rápida difusão das ideias liberais que fervilhavam no continente europeu.

Apesar da importância das ideias liberais e da agressividade de Madri, Anderson (2008) acentua que esses dois fatores não bastam para explicar como as comunidades imaginadas nacionalmente se tornaram plausíveis e politicamente viáveis nas Américas. Para começar, Anderson (2008) relembra que cada uma das novas repúblicas sul-americanas haviam sido uma unidade administrativa em séculos precedentes. Inclusive, a própria imensidão da América Hispânica e toda sua variedade de solos e climas, que dificultavam a comunicação em uma época pré-industrial, contribuíram para a autossuficiência das referidas unidades. As políticas comerciais de Madri também fizeram, segundo Anderson (2008), com que as unidades administrativas se tornassem zonas econômicas distintas, todavia, os americanos não podiam competir com a metrópole, por isso o comércio entre as colônias era vedado.

Para melhor compreensão de como essas unidades administrativas foram, ao longo do tempo, sendo vistas como a pátria dos indivíduos, Anderson (2008) apresenta uma reflexão sobre o quadro de funcionários das Américas. Na América Espanhola, por exemplo, até 1813, dos 170 vice-reis, apenas quatro eram *criollos*, ou seja, raras eram as vezes em que um filho de espanhol nascido em continente americano conseguia uma posição importante no funcionalismo espanhol. Ademais, enquanto os funcionários espanhóis podiam viajar para todas as regiões da Espanha e da América Hispânica sem obstáculos, os funcionários *criollos* ficavam restritos ao solo americano, assim como o cargo mais alto a ser atingido pelos *criollos*, no centro administrativo, era a capital da unidade em que estavam. Entretanto, foram essas limitações que propiciaram um sentimento de companheirismo entre aqueles que nasceram deste lado do Atlântico. Aqui, Anderson (2008) chega a uma observação fundamental para a ideia de nacionalismo:

Mesmo que ele tivesse nascido uma semana depois da imigração paterna, o acaso do nascimento nas Américas o destinava à subordinação – muito embora em termos de língua, religião, antepassados e costumes, praticamente não se distinguisse do espanhol reinol. Não havia nada a fazer: ele era *irremediavelmente* crioulo. Mas como essa exclusão lhe devia parecer irracional! E, no entanto, oculta nessa irracionalidade estava a seguinte lógica: nascido nas Américas, ele não podia ser um verdadeiro espanhol; *ergo*, nascido na Espanha, o *peninsular* não podia ser um verdadeiro americano. (ANDERSON, 2008, p. 97-98, grifos do autor)

Nesse sentido, o nascimento em um território específico era determinante para a identidade nacional de cada indivíduo. Porém, a referida compreensão estava restrita ao mundo dos funcionários, e, para que essas ideias tivessem um impacto real, Anderson (2008) indica a necessidade de imaginar a extensão territorial enquanto uma nação, o que foi viabilizado pelo capitalismo editorial. Os primeiros jornais americanos veiculavam, além das notícias sobre a metrópole, informações comerciais como datas de chegada e partida dos navios ou os preços das mercadorias em cada um dos portos, além de notícias sobre novos decretos políticos e o casamento de pessoas ricas, ou seja, “o que unia, na mesma página, *este* casamento e *aquela* navio, *este* preço e *aquela* bispo era a própria estrutura administrativa colonial e do sistema mercantil” (ANDERSON, 2008, p. 103, grifos do autor). Assim, os jornais americanos foram, de acordo com Anderson (2008), naturalmente e apoliticamente, criando uma comunidade imaginada entre o conjunto de leitores, afinal, os navios, os bispos, as noivas e os preços faziam parte de suas vidas.

Os jornais, portanto, possuíam um caráter local, de maneira que, segundo Anderson (2008), um *criollo* lia um jornal madrileno, isto é, um jornal que não dizia nada sobre sua realidade imediata, mas um funcionário reinol, vizinho desse *criollo*, não lia o jornal americano local se fosse possível. Essa assimetria é reveladora dos posicionamentos e interesses de cada um, se, por um lado, o peninsular não considera as informações americanas dignas de interesse, por outro, os *criollos* criavam a consciência de seu local de pertencimento, ao mesmo tempo em que olhavam para a metrópole e percebiam suas diferenças. O conhecimento de jornais não foi relevante apenas em relação ao de Madri, ou seja, ainda que um leitor do jornal de Bogotá não entrasse em contato com as gazetas da Cidade do México ou de Buenos Aires, tinha a ciência de que elas existiam, daí, conforme Anderson (2008), a duplicidade do nacionalismo hispano-americano em seus

primórdios: a grande extensão territorial e o localismo particularista.

O percurso percorrido por Anderson (2008) desde a gênese do nacionalismo na Europa e sua relação com a língua, os reinos dinásticos e o tempo vazio e homogêneo, passando pelo surgimento dos primeiros Estados nacionais nas Américas que reforçam o território como determinante da identidade nacional, pode, por fim, ser resumido naquela que é a sua principal conclusão sobre a ideia de nação: todas as comunidades são imaginadas e o que as diferencia é a maneira como são imaginadas.

Em diálogo com as considerações de Anderson, Antonio Cornejo Polar (2000) destaca o aspecto decisivo que a linguagem possui no processo constitutivo das comunidades imaginadas, não porque essas nações não sejam reais, mas porque suas imagens são produtos de processos linguísticos complexos. Nessa perspectiva, Cornejo Polar (2000) indica a necessidade de habituar-se a pensar a nação enquanto uma entidade em movimento, a qual não possui apenas uma imagem, mas várias, de maneira que cada sujeito social que experimenta e pensa a nação apresenta uma imagem única e distinta. O crítico peruano ainda observa que todas essas imagens coexistem e funcionam sincronicamente, porém, cada uma inventa sua própria tradição, isto é, “cada sujeito decide a história que lhe corresponde, à qual pertence e à qual se deve” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 57). Para exemplificar seu ponto de vista, Cornejo Polar (2000) salienta que para muitos hispanistas as nações andinas começaram apenas após a conquista, enquanto para todos os indigenistas está claro que as raízes nacionais são muito anteriores à invasão da América. Portanto, para Cornejo Polar (2000, p. 57-58):

Nessas circunstâncias, mais que inventadas, as nações são produtos instáveis de vastos e também instáveis exercícios sógnicos, genericamente discursivos, que socialmente costumam competir com os produtos elaborados por outros sujeitos sociais, da mesma maneira e sobre o mesmo assunto. Certamente, o fato não é que as nações não sejam “reais” (insisto: elas o são com a realidade que é própria da história), mas de nenhuma maneira são independentes das operações discursivas que de uma ou outra forma as produzem. Radicalizando a proposta: as nações são feitas também (sobretudo?) de discursos.

Além disso, Cornejo Polar (2000) acentua que, para as noções tradicionais de nação, os fatores de homogeneidade, como a unidade linguística e cultural, as experiências históricas, dentre outros, eram imprescindíveis. Contudo, na América Hispânica, o apressado pela integração levou às políticas educativas

aculturadoras que poderiam apagar as diferenças culturais, o que, depois, também apareceu no genocídio de povos originários que era considerado uma condição para o progresso. Nesse sentido, a ideia primeva de nação na América buscava converter tudo o que há de heterogêneo e conflitivo em um espaço homogêneo e harmônico.

Em linha semelhante de reflexão, Homi K. Bhabha (2000) aproxima a ideia de nação à narração, pois a origem de ambas está perdida nos mitos do tempo e a realização plena de seus horizontes só é possível nos olhos da mente. Ao pensar a nação como narração, o crítico indiano acentua que já não é possível entender a nação como uma unidade harmônica, mas que é necessário atentar-se para as ambivalências da ideia, a começar pela diferença entre a linguagem daqueles que escrevem sobre a nação e da vivência de quem a habita. Dessa forma, apesar da certeza com que alguns historiadores falam sobre as “origens” da nação como um símbolo da suposta modernidade da sociedade, Bhabha (2000) lembra que a nação está inscrita em uma realidade social muito mais transitória, afinal faz parte da temporalidade cultural. A ambivalência e a transitoriedade do conceito em foco refletem nas narrativas e discursos sobre a nacionalidade, ou seja, para Bhabha (2000), a representação cultural é capaz de expressar as diversas leituras que são feitas da nação como narração, as quais podem ser desde positivas e amorosas até negativas, aterrorizantes e desconfortáveis.

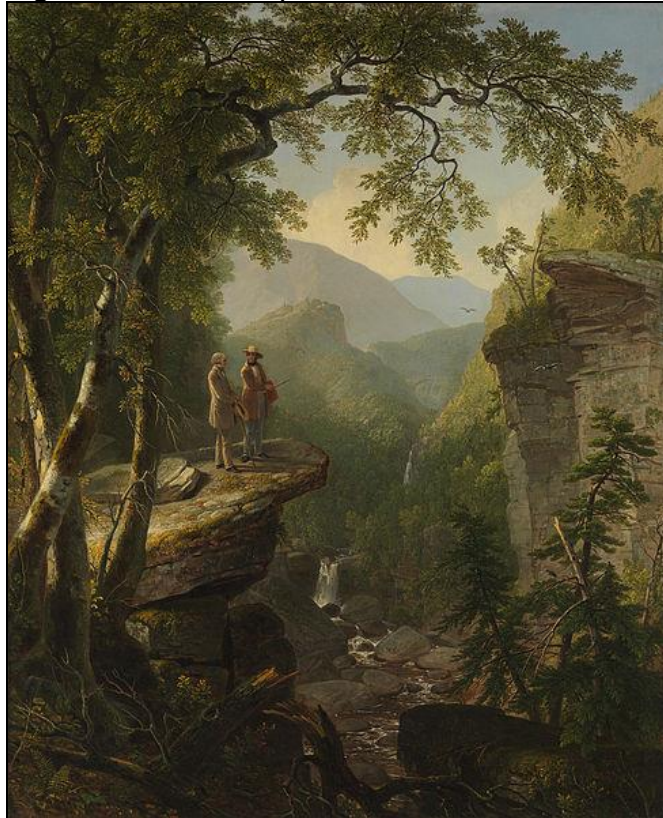
O estudo de Maria Ligia Coelho Prado sobre a relação da natureza e dos quadros de paisagem com a formação da identidade nacional nas Américas é revelador da importante função da linguagem para a imaginação da nação – a nação como narração –, ao mesmo tempo em que denuncia o esforço homogeneizante que apaga as contradições constituintes e estruturantes das Américas. Prado (2014), enquanto historiadora, compreende a natureza como um objeto sobre o qual são elaboradas leituras e representações que carregam visões de mundo particulares. Na *História Natural*, de Buffon, por exemplo, cujo primeiro volume foi publicado em 1747, a perspectiva do autor em relação ao Novo Mundo era depreciativa: a natureza americana era inferior à do Velho Mundo. Prado (2014) expõe que, para Buffon, os animais da América eram de pequeno porte, pois não existiam leões, tigres, elefantes, e, no caso da lhama, por exemplo, o naturalista a enxergava como um camelo mirrado, daí a imaturidade da natureza americana. Apesar da ampla difusão dessas ideias negativas, Prado (2014) não deixa de observar que elas contribuíram para a gestação de uma identidade continental, afinal, o que existia no

Novo Mundo, ainda que inferior, era diferente do Velho.

É apenas em 1799, quando Alexander von Humboldt chega à América Espanhola, que uma nova visão sobre a natureza é registrada. O geógrafo ficou encantado pelas montanhas, rios, mares, a fauna e a flora, de maneira que confrontava as ideias de Buffon sobre a imaturidade do continente, indicando que fósseis haviam sido descobertos, o que expressava a antiguidade indiscutível do território, inclusive, exemplificando seu ponto a partir da menção a dois esqueletos de mamutes descobertos em Nova York (PRADO, 2014). O apreço de Humboldt pelas Américas era tão grande que, segundo Prado (2014), em cartas enviadas para seu irmão, o alemão expunha sua imensa felicidade e destacava o quanto estava habituado ao clima americano, que parecia não existir na Europa.

Após a independência dos Estados Unidos, Prado (2014) indica o desenvolvimento de um pensamento oposto ao de Buffon: a natureza do Novo Mundo era superior à do Velho. Nessa perspectiva, a natureza norte-americana passou a ser compreendida como inspiradora de uma grande cultura, como aquela que recebera um tratamento divino, afinal, essa natureza virgem era semelhante ao jardim do Éden antes do pecado original. Inspirados por esse pensamento, os pintores da Escola do Rio Hudson passaram, conforme Prado (2014), a pintar paisagens com características específicas, a saber: a dimensão do ser humano era sempre ínfima se comparada à grandeza da natureza selvagem; as paisagens eram grandiosas, intocadas, inatingíveis, cheias de mistério, beleza e originalidade, portanto, a natureza apresentava-se enquanto um refúgio físico e espiritual. Dentre os quadros analisados por Prado (2014), apresentamos *Kindred Spirits* (1849), de Asher B. Durand:

Figura 1: *Kindred Spirits*, de Asher B. Durand



Fonte: (PRADO, 2014, p. 195)

O quadro, pintado em homenagem a Thomas Cole, o pai da Escola do Rio Hudson, expressa com clareza as principais características desse movimento artístico. Os dois homens posicionados sobre a pedra, como se fosse um púlpito, contemplam a grandiosidade da paisagem, ao mesmo tempo em que anunciam ao espectador toda a beleza e mistério da natureza selvagem norte-americana. Porém, Prado (2014) adverte que esses quadros aludem a uma visão épica e romantizada do processo de expansão estadunidense, afinal ocultam a violência e os massacres que existiam para a incorporação forçada dos territórios indígenas, ou seja, os quadros da Escola do Rio Hudson buscavam representar um espaço homogêneo e harmônico.

Em contrapartida, na Argentina, no mesmo período, Prado (2014) observa outro tratamento dispensado à natureza e aos quadros de paisagem. A começar pelo fato de que a maioria dos pintores eram estrangeiros que viajavam pela América do Sul, de maneira que não havia um impulso de enaltecimento da natureza para afirmar o poder da nação. O inglês Emeric Essex Vidal é apresentado por Prado (2014) como um bom exemplo da representação feita da paisagem argentina, uma vez que pintava o que ficou conhecido na época como “vistas de

Buenos Aires”.

Figura 2: *Estancia sobre el Río San Pedro*, de E. E. Vidal



Fonte: (PRADO, 2014, p. 210)

O objetivo de Vidal nesse e em outros quadros era retratar, de acordo com Prado (2014), o homem dos pampas, o *gaucho*, com suas vestimentas típicas, seus jogos, seus cavalos e suas tarefas no campo, por isso, a paisagem natural costuma aparecer como pano de fundo, o principal são as pessoas, suas casas e a ideia de movimento sobre o cavalo e no cultivo da terra. A natureza não tem cores vibrantes, o que o pintor apresenta é a planície monótona e imensa dos pampas argentinos. A paisagem é coadjuvante. Ademais, se os estrangeiros representavam a vida cotidiana dos *gauchos* por acharem sua cultura exótica, para alguns argentinos, como Domingo Faustino Sarmiento, o isolamento do homem nos pampas acarretava em uma vida sem política que o levava à barbárie (PRADO, 2014).

Dessa forma, enquanto nos Estados Unidos a natureza era sinônimo de grandiosidade, na Argentina a natureza era mesquinha e despertava o pior nos seres humanos. Todavia, Prado (2014) não esquece de advertir que essas interpretações estão intimamente ligadas ao avanço do capitalismo nos dois países em questão, de maneira que um passava por grande crescimento econômico, enquanto outro enfrentava uma situação política difícil.

A construção de uma identidade nacional passa, portanto, segundo Figueiredo e Noronha (2012), por diversas mediações que possibilitam a invenção do que costuma ser chamado de “alma nacional”. Nesse sentido, as autoras pontuam que a existência do Estado é mediada por parâmetros simbólicos que

determinam sua originalidade como, por exemplo: uma língua comum, uma história com raízes longínquas, um conjunto de heróis que expressam as qualidades nacionais, um folclore, uma natureza particular, uma bandeira e outros símbolos oficiais. De maneira que a identidade nacional não é naturalmente gestada pelos indivíduos, mas imposta, por isso Zygmunt Bauman (2005) compreende a referida identidade como distinta de todas as outras, uma vez que exige adesão inequívoca e fidelidade exclusiva e, conseqüentemente, não reconhece competidores, nem opositores. Com isso, a identidade nacional objetiva, conforme Bauman (2005), estabelecer a fronteira entre “nós” e “eles”.

Aqui, estamos diante de dois conceitos interligados: identidade e diferença. Tomaz Tadeu da Silva (2014) explica a dependência dos referidos termos a partir um exemplo simples: ao dizer “sou brasileiro” estou expondo minha nacionalidade e, ao mesmo tempo, negando todas as outras, isto é, deixo claro que não sou espanhol, argentino, peruano, alemão e assim por diante. Dessa maneira, a identidade é inseparável da diferença e vice-versa, uma vez que apenas sei que sou brasileiro porque não sou de outra nacionalidade. Além disso, Silva (2014) também compreende os dois conceitos como formulações discursivas, visto que não pertencem à natureza nem à essência dos indivíduos. A identidade e a diferença não estão à espera de serem descobertas ou reveladas, pelo contrário, elas são ativamente produzidas nas relações culturais e sociais.

A identidade e a diferença são vistas por Silva (2014) como produtos da criação linguística porque são criadas por meio de atos de linguagem, afinal não são “fatos da vida”, em verdade, ambas precisam ser nomeadas, ou seja, é a partir dos atos de fala que a identidade e a diferença são instituídas. Assim, “ser brasileiro” só faz sentido, de acordo com Silva (2014, p. 80), “em relação com uma cadeia de significação formada por outras identidades nacionais que, por sua vez, tampouco são fixas, naturais ou predeterminadas”.

Além de serem o resultado de uma produção simbólica e discursiva, Silva (2014) entende a identidade e a diferença como uma relação social, por isso estão sujeitas às relações de poder. A identidade e a diferença, para Silva (2014), nunca são inocentes, elas não são simplesmente definidas harmonicamente e sem hierarquias, por isso não podem ser separadas de relações mais amplas de poder. Inclusive, em muitos casos, a identidade e a diferença são impostas. Nesse sentido, afirmar uma identidade significa demarcar uma fronteira, delimitando quem fica

dentro e os outros que ficarão de fora, ou seja, a identidade e a diferença são, segundo Silva (2014), reveladoras sobre quem pertence e quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Essa separação entre “nós” e “eles” expressa as relações de poder, nas quais um dos polos, o de pertencimento, é sempre privilegiado, daí a origem de algumas oposições binárias como masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Por isso, Silva (2014) salienta que questionar a identidade e a diferença enquanto relações de poder significa problematizar suas posições binárias estruturantes.

Em seu estudo sobre a identidade cultural na modernidade tardia, Stuart Hall (2006) retoma a posição do crítico cultural Kobena Mercer (1990, p. 43 apud HALL, 2006, p. 9): “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. Nessa perspectiva, Hall (2006) pontua que as velhas identidades que estabilizavam o mundo social estão em declínio, de modo que novas identidades estão surgindo, as quais revelam a fragmentação do sujeito que até então era visto de maneira unificada.

Para tornar mais didática a compreensão de que as noções de identidade se modificaram ao longo do tempo, Hall (2006) apresenta três concepções: a) o sujeito do Iluminismo: o ser humano era entendido como um indivíduo totalmente centrado e unificado, afinal, era detentor das mais importantes faculdades, a razão, a consciência e a ação, assim, a identidade do sujeito surgia junto de seu nascimento e com ele se desenvolvia; b) o sujeito sociológico: apresenta a ideia de que a identidade se formava a partir da relação com outras pessoas, as quais mediavam os valores, sentidos e símbolos, isto é, a cultura do mundo em que o sujeito habitava, trata-se, portanto, de uma concepção interativa, de maneira que ainda que o sujeito possua uma essência interior, que seria seu “verdadeiro eu”, esse núcleo pode ser modificado na interação entre o “eu” e a sociedade; c) o sujeito pós-moderno: a identidade se torna fragmentada, ou seja, o sujeito não possui apenas uma identidade, mas várias, as quais podem ser contraditórias e não bem resolvidas. O que era fixo e estável é, agora, móvel e transformado continuamente, por isso a identidade se define historicamente e não biologicamente. Nessa perspectiva, o sujeito assume diferentes identidades nos diferentes momentos que vivencia.

Para Hall (2006, p. 14), “As sociedades modernas são, portanto, por

definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’”. Assim, a globalização causou um impacto direto no processo de mudança das identidades, de maneira que a própria ideia de identidade nacional começa a ser deslocada no século XX. Em uma entrevista concedida ao jornalista Benedetto Vecchi, Bauman (2005) apresenta uma experiência pessoal que exemplifica essa questão: o sociólogo polonês relata uma antiga tradição da Universidade Charles, de Praga, no qual o hino do país de origem da pessoa que recebe o título de *doutor honoris causa* é tocado durante a cerimônia. Bauman (2005) explica que ao receber essa honraria pediram para escolhesse entre o hino da Grã-Bretanha e o da Polônia, uma escolha que o sociólogo achou muito difícil, afinal, a Polônia foi o país em que nasceu e cresceu, mas do qual também havia sido expulso e privado de sua cidadania, já a Grã-Bretanha havia acolhido Bauman, porém, mesmo com naturalidade britânica conquistada, o polonês ainda era visto como um estrangeiro, como alguém que não pertencia realmente a esse lugar. Diante dessa dúvida, Bauman (2005) revela que optou por uma terceira opção: o hino da Europa.

Em seu estudo sobre a invenção das tradições, o historiador britânico Eric Hobsbawn (2008) esclarece que a tradição não é indefinida, em realidade, inclui aquelas realmente inventadas, as quais foram construídas e formalmente institucionalizadas, bem como outras cuja origem é mais difícil de localizar em um período determinado do tempo. Nesse sentido, as tradições inventadas são um conjunto de práticas reguladas e abertamente aceitas. De acordo com Hobsbawn (2008), essas práticas, rituais ou simbólicas, têm como objetivo inculcar valores e comportamentos por meio de repetição, o que envolve um prosseguimento em relação ao passado, ou seja, “tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSEBAWN, 2008, p. 9). Dessa forma, a invenção das tradições é necessária para muitas instituições políticas, grupos e movimentos ideológicos e, naturalmente, para o nacionalismo, uma vez que buscam uma continuidade histórica, daí a criação de um passado que possa, segundo Hobsbawn (2008), ultrapassar a continuidade histórica real, seja pela lenda, seja pela invenção. Os símbolos e acessórios criados a partir dos movimentos dos Estados nacionais são, para Hobsbawn (2008), um exemplo claro de invenção da tradição, afinal, o hino nacional britânico, considerado o mais antigo, foi feito apenas em 1740, e a bandeira nacional, influenciada pela bandeira da Revolução Francesa,

surgiu apenas entre 1790 e 1794, ambos com o intuito de reforçar a imagem nacional.

Nessa perspectiva, Hobsbawn (2008) compreende que as tradições inventadas são sintomas importantes, por isso são capazes de indicar problemas que de outra maneira não poderiam ser detectados nem localizados no tempo. Se a tradição inventada é um indício, a sua alteração também o é. O historiador britânico explica que quando uma transformação rápida da sociedade atrofia ou extingue os padrões sociais para os quais as antigas tradições foram feitas, novos padrões surgem e são incompatíveis com essas tradições. Dessa forma, quando velhas tradições e seus promotores institucionais perdem a capacidade de adaptação e flexibilidade, Hobsbawn (2008) acentua que novas tradições são inventadas para atender às novas demandas de uma transformação social ampla e rápida. Nesse sentido, a experiência de Bauman com a antiga tradição da Universidade Charles é um indício do descentramento das identidades nacionais, afinal o desconforto ao escolher um dos hinos nacionais e sua opção pelo hino do continente expressa uma transformação social, na qual a identidade impositiva da nação, ao menos no que diz respeito aos limites do país, já não ocupa uma posição fixa e estável.

A experiência de Bauman também vai ao encontro daquilo que Hall (2006) acentua sobre as identidades nacionais: elas não estão em nossos genes, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Aqui, a tese de Anderson (2008) sobre a imaginação das comunidades nacionais é um reforço ao que Hall (2006) pontua sobre as identidades que estabilizavam o mundo social estarem em declínio, afinal, com a globalização, fica cada vez mais claro que o que difere uma comunidade de outra é a forma como é imaginada. Inclusive, Hall (2006) apresenta uma importante definição sobre a globalização:

a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço” (Giddens, 1990, p. 64). Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais. (HALL, 2006, p. 67-68).

Nesse sentido, a globalização, para Hall (2006), comprime o tempo-

espaço por meio da aceleração dos processos globais, de modo que o mundo parece ser menor, as distâncias mais curtas e que os acontecimentos de um lugar têm impacto imediato sobre habitantes de outro. E, se tempo e espaço são coordenadas básicas para todos os sistemas de representação, Hall (2006) revela que basta olharmos para as artes para constatar os efeitos da globalização. Se, por um tempo, a organização narrativa com começo, meio e fim traduzia as coordenadas espaciais e temporais de uma sociedade, Hall (2006) observa que desde os movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX há um rompimento com essa linearidade e uma adesão à fragmentação. Aqui, a metáfora de Anatol Rosenfeld (2015) sobre a quebra dos relógios é significativa para a compreensão das novas relações de espaço-tempo, isto é, sobre a desrealização percebida primeiro na pintura, por meio dos quadros cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, por exemplo, nos quais os autores apresentavam figuras fragmentadas e vistas de diversos ângulos, até a chegada ao romance moderno, no qual presente, passado e futuro estão misturados em narrativas psicológicas de personagens angustiados, como é o caso dos romances de James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, dentre outros.

Hall (2006), então, constata três possíveis resultados da globalização sobre as identidades nacionais: primeiro, estariam se desintegrando devido à homogeneização cultural e ao “pós-moderno global” (HALL, 2006, p. 69); segundo, as identidades nacionais e outras identidades locais e particularistas estariam sendo reforçadas devido a sua resistência à globalização; terceiro, as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades estão surgindo para tomar seu lugar. Essas novas identidades são, para Hall (2006), híbridas.

O hibridismo, a princípio, era um vocábulo reservado à biologia, pois fazia referência à mistura de espécies. Stelamaris Coser (2012) explica que nesse período, em meados do século XIX, a palavra possuía um caráter negativo, visto que descrevia animais estéreis que eram fruto do cruzamento de espécies distintas, dando origem ao burro e à mula, por exemplo, por isso a ciência europeia da época concluiu que a miscigenação também seria danosa para a espécie humana. A ciência continuou realizando o cruzamento de raças e foi na botânica que as espécies híbridas se revelaram mais resistentes e vigorosas do que as puras que lhes deram origem. Ainda assim, Coser (2012) destaca que a visão predominante durante o século XIX era de que a mistura racial e étnica era perigosa.

Aos poucos, a ideia de hibridismo salta da biologia para outros campos, Coser (2012) aponta que nos estudos linguísticos o termo foi usado para descrever a mistura entre uma língua europeia com outra língua nativa ou africana; na área comercial e industrial, passou a referir-se a tipos de música, aparelhos e soluções tecnológicas, os carros híbridos, por exemplo, são aqueles movidos a gasolina e eletricidade; na produção de tecnologias, os equipamentos híbridos são os que unem várias funções em apenas um aparelho. Na crítica cultural, então, o hibridismo serve para descrever as novas culturas originadas em regiões de mistura intensa. Todavia, Coser (2012) adverte que o termo não é a analogia perfeita, uma vez que, na biologia, o cruzamento dos genes só produz duas alternativas possíveis, enquanto as formas culturais híbridas podem apresentar inúmeras combinações de traços e características por conta de sua rápida adaptação aos novos contextos.

Nessa perspectiva, para Néstor García Canclini (2019), a hibridação não é um sinônimo de fusão sem contradições, mas é uma ideia que ajuda a refletir sobre formas particulares de conflitos oriundos da interculturalidade. Combatendo posicionamentos de que a ideia de hibridação pressupõe pureza, isto é, de que apenas uma cultura pura e homogênea poderia passar por um processo de hibridação, García Canclini (2012) explica qual a sua definição para o termo em questão: “*entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.*” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. XIX, grifos do autor). Para exemplificar seu posicionamento, o autor menciona o *spanglish*, recorrente nas comunidades latinas dos Estados Unidos e muito disseminado em ambiente virtual, o qual é a mistura do espanhol com o inglês, ou seja, duas línguas distintas que se comportam como estruturas discretas e que não são, de modo algum, puras e homogêneas, mas, ainda assim, dão origem a uma nova estrutura.

O processo de hibridação que funde as práticas discretas em novas práticas ocorre, muitas vezes, segundo García Canclini (2019), de forma não planejada ou é resultado inesperado de migrações, turismo e de intercâmbio econômico e comunicacional. Porém, o antropólogo argentino também indica que a hibridação surge da criatividade individual e coletiva com frequência, seja nas artes, na vida cotidiana ou no desenvolvimento tecnológico. Para tanto, García Canclini (2019) menciona o processo de reconversão que, em suas palavras, é um termo utilizado “para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em

designer, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. XXII), ou seja, busca-se reconverter um patrimônio, uma prática ou um objeto para reinseri-los nas novas condições de produção. Como um exemplo de reconversão, García Canclini (2019) menciona os movimentos indígenas que encaixam suas demandas em um discurso ecológico e na política transnacional, bem como apropriam-se de meios de comunicação como rádio, televisão e internet para expor suas urgências.

Assim, os processos incessantes e variados de hibridação levam a uma relativização da noção de identidade, García Canclini (2019) acentua que os estudos sobre narrativas identitárias que se atentam à hibridação, como o de Hall (2006), revelam que não é possível definir as identidades como um conjunto de traços fixos e imutáveis, nem falar delas como essência de uma nação. Para Silva (2014), o processo de hibridação confunde a pureza imaginada pelos grupos que reivindicam determinadas identidades nacionais, raciais ou étnicas, visto que a identidade formada por meio da hibridação, ainda que possua traços das identidades originais, não é integralmente nenhuma delas.

As metáforas utilizadas para descrever os processos que subvertem as identidades recorrem, em grande parte, segundo Silva (2014), à ideia de deslocamento, como a diáspora, o cruzamento de fronteiras, o nomadismo. Nesse sentido, a viagem parece expressar o caráter móvel que a identidade possui. Silva (2014) explica que a experiência da viagem acarreta a sensação de ser um estrangeiro, de não pertencimento, de não se sentir em casa, ou seja, na viagem, experimentam-se os pontos positivos e negativos da instabilidade e da precariedade da identidade. Todavia, para Silva (2014), é no movimento entre fronteiras que enxergamos com clareza a instabilidade da identidade, pois estar na fronteira é a possibilidade de ter uma identidade ambígua e indefinida, o que revela a artificialidade das identidades impostas.

Então, de acordo com García Canclini (2019, p. XXIX), “As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas”, por isso são poucas as culturas que ainda podem ser descritas como unidades estáveis. Para García Canclini (2019), é na fronteira entre o México e os Estados Unidos, uma das principais áreas de migrações do continente americano, na cidade de Tijuana, que encontramos “um dos maiores laboratórios da pós-modernidade” (GARCÍA

CANCLINI, 2019, p. 315), ou seja, uma área em que os processos de hibridação são constantes e evidentes.

Se em 1950 Tijuana não possuía mais de 60 mil habitantes, entre os anos de 1985 e 1988, quando García Canclini (2019) esteve na cidade investigando os conflitos culturais, a população já ultrapassava a marca de um milhão de habitantes, dentre os quais a maioria era de migrantes de quase todas as regiões do México. O movimento entre as fronteiras ocorria, segundo García Canclini (2019), de diversas maneiras, a saber: pessoas que iam aos Estados Unidos diariamente para trabalhar; outros que cruzavam as fronteiras apenas nos meses específicos da semeadura e da colheita; para aqueles que permaneciam em Tijuana havia o intercâmbio comercial entre os dois países, bem como as montadoras estadunidenses localizadas na fronteira; os serviços turísticos para mais de três milhões de norte-americanos que chegavam por ano na cidade.

O movimento e a mistura intensos nessa fronteira refletem na compreensão da identidade dos habitantes. Em entrevistas realizadas com pessoas de diversas idades, profissões e estratos sociais, García Canclini (2019) observou que o principal tema para a autodefinição era de uma vida fronteiriça e dos contatos interculturais. Ao requisitar exemplos de lugares representativos da vida e da cultura de Tijuana, o antropólogo argentino constatou que dois terços dos lugares que os habitantes julgaram representativos da cultura local eram espaços que vinculavam a cidade com algo que existia além dela: “a avenida Revolución, suas lojas e centros de diversão para turistas, [...] as passagens legais e ilegais na fronteira, os bairros onde se concentram os que vêm de diferentes regiões do país” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 318-320), além da “tumba de Juan Soldado, ‘senhor dos emigrados’, a quem vão pedir que lhes ajeite ‘os papéis’ ou agradecer-lhe não terem sido pegos por ‘la migra’” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 320).

Se, como vimos a partir dos estudos de Anderson (2008), a língua foi um importante fator para o surgimento do nacionalismo, aqui, a língua expressa o caráter multicultural de Tijuana, uma vez que espanhol, inglês e línguas indígenas são faladas em interações privadas, nos bairros, nas montadoras, no comércio familiar de artesanato. Por outro lado, conforme García Canclini (2019), essa pluralidade é reduzida nos espaços de comunicação pública, de modo que no rádio, na televisão, na publicidade urbana há o predomínio do espanhol e do inglês, que continuam coexistindo “naturalmente”. Inclusive, o autor menciona dois cartazes que

exemplificam essa questão: um recomenda o clube e a rádio onde se pode ouvir *rock* em espanhol, enquanto outro, ao lado, anuncia, em inglês, um licor mexicano, isto é, “A música e a bebida alcoólica, dois símbolos de Tijuana, convivem sob essa dualidade linguística” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 320).

A presença de revistas dedicadas à reelaboração das definições de cultura e identidade a partir da experiência fronteiriça é frequente em Tijuana, dentre elas García Canclini (2019) menciona *La Línea Quebrada/The Broken Line*, que possui um dos posicionamentos mais radicais e que reivindica o lugar de expressão da percepção de uma geração que cresceu vendo filmes de *charros*³ e de ficção científica, ouvindo *cumbia* e *Moody Blues*, ou seja, uma geração que sempre viveu no meio, na fenda entre dois mundos, de maneira que por serem “os que não fomos porque não mudamos, os que ainda não chegamos ou não sabemos onde chegar”, decidem assumir todas as identidades disponíveis” (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 324). A declaração de Guillermo Gómez-Peña, o editor da revista, é significativa para percebermos essa questão:

Quando me perguntam por minha nacionalidade ou identidade étnica, não consigo responder com uma palavra, pois minha “identidade” já possui repertórios múltiplos: sou mexicano, mas também sou chicano e latino-americano. Na fronteira me chamam de “chilango” ou de “mexiquillo”; na capital, de “pocho” ou de “norteño”, e, na Europa, de “sudaca”. Os anglosaxões me chama de “hispanic” ou de “latinou” e os alemães me confundiram em mais de uma ocasião com um turco ou italiano. (GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, 1987, p. 3-5 apud GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 324)

A assertiva de Gómez-Peña dialoga com a alegoria do quebra-cabeça de Bauman (2005) a respeito da identidade na modernidade líquida. Bauman (2005) explica que a identidade pode ser lida como um quebra-cabeça, mas não um convencional comprado em uma loja, afinal esse possui uma imagem final preestabelecida, todas as peças se encaixam e, caso algum problema seja constatado, como a falta de uma peça, o objeto pode ser trocado. A identidade, por sua vez, é um quebra-cabeça infinito, no qual muitas peças faltam e não há como saber quantas, de maneira que se no quebra-cabeça convencional há uma solução única, na identidade as possibilidades são diversas e infinitas, inclusive, há a mistura de peças de diferentes quebra-cabeças.

Por fim, não podemos deixar de mencionar, em consonância com

³ Figura mexicana semelhante a um cavaleiro/vaqueiro.

Coser (2012), que, mesmo com a grande disseminação da noção de hibridismo como um sintoma da pós-modernidade, a discussão sobre a mistura e o conflito de diferentes culturas não é novidade para a crítica cultural da América Latina, a qual, em outros momentos, recebeu rótulos como mestiçagem, transculturação, heterogeneidade – conceitos que também foram problematizados e revisitados ao longo dos anos, e que não devem ser considerados sinônimos.

1.2 O ENTRELUGAR LATINO-AMERICANO: TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA, HETEROGENEIDADE E JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

No início da década de 1970, o crítico literário brasileiro Silviano Santiago (2000) apresentou, no ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, uma importante contribuição sobre a posição que o discurso literário latino-americano, em confronto ao europeu, ocupa. O autor inicia seu raciocínio recorrendo a uma metáfora de Montaigne sobre o momento em que o rei Pirro encontra guerreiros romanos. Ao se deparar com esse exército estrangeiro, que para os gregos só poderiam ser bárbaros, o rei reconhece que sua disposição e organização não é, de modo algum, bárbara. Daí, a ideia de Montaigne retomada por Santiago (2000) de que esse encontro serve como uma metáfora para a essência que marca o conflito entre bárbaros e civilizados, colonizadores e colonizados. Ao descobrir que os gregos subestimavam a organização bélica dos estrangeiros, dos bárbaros, e admirar a qualidade de sua organização, o olhar do rei Pirro abre possibilidades para uma inversão dos valores que definem os grupos opostos e de questionamento da própria ideia de superioridade. O entrelugar do discurso latino-americano, para Santiago (2000), articula essa admiração do rei Pirro e caminha em direção a um processo de inversão de valores.

De modo geral, Santiago (2000) explica que o encontro entre duas civilizações distintas sempre se dá no nível da ignorância mútua. Assim, o brasileiro acentua que a predominância da cultura ocidental sobre o Novo Mundo se deve muito mais às violências e à imposição desmedida de uma ideologia do que a razões de caráter cultural. O uso constante de palavras como “escravo” e “animal” em referência aos não ocidentais nos escritos portugueses e espanhóis revela, conforme Santiago (2000), o ponto de vista de um dominador que não tinha o desejo de conhecer outra cultura.

A imposição da língua e da religião europeia foi um dos principais recursos para a colonização dos povos autóctones, existia, inclusive, conforme Santiago (2000), a busca por uma unidade, o que significava o rechaço ao bilinguismo e ao pluralismo religioso, e a exigência de “Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (SANTIAGO, 2000, p. 14). Santiago (2000) compreende esse momento como um renascimento colonialista, o qual se apropria do espaço sociocultural latino-americano na medida em que avança, inscrevendo-o no contexto da civilização ocidental e lhe conferindo o estatuto familiar e social de primogênito. Nessa perspectiva, para Santiago (2000, p. 14, grifos do autor), “A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores”.

Esse renascimento colonialista também concebe uma nova sociedade cuja principal característica, segundo Santiago (2000), é a reviravolta sofrida pela noção de unidade, a qual passa a ser contaminada por uma mistura sutil e complexa entre elementos europeus e autóctones. Para o crítico brasileiro, a infiltração desse pensamento selvagem é o que abre o caminho em direção a descolonização. Essa concepção vai, aos poucos, embrenhando-se nos principais elementos que propagaram a cultura ocidental na América Latina: a língua e a religião. Com isso, os referidos elementos perdem o estatuto de pureza e vão, de acordo com Santiago (2000), enriquecendo-se com novas aquisições, pequenas transformações, estranhas adulterações, ou seja, “O elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Nesse sentido, o ensaísta brasileiro determina que a maior contribuição do discurso latino-americano para a cultura ocidental é a destruição dos conceitos de unidade e pureza, uma vez que o “trabalho de contaminação dos latino-americanos” (SANTIAGO, 2000, p. 16) faz com que essas noções percam o contorno exato de seu significado, bem como seu peso esmagador, afinal o referido contágio mostra-se cada vez mais eficaz. De acordo com Santiago (2000, p. 16), “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. A América Latina não pode desassociar-se da invasão estrangeira, nem retornar a sua

condição de “paraíso” e isolamento, assim Santiago (2000) acentua que é justamente a presença e a contribuição do elemento anterior ao assalto ocidental que possibilita ao produto latino-americano não ser uma simples cópia.

Dessa forma, para Santiago (2000), o discurso latino-americano precisa assinalar sua diferença, marcar sua presença, a qual é, por vezes, vanguardista. Se o imperialismo cultural deseja uma resposta silenciosa ou uma repetição cujo objetivo é reforçar os laços de poder do conquistador, o entrelugar do discurso latino-americano rompe com essas imposições, de maneira que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17). Portanto, é entre a prisão e a transgressão, a submissão e a agressão, a assimilação e a expressão, nesse lugar supostamente vazio, onde se realiza o ritual antropófago da literatura, que Santiago (2000, p. 26) localiza o entrelugar do discurso latino-americano.

Assim, enquanto na segunda metade do século XX o entrelugar do discurso latino-americano apresenta uma contestação sobre as relações entre América Latina e Europa, os questionamentos sobre a posição ocupada pelos habitantes do continente acontecem há muito tempo e de formas variadas. Destarte, as incertezas sobre uma definição da identidade latino-americana são antigas, segundo Arturo Uslar Pietri (2007), desde o século XVIII, essa é uma das principais preocupações dos hispano-americanos. O escritor venezuelano indica que muitos homens representativos da América acreditaram ou, por vezes, buscaram ser algo que não eram e nem poderiam ser. Imaginaram-se como fidalgos de Castilla e europeus exilados que lutavam contra a barbárie; também buscaram parecer franceses, ingleses, alemães, chegando, em certos momentos, a acreditarem-se enquanto indígenas e, em certas regiões, sentiram-se detentores de uma alma negra. Porém, Uslar Pietri (2007) adverte que culturalmente não eram europeus e muito menos indígenas ou africanos.

Ainda que a princípio a mestiçagem tenha sido vista como uma característica de inferioridade que muitos buscaram ocultar, Uslar Pietri (2007) pontua que o encontro de pessoas de diversas culturas foi definidor para este território que ficou conhecido como Novo Mundo. A mestiçagem sobre a qual o autor disserta ultrapassa a questão sanguínea, olhando para elementos históricos e culturais, Uslar Pietri (2007) compreende que com esse processo não há uma permanência do mundo indígena, nem um prolongamento do europeu, pelo

contrário, essa mestiçagem que começou pela língua, pela cozinha e pelos costumes fez com que surgissem novas palavras, novos alimentos e novos comportamentos.

Nessa perspectiva, o autor expõe, por exemplo, que Simón Bolívar concebe a independência do continente ao se atentar para a história e o destino distintos da América hispânica se comparados aos da Europa. Em seu “Discurso al Congreso de Angostura”, de 1819, Uslar Pietri (2007) enxerga a proclamação solene dos direitos históricos da mestiçagem americana, uma vez que o líder político acentuava o não pertencimento dos hispano-americanos à identidade europeia, nem à indígena, mas os compreendia como uma espécie de síntese entre os autóctones e os espanhóis. Assim, para Uslar Pietri (2007), a mestiçagem cultural vista como uma marca de atraso ou inferioridade é insustentável, afinal, é sobre essa base fecunda e poderosa que se afirma a personalidade hispano-americana, com toda sua originalidade e predisposição para uma tarefa criadora que pode definir novos tempos, novos rumos e novas linguagens para a expressão humana.

A compreensão de que os latino-americanos não são europeus, nem indígenas, mas uma mistura dos povos é importante, mas não basta para solucionar o problema da definição de uma identidade cultural latino-americana, uma vez que a diversidade de componentes que a estrutura gera novas questões. Focalizando a situação da literatura, Rubén Bareiro Saguier (1979) questiona, por exemplo, qual língua deve ser adotada como língua nacional e utilizada na composição literária, a língua dos povos autóctones ou a língua dos colonizadores? Uma literatura pode ser independente se continuar sendo produzida na língua do conquistador? Paralelamente e concomitantemente ao nível da expressão, o escritor paraguaio apresenta a preocupação sobre o tema e o conteúdo dessa literatura, afinal, além de ser um contorno geográfico, o Novo Mundo é, conforme Bareiro Saguier (1979), a invenção da América feita pela cultura ocidental, assim uma literatura latino-americana deve ocupar-se de maneira direta do continente ou pode denominar-se latino-americana sem fazer essa referência? Obviamente, não existe apenas uma resposta para as referidas indagações e os escritores, segundo Bareiro Saguier (1979), nos momentos críticos de tomada de consciência, a saber, o romantismo, o modernismo, o romance social e a literatura do final século XX, tiveram diferentes perspectivas sobre o assunto.

Em relação à questão linguística, Bareiro Saguier (1979) explica que

a língua espanhola é um elemento comum à literatura hispano-americana e à espanhola, de maneira que Miguel de Cervantes e Rubén Darío, Federico García Lorca e Gabriel García Márquez escrevem em um mesmo sistema linguístico, o qual se chama língua espanhola. O sistema, a princípio, não possui um nome, mas por se relacionar com um universo concreto, recebe um nome que é, antes de tudo, uma convenção justificada e enraizada, assim o sistema “vai-se matizando, de acordo com a ‘acomodação do mundo que expressa’”. (BAREIRO SAGUIER, 1979, p. 5). Desse modo, a língua peninsular e a americana são matizes do mesmo sistema, os quais revelam experiências diferentes e autônomas, daí, conforme Bareiro Saguier (1979, p. 5, grifo do autor), “nasce a diversidade de ambas as literaturas, unidas pelo sistema comum e separadas pelo *matiz*, reflexo de universos históricos diferentes. Esta experiência no espaço e no tempo é o conteúdo; o *matiz*, a sua expressão”.

A respeito da temática, Bareiro Saguier (1979) revela que ela não demorou para se converter na chave de definição do latino-americano em seu programa de emancipação literária. O autor adverte que o tema é um terreno escorregadio, de possibilidades de manipulação ambíguas e, para exemplificar seu posicionamento, compara o indianismo romântico ao indigenismo do século XX. Se no primeiro existia uma idealização romântica da figura autóctone, no segundo o enfoque está sobre os problemas reais dos indígenas, destacando sua marginalização na sociedade de classes. O autor acentua que o indianismo apresentava um maniqueísmo caricatural, bem como uma posição humanitarista que tentava defender os indígenas da exploração, mas, ao mesmo tempo, condenava sua cultura, buscando uma igualação e uma integração do indígena à sociedade branca, ou seja, o indianismo idealizava a representação de uma temática latino-americana que estava completamente baseada em critérios etnocentristas do Ocidente. Para Bareiro Saguier (1979), escritores como José María Arguedas e Miguel Ángel Asturias conseguiram levar essa temática em outra direção justamente por valorizar a cultura indígena e respeitar a autonomia dessas civilizações.

Tanto no caso da língua quanto do conteúdo, Bareiro Saguier (1979) enxerga a comprovação de um processo que começa com a afirmação nacional, passando primeiro por uma etapa de emulação, em que a língua utilizada pelos escritores hispano-americanos estava mais próxima do espanhol peninsular e que as temáticas latino-americana eram desenvolvidas com base nos ideais europeus; e, depois, o paraguaio indica que a literatura tende a encontrar uma fórmula original, a

qual seria uma espécie de síntese entre os elementos locais e os externos, daí o uso de um espanhol que assume as particularidades da língua em território americano e de um conteúdo que se afasta dos moldes completamente europeus. Para Bareiro Saguier (1979, p. 24), “Se, como disse, o continente mestiço é síntese, sua literatura é síntese da América mestiça”.

Ao propor o neologismo *transculturación* em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), o sociólogo cubano Fernando Ortiz não estava apenas buscando um conceito mais adequado para falar do impacto das trocas culturais na realidade cubana, mas, como explicam Aguiar e Vasconcelos (2004), o autor pretendia substituir diversas outras expressões que, por seu alto teor etnocêntrico, estariam corrompidas em seus sentidos morais, normativos e valorativos, de forma que induziam a uma compreensão tendenciosa sobre a ocupação dos colonizadores na América. Em oposição específica ao vocábulo *aculturação*, de origem anglo-americana, Ortiz (1987) apresenta a *transculturación* como conceito capaz de expressar os variados fenômenos que se originam em Cuba por conta do complexo encontro de culturas. A professora Lívia de Freitas Reis (2012) acrescenta que o sociólogo cria o termo para demonstrar o processo sempre em movimento das trocas culturais e do encontro de povos, afinal, para Ortiz (1987), a verdadeira história de Cuba é a história de suas *transculturaciones*.

Aqui, cabe salientar que o movimento de trocas culturais que destacamos na América Latina também foi comum a todos os povos ao longo de sua evolução histórica, todavia, talvez seja possível dizer que as nações europeias se comportam, para retomar um conceito de García Canclini (2019), como estruturas discretas, enquanto na América Latina essas novas estruturas originadas pelo contato cultural ainda não se assentaram. É nessa perspectiva que Ortiz (1987) pontua que a escala cultural experimentada pela Europa ao longo de quatro milênios, em Cuba, e na América Latina como um todo, foram experienciadas em menos de quatro séculos. Essa especificidade latino-americana é o que Ortiz (1987) procura investigar a partir da *transculturación*, a qual é definida da seguinte forma:

Entendemos que o vocábulo *transculturación* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma *desculturación* parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais

que poderiam ser denominados *neoculturação*. (ORTIZ, 1987, p. 96, grifos do autor apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 88)

Assim, o neologismo de Ortiz almeja, segundo Aguiar e Vasconcelos (2004), a descrição de um processo no qual duas culturas em estado de encontro ou confronto são modificadas, resultando em algo novo, original e independente. É por isso que o vocábulo se tornou, conforme Reis (2012), uma referência obrigatória, principalmente na antropologia, para as reflexões a respeito da mestiçagem na América, afinal, a transculturação ultrapassa a perspectiva da mestiçagem racial para exprimir o movimento subjacente ao encontro de culturas.

Foi na década de 1970 que o crítico uruguaio Ángel Rama introduziu o termo de Ortiz aos estudos literários. Constantemente preocupado em pensar a questão da América Latina, Aguiar e Vasconcelos (2004) pontuam que o teórico incorporou o conceito à literatura para explicar como as formas da modernidade europeia, por meio de um processo de transculturação, ajustavam-se à realidade latino-americana, ou seja, o uruguaio não buscava observar a adaptação passiva da América Latina a uma forma europeia, mas uma ligação estreita entre os dois polos que resultava na criação de uma forma renovada.

Antes de nos aprofundarmos nas considerações de Rama sobre a literatura latino-americana, é importante esclarecermos qual a ideologia da transculturação narrativa. A crítica Mabel Moraña (1997), conterrânea de Rama, lembra que se a obra literária não existe socialmente fora das operações interpretativas, também é um fato que, na maioria das vezes, essas ações revelam muito mais sobre o sujeito interpretante do que sobre o objeto da interpretação. É com base nessa premissa que Moraña (1997) lança um olhar crítico sobre o conceito do uruguaio, o qual é elaborado para atender uma América Latina cujo contexto histórico estava marcado pela polarização político-ideológica e pela fratura dos Estados nacionais em decorrência da repressão ditatorial, dos exílios em massa e da desarticulação de estruturas de resistência e organização popular. Nesse sentido, Moraña (1997) acentua que um dos maiores desafios do pensamento latino-americano da década de 1970 foi a tentativa de apreender “a imagem deslocada de um continente desagregado e alienado de si mesmo, que, no entanto, imagina-se teimosamente, a nível internacional e continental, como uma possível comunidade, a

partir de uma posicionalidade desprovida de consenso”⁴ (MORAÑA, 1997, p. 138, tradução nossa).

A teorização de Rama, então, segundo Moraña (1997), explora as relações entre universalidade e identidade nacional, enfocando as distâncias e mediações que possibilitam aos escritores da transnacionalização realizar uma síntese que elabora e promove os conteúdos considerados autenticamente americanos e vernáculos. Nessa perspectiva, Moraña (1997) elucida que Rama pensa em respostas para uma luta entre as culturas urbanas e estrangeiras contra as culturas locais e regionais, que, para o uruguaio, estão situadas nas profundezas das nações latino-americanas, afinal os interiores seriam fortalezas conservadoras e portadoras da tradição e dos conteúdos vernaculares.

O desenho dicotômico apresentado por Rama não é, conforme Moraña (1997), original, e nem pretende ser, afinal o que temos é a conhecida oposição entre o campo e a cidade. O espaço urbano converte-se em unidade dominante e centro de propagação de elementos estrangeiros, os quais as elites gostariam de impor como um projeto de classe; e o campo, entendido por Rama como o interior, é o espaço idealizado que contém os fundamentos permanentes da identidade nacional, ou seja, seria o âmbito de autenticidade e pluralidade, mantendo e preservando, portanto, um ideal nacionalista (MORAÑA, 1997). Diante disso, a crítica uruguaia adverte o seguinte:

Como em muitas teorias enraizadas na condição neocolonial latino-americana, o dualismo cidade/campo se refere ao problema etnocêntrico, mas também contém o perigo de uma inversão simétrica que, sem suspender a polarização, transmuta os valores atribuídos a um e a outro espaço. (MORAÑA, 1997, p. 140, tradução nossa)⁵

O que Moraña (1997) identifica é que o esquema proposto por Rama adota o espaço do interior como utopia e como sede da identidade subjugada pela cidade, espaço da razão e do poder, o que permite “a visão das dinâmicas nacionais como exemplos de colonialismo interno, processos de replicação ‘em escala’ dos imperialismos modernos, legitimando a perspectiva ‘nacional-populista’ que informa

⁴ “la imagen dislocada de un continente desagregado y ajeno de sí mismo, que se imagina sin embargo porfiadamente, a nivel internacional y continental, como comunidad posible, desde una posicionalidad carente de consenso”.

⁵ “Como en muchas teorías afincadas en la condición neocolonial latinoamericano, el dualismo ciudad/campo remite al problema etnocéntrico, pero contiene asimismo el peligro de una inversión

a teoria da transculturação”⁶ (MORAÑA, 1997, p. 140, tradução nossa). Ao fim e ao cabo, a transculturação narrativa, para Moraña (1997), não é tão original em seus procedimentos, nem tão variada em sua significação cultural se comparada a outras práticas coloniais e neocoloniais, afinal a práxis de apropriação e representação dos conteúdos culturais externos e internos proposta pelo conceito de Rama não só enfatiza uma mediação letrada, mas também busca uma integração dialética, de maneira que a soma das partes dá origem a novas totalizações. Essa ideologia da mestiçagem subjacente à fórmula integradora e niveladora de Rama faz com que seu esquema seja parcial, apresentando, segundo Moraña (1997), uma perspectiva urbanista, letrada, nacionalista, funcionalista e dicotômica.

Cientes do olhar crítico que Mabel Moraña nos ensina a lançar sobre a transculturação narrativa, podemos dar continuidade à exposição do desenvolvimento do pensamento latino-americano sobre o encontro e conflito de culturas, aprofundando-nos na teoria do crítico uruguaio. Para Rama (2001a), as letras latino-americanas nasceram de uma imposição colonizadora violenta e cega, que não deu ouvidos a vozes que reconheciam a valiosa alteridade recém descoberta. Aqui, por exemplo, temos uma amostra da ideologia da transculturação, pois a alteridade ameríndia não foi descoberta como o uruguaio escreve, na realidade, sempre esteve presente no continente, mas foi invadida e silenciada.

Originadas no seio do Século de Ouro e no ápice da expansão universal espanhola; germinadas a partir das “esplêndidas línguas e suntuosas literaturas da Espanha e Portugal” (RAMA, 2001a, p. 239), as literaturas latino-americanas nunca se sujeitaram às suas origens, nem se acertaram com o passado ibérico. Movidas antes por seu desejo de independência que por uma busca de enriquecimento estético, Rama (2001a) observa que desde a segunda metade do século XVIII o discurso crítico já tinha como principal propósito se tornar independente. O esforço perseverante pela independência foi capaz de desenvolver, mesmo com as profundas e perduráveis ligações culturais que conectam o continente americano com Espanha e Portugal, uma literatura autossuficiente em

simétrica que sin suspender la polarización, transmute los valores asignados a uno y otro espacio.”

⁶ “la visión de las dinámicas nacionales como ejemplos de colonialismo interno, procesos de réplica ‘a escala’ de los imperialismos modernos, legitimando la perspectiva ‘nacional-populista’ que informa la

relação às antigas metrópoles. Rama (2001a) compreende que essa autonomia foi concreta justamente por possuir fontes conhecidas, isto é, por procurarem semelhanças com várias outras literaturas ocidentais, as quais, por vezes, encontravam-se em “um grau mais elevado do que o desenvolvido pelas literaturas-mãe” (RAMA, 2001a, p. 240).

Daí, nasceria a originalidade da literatura latino-americana: guiada por seu anseio internacionalista e alimentada por sua “peculiaridade cultural desenvolvida no interior” (RAMA, 2001a, p. 241). Ao rejeitar suas fontes metropolitanas e progredir graças ao internacionalismo, a busca pela autonomia encontrou na singularidade cultural da região, conforme a perspectiva do crítico uruguaio, sua pedra angular. Mais uma vez temos uma amostra da perspectiva letrada, urbana e eurocêntrica presente na teoria do crítico uruguaio, pois subjacente à peculiaridade cultural dos interiores estaria, então, a normalidade e o padrão urbano e europeu, assim, o regional só é lido como peculiar tendo em vista o parâmetro que Rama adota, algo que confirmamos quando o crítico aponta que é o internacionalismo que permite o avanço dessas culturas. Ora, esse internacionalismo não seria apenas um aspecto local que se impõe como o ideal a ser atingido? Essa perspectiva parece, sobretudo, impor às demais culturas um elemento homogeneizador para que assim possam circular em um território ocidental. Contudo, o que Rama (2001a) enxerga nessa configuração é um movimento pendular entre dois polos: um interno e outro externo. Nessa perspectiva, o crítico escreve o seguinte:

A ação irradiadora dos pólos não chegava nunca a paralisar o obstinado projeto inicial (independência, originalidade, representatividade) mas somente a situá-lo em um nível diferente, segundo as circunstâncias, as próprias forças produtoras, as tendências que moviam a totalidade social, a maior complexidade da própria sociedade e da própria época universal. Isso não chegava a fixar uma impecável linha progressiva, pois havia retrocessos, interrupções, acelerações discordantes, além do que, tendo as diversas sociedades latino-americanas atingido um alto grau de evolução, havia um embate de forças sobre o mesmo momento histórico, as quais refletiam bem os conflitos de suas diversas classes no que todas tinham de portadoras de fórmulas culturais. (RAMA, 2001a, p. 246)

Na década de 1930, quando os grandes conglomerados urbanos da

América Latina surgiam, Rama (2001a) localiza duas orientações narrativas: uma cosmopolita e outra realista-crítica, que, por sua grande difusão, acarretaram na anulação do regionalismo que imperava na maior parte do continente. Por isso, em um primeiro momento, o uruguaio revela uma atitude agressiva e defensiva do regionalismo frente aos movimentos vanguardistas, apresentando críticas à função homogeneizadora da capital ao aplicar os padrões culturais estrangeiros. Aqui, é importante esclarecer que Rama, segundo Cunha (2013), adota o termo regionalismo, consagrado na literatura brasileira, para fazer referência a todas classificações que existiam na América Latina para definir as literaturas que destacavam as “peculiaridades regionais”, a saber: costumbrismo, criollismo, indigenismo, nativismo.

Assim, de acordo com Rama (2001a), o maior desafio de renovação literária se apresentou ao regionalismo. O aceite às novas formas permitiu ao referido movimento a preservação de um conjunto de valores literários e tradições locais muito importantes, ainda que, para tanto, aparecessem materializados em novas estruturas literárias. Rama (2001b) salienta que um lúcido grupo de escritores compreendeu que se o regionalismo fosse congelado em seu embate contra o vanguardismo e o realismo crítico estaria prestes a entrar em agonia de morte. Como perda menor estaria a suspensão do fluxo de algumas formas literárias, porém a maior poderia ser a extinção de um conteúdo cultural mais amplo que só conseguiu sobreviver por meio da literatura. Nas palavras de Rama (2001b, p. 211):

Dentro da estrutura global da sociedade latino-americana, o regionalismo acentuava as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas ou sociedades internas, contribuindo para definir seu perfil diferencial. Por isso mostrava propensão pela conservação daqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural, procurando transmiti-los ao futuro como modo de preservar a configuração adquirida.

Diante disso, Rama (2001a) constatará dois processos de transculturação: o primeiro acontece por meio do movimento pendular entre exterior e interior, ou seja, da relação entre a América Latina e os países do norte global; e o segundo ocorre internamente quando as culturas interioranas são influenciadas pelas capitais nacionais e pelos portos, os quais são os primeiros a entrarem contato com o exterior. Assim, em termos culturais, Rama (2001a) informa que os centros urbanos conviviam com o conservadorismo folclórico das áreas mais afastadas do

país, porém, não demorou para esse apreço pela tradição converter-se em um problema, uma vez que dificultava a criatividade e a necessidade de renovação, isto é, colocava-se como um obstáculo para a homogeneidade do país segundo as normas modernizadoras. Como solução dessa problemática, os centros urbanos ofereceram duas possibilidades fatais ao interior: “ou retrocedem, entrando em agonia, ou renunciam a seus valores, ou seja, morrem” (RAMA, 2001a, p. 255). Dessa forma, Rama (2001b) destaca que a cultura modernizada das cidades, baseada em fontes externas, transferia para os interiores um sistema de dominação, incorporado a partir de sua própria dependência aos sistemas culturais exteriores, de maneira que o uso dos novos instrumentos e técnicas estavam menos associados ao desenvolvimento que à submissão intensificada.

A partir de um esquema de Vittorio Lanternari, Ángel Rama (2001a) acentua que os escritores regionalistas encontraram três diferentes respostas para o conflito: primeiro, a vulnerabilidade cultural, que renuncia às tradições e acata as proposições externas sem confrontos; segundo, a rigidez cultural que rechaça todas as novas técnicas e formas, apegando-se fortemente aos objetos e valores da cultura local; e, por último, a plasticidade cultural que incorpora as novidades sem negar a própria tradição, encontrando respostas inventivas que usam as novas formas para destacar o tradicional.

É dentro da plasticidade cultural que estão localizados os escritores que constroem pontes indispensáveis de resgate às culturas regionais, pois conseguem manejar as contribuições da modernidade à luz dos conteúdos culturais regionais à procura de soluções artísticas capazes de transmitir a herança local (RAMA, 2001b). A composição híbrida desse grupo de regionalistas plásticos apresentava, portanto, segundo Rama (2001a), uma herança renovada, uma vez que realizavam um exame das tradições locais que estavam em declínio para revigorá-las, ou seja, longe renunciá-las miravam-nas com os óculos das contribuições modernas para adaptá-las ao novo sistema. Rama (2001b) ainda escreve o seguinte:

Essa é a novidade registrada no comportamento de alguns grupos regionalistas: um exame revitalizado das tradições locais, que foram se esclerosando, para encontrar formulações que permitam absorver a influência externa e dissolvê-la como um simples fermento dentro de estruturas artísticas mais amplas nas quais se continue traduzindo a problemática e os sabores peculiares que vinham custodiando. (RAMA, 2001b, p. 214)

Portanto, ao realizar uma síntese entre o conteúdo local e as técnicas modernas, o processo de transculturação origina o que Rama (2001c) chamará de novo regionalismo, no qual os valores e comportamentos tradicionais que se tornaram definidores da cultura por conta da repetição constante são abalados, ou seja, o conflito modernizador instaura um movimento ao que estava congelado. Com isso, desafia suas potencialidades, abala seus padrões rígidos e possibilita a extração de outros significados, por vezes, com mensagens mais válidas ao novo momento histórico. A literatura que surge desse movimento conflituoso, então, não parte do discurso costumbrista tradicional, nem do discurso modernizador e Rama (2001c) a define como “uma invenção original, uma neoculturação baseada na cultura interior sedimentada quando ela é arrasada pela história renovadora” (RAMA, 2001c, p. 317).

Toda essa discussão promovida pelo crítico uruguaio está muito próxima daquilo que o professor Antonio Candido desenvolve em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”. De certo modo, podemos dizer que a linha de argumentação de Candido no referido texto segue aquilo que já apresentara em *Formação da literatura brasileira*: “estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2000, p. 23). Dessa vez, olhando de maneira ampla para toda a América Latina, Candido (1979) reforça que é preciso reconhecer a dependência da literatura do continente às europeias, afinal essa é uma marca deixada pela colonização.

Aqui, devemos advertir que Candido adota a literatura europeia como parâmetro de qualidade ao longo de todo seu ensaio, daí suas ideias de atraso cultural das produções latino-americanas e de que nossa literatura, devido a sua dependência, seria apenas um galho da europeia. Ao buscar apenas semelhanças com as produções da Europa, despreza-se aquilo que há de diferente e contraditório nas literaturas latino-americanas. Ao distanciar-nos de uma ideia homogeneizante e universal da literatura, podemos identificar outras literaturas latino-americanas, como aquelas produzidas pela oralidade ou em línguas de povos autóctones, além de produções populares que não se encaixam no sistema culto da língua de origem europeia. Ademais, só é possível falarmos em atraso cultural se temos um parâmetro de cultura avançada específico, no caso de Candido, a europeia, além de desconsiderarmos o desenvolvimento e contexto histórico de cada

nação.

Para Candido (1979, p. 353), devemos encarar “serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas européias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural”. Daí, sua compreensão de que a literatura latino-americana nunca criou novas expressões e técnicas, mas que não deixou de atingir resultados originais. Para elucidar seu posicionamento, Candido (1979) menciona que os diversos nativismos nunca contestaram o uso de formas literárias europeias, uma vez que seria o mesmo que questionar o uso do idioma, mas sempre reclamavam a escolha de novos temas. Nessa perspectiva, nos momentos em que a América Latina conseguiu influenciar a Europa, como no caso do modernismo hispânico, o que houve, para Candido (1979, p. 353), foi um “afinamento dos instrumentos recebidos”, não invenções originais, afinal, a influência de Rubén Darío sobre o modernismo espanhol passa pela afinação que o autor nicaraguense fez de técnicas francesas. Segundo Candido (1979, p. 356):

o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência.

Diante disso, o regionalismo, que, para o crítico brasileiro, foi uma etapa necessária da literatura para dar destaque à realidade local, teve, em alguns casos, uma boa expressão literária, mas a maior parte resultou em produtos que não envelheceram bem. Porém, articulando as tendências universalistas e particularistas, Candido (1979) localiza alguns escritores – como José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez – capazes de compreender o subdesenvolvimento do continente e manter o regional como um objeto vivo, para tanto, criaram livros universalmente significativos, ou seja, ao falar de uma realidade local conseguiram expressar, sob a óptica de Candido (1979), sentimentos e questões universais. O professor ainda indica o seguinte:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. (CANDIDO, 1979, p. 361)

Esse é o movimento feito pela categoria literária que Candido (1979)

chamará de super-regionalismo, o qual descarta o sentimentalismo e a retórica para ser alimentado por elementos não-realistas, como o absurdo e o realismo maravilhoso, e por técnicas como o monólogo interior e a visão simultânea, porém sem ignorar o que era a substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. O super-regionalismo, para Candido (1979), corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (CANDIDO, 1979, p. 362). Assim, é preciso reconhecer que alguns escritores conseguiram superar o naturalismo acadêmico, os quais praticam uma nova espécie de literatura articulada de maneira transfiguradora com o próprio material do nativismo.

Levando em consideração o encontro de culturas, o movimento entre interior e exterior e a plasticidade cultural, Ángel Rama esforçou-se para criar um conceito que pudesse, conforme Aguiar e Vasconcelos (2004), explicar a inserção do modo particular e específico da América Latina no sistema cultural mundial em posição que não fosse de subalternidade, mas em condições que possibilitavam a um grupo de escritores estar em acomodação semelhante aos seus contemporâneos. Ao adaptar o neologismo de Fernando Ortiz para os estudos literários, Rama (2001a) concebeu a transculturação narrativa, processo que se realiza em três níveis distintos e complementares: o da língua, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão.

No nível linguístico, Rama (2001a) explica que desde o modernismo hispânico os escritores oscilam entre dois casos: no primeiro, há uma reconstrução purista da língua espanhola, que se adapta aos temas históricos; no segundo, há a elaboração de uma língua literária que acomoda as línguas autóctones e os dialetos regionais. Em relação ao segundo caso, o crítico uruguaio explica que, no início, os escritores costumavam estabelecer uma distinção entre a linguagem culta do narrador e a regional das personagens, inclusive, a presença de glossários era constante para traduzir a fala local. Aos poucos, a língua americana própria do escritor ganha mais espaço, por isso, deixa-se de existir uma grande distinção entre o modo de narrar e a fala das personagens, e os glossários já não parecem necessários, afinal, as palavras regionais podem transmitir seu significado pois estão dentro de um contexto. E, no caso de escritores que utilizam alguma língua autóctone, Rama (2001a) explica que buscavam equivalências dentro do espanhol, de maneira que forjavam uma língua artificial e literária, a qual “sem quebrar a

tonalidade unitária da obra permite registrar uma diferença no idioma” (RAMA, 2001a, p. 267). Essas são algumas vias pelas quais os escritores afirmam a língua americana, aquela com a qual lidam todos os dias. Portanto, os escritores se reinserem dentro da própria comunidade linguística, falando a partir dela (RAMA, 2001b). Assim, os autores transculturadores fazem uso do sistema linguístico das comunidades interioranas a que pertencem não para imitá-las, mas, conforme Rama (2001b), para elaborá-las com finalidades literárias.

No nível da estruturação narrativa, Rama (2001a) enxerga uma distância maior entre as formas tradicionais e as modernas, o que acarretou problemas de soluções mais laboriosas do que no nível linguístico, uma vez que o romance regional possuía bases sólidas nos modelos narrativos do naturalismo do século XIX. A resposta encontrada para solucionar o conflito entre particular e universal da composição literária é, de acordo com Rama (2001a), um regresso à cultura tradicional em busca de mecanismos literários próprios, ajustáveis ao novo cenário e resistentes ao desgaste modernizador, ou seja, para o uruguaio, a singularidade da resposta no nível da estruturação narrativa apresenta uma oposição sutil à orientação modernizadora. Aqui, a narrativa fragmentada construída por meio do fluxo de consciência é reelaborada pelo uso do monólogo interior, cujas origens não estão apenas na literatura clássica, mas, principalmente, nas fontes orais da narração popular; o relato compartimentado, de fragmentos independentes e justapostos, é reformulado com base nas conversas dispersivas e sussurrantes das comadres dos povoados. A retomada, por parte de autores que seguiam uma tradição ocidental, de estruturas da narração oral e popular aparece, dessa forma, como a principal solução dos escritores transculturadores. Gabriel García Márquez, por exemplo, revela que demorou para descobrir o tom narrativo adequado para *Cem anos de solidão*, o que foi resolvido quando recordou da maneira como suas tias e vizinhas encaravam com naturalidade e simplicidade os fatos insólitos que narravam.

Por fim, a cosmovisão é o nível que engendra os significados. Para Rama (2001a), é nesse ponto que os regionalistas plásticos encontram os melhores resultados, afinal, é aqui que “se assentam os valores, se desenvolvem as ideologias, sendo, portanto, mais difícil de se render às mudanças da modernização homogeneizadora baseada em padrões estrangeiros” (RAMA, 2001a, p. 273). A partir das contribuições do movimento irracionalista europeu que apresenta à cultura

contemporânea uma nova visão do mito, o romance regionalista que, conforme Rama (2001a), possuía como alicerce as estruturas cognoscitivas da burguesia europeia, sofre alterações ao rejeitar o discurso lógico-racional. Agora, os regionalistas plásticos regressam para suas fontes locais em busca de realimentação e sobrevivência, por isso extraem da herança cultural aquelas contribuições válidas e permanentes. Trata-se, portanto, segundo Rama (2001a), de reestabelecer um contato profícuo com as fontes vivas da invenção mítica.

Os escritores transculturadores descobrirão algo maior que o mito: o pensar mítico. Rama (2001a) explica que a indagação sobre os mecanismos mentais que dão origem ao mito e a sua ascensão é mais importante que a recuperação de suas estruturas cognoscitivas. De acordo com Rama (2001a, p. 279): “a resposta à desaculturação que nesse nível da cosmovisão e da descoberta de significados o irracionalismo vanguardista promove, só aparentemente homologa a proposta modernizadora”, na realidade, os transculturadores superam essa concepção e vão além: o pensamento mítico se oporá ao manejo dos mitos literários.

Apesar do grande número de escritores transculturadores, existem quatro cuja menção é inevitável para Rama (2001b): José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez, uma vez que suas obras *Os rios profundos*, *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas* e *Cem anos de solidão* seriam casos exemplares do processo de transculturação narrativa. Dentre os quatro autores, José María Arguedas é o que Rama escolhe para aplicar de maneira mais detalhada seu conceito. Diferente de outros livros que não demoraram para ocupar o posto de grandes obras da literatura latino-americana, como os três outros exemplos de transculturação narrativa, assim como *O jogo da amarelinha* ou *Ficções*, o principal romance de Arguedas levou, segundo Rama (2008), vinte anos dentro da literatura peruana e alguns outros da literatura latino-americana para ter sua excepcionalidade reconhecida.

É a partir da compreensão de que José María Arguedas valorizará o mestiço em termos culturais, em vez de raciais, que Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) passará da teoria, dos três níveis da transculturação narrativa, para a prática, ou seja, para a análise de *Os rios profundos*, a qual, conforme Cunha (2007), está dividida em dois níveis: a forma, que apresenta uma conjunção entre língua e estruturação narrativa, e a cosmovisão, que também pode ser entendida como a inteligência mítica.

Para Rama (2008), a narrativa arguediana, ao contrário de outras literaturas do mesmo período, foi concebida como diagrama verbal de uma realidade cuja permeabilidade não foi questionada pelo autor, isto é, o que as palavras diziam era semelhante à realidade, por isso os registros literário e ordinário não apresentavam grandes distâncias. A área andina, onde Arguedas desenvolveu sua produção, apresentava uma antiga oposição entre a língua do conquistador e a língua autóctone dos dominados. Assim, por mais que as reflexões de Arguedas fossem feitas principalmente sobre o quéchua, foi o espanhol a língua utilizada pelo autor para, conforme Rama (2008), detectar as singularidades da referida língua autóctone e para delinear-la intelectualmente em uma consciência analítica.

Nos primeiros escritos de Arguedas, assim como de outros regionalistas, existia um desequilíbrio linguístico entre a fala das personagens e a do narrador, o que, de acordo com Rama (2008), traduz, no nível linguístico, o desequilíbrio cultural e de classe subjacente ao movimento. A ciência dessa assimetria conduzirá Arguedas à busca de uma integração linguística capaz de unificar o relato em obras posteriores. Em *Os rios profundos*, Rama (2008) observa que o peruano compõe seu romance por meio de um castelhano americanizado, no qual Arguedas incorpora palavras em quéchua, traduzindo-os entre parênteses ou em notas de rodapé. Ademais, o uruguaio acentua que os diálogos, apesar de utilizarem o espanhol, apresentam notas que especificam que as personagens estariam falando em quéchua.

A professora Roseli Barros Cunha (2007) explica que Arguedas, enquanto entusiasta da cultura indígena, pretendia inserir-se na cultura dominante, o que significava fazer uso do espanhol forçando-o a expressar uma outra sintaxe, a quéchua, e, com isso, moldar o castelhano para a expressão da cosmovisão de outra cultura. Cunha (2007) ressalta que o autor peruano estaria, a partir dessa atitude, transculturando a tradição literária de língua espanhola, uma vez que esta expressaria uma mensagem cultural indígena, daí a necessidade de uma temática específica e de um sistema expressivo. Portanto, de acordo com Cunha (2007, p. 214): “a literatura produzida por Arguedas elaboraria uma resposta ao impacto universalista, ainda que este tivesse sido semeado por um incipiente vanguardismo”.

Além do aspecto sintático, Rama (2008) acentua que Arguedas se dedicou ao exame lexical, que não pode ter uma resolução similar ao que fizera com a sintaxe, afinal, ao escolher o espanhol como língua literária, o autor possuía

consciência de que não era capaz de traduzir os sentidos e sentimentos expressos pelo quéchua. Essa questão confirma, segundo Rama (2008), o fato de que o castelhano foi uma língua que Arguedas aprendeu tardiamente, mas que a aceitou como um instrumento obrigatório de comunicação intelectual, enquanto o quéchua ficou responsável por expressar afetos. É nessa perspectiva que o escritor peruano opta pelo romance em vez da poesia, pois, conforme Cunha (2007), sua mensagem não é direcionada à cultura indígena, cuja poesia seria sua forma predileta de expressão literária, mas à cultura dominante, isto é, seu público-alvo era um novo grupo em ascensão social dentro da pequena burguesia, o qual era responsável por diversas articulações intelectuais, daí sua preferência pelo romance. Aqui, vale lembrar a perspectiva bakhtiniana de que o romance é o gênero que nasce e caminha com o homem moderno, é aquele que está em constante transformação, pois acompanha as transformações desse homem ocidental (BAKHTIN, 1988), por isso é chamado por alguns teóricos de epopeia burguesa, alcunha que revela a representatividade da forma romanesca para a sociedade em que foi concebida.

Em *Os rios profundos*, as palavras em quéchua possuem uma força associativa muito grande, recuperando imagens esquecidas ou provocando correlações imprevistas (RAMA, 2008). Rama (2008) compreende que o universo infantil, ao qual o quéchua está associado na produção arguediana, justamente por ser a língua que aprendeu na infância, apreende a energia das palavras com maior rigor que o adulto. Todavia, parte dessa associação infantil persiste na vida adulta e é materializada na linguagem obscena. Segundo Rama (2008, p. 277, tradução nossa), “Essa potencialidade conhecida do insulto para provocar por si mesmo uma ferida insuportável só é reencontrada plenamente dentro da língua materna”⁷, é por essa razão que as personagens de *Os rios profundos* utilizam o quéchua quando se insultam, de maneira que por mais que o resultado dessa ação seja ineficiente para o leitor ao qual o relato está direcionado, Arguedas opta por manter o ardor da palavra injuriosa que, para ele e suas personagens, só alcança a potencialidade almejada por meio do termo em quéchua.

Além dos insultos, Arguedas incorpora ao romance diversas canções em quéchua. Com isso, não está apenas mostrando os belos poemas folclóricos que

⁷ “Esa sabida potencialidad del insulto para provocar por si solo una herida insoportable sólo la reencontramos plenamente dentro de la lengua maternal”

ouviu durante a infância, mas, da perspectiva de Rama (2008), integrando palavras cantadas. Todas as vezes que o canto aparece em *Os rios profundos*, José María Arguedas transcreve a letra em sua língua original, algo que havia deixado de fazer na fala das personagens, daí a necessidade de sempre colocar em colunas paralelas a canção em quéchuá e sua tradução em espanhol (RAMA, 2008). Inclusive, Rama (2008) imagina que se o peruano possuísse mais recursos vanguardistas, teria acrescentado nessas passagens a partitura musical, pois gostaria que o leitor escutasse a canção como ele, por isso, nos momentos em que os poemas folclóricos aparecem, o crítico uruguaio compreende que o romance está cantando.

Nesse sentido, as canções desempenham um papel central na história, pois, de acordo com Rama (2008), estão tanto na superfície da trama, quanto em seu curso profundo e costumam protagonizar momentos de alta concentração emocional e artística. Esse lugar privilegiado das canções faz com que Rama (2008) reconheça seu importante papel nas operações transculturadoras: salvam o passado tradicional e permitem a liberdade criativa do presente, ou seja, resguardam a cultura indígena e corroboram com a mestiçagem. A multiplicidade de músicas, canções, sons, vozes que compõem o romance, fazem Rama (2008) concluir que mais do que estar escrevendo, o narrador está dizendo a história.

As palavras no romance ocupariam, então, duas camadas superpostas: no nível inferior, a prosa explicativa e racionalizada em espanhol; no nível superior, a canção em língua quéchuá (RAMA, 2008). Entre esses dois níveis, Rama (2008) enxerga que outras instâncias intermediárias estão distribuídas, como a narração realista, a agilidade dos diálogos, a efusão lírica em prosa. Daí, a ideia do uruguaio de ler *Os rios profundos* não apenas como um romance regionalista, mas como uma partitura operística.

A importância que os componentes musicais possuem dentro da narrativa de Arguedas não é própria da forma romanesca. Rama (2008) relembra que desde a ascensão do romance no século XVIII e sua acomodação entre os outros gêneros literários que ocasionou a prosificação dos demais, a produção literária da sociedade burguesa abandona a poesia em benefício da prosa; o universo lírico, beneficiando o realismo e o psicológico, substitui a oralidade pela escrita; e, durante essa ascensão, as concepções analítico-rationais ocupam a antiga posição das mágico-religiosas. Dessa forma, Rama (2008) percebe que

Arguedas introduz uma rebelião discreta contra a forma romanesca, pois não segue as orientações gerais que vinham sendo delineadas desde o século XVIII. O escritor peruano volta às origens confusas do gênero recuperando formas populares. Esse regresso é entendido por Rama (2008) como uma revolução, pois significa recuperar as fontes primordiais para, a partir de então, encontrar um avanço inventivo que conduza em direção ao futuro. *Os rios profundos* estaria, na concepção do crítico uruguaio, situado no cruzamento entre o romance social e a ópera popular, de modo que a originalidade de sua estruturação narrativa seria esse caráter híbrido.

São três características que orientam a percepção de Rama (2008) em relação à presença operística no romance de Arguedas. Primeiro, o crítico destaca o jogo alternativo de personagens individuais e personagens corais, afinal desde suas origens nos rituais campestres e na tragédia grega, a ópera apresenta um equilíbrio entre os indivíduos e o coro, e essa alternância é encontrada em *Os rios profundos*. De um lado, a individualidade dos estudantes e das autoridades do colégio, de outro as massas corais compostas pela coletividade das *chicheras*, dos colonos das fazendas e dos soldados. As sequências cênicas sucessivas são a segunda característica. Rama (2008) explica que a narrativa arguediana evoca uma ordem sucessiva e linear, por isso a aparente divisão de capítulos encobre uma outra organização do romance: as cenas que o autor distingue utilizando espaços em branco. Para o uruguaio, “há uma continuidade de desenvolvimento temporal que liga um capítulo ao seguinte através de uma série de cenas que se organizam cronologicamente e que, em sua maioria, começam com informações que estabelecem o dia e a hora”⁸ (RAMA, 2008, p. 297, tradução nossa), diante disso, Rama (2008) assinala que o romance é construído por fragmentos que conquistam certa autonomia porque são produzidos em um tempo determinado, colocados rigidamente em uma série cronológica linear, de maneira que existe um curto intervalo de tempo entre os episódios. Por fim, o crítico menciona a pluralidade de formas expressivas para as vozes humanas. Rama (2008) pontua que a tessitura narrativa é composta pela dicção oral das múltiplas vozes das personagens, por isso em momentos privilegiados, sejam individuais ou corais, o canto irrompe; ademais, o uso de recitativos é evidente nos monólogos saudosos de Ernesto, nas efusões

⁸ “hay una continuidad de desarrollo temporal que enlaza un capítulo con el siguiente a través de una serie de escenas que se ordenan cronológicamente y que en su mayoría se inician con una

líricas ocasionadas pela beleza da natureza, nos momentos mágicos em que tenta se comunicar à distância com o pai, nos discursos inflamados por paixão ou fervor.

Em relação à presença do pensamento mítico em *Os rios profundos*, Rama (2008) afirma sua importância evidente, destacando que o próprio autor o reconhecia como componente de seu projeto narrativo. Retomando as reflexões de Claude Lévi-Strauss, Ángel Rama (2008) compreende que o pensamento mítico não é uma particularidade de sociedades arcaicas ou primitivas, nem de culturas não ocidentais, para o uruguaio, o referido pensamento pode ser identificado até nas sociedades mais desenvolvidas. Distingue-se do pensamento científico menos por conta de seus mecanismos que pelos diferentes campos e materiais com os quais trabalha (RAMA, 2008). Assim, qualquer sociedade, arcaica ou moderna, desenvolve seu pensamento mediante histórias, crenças e doutrinas, que são sistemas interpretativos do mundo, por isso a leitura dos mitos diz muito sobre a sociedade em que foram elaborados. Com isso, Rama (2008) explica que o mito nunca é experimentado como uma falsidade, da mesma maneira que ninguém experiencia sua ideologia como uma falsa consciência ou uma racionalização mentirosa, mas sempre como uma doutrina legítima com valores objetivos.

A análise de Rama (2008) identifica a presença de três concepções míticas em *Os rios profundos*. A primeira, e mais evidente, trata-se dos mitos consolidados, aqueles que são coletados de fontes sociais externas à obra, ou seja, provém da cultura indígena peruana. A segunda corresponde à representação das concepções míticas das personagens, por isso se trata de um pensamento desenvolvido no interior da narrativa, dando destaque à cosmovisão dos alunos do colégio de Abancay e, em especial, do protagonista Ernesto. Parte dessa concepção dialoga com a fonte indígena anterior, mas também apresenta uma miscigenação com outras fontes, principalmente a católico-cristã. A última diz respeito à estrutura significativa do romance, ao autor e ao seu meio social. Para Rama (2008), diferente do que acontecia com outros escritores, como Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier, convencionou-se pensar que a produção arguediana era marcada por um compartilhamento de crenças entre o autor e suas personagens, em especial no

caso de *Os rios profundos*, dadas as similaridades entre a vida de Ernesto e de Arguedas. O crítico indica que os estudos etnólogos do peruano sobre as culturas indígenas e mestiças, populares e tradicionais, teriam, evidentemente, contribuído em sua compressão do funcionamento do pensamento mítico, o que deve ter refletido na projeção de suas personagens. Todavia, Rama (2008) não deixa de pontuar a formação ocidental de Arguedas e seu papel como homem letrado que mantinha contato com outras ideologias.

A argumentação de Rama, segundo Cunha (2007), evidencia o pensamento cíclico que Arguedas buscou desenvolver, alcançando-o por meio da dimensão mítica mais próxima da cultura indígena e em oposição ao pensamento linear da cultura ocidental. Ocupando a posição de mestiço cultural, o escritor procuraria, na perspectiva de Rama, um projeto literário transculturador que resultasse na síntese harmônica entre as culturas envolvidas, ou seja, mais do que uma mediação, gostaria de uma conciliação (CUNHA, 2007). O próprio protagonista de *Os rios profundos* expressaria esse desejo, pois, enquanto uma personagem de fronteira, um adolescente entre o mundo pueril e o mundo adulto, entre a cultura indígena e a cultura ocidental, seu trânsito entre os mundos revelaria a possibilidade de harmonia entre as duas culturas (CUNHA, 2007).

A ideia de que uma síntese harmônica resolveria os conflitos culturais presente no conceito de transculturação narrativa resulta, de acordo com Cunha (2007), da leitura que Ángel Rama fez de outros teóricos de sua geração, os quais estavam estimulados pelos ideais da Revolução Cubana e idealizando a utopia de uma integração orgânica da América Latina. Um dos autores que Cunha (2007) menciona como influência para o uruguaio é o venezuelano Picón Salas, para quem o conflito entre duas culturas poderia ser solucionado por meio de uma síntese conciliatória que resultaria em uma terceira cultura, uma cultura mestiça, a qual apresentaria partes de suas antecessoras e, portanto, seria harmoniosa. Ao final de seu ensaio “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”, publicado na década de 1970, onde o crítico apresenta de maneira detalhada seu conceito pela primeira vez, já vemos como a ideia de que as obras exemplares do processo de transculturação narrativa manifestariam uma síntese harmônica:

Porque essas obras, seria possível dizer, instalam-se na intra-realidade latino-americana, cumprem a ingente tarefa de abarcar elementos contrários cujas energias buscam canalizar harmonicamente, resgatam o passado e apostam em um futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e

integradora. São, portanto, obras que nos revelam o universo original da cultura latino-americana em uma nova etapa de sua evolução. (RAMA, 2001b, p. 238)

As imagens harmônicas reivindicadas desde o conceito de mestiçagem são, para Cornejo Polar (1997), uma drástica falsificação da condição cultural e literária da América Latina, pois apagam o que há de desgarrado e beligerante em nome de figurações que são relevantes, em verdade, apenas para quem deseja imaginar a sociedade latino-americana como espaços de convivência pacífica e não conflituosa. Nessa perspectiva, o conceito de transculturação, para o crítico peruano, converteu-se em uma cobertura sofisticada para a ideia de mestiçagem, de maneira que pode ser entendido como o maior emblema da falsa harmonia que um processo de mistura múltipla resultaria. Essa ideologia da mestiçagem implícita à transculturação narrativa, a qual busca por conciliação e nivelção, é que o leva Mabel Moraña (1997) a concluir que a teoria de Rama reduz o cultural ao letrado, o letrado ao urbano e o latino-americano ao hegemônico.

Em sua crítica ao conceito de Rama, o crítico de cultura Alberto Moreiras (2001) problematiza o fato de que a noção de transculturação narrativa é necessariamente “bem-sucedida”, ou seja, corresponde a um processo em que a cultura dominada é capaz de se inscrever na cultura dominante. Se o registro na cultura dominante é considerado um sucesso, Moreiras (2001) conclui que a não inscrição seria um fracasso, o que expressa um forte posicionamento ideológico do conceito, pois, “em última análise, sugere a aceitação da modernização como verdade ideológica e destino do mundo” (MOREIRAS, 2001, p. 225). Além disso, Reis (2012) salienta que a cultura dominante não é afetada em momento algum pela transculturação.

A crítica de Moreiras à subordinação ao pensamento eurocêntrico está próxima de algumas reflexões de Fredric Jameson em seu ensaio sobre “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional”. O raciocínio de Jameson (2011) é orientado pela importância que enxerga nas formas literárias não canônicas do terceiro mundo. Para o estadunidense, ao invés de uma defesa das referidas formas, muitos teóricos adotam uma posição derrotista, que implica na tentativa de provar, por meio do uso das armas dos adversários, que os textos produzidos nessas regiões são tão “grandes” quanto os do cânone ocidental. A adoção desse parâmetro resulta, segundo Jameson (2011), em uma comparação

entre as obras do terceiro mundo com a experiência e a satisfação proporcionada pela leitura de autores como Marcel Proust ou James Joyce, o que gera a ideia inadequada de “atraso cultural”, afinal não reconhece que o desenvolvimento cultural dos países do centro do capital é diferente daqueles que estão na periferia, daí a percepção de que os países subdesenvolvidos estariam produzindo uma literatura retardatária, a qual relembra algo que já foi visto antes, nessa linha de interpretação, podemos mencionar, como vimos, o posicionamento de Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”.

Para Jameson (2011), essa reação diante dos textos da periferia do capital é natural e compreensível, porém também terrivelmente provinciana. O teórico marxista indica que se o propósito do cânone é restringir as afinidades estéticas a um pequeno e seletivo grupo de textos, ao mesmo tempo em que desencoraja a leitura de outros ou a leitura de outra forma desse grupo exclusivo de obras, o cânone é humanamente empobrecedor. Ademais, Jameson (2011) revela que o compadecimento aos textos “antiquados” dos países subdesenvolvidos oculta um medo profundo: “o temor dos ricos pelo modo como as pessoas realmente vivem em outras partes do mundo, uma forma de vida que ainda hoje tem pouco a ver com a vida cotidiana em um subúrbio norte-americano”⁹ (JAMESON, 2011, p. 165, tradução nossa). Essa experiência limitada, de uma vida com menos dificuldades e preocupações, não colabora, da perspectiva de Jameson (2011), para o desenvolvimento de simpatias por pessoas diferentes, o que inclui diferenças de gênero, raça, classe, cultura.

Esse olhar limitado afeta o processo de leitura da seguinte maneira: os leitores ocidentais cujos gostos foram modelados pelos modernismos só conseguem enxergar um romance popular ou realista-crítico da periferia do capital como algo ultrapassado e que já foi lido, todavia, Jameson (2011) ressalta que, dado o desenvolvimento histórico e cultural dessas nações, essas obras apresentam uma novidade e um interesse social pertinentes para seu contexto, o que pode não ser compartilhado pelos leitores ocidentais. Jameson (2011) denuncia que a referida produção é ignorada porque significa, para esse leitor acomodado a sua pretensa realidade universal, aceitar a existência de uma condição de vida desprezada e

⁹ “el temor de los ricos por el modo en que realmente vive la gente en otras partes del mundo, una forma de vida que aún hoy tiene poco que ver con la vida cotidiana en un suburbio norteamericano.”

temida, que não conhecem ou preferem não conhecer. Assim, a questão para Jameson (2011) não é deixar de ler as obras que integram o cânone, mas também ler outros livros, os quais rompem com a ideia de sujeito centrado e de identidade pessoal única e escancaram a sociedade fragmentada que vivemos em escala global.

De volta à transculturação, Moreiras (2001) a compreenderá como um macroprocesso de tradução em que uma cultura é naturalizada em outra, e que, apesar de sofrer algumas alterações, insiste “na conciliação, conjugação e unificação dialética do campo cultural global” (MOREIRAS, 2001, p. 234). Nesse sentido, a transculturação, para Moreiras (2001), é uma máquina de guerra cujo alimento é a diferença cultural, por isso sua principal função é a redução da possibilidade de heterogeneidade cultural.

Refletindo em direção semelhante, o professor Marcos Piason Natali (2005) compreende que o vocabulário entusiasmado de Rama sobre restaurações, resgates e soluções descrevem um processo que não vai além da tradução da cultura local à literatura ocidental. Para Natali (2005), Rama, assim como uma parte significativa da crítica literária latino-americana, não reconhece a “especificidade e [a] estranheza da prática literária” que não são raras “nos relatos da expansão da literatura pelos países do continente” (NATALI, 2005, p. 117). Ao destacar apenas a capacidade elástica da literatura de incorporar distintas línguas, cosmovisões e objetos em nome da harmonia e da conciliação, Natali (2005) indica que o uruguaio estaria contribuindo para a absorção da heterogeneidade latino-americana pela voz soberana da modernidade, endossando um método que une os dados locais à forma europeia. Assim, ainda que José María Arguedas tenha sido escolhido por Rama como um modelo exemplar do processo de transculturação narrativa, Natali (2005) observa que desde a década de 1950 o peruano vinha apresentando questionamentos sobre o triunfo e a euforia do encontro cultural, especialmente ao se questionar em que língua deveria escrever:

Em castelhano? Depois de ter aprendido, amado e vivido através do doce e palpitante quéchua? Foi um transe aparentemente insolúvel. Escrevi a primeira história no espanhol mais correto e “literário” que pude. [...] Mas eu odiava cada vez mais aquelas páginas. [...] Sob uma falsa linguagem, mostrava-se um mundo inventado, [...] um mundo “literário”, em que a

palavra consumiu a obra.¹⁰ (ARGUEDAS, 1993, p. 212, tradução nossa apud NATALI, 2005, p. 119)

Essa incerteza sobre a escrita está presente em *Os rios profundos*. Quando um amigo de Ernesto pede para que escreva uma carta romântica, e, durante a redação, o menino sente certo desconforto e interrompe a ação, imagina que se a carta fosse destinada às meninas indígenas de seu povoado elas provavelmente não conseguiriam ler. E, pensando em suas leitoras, Ernesto opta por escrever em quéchua em vez de espanhol, dando origem a uma nova carta que ele compara a um canto. Esse episódio revela, segundo Natali (2005, p. 120), que “A necessidade da passagem a outro idioma [...] assinala que estamos distantes da simples recuperação de uma cultura através de sua inserção em uma sociedade alheia, como gostaria Rama”.

Em seu discurso de 1968, na cerimônia de entrega do Prêmio Inca Garcilaso de la Vega, Moreiras (2001) indica que José María Arguedas deixou clara a impossibilidade de uma leitura conciliatória e harmônica de sua obra, isto é, a impossibilidade da síntese realizada pela transculturação narrativa. Ao proferir as seguintes palavras: “Eu não sou um aculturado. Eu sou um peruano que orgulhosamente, como um demônio feliz fala em língua cristã e em língua índia, em espanhol e em quéchua.” (ARGUEDAS, 2016, p. 294), Arguedas estaria, segundo Moreiras (2001), afirmando seu desejo de falar duas línguas, viver duas culturas, de sentir com duas almas, ou seja, estaria rejeitando a conciliação cultural e sua ideologia subjacente, afirmando, inclusive, que, no nível cultural, não há conciliação sem uma forçada subordinação.

Em última análise, Moreiras (2001) afirma que o *télos* celebrativo da transculturação narrativa não é capaz de responder a seguinte indagação: “e se esse espaço indeterminado do entrelugar mostrasse ser não o fornecedor de uma nova coerência histórica, mas um espaço mestiço de incoerência [...]?” (MOREIRAS, 2001, p. 227). Aqui, a retomada das considerações de Silviano Santiago (2000) é importante, uma vez que o brasileiro declara a falência do método que insiste em trabalhar com os conceitos de fonte e influência, quando, na verdade, o único valor

¹⁰ “¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble. Escribí el primer relato en el castellano más correcto y “literario” de que podía disponer. [...] Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. [...] Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, [...] un mundo “literario”, en que la

crítico precisa ser a diferença. A partir da leitura do ensaio de Santiago, Denilson Lopes propõe o seguinte: “Não ler com (por dentro ou em companhia), nem ler contra; ler entre – o que possibilita movimentos, deslocamentos, infidelidades, aproximações e afastamentos” (LOPES, 2012, p. 29), ou seja, podemos compreender que ler entre é fazer uma leitura que parte dos conflitos e das contradições, uma leitura sem apagamentos e sínteses harmônicas.

A categoria de heterogeneidade proposta por Antonio Cornejo Polar foi, de acordo com Moreias (2001), amplamente ignorada pela crítica literária latino-americana, que optou por trabalhar com uma versão simplificada da transculturação narrativa e insistir em um processo de conciliação, conjugação e unificação dialética, em vez da disjunção como um aspecto inescapável do confronto cultural presente na literatura latino-americana, como é destacada pelo conceito de Cornejo Polar.

Com uma abordagem menos incisiva, Raúl Bueno Chávez (2004) propõe que os conceitos de transculturação e heterogeneidade podem ser compreendidos como complementares. A heterogeneidade, para Bueno Chávez (2004), é anterior à transculturação e à mestiçagem, uma vez que a transculturação ocorre apenas quando há uma situação heterogênea em que, pelo menos, duas culturas convergem. Nesse sentido, o autor identifica duas modalidades de heterogeneidade, a primeira é básica, porque é condição histórica e precede a transculturação, e a outra é secundária, pois é resultado de um novo encontro de culturas. Bueno Chavéz (2004), então, introduz uma oposição fundamental para se trabalhar de maneira complementar com os dois conceitos: a ideia de processo e resultado, ou seja, a transculturação é entendida como um processo cultural, já a heterogeneidade secundária e a mestiçagem são resultados que ocupam polos opostos, de um lado a disjunção e o conflito, do outro a convergência e a harmonia.

Em seu texto “Problemas atuais da crítica”, de 1977, Cornejo Polar (2000), após indicar a insuficiência do método imanentista para falar da literatura latino-americana, uma vez que aspectos que a excedem como o ser humano, a sociedade e a história são olvidados, relembra que a literatura é uma produção social integrante de realidade e história concretas. Nesse sentido, se a referência de

comparação é a literatura e a sociedade ocidental, o que define a literatura latino-americana é a “peculiaridade de sua inserção numa sociedade igualmente peculiar” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 21). Aqui, o crítico peruano explica que está pensando especificamente nos conflitos implícitos de uma literatura produzida em sociedades internamente heterogêneas, as quais são marcadas pelo processo de conquista e de dominação colonial e neocolonial.

É sob influência das histórias das literaturas nacionais europeias que, desde o princípio, as literaturas latino-americanas buscaram, segundo Cornejo Polar (1989), delinear um sistema literário único e homogêneo. Uma operação que o crítico peruano considera ideológica e mutiladora, afinal, na área andina, por exemplo, a literatura nacional da Bolívia, do Equador e do Peru é, nessa perspectiva, exclusivamente a literatura culta produzida em língua espanhola, ou seja, ignoram-se as produções orais em línguas autóctones, bem como a literatura popular em castelhano. A suposta unidade da literatura nacional só é garantida mediante esse recorde excludente de outras literaturas, de modo que essa cisão, “Por um lado, reproduz e trata de convalidar a ordem e a hierarquia reais da sociedade latino-americana; por outro, no plano específico da literatura, expressa a universalização do cânone cultural dos grupos dominantes” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 26).

Apesar de a incorporação do conceito de mestiçagem à literatura latino-americana ter sido importante para evidenciar que o elemento europeu não era sua única fonte, bem como do reconhecimento de que as produções pré-hispânicas constituíam a primeira etapa da literatura no continente, a percepção de uma literatura mestiça, ao propor uma síntese que resultava em uma nova unidade, continuou, conforme Cornejo Polar (1989), reproduzindo uma limitação fundamental: a exclusividade dada à literatura culta escrita em língua europeia.

A imagem de um sistema literário único pode ser contestada, segundo Cornejo Polar (1989), por uma observação empírica da realidade latino-americana, afinal não é difícil constatar a existência de vários sistemas, a começar pela óbvia distinção entre a literatura culta e as literaturas de línguas autóctones. A categoria de pluralidade surge, então, para ampliar e enriquecer a compreensão do que é a literatura latino-americana, coincidindo com a variedade que caracteriza a vida social do subcontinente. No caso da literatura peruana, por exemplo, Cornejo Polar (1989) observa que a perspectiva pluralista identifica pelo menos três

sistemas: o culto, o popular e o que corresponde ao campo das literaturas étnicas. Todavia, ainda que a perspectiva pluralista permita a ampliação do espaço literário latino-americano, assim como incentive o estudo de setores desprezados, Cornejo Polar (2000) identifica uma limitação precisa: seu caráter estático implícito, isto é, consegue descrever a densidade estratificada da literatura latino-americana, mas carece de uma perspectiva histórica e de um mecanismo dialético que enfoque os conflitos e as contradições.

Ao destacar o papel da história, Cornejo Polar (2000) localiza o conceito que considera mais adequado para compreender o *corpus* da literatura latino-americana: a noção de *totalidade contraditória*. Para o crítico, as razões da pluralidade literária latino-americana são compreendidas por meio da história, uma vez que estão inseridas dentro do desenvolvimento desigual da sociedade. Nesse sentido, a perspectiva histórica impõe, conforme Cornejo Polar (2000), a concepção de que existe um nível integrador concreto da pluralidade das literaturas: todos os sistemas estão inseridos em apenas um curso histórico global, ou seja, independente do afastamento que exista entre si, estão situados no mesmo processo histórico. Desse modo, o que é decisivo para o pensamento do crítico peruano é a inserção dos sistemas literários no processo histórico e social da América Latina.

Um exemplo claro do que é defendido por Cornejo Polar é o que ficou conhecido como a literatura da Conquista, isto é, dessa literatura produzida durante o processo de invasão do continente, a qual por muito tempo foi entendida como as produções em língua europeia que destacam os heróis que descobriram uma nova terra. Todavia, a partir da introdução da “versão dos vencidos”, Cornejo Polar (1989) observa que a escrita em língua europeia deixa de ser entendida como o único instrumento de criação válido, dando espaço para a oralidade e para as línguas nativas, do mesmo modo que para novas perspectivas sobre o período histórico, nas quais os indígenas primeiro enxergaram esses homens como deuses que retornavam para, depois, compreenderem que eram vilões que estavam destruindo seu lar. A literatura da Conquista, então, não pode ser lida apenas como uma produção escrita em língua europeia que destaca a perspectiva ocidental, mas como essa literatura cheia de conflitos e contradições justamente por estar inserida dentro do mesmo processo histórico que as literaturas orais em línguas autóctones. Enfatizando ainda mais a totalidade contraditória das produções literárias, Cornejo

Polar (2000) apresenta uma lista ampla com os diversos sistemas e subsistemas que integrariam a literatura da Conquista:

- a) a literatura indígena, que narra e interpreta a irrupção dos conquistadores e a destruição dos estados nativos: relatos, elegias, núcleos simbólicos que logo se desenvolverão como mitos messiânicos etc.;
- b) a literatura hispânica de descobrimento e testemunho da nova realidade, tensionada entre o documentalismo e a fantasia, que toma a forma de relações e crônicas;
- c) a literatura popular espanhola, quase sempre a cargo de soldados desiludidos, que se expressa através de coplas e canções crítico-satíricas;
- d) a literatura moralista dos espanhóis, que questionam a legitimidade da conquista e condenam a dureza de seus procedimentos, frequentemente encarnada em textos históricos ou jurídicos ou em simples alegações humanitárias;
- e) a literatura oficial hispânica, plasmada em crônicas e relações dos acontecimentos, em interpretações providencialistas e pró-imperiais, que com frequência tendem à obtenção de prebendas pessoais;
- f) a literatura espanhola catequística, tanto no gênero dramático como no da oratória sagrada, que às vezes emprega as línguas nativas para obter maior eficiência;
- g) a literatura inaugural do processo de transculturação, que trata de explicar os acontecimentos, de situar seus autores nesse contexto fluente, em busca de uma autenticidade pessoal, e que contém alguns germes do que muito mais tarde serão os projetos nacionais. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 31-32)

Dessa forma, o discurso do período colonial não pertence aos espanhóis, nem aos indígenas e tampouco é a soma/síntese de ambos, mas se constitui por meio dos conflitos que rompem com a unidade. Se, como Santiago (2000) indica, a colonização fomentou a negação do multilinguismo em defesa da “verdadeira língua”, da unidade, Cornejo Polar (2000) alerta sobre a necessidade de compreender a literatura latino-americana como um sistema complexo, construído por diversos conflitos e contradições, de maneira que a heterogeneidade de vozes e letras plurais e dissidentes formam o grande signo dessa literatura.

Em 1978, no ensaio “O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto sociocultural”, Cornejo Polar (2000) identifica dois tipos de literatura: as homogêneas e as heterogêneas. Para chegar a essas classificações, o crítico peruano explica que basta realizar uma análise do processo literário direcionada à produção, ao texto resultante, ao referente e ao sistema de distribuição e consumo. No caso das literaturas homogêneas, Cornejo Polar (2000) elucida que todas as referidas instâncias do processo literário estão em uma mesma ordem social, ou seja, autor, obra, público e referente circulam no interior do mesmo espaço, trata-se de “uma sociedade que se fala a si mesma” (CORNEJO POLAR,

2000, p. 162). Como exemplo, pode-se pensar na produção do peruano Julio Ramón Ribeyro, escritor que pertencia à classe média urbana, da qual seus leitores também eram parte, e possuía como referente temático de seus contos os problemas enfrentados por essas pessoas, daí a homogeneidade de sua literatura.

As literaturas heterogêneas, por sua vez, são caracterizadas pela “duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 162), isto é, nem todas as instâncias do processo literário coincidem, o que origina uma zona de ambiguidade e conflito. Nesse sentido, o começo da heterogeneidade pode ser localizado nas crônicas do “descobrimento”, uma vez que o referente destoa dos demais elementos, afinal, os autores e o público não pertenciam à realidade do Novo Mundo. Cornejo Polar (2000) compreende que essa literatura fundada pelas crônicas segue vigente na América Latina e que o indigenismo é um exemplo disso. O duplo estatuto sociocultural do indigenismo andino fica mais evidente quando retomamos a distinção entre literatura indígena e literatura indigenista feita por José Carlos Mariátegui em 1928. Enquanto a primeira seria resultado da criação artística e intelectual dos próprios indígenas, priorizando seus meios e códigos, a segunda é, conforme Mariátegui (2004), uma literatura que idealiza e estiliza a realidade indígena, valendo-se de vasta criatividade e recorrendo a posições sociais e culturais ocidentais para informar sobre o universo indígena. Ademais, sociólogo entende que a literatura indigenista é obra de mestiços, não apenas biológicos, mas culturais, históricos e sociais.

Com base nessa distinção, Cornejo Polar (2000) salienta que o reconhecimento da fissura entre o universo indígena e a sua representação indigenista é indispensável, pois “esta cisão indica a existência de um novo caso de literatura heterogênea, em que as instâncias de produção, realização textual e consumo pertencem a um universo sociocultural, e o referente, a outro diverso” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 169). Assim, a heterogeneidade ganha relevo no indigenismo, uma vez que os universos não estão justapostos, mas em combate. Além disso, o crítico peruano observa que o universo indígena costuma aparecer justamente por causa de suas particularidades distintivas, desse modo a produção indigenista forma uma literatura heterogênea inscrita em uma sociedade que também é heterogênea. Aprofundando-se mais em sua compreensão do indigenismo como literatura heterogênea, Cornejo Polar (2000) escreve:

Numa primeira análise, que leva em conta as instâncias produtoras, textuais, receptivas e referenciais, fica claro que as três primeiras correspondem ao setor mais moderno e ocidentalizado dos países andinos e só a última ao campo indígena. Dito com intenção puramente exemplificadora: as camadas médias urbanas aplicam seus atributos culturais (a escrita em espanhol, as convenções artísticas de raiz europeias etc.) e sua ideologia e interesses sociais (o positivismo ou o marxismo, a necessidade de assumir a representação de toda a nacionalidade etc.) para interpretar e compreender (conforme se trate da produção ou da recepção) a natureza de uma realidade outra, a indígena, que é agrária, oral, quéchua ou aimará, cujo imaginário obedece a outras racionalidades e cujos interesses sociais nem sempre são compatíveis com os do sujeito produtor-receptor do indigenismo. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 194)

Diante disso, percebemos que a heterogeneidade conflitiva é central no indigenismo, pois, conforme Cornejo Polar (2000), trata-se de uma produção literária que resulta da assimetria de dois universos socioculturais distintos e opostos. A partir da década de 1950, os escritores que ficaram conhecidos como neo-indigenistas, dentre eles José María Arguedas, continuaram, como seus antecessores, confrontando-se com esse problema angustiante: revelar o mundo indígena através de técnicas e formas de outra cultura e estando inseridos em uma realidade social diversa (CORNEJO POLAR, 2000). Todavia, para o crítico peruano, o melhor indigenismo não apenas assume tematicamente as demandas do campesinato indígena, mas também consegue assimilar, ainda que de maneira discreta, formas literárias que pertencem ao referente. É o caso de José María Arguedas que além de incorporar palavras e canções em quéchua, altera a sintaxe castelhana aproximando-a da quéchua, dando origem a uma linguagem artificial e autêntica. Para Cornejo Polar (2000, p. 174):

Com esta linhagem fictícia, Arguedas atinge, entretanto, um nível de autenticidade realmente assombroso: se por uma parte pode revelar a índole real do mundo que refere, por outra é capaz de revelar também, luminosamente, a raiz de um conflito maior, a desmembrada constituição de uma sociedade e de uma cultura que ainda, após séculos de convivência em um mesmo espaço, não podem dizer sua história senão com os atributos de um diálogo conflituoso, frequentemente trágico. Esse difícil diálogo intersocial e intercultural constitui o alicerce mais profundo do indigenismo.

Assim, desde a segunda metade da década de 1970, quando começou a trabalhar com a categoria de heterogeneidade, Cornejo Polar (2003) enfocou os processos de produção das literaturas realizadas no conflituoso cruzamento de dois ou mais universos socioculturais. Quase duas décadas depois, em 1994, no livro *Escribir en el aire*, Cornejo Polar (2003) entende que a

heterogeneidade também está infiltrada em cada uma das instâncias que compõem o processo: emissor, discurso/texto, referente e receptor. O crítico peruano começou, então, uma nova etapa de seus estudos, dando destaque para as reflexões sobre um sujeito complexo, disperso e múltiplo, que resultaria em suas considerações sobre a migração e o local enunciativo do sujeito migrante.

No ensaio “Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas”, Cornejo Polar (2000) propõe uma nova leitura da produção arguediana – sem invalidar a clássica interpretação de Rama – que examina a configuração de um novo sujeito que reposiciona o indígena e o mestiço que vinham recebendo destaque da crítica até esse instante, trata-se do sujeito migrante. Advertindo sobre o risco de cair em uma falácia biográfica, o crítico peruano pontua que é inevitável aproximar os deslocamentos traumáticos que Arguedas experienciou em sua infância de suas produções literárias, afinal, o próprio escritor se autodefiniu como um forasteiro e elaborou considerações sobre o que denominou “forasteirismo”, isto é, a experiência incômoda de ser um homem que pertence a vários mundos e, ao mesmo tempo, a nenhum, de viver o eterno desconcerto de estar em terra alheia. O crítico salienta que o sujeito migrante não anula as categorias étnicas de indígena e mestiço, na verdade, pode incorporá-las ao seu movimento. A migração é definida da seguinte forma por Cornejo Polar (2000, p. 130):

Afinal de contas, migrar é algo assim como ter nostalgia a partir de um presente que é ou deveria ser pleno das muitas instâncias e estâncias que se deixaram lá e então, um lá e um então que logo se descobre que são o aqui da memória insone mas fragmentada, e o agora que tanto corre como se aprofunda, verticalmente, num tempo espesso que acumula sem sintetizar as experiências do ontem e dos espaços que se deixaram atrás e que continuam perturbando com raiva ou com ternura.

O migrante, então, instala-se entre mundos antagônicos, de um lado, o ontem e o lá, de outro, o hoje e o aqui, de maneira que, ainda que essas posições estejam relacionadas, Cornejo Polar (2003) identifica uma flutuação permanente e cambiante, por isso, o sujeito migrante fala a partir de dois ou mais locais de enunciação, o que duplica ou multiplica a natureza de sua configuração como sujeito. Assim, ao contrário do afã sincrético da índole do mestiço, o migrante, para Cornejo Polar (2000), estratifica suas experiências e não pode, nem deseja, amalgamá-las, pois sua natureza é descontínua e dá ênfase à diversidade múltipla

de tempos e espaços. O crítico peruano lembra que Arguedas costumava dizer que considerava impossível expressar em espanhol aquilo que vivera em quéchua, desde suas relações com a paisagem até seus modos de sentir amor ou ódio e outras pulsões primárias, pois as circunstâncias que viveu na infância com seus protetores indígenas nunca mais se repetiriam.

A condição migrante funciona, segundo Cornejo Polar (2000), como um *locus* enunciativo que contribui para a constituição de um sujeito desagregado, difuso e heterogêneo. Nesse sentido, o discurso do migrante justapõe línguas e socioletos variados sem sintetizá-los, apenas reunindo-os em um ato de enunciação. Cornejo Polar (2000) compreende, então, que o discurso migrante possui uma dinâmica centrífuga que reivindica a perspectiva múltipla do aqui e do lá, do agora e do ontem, permitindo a fluidez de uma fala emitida dos diversos locais nos quais viveu, destacando seu caráter transitório e “repetindo a condição viajeira do sujeito que a diz” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 133). Dito de outro modo, ao contrário do sujeito mestiço que tenta harmonizar o conflito de sua ordem discursiva, em busca de uma identidade forte, o migrante não contém sua linguagem, de acordo com Cornejo Polar (2000, p. 133): “deixa que se derrame sua linguagem, contaminando-a ou não, sobre a superfície e nas profundidades de uma deriva, em cujas estações se arma intertextos vulneráveis e efêmeros, [...] porque sua figuração primeira é a de sujeito sempre deslocado”, ou seja, enquanto a mestiçagem determina sua competência na solidez de um espaço contido e enclausurado no marco da semelhança e da unidade, o migrante, inversamente, afirma-se na fragmentada e descontínua indeterminação de seu horizonte (CORNEJO POLAR, 2000).

Nessa perspectiva, o discurso migrante é entendido por Cornejo Polar (2000) como radicalmente descentrado, pois se constrói ao redor de vários eixos assimétricos, uma vez que são incompatíveis e contraditórios, de maneira que se organiza de forma não dialética, ou seja, não resulta em uma síntese. É no capítulo inicial de *Os rios profundos* que o crítico peruano encontrará o melhor exemplo do discurso migrante, na passagem em que Ernesto observa pela primeira vez os muros incaicos de Cusco:

Lembrei-me, então, das canções quéchua que repetem constantemente uma frase patética: *yawar mayu*, rio de sangue; *yawar unu*, água sangrenta; *puk-tik'*, *yawar k'ocha*, lago de sangue que ferve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangue. Não seria possível dizer *yawar rumi*, pedra de sangue, ou *puk'tik*,

yawar rumi, pedra de sangue fervente? [...] – *Puk'tik, yawar rumi!* – exclamei diante do muro, em voz alta.¹¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 12)

Para Cornejo Polar (2000), está claro que o narrador do romance de Arguedas concentra em seu discurso duas experiências, mas não as sintetiza, pelo contrário, revela uma vivência passada e outra presente, articula espanhol e quéchua, bem como duas tecnologias comunicativas, a oral e a escrita, além da presença de dois gêneros artísticos, a canção e o romance, ou seja, a todo instante o narrador exercita dois sistemas culturais diversos. Dessa forma, *Os rios profundos* expressa o que o crítico peruano chama de heterogeneidade não dialética. Por meio do *locus* enunciativo de sujeito migrante o narrador maneja “uma pluralidade de códigos, os quais, apesar de ingressar num só rumo discursivo, não só não se confundem mas preservam em boa medida sua própria autonomia. O narrador-personagem fala, sem dúvida, a partir de dois espaços” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 306). Portanto, para Cornejo Polar (2000), o migrante não está disposto a realizar uma síntese das diversas instâncias de seu itinerário, porém também deixa claro que uma comunicação entre elas pode existir, afinal é impossível enclausurá-las, uma vez que estamos falando de um sujeito fluído, múltiplo, descentrado, heterogêneo.

Assim, é com base na visão de mundo arguediana, a qual não tenta ser totalizadora e conciliar os conflitos, que Cornejo Polar, segundo Gabriela Raquel Ortiz (2012), aprofunda-se na categoria de heterogeneidade e destaca a construção do discurso migrante. O sujeito migrante, em conformidade com a leitura que Ortiz (2012) faz de Cornejo, precisa conviver com seu passado ancorado em tempo e espaço longínquos, e, simultaneamente, viver um presente marcado por um tempo fugidio, diverso, isto é, constitui-se enquanto um sujeito que necessita falar de vários lugares, pois “tece uma trama textual nos seus deslocamentos realizados entre essas múltiplas possibilidades” (ORTIZ, 2012, p. 151). Nesse sentido, estamos diante de identidades fragmentadas e conflitivas, que não podem alcançar uma posição única e estabilizada, rejeitando a lógica da síntese conciliadora. Aqui, segundo Ortiz (2012), a identidade, que no discurso monolítico é forte e sem fissuras, entra em crise.

¹¹ “Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «*yawar mayu*», río de sangre; «*yawar unu*», agua sangrienta; «*puk'tik' yawar k'ocha*», lago de sangre que hierve; «*yawar wek'e*», lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse «*yawar rumi*», piedra de sangre, o «*puk'ik' yawar rumi*», piedra de sangre hirviente? [...] – ¡*Puk'tik, yawar rumi!* – exclamé

Diante disso, Mabel Moraña (1999) pontua que a grande contribuição do conceito de heterogeneidade está no desmonte da noção fixa, homogênea e vertical de cultura e identidade nacional, ou seja, compreendendo que as nações são, conforme vimos com Anderson (2008), comunidades imaginadas, nas quais a linguagem e os aparatos culturais têm um papel determinante no processo de homogeneizar o que há de contraditório. A uruguaia acentua que Cornejo Polar reivindica a pluralidade étnica, linguística e ideológica dentro de todos os setores que compõem um Estado-nação. Então, quando o peruano, em *Escribir en el aire*, entende que a heterogeneidade está infiltrada em todas as instâncias do processo de produção, Moraña (1999) identifica o foco que o crítico dispensa à noção de sujeito, que não pode apresentar uma imagem monolítica, de cunho romântico e idealista, descortinando, portanto, a ilusão de unidade e harmonia de raças, classes e gêneros, em oposição a um discurso histórico hegemônico. O destaque do peruano está na fragmentação que existe dentro da totalidade, bem como nas tensões de subjetividade, individuais e coletivas, localizadas em um entrelugar.

A noção de sujeito proposta pelo peruano, então, não tem sentido como uma categoria absoluta, mas sempre como algo relacional, de modo que as contradições do sistema social estão internalizadas no próprio agente cultural e na práxis que ele desenvolve socialmente (MORAÑA, 1999). O mais importante, de acordo com Moraña (1999), é reforçar a ideia de um sujeito complexo, disperso e múltiplo, pois é a partir dele que “podemos interpretar o campo cultural e os processos de representação sem recorrer às narrativas mestras que formam a base do ocidentalismo teórico (iluminismo, liberalismo, nacionalismo, republicanismo, etc.)”¹² (MORAÑA, 1999, p. 21, tradução nossa), afinal, são essas narrativas que insistem e propagam o mito do sujeito universal, bem como fomentam a perspectiva de que os produtos culturais da periferia do capital só podem ser variações, desvios ou atrasos daquilo que é proposto pelos discursos centrais.

Apesar de Cornejo Polar discorrer sobre um sujeito múltiplo, algo

frente al muro, en voz alta.” (ARGUEDAS, 2019, p. 144-145)

¹² “podemos interpretar el campo cultural y los procesos representacionales sin apelar a las narrativas maestras que dan la base al occidentalismo teórico (ilustración, liberalismo, nacionalismo,

que se aproxima das compreensões pós-modernas sobre a fragmentação de sujeito e identidade, conforme vimos com Hall (2006) e Bauman (2005), Moraña (1999) adverte que o peruano não chega a sua compreensão de sujeito heterogêneo e migrante por um afã pós-moderno, mas como uma forma de indicar que, no caso latino-americano, a ideia de subjetividade e identidade só pode ser entendida como uma categoria relativa, repleta de conflitos e contradições, em um espaço de constante negociação.

A crítica uruguaia conclui, então, que a obra intelectual de Cornejo Polar pode ser definida como uma *teoria do conflito*, afinal, desde o princípio está centrada na noção de heterogeneidade, ainda que não esteja reduzida a esse conceito, explorando e denunciando a problemática da mediação letrada, bem como das operações culturais e ideológicas que acompanham os processos de representação da América Latina (MORAÑA, 2000). Nesse sentido, Moraña (2000) mostra que o conflito focado na obra do peruano é tanto social e cultural, quanto ideológico, de maneira que sua ênfase está nos antagonismos e contradições que distinguem a história e a cultura latino-americana, ou seja, a uruguaia compreende que Cornejo Polar vai além do simples registro agonizante dos componentes dessa cultura e literatura dentro dos parâmetros de nação burguesa e liberal. Portanto, na teoria do conflito de Cornejo Polar, a cultura da modernidade não é expressa da mesma forma em todas as regiões da América Latina, como pensava Rama, mas existe uma desigualdade constitutiva que resiste à conciliação e à harmonia (MORAÑA, 2000).

2 POR UMA HETEROGENEIDADE ESPACIAL

2.1 LITERATURA E PAISAGEM

Não é raro estudiosos do espaço ficcional constatarem a escassez de pesquisas sobre esse elemento da narrativa se comparado aos demais. Osman Lins (1976, p. 68) em *Lima Barreto e espaço romanesco* escreve: “esse controverso e [...] amplo aspecto da arte romanesca [...] permanece ainda – ao contrário do que se observa em relação ao tempo –, insuficientemente iluminado por um esforço analítico”; Antonio Dimas (1987, p. 6, grifo do autor) em *Espaço e romance* observa: “No quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática”; Ozíris Borges Filho (2020, posição 61) em *Espaço e literatura: uma introdução à toponálise* acentua: “Em termos filosóficos e científicos é fácil verificar a importância dada às reflexões sobre o tempo. Por outro lado, observa-se quão pouco, proporcionalmente ao tempo, o espaço foi explorado” e complementa: “é raríssimo encontrarmos um livro que aborde a questão espacial do ponto de vista teórico” (BORGES FILHO, 2020, posição 63).

Em consonância com os autores supracitados, Luis Alberto Brandão (2013) explica que, no início do século XX, durante o estabelecimento da crítica literária, adotou-se uma perspectiva imanentista de estudos, além disso, o autor observa que, paralelamente, a influência das vanguardas exerceu um papel importante no distanciamento da crítica em relação à teorização sobre o espaço, afinal, ao ser compreendido como categoria empírica, oriundo de uma percepção direta do mundo, as reflexões sobre o espaço pareciam estar mais próximas da tradição realista-naturalista, a qual as vanguardas se opunham. Dessa forma, Brandão (2013, p. 22) afirma que “o espaço não ocupa posição de destaque nas [...] correntes teóricas” de parte considerável do século XX, pois “não despertava especial interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético – por conceber a mimese como *imitativo* –, elege o debate sobre a linguagem como alicerce teórico principal” (BRANDÃO, 2013, p. 22-23).

A partir do questionamento do pensamento estruturalista, Brandão (2013) pontua que novas perspectivas teóricas são iluminadas, as quais fornecem

novos instrumentos para pensar uma teoria do espaço na literatura na atualidade. Assim, distanciando-se de correntes formalistas e estruturalistas, em que a espacialidade era enfocada apenas na própria linguagem, Brandão (2013) esclarece que as correntes sociológicas e culturalistas retomam a importância da representação, de maneira que os valores empíricos e miméticos já não são vistos como irrelevantes, ou seja, o espaço é compreendido “como conteúdo social – reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto” (BRANDÃO, 2013, p. 48).

Nessa perspectiva de abertura dos estudos literários para outras áreas do conhecimento e de retomada da importância da ideia de representação, Cornejo Polar (2000, p. 16) acentua que o fundamento da literatura é “sua condição esclarecedora da aventura terrena do ser humano”, por isso ainda que as obras literárias sejam sistemas sígnicos plurais aludem, sem exceção, a categorias que transbordam a estética, a saber: o ser humano, a sociedade e a história. Para o teórico peruano, a principal tarefa da crítica literária é “revelar que imagem do universo propõe a obra a seus leitores, que consciência social e individual a anima e estrutura” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 16). A crítica imanente, portanto, é insuficiente para Cornejo Polar (2000), uma vez que compreende que uma crítica literária latino-americana, longe de qualquer neutralidade, deve conceber a literatura como produção social integrante de uma realidade e de uma história. Em vista disso, Cornejo Polar (2000, p. 23) afirma: “a crítica literária latino-americana aparece como um vasto e complexo empreendimento que exige, cada vez mais urgentemente, formas de trabalho coletivo e interdisciplinar”.

Assim, por um tempo, os estudos sobre a paisagem, tão caros a outras áreas do conhecimento, como a Geografia, principalmente em suas vertentes culturalistas e fenomenológicas, ficaram retraídos entre os estudiosos da literatura. Michel Collot (2013) afirma que a razão desse acanhamento foi a persistência de metodologias herdadas do estruturalismo, as quais priorizavam a leitura imanente do texto. Porém, a partir de 1980, o teórico francês explica que a retomada do contexto e do referente fomentou novas leituras e abordagens sobre o conceito de *mimesis*, de maneira que o pensamento sobre a paisagem também se colocou sobre novas bases, diferentes daquelas que embasaram as representações românticas. Segundo Collot (2013), o objetivo não é retomar questões ultrapassadas, como o “sentimento da natureza” ou de análises que priorizem um “verismo fotográfico” (DIMAS, 1987, p. 7), ou seja, de mera localização geográfica do espaço que animou as descrições do

escritor, mas é resgatar o conceito primevo da paisagem, destacando as relações entre materialidade, percepção e figuração.

A palavra paisagem surge, nas línguas românicas, de acordo com Collot (2013), apenas no século XVI e foi, a princípio, utilizada por pintores para nomear os quadros com o recorte que haviam pintado de um espaço. Antes disso, no século XV, em neerlandês, Alain Roger (2013) indica que a palavra *landschap*, cuja tradução literal seria pedaço de país, designava a porção de espaço delimitada por uma janela pictórica dentro de um quadro, recurso que contribuía para criar a impressão de profundidade. Porém, de modo geral, Collot (2013) afirma que a acepção mais comum que temos hoje de paisagem que é a de “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto” (ESTIENNE, 1549, p. 19 apud COLLOT, 2013, p. 49) não demorou para surgir. Fato é que desde o princípio a materialidade, a percepção e a figuração estão intrinsecamente relacionadas, por isso, para Collot (2013), não há uma cisão entre paisagem real e sua figuração.

Sob essa óptica, Michel Collot (2013) deixa claro que a paisagem não é a região, mas uma maneira de observá-la ou figurá-la como um conjunto perceptivo e/ou um todo esteticamente organizado, trata-se, portanto, de um ponto de vista específico sobre o espaço, por isso jamais é encontrada, afirma Collot (2013), somente *in situ*, mas sempre *in visu* e/ou *in arte* também. A partir disso, compreende-se que a realidade somente é acessível por meio de uma percepção e/ou de uma representação, de maneira que, para Collot (2013), o apreço e a compreensão de uma paisagem literária estão menos relacionados a sua comparação com o referente material que contribuiu para sua criação, do que pela maneira como é expressa e rerepresentada pelo escritor.

Nesse sentido, a paisagem, para Collot (2013, p. 11), “promove o pensamento e o pensar de um outro modo”, o qual ele nomeia pensamento-paisagem, destacando, assim, a relação de orientação dupla e mútua entre o ser humano e o mundo, de maneira que a paisagem provoca o pensar, ao mesmo tempo em que esse se desdobra enquanto paisagem. Conforme Collot (2013), essa leitura em duplo sentido não é apenas um jogo de palavras, mas orienta um pensamento que busca ultrapassar dualismos, como sujeito/objeto, antropos/cosmos, e suas hierarquias, por isso está muito próximo da noção de *trajecção* desenvolvida pelo geógrafo Augustin Berque (2018, p. 6):

A *trajeção*, por sua vez, é o processo evolutivo no qual o ambiente é antropizado pela técnica e humanizado pelo símbolo, o que faz um meio humano e onde, simultaneamente, em retorno, este meio condiciona o humano para, indefinidamente, humanizá-lo de volta e assim por diante.

Compreende-se, a partir desse prisma, que a realidade do espaço não é totalmente objetiva, nem subjetiva, afinal, pressupõe uma interpretação e um ambiente objetivo, daí o entendimento de Berque (2018) de que a realidade é *trajetiva*. O processo de *trajeção*, para Berque (2018, p. 7), é análogo ao que na Lógica denomina-se predicação, e, “neste caso, o mundo ambiente (*Umgebung*) se encontra na posição de sujeito lógico”. Trata-se, portanto, da realidade *enquanto que* alguma coisa pelos sentidos, pelas palavras, pela ação, pelo pensamento. Para exemplificar essa questão, Berque (2018) mostra que os traços objetivos do ambiente jamais têm a mesma função no meio animal, por isso a grama que existe *enquanto que* alimento para a vaca, está *enquanto que* obstáculo para um escaravelho ou, ainda, *enquanto que* bebida para a larva de uma cigarra e assim por diante. A compreensão da realidade que leva em consideração o movimento *trajetivo* é sintetizada por Berque (2018, p. 9, grifos do autor) da seguinte forma:

Isto não é outra coisa senão a *trajeção*, dito de outra forma, uma predicação do mundo ambiente (que está na posição do sujeito lógico S) enquanto o papel (que está na posição de predicado P) que o animal confere a esse dado; isto pode ser resumido pela fórmula: **a realidade r, é S enquanto que P; ou seja, $r=S/P$** ; princípio válido para todas as realidades, entre elas, para as realidades geográficas.

Para melhor apreensão da *trajeção* e de sua fórmula de compreensão da realidade geográfica, Berque (2009) propõe que imaginemos um semáforo vermelho, o qual pode ser entendido como a realidade física objetiva, como sujeito lógico (S); no nosso mundo, por conta de convenções culturais arbitrárias, identificamos o vermelho do semáforo como um sinal de “Pare!”, aqui estamos diante de uma predicação (P), ou seja, vemos, na nossa realidade, o vermelho do semáforo (S) *enquanto que* “Pare!” (P). É justamente esse processo que também identificamos na leitura que Ernesto faz do muro do palácio do Inca Roca, afinal vemos o muro (S) sendo interpretado pelo menino *enquanto que* uma canção quéchua (P), *enquanto que* um rio de sangue (P), *enquanto que* pedra de sangue fervente (P), uma compreensão mediada por seus parâmetros culturais, uma vez que é muito diferente das leituras que seu pai e tio farão da mesma construção. Nesses dois exemplos, vemos como o conhecimento da realidade não pode

desvincular a objetividade da percepção, da interpretação e da figuração.

Se a realidade só é acessível por meio do vínculo entre a materialidade e a percepção, o pensamento de Berque (2018) não separa o indivíduo do meio com o qual se relaciona. Essa ligação, no vocabulário de Berque (2018), chama-se *mediância*, termo originado a partir do latim *medietas*, cujo significado é “metade”, e expressa, em suas palavras, o seguinte: “O humano na sua plenitude é, de fato, composto de duas metades complementares e indissociáveis: o indivíduo e seu meio, qual em se tratando do ecúmeno, é eco-tecnosimbólico” (BERQUE, 2018, p. 9). Assim, para Javier Maderuelo (2009), a concepção de Augustin Berque sobre a paisagem busca romper com o paradigma ocidental moderno clássico, o qual é antropocêntrico e etnocêntrico, distanciando-se, então, da neutralidade geométrica, mecânica e quantitativa, em defesa de uma visão cosmológica, totalizadora e holística da complexidade da paisagem, sempre valorizando, dessa maneira, a integração entre o sujeito e o mundo.

Em linha de pensamento semelhante à de Berque, Collot (2013, p. 15) entende a paisagem como “uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade”, ou seja, trata-se de um conceito que permite pensar a complexidade da realidade articulando diversos aportes teóricos.

A experiência da paisagem, então, para Collot (2013), ao revelar a continuidade que une mundo, corpo e espírito, incita uma mudança na relação entre natureza e cultura, afinal o corpo é visto como parte da natureza. A cisão entre esses dois elementos tão frequente no paradigma ocidental moderno clássico não é possível quando estamos tratando da paisagem, uma vez que é, de acordo com Collot (2013, p. 43), configurada, ao mesmo tempo, “por agentes naturais e por atores humanos em interação constante” e, por isso, é “uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas)” (COLLOT, 2013, p. 43).

Nesse sentido, pensar a paisagem é pensar em outra relação com o espaço que vivemos. O modo como o ser humano tem se relacionado com o planeta, principalmente desde a Revolução Industrial, vem causando rasuras sobre sua superfície, por isso diariamente ouvimos sobre o esgotamento de recursos

naturais causado pela exploração desenfreada da indústria, bem como sobre a poluição oriunda desse sistema de produção que desfigura a face da Terra. Por isso, cada vez mais buscar por uma habitação sustentável, onde há um distanciamento da padronização imposta pelos imperativos econômicos, os quais ao redor de todo o globo buscam homogeneizar as moradias e ignorar as soluções engenhosas e harmônicas inventadas por cada povo para conciliar o habitat humano e a preservação do equilíbrio ambiental (COLLOT, 2013), faz-se fundamental e urgente. A paisagem aparece, então, para Collot (2013), como aquela que convida a considerar a relação entre ser humano e natureza, não mais pela perspectiva da fusão e da dependência, ou da superação e da dominação, mas pela interação e pela colaboração. E, nesse debate sobre a paisagem, a literatura tem muito a nos dizer, afinal, segundo Collot (2013), apresenta uma forte expressão do que é um espaço vivido.

Pensar em uma relação entre Literatura e Geografia, a partir do conceito de paisagem, é, segundo a professora Ida Alves (2013), fomentar um trajeto interdisciplinar que permite uma abordagem profícua e diversa da complexidade que é o texto literário. Para Alves (2013), em um período de predomínio das noções de fragmentação, desordem e multiplicidade, os estudos sobre a paisagem, ao cruzar reflexões advindas de diversas disciplinas, possibilitam a problematização da relação entre sujeito e mundo, iluminando experiências diversas que “contrapõem singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitárias” (ALVES, 2013, p. 191). Essa relação entre Literatura e Geografia, portanto, instiga reflexões sobre uma *geo-grafia*, sobre grafias do mundo, ou seja, nos vários modos de dizer sobre a habitação e a integração do ser humano com o mundo por meio da composição ficcional (ALVES, 2013).

2.2 A PAISAGEM EM *OS RIOS PROFUNDOS*

De modo geral, os espaços descritos em *Os rios profundos* podem ser resumidos em duas paradas. A primeira em Cusco possui caráter transitório, pois Ernesto e seu pai, Gabriel, estão na cidade apenas de passagem, por isso a estadia no local é curta. Ademais, trata-se de uma parada que difere da posterior não só por conta de sua transitoriedade, mas porque o menino está acompanhado do pai e conhece, pela primeira vez, seu tio, o Velho, e a exploração dos indígenas,

personificada na figura do *pongo*, um indígena obrigado a servir na fazenda de seu patrão gratuitamente. Nesse momento, a condição heterogênea da sociedade peruana salta aos olhos, e a percepção espacial conflitiva das personagens exemplifica a tese defendida por Cornejo Polar (2000).

A segunda parada de Ernesto, em Abancay, ao contrário da primeira, é longa. O menino chega à cidade e o pai informa que estudará em um colégio administrado por padres. Aqui, Ernesto está distante do pai e a mobilidade que marca sua infância e início da adolescência é interrompida, afinal, não apenas viverá na cidade, mas está em Abancay para entrar em contato com os ensinamentos, a cultura, e a religião ocidental. Mais uma vez, Arguedas revela a heterogeneidade peruana ao contrastar aquilo que o menino aprendeu em suas viagens com aquilo que está conhecendo no internato.

Entre as duas paradas também há um momento de trânsito, no qual conhecemos um pouco mais sobre a dinâmica de pausas e movimentos, inerente ao trabalho como advogado itinerante de Gabriel, e que contribui para nossa compreensão sobre a identidade de Ernesto e do olhar que lança sobre o mundo. Ademais, conseguimos observar como a condição migrante tem lados positivos e negativos, bem como é capaz de amadurecer o menino.

2.2.1 Primeira parada: Cusco

Ao chegar em Cusco, Ernesto apresenta duas informações importantes para compreendermos sua relação com o espaço: “Segundo meu pai, íamos só de passagem. Eu estava ansioso por chegar à cidade grande”¹³ (ARGUEDAS, 2005, p. 8), ou seja, o menino sabe que ficará por pouco tempo, daí sua ansiedade acentuada por conhecer Cusco. É a primeira vez de Ernesto na capital serrana, chega ao local com expectativas, não só pelo desejo de visitar uma cidade grande, diferente de todas as pequenas comunidades nas quais cresceu, mas porque os relatos de seu pai sobre a capital já formavam uma imagem da cidade em sua mente. Nesse sentido, a primeira ação de Ernesto ao chegar em Cusco é comparar sua idealização da cidade feita a partir das lembranças do pai

¹³ “Según mi padre, íbamos de paso. Yo vine anhelante, por llegar a la gran ciudad” (ARGUEDAS, 2019, p. 139).

com a realidade material da capital:

Era noite quando entramos em Cusco. Fiquei surpreso com a estação de trem e a avenida larga pela qual, lentamente, avançávamos. A luz elétrica era mais fraca que a de alguns lugarejos que eu conhecia. Grades de madeira ou de aço defendiam jardins e casas modernas. A Cusco de meu pai, aquela que ele me descrevera umas mil vezes, não podia ser essa.¹⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 8)

Cusco parece não atender às expectativas de Ernesto, pois a surpresa que a avenida e a estação de trem proporcionam é negativa: a luz elétrica é pior a que dos povoados que já conhecia, ou seja, não é superior às outras cidades pelas quais passou. A maneira como Arguedas constrói essa primeira visão de Cusco ratifica o descontentamento de Ernesto por meio das imagens que o narrador evoca: as personagens chegam ao lugar de noite e a luz elétrica é fraca, o que indica certa dificuldade em visualizar o espaço; as grades que defendem os jardins e as casas parecem confirmar o desafio perceptivo. Então, o narrador revela um dos motivos para a decepção: “Apareceram os balcões entalhados, as fachadas imponentes e harmoniosas, a perspectiva das ruas ondulantes na encosta da montanha. Mas nem um muro antigo!”¹⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 8), isto é, Ernesto almejava chegar a Cusco e encontrar diversas construções incas, as quais podem ter sido enfatizadas nas descrições de seu pai, mas não são os elementos que recebem destaque ao adentrar na cidade.

O choque entre a idealização de Cusco a partir de descrições com a realidade que encontra ao chegar à capital tem íntima relação com a ideia de paisagem. Claudio Minca (2013) explica que a paisagem é um conceito que se refere a algo e, ao mesmo tempo, a descrição desse algo, isto é, a paisagem tem uma natureza dupla. Se, como Michel Collot (2012) afirma, a paisagem é um espaço percebido pelos sentidos de maneira ativa, o sujeito tem um papel central na constituição da paisagem, a qual sempre é construída e simbólica. É nesse sentido que Minca (2013) compreende a paisagem como a porção de um território e sua imagem, bem como suas representações artísticas e científicas, o que contribui para

¹⁴ “Entramos al Cuzco de noche. La estación del ferrocarril y la avenida por la que avanzábamos lentamente, a pie, me sorprendieron. El alumbrado eléctrico era más débil que el de algunos pueblos pequeños que conocía. Verjas de madera o de acero defendían jardines y casas modernas. El Cuzco de mi padre, el que me había descrito quizá mil veces, no podía ser ése” (ARGUEDAS, 2019, p. 139).

¹⁵ “Aparecieron los balcones tallados, las portadas imponentes y armoniosas, la perspectiva de las calles, ondulantes, en la ladera de la montaña. Pero ¡ni un muro antiguo!” (ARGUEDAS, 2019, p. 140)

a constante renovação e transformação da paisagem.

A mudança contínua desse espaço percebido é um dos elementos que Minca (2013) identifica como definidores da paisagem. Para exemplificar seu posicionamento, o autor reflete sobre a fotografia de uma paisagem, esse registro único de um momento específico do espaço, o qual nunca será o mesmo duas vezes, seja pela mudança de luz, pelo movimento do tempo atmosférico, seja pela posição que o indivíduo ocupava ao tirar a foto. Assim, ainda que exista um desejo de congelar ou fixar uma paisagem, por conta dos sentimentos que ela provoca, isso não é possível, já que, para Minca (2013), a paisagem-objeto nunca poderá se equiparar à paisagem real. Portanto, para o autor, a paisagem deve, antes de tudo, ser vivida, pois a experiência da paisagem é a experiência da mobilidade, do movimento do espaço e do sujeito, algo que se perde ao se traduzir em uma descrição.

Todavia, Minca (2013) ressalta que mesmo a paisagem não podendo ser reduzida a texto ou imagem, ela precisa ser textualizada se desejamos comunicar os sentimentos, significados e valores que a experiência da paisagem pode causar. As descrições de Gabriel sobre Cusco para seu filho buscavam, portanto, traduzir a experiência de viver no espaço. O pai, então, transmite ao filho um ponto de vista específico sobre Cusco. O menino, por sua vez, forma outro ponto de vista por meio da descrição do pai. Dessa forma, a relação de Gabriel com a materialidade do espaço constitui a paisagem da lembrança, ao passo que a lembrança do homem faz com que Ernesto idealize a paisagem da imaginação. Em todo esse movimento evidencia-se que a relação física ou imaginária do sujeito com o espaço é o que permite a existência da paisagem. Collot (2012) afirma que a paisagem depende do sujeito que observa o espaço, uma vez que ela não existe por si só, mas é definida pelo ponto de vista do qual é examinada. Assim, ao chegar em Cusco, Ernesto identifica outra paisagem, contrastando imaginação e materialidade.

Antes de circular pela cidade à procura dos muros que almeja encontrar, Ernesto e Gabriel vão à casa do Velho, um parente odiado pelo pai e que o menino verá pela primeira vez. Ao chegarem à residência, um mestiço e um *pongo* são responsáveis por conduzir os viajantes ao quarto que, a mando do Velho, ficarão hospedados. Para alcançar o aposento, as personagens precisam passar por outros dois pátios. O primeiro é silencioso, vazio, iluminado, limpo, possui uma estrutura arquitetônica detalhada e sustenta um segundo piso: “Cercava-o um

corredor de colunas e arcos de pedra que sustentavam o primeiro andar, também de arcos, porém mais finos. Focos opacos deixavam ver as formas do pátio, todo silencioso”¹⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 9). A descrição do primeiro pátio contrasta com o segundo, que é escuro, não possui arcos, as colunas são de madeira, muitas pessoas vivem nos cômodos, por isso há barulho: “Este não tinha arcos nem primeiro andar, apenas um corredor de colunas de madeira. Estava escuro; ali não havia luz elétrica. Vimos lamparinas dentro de alguns quartos. Conversavam em voz alta nos cômodos”¹⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 9). O desleixo com o segundo pátio também é acentuado pelo narrador: “As paredes desse pátio não deviam ser pintadas havia uns cem anos; desenhos feitos a carvão pelas crianças, ou simples riscos, cruzavam-nas. O pátio fedia a urina, a águas apodrecidas”¹⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 24).

Se há uma mudança radical entre o primeiro e o segundo pátio, a diminuição de cuidado e importância com os espaços indica que o terceiro, onde pai e filho ficarão hospedados, terá um tratamento ainda pior. O narrador escreve: “Levaram-nos ao terceiro pátio, sem corredores”¹⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 9) e “Senti um fedor de estrumeira”²⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 10), ou seja, a descrição do terceiro pátio é menos detalhada que a dos demais, justamente por ser menor e possuir menos coisas a serem descritas. Na verdade, a ausência de corredores, os quais estavam presentes nos outros pátios, é o elemento que o narrador enfatiza, ademais o cheiro de estrume indica que é um lugar esquecido, que sobrou, onde é possível descartar os restos.

Ao adentrarem o quarto, o pai fica furioso: “– É uma cozinha! Estamos no pátio dos animais! – exclamou meu pai”²¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 10). Logo, o narrador explica que foram colocados em uma cozinha para indígenas.

¹⁶ “Lo rodeaba un corredor de columnas y arcos de piedra que sostenían el segundo piso, también de arcos, pero más delgados. Focos opacos dejaban ver las formas del patio, todo silencioso” (ARGUEDAS, 2019, p. 141).

¹⁷ “No tenía arcos ni segundo piso, sólo un corredor de columnas de madera. Estaba oscuro; no había allí alumbrado eléctrico. Vimos lámparas en el interior de algunos cuartos. Conversaban en voz alta en las habitaciones” (ARGUEDAS, 2019, p. 141).

¹⁸ “Las paredes de ese patio no habían sido pintadas quizá desde hacía cien años; dibujos hechos con carbón por los niños, o simples rayas, las cruzaban. El patio olía mal, a orines, a aguas podridas” (ARGUEDAS, 2019, p. 161).

¹⁹ “Nos llevaron al tercer patio, que ya no tenía corredores” (ARGUEDAS, 2019, p. 142).

²⁰ “Sentí olor a muladar allí” (ARGUEDAS, 2019, p. 142).

²¹ “– ¡Es una cocina! ¡Estamos en el patio de las bestias! – exclamó mi padre” (ARGUEDAS, 2019, p. 142).

Destoando do ambiente sujo de fuligem e dos instrumentos que compõem o cômodo, como uma *tullpa* indígena e um fogão de pedra, o Velho manda acrescentar à cozinha outro móvel: “Um leito de madeira entalhada, com uma espécie de teto, de tecido vermelho, perturbava a humildade da cozinha. A manta de seda verde, sem manchas, que cobria a cama, realçava o contraste”²² (ARGUEDAS, 2005, p. 10). Está claro o objetivo do tio em ofender os parentes que acabavam de chegar e, para tanto, destina-os a um espaço que culturalmente não seria habitado por eles. O contraste entre a cozinha suja e humilde com a cama limpa e luxuosa expressa o sarcasmo do Velho, simbolizando que Ernesto e Gabriel, ainda que sejam familiares, não pertencem ao mesmo espaço que ele, assim como a cama não faz parte da cozinha. Tanto o móvel quanto pai e filho são relegados ao terceiro pátio por imposição do tio.

Ao contrário do pai, o menino não fica incomodado com o aposento: “Eu não me sentia mal nesse quarto. Era muito parecido com a cozinha em que fora obrigado a viver na infância; com o quarto escuro onde recebi os cuidados, a música, os cantos e o falar dulcíssimo das criadas índias e dos *concertados*”²³ (ARGUEDAS, 2005, p. 11). Assim, apesar do claro objetivo de ofensa do Velho, o menino não se sente ultrajado como o pai, afinal a experiência próxima e acolhedora com os criados indígenas em espaço semelhante evoca boas lembranças e sentimentos positivos, não o deboche e desprezo demonstrados pelo tio.

Questionarmos a disposição dos pátios é importante, pois, conforme Minca (2013), interrogar-se sobre a paisagem é perguntar-se sobre o significado do mundo. Nessa perspectiva, Jean-Marc Besse (2014) revela que a paisagem fala sobre o ser humano, seus olhares e seus valores, por isso o estudo desse conceito pode ser identificado como investigação de uma forma de pensamento ou percepção subjetiva, a qual é informada por códigos culturais determinados. Nas palavras de Besse (2014, p. 14): “A análise da paisagem consiste numa análise de categorias, de discursos, de sistemas filosóficos, estéticos, morais, que a paisagem deve pretensamente prolongar e refletir”. Se a essência da paisagem é, conforme Besse

²² “Un catre de madera tallada, con una especie de techo, de tela roja, perturbaba la humildad de la cocina. La manta de seda verde, sin mancha, que cubría la cama, exaltaba el contraste” (ARGUEDAS, 2019, p. 142).

²³ “Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los «concertados»” (ARGUEDAS, 2019, p. 142-143).

(2014), ser uma expressão humana, um discurso, uma imagem, ela também pode ser entendida como uma representação cultural, coletiva e/ou individual.

Enriquecendo a percepção da paisagem como construção cultural e subjetiva, Besse (2014) acentua que não podemos esquecer a dimensão objetiva e prática da paisagem, isto é, sua parte irredutivelmente material, sua espacialidade. Nessa abordagem, a paisagem é um território produzido e praticado pelas sociedades humanas. Ler a paisagem é, então, de acordo com Besse (2014), perceber os modos de organização do espaço. A organização espacial traduz, dessa forma, a organização da sociedade, com suas principais representações e valores.

A maneira como os três pátios descritos por Arguedas estão estruturados demonstra a organização da sociedade peruana. O olhar do narrador atento em perceber os elementos díspares e ausentes de um pátio para outro, mostra os privilégios de quem habita o primeiro: o Velho, um dono de terras e detentor de vasto capital, em contraste com as pessoas pobres que vivem no segundo, espaço carente de atenção e reformas. O terceiro pátio, composto por uma cozinha, indica, nesse sentido, dentro dessa construção cujo Velho é proprietário, o tratamento dispensado aos indígenas, que, para o Velho, ocupam o mais baixo estrato social, por isso ficam em um pátio distante, descuidado, mas que, ainda assim, possui um cômodo em que podem cozinhar, ou seja, podem servir.

Em relação aos valores que a paisagem revela, as reações distintas de pai e filho ao compreenderem que foram colocados em uma cozinha para indígenas é esclarecedora. Ainda que Gabriel seja um advogado itinerante e tenha um contato próximo com diversos indígenas, seus valores estão embasados na cultura ocidental, afinal é cristão, passou diversos anos recebendo conhecimento formal em instituições de ensino e não cresceu em contato direto com comunidades indígenas, daí a origem de sua revolta ao perceber que foi colocado em cômodo para pessoas “inferiores”. Ernesto, por outro lado, compreende a tentativa de insulto, entretanto, reconhece na cozinha o acolhimento que recebeu de criados indígenas quando era criança, por isso não fica irritado. As diferentes reações mostram a subjetividade da paisagem e como recebe diferentes sentidos a depender, conforme Collot (2012), do ponto de vista que a aprecia. Ademais, o desconforto que o Velho causa em Gabriel é antigo:

Meu pai o odiava. Tinha trabalhado como escrevente nas fazendas do Velho: “Do alto dos cumes ele gritava, com voz de condenado, para avisar

seus índios de que está em toda parte. Armazena os frutos dos pomares, e deixa que apodreçam; acha que valem pouco para trazê-los para vender em Cusco ou para levá-los até Abancay, e que valem muito para entregá-los aos colonos. Ele irá para o inferno!”, dizia meu pai.²⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 7)

O relato apresentado por Gabriel é importante para compreendermos melhor a figura que os relegou ao terceiro pátio, em especial a informação sobre os avisos que vêm do alto do cume. Em seu ensaio “A paisagem, entre a política e o vernacular”, Jean-Marc Besse (2014) pontua que a vista aérea vem acompanhada de um senso de relatividade das coisas, o que pode despertar dois sentimentos opostos: a humildade perante a pequenez das coisas humanas se comparadas com a escala do universo; ou o desenvolvimento de um sentimento de potência e um desejo de dominação. Sob a segunda óptica, a Terra converte-se em uma espécie de brinquedo que pode ser manipulada para atender caprichos pessoais, de acordo com Besse (2014, p. 103, grifo do autor): “Vista do céu, a superfície da Terra torna-se como um *playground* para a imaginação e a vontade humanas”.

Dessa forma, o Velho, do alto do cume, expressa poder e domínio. Os indígenas, abaixo, devem obedecer a ordens e estar cientes da suposta onipresença do homem na fazenda, afinal, são os brinquedos com os quais ele pode se divertir. A decisão em deixar que os frutos apodreçam desmascara não apenas a mesquinhez do proprietário, mas a concepção de que sua individualidade seria superior aos indígenas, à coletividade e ao mundo como um todo, afinal, o Velho, além de declarar oposição aos indígenas, sente-se confortável para explorar agrariamente a terra, consumindo seus recursos sem se preocupar em convertê-los em alimentos para outros indivíduos, não contribuindo, assim, para uma vivência harmônica com o mundo, na qual humanos e natureza compartilham o lugar que vivem.

Quando o menino finalmente encontra o tio, o olhar de superioridade e domínio reaparece: “Olhou-me, o Velho, como se tentasse me afundar no tapete”²⁵

²⁴ “Mi padre lo odiaba. Había trabajado como escribiente en las haciendas del Viejo. «Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndome a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir; cree que valen muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos. ¡Irá al infierno!», decía de él mi padre” (ARGUEDAS, 2019, p. 138).

²⁵ “Me miró el Viejo, como intentando hundirme en la alfombra” (ARGUEDAS, 2019, p. 161).

(ARGUEDAS, 2005, p. 24). A presença de um olhar imperial não está restrita à figura desse parente distante, na realidade, ultrapassa sua individualidade e dialoga com uma óptica construída historicamente ao longo da colonização e expansão europeia. As investigações de Mary Louise Pratt em seu livro *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação* clarificam essa problemática. Adotando relatos de viagem como *corpus* de análise, Pratt (1999) mostra como o ponto de vista branco e eurocêntrico estava presente nessas narrativas, as quais disseminaram uma consciência planetária baseada na história natural que classificava e ordenava o mundo com base nos seus parâmetros. Essa forma eurocêntrica de consciência global é determinante, segundo Pratt (1999), para a construção do moderno eurocentrismo, afinal, o sistema descritivo que seria capaz de classificar todas as plantas do planeta proposto pela história natural, logo foi transposto e adaptado para os relatos de viagem, de maneira que o mundo era visto como um caos e o europeu, detentor de um ponto de vista científico, poderia ordená-lo, ou seja, tais relatos não representavam o mundo como era, mas ordenavam-no conforme seu olhar imperial.

A presença e o ponto de vista da burguesia europeia foram, então, aos poucos, conforme Pratt (1999), sendo naturalizados por meio dos relatos de viagem, em especial por conta da posição de observador que o europeu se colocou. Ao contrário dos colonizadores violentos, o olhar aparentemente neutro dos viajantes não era agressivo, porém tratava-se de um olhar incontestável que buscava aperfeiçoar os espaços coloniais. Por conta disso, não apenas a presença do europeu é naturalizada e fica em segundo plano, mas descrevem-se, de acordo com Pratt (1999), espaços vazios, afinal esses não são vistos como um lugar vivenciado e humanizado, mas como espaços a serem classificados e explorados. Trata-se, portanto, de um pensamento que “rompeu redes afetivas de relações materiais entre pessoas, plantas e animais” (PRATT, 1999, p. 67).

Assim, o olhar de superioridade do Velho direcionado aos indígenas e ao sobrinho, bem como sua atitude de exploração da terra centrada em ganhos individuais, expressam uma continuidade do olhar imperial teorizado por Pratt (1999). Inclusive no que diz respeito ao rompimento com uma relação afetiva entre o ser humano com o mundo que habita. Apesar de perpetuar essa perspectiva, não podemos dizer que o olhar do Velho seja europeu, por isso é importante destacarmos a diferença que Pratt (1999) apresenta entre europeu e europeizante. Enquanto o europeu está relacionado principalmente aos homens da Europa

alfabetizados e pertencentes tanto à média e alta burguesia, quanto à baixa aristocracia, a perspectiva europeizante, na América, é adotada pela elite *criolla* liberal que, afirmando-se estética e ideologicamente como americanos de raça branca, intentava conservar os seus privilégios como classe dominante, por isso preservaram as relações assimétricas de dominação e subordinação, bem como os valores europeus e a supremacia branca. Nesse sentido, se o exterior do primeiro pátio explicitava os privilégios do dono do imóvel, o interior de um dos cômodos confirma o capital do Velho e sua displicência com os moradores dos outros pátios:

O Velho estava sentado num sofá. Era uma sala muito grande, como eu jamais vira outra; o piso inteiro coberto por um tapete. Espelhos com largas molduras, de ouro opaco, enfeitavam as paredes; um lustre de cristal pendia do centro do teto artesoadado. Os móveis eram altos, forrados de vermelho. Não se levantou, o Velho. Avançamos até ele.²⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 24)

O tamanho da sala é o que chama a atenção do narrador primeiro, ao contrário do terceiro pátio que parecia não ter muito para descrever, a sala é grande e vasta em detalhes. Enquanto as paredes do segundo pátio são decoradas com desenhos e rabiscos feitos por crianças com carvão, o cômodo possui paredes enfeitadas por espelhos emoldurados com ouro e um lustre de cristal no centro do teto, acentuando a disparidade entre os pátios. Se a cozinha foi capaz de despertar em Ernesto boas recordações, a sala do Velho não consegue fazer o mesmo: “A sala me deixara desconcertado; atravessei-a assustado, sem saber como andar”²⁷(ARGUEDAS, 2005, p. 25). O comportamento do tio perante a entrada dos parentes contribui para o desconforto, uma vez que o homem não apenas lança um olhar dominador sobre o menino, mas, como um rei, permanece sentado.

A recepção impositiva e dominadora do Velho contrasta com o indígena do outro lado da porta: “A porta da sala tinha ficado aberta, e pude ver o *pongo*, vestido de farrapos, de costas para as grades do corredor. A distância era possível perceber seu esforço para mal parecer vivo, o invisível peso que oprimia sua respiração”²⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 26). Para Tomás Escajadillo (1979), a

²⁶ “El Viejo estaba sentado en un sofá. Era una sala muy grande, como no había visto otra; todo el piso cubierto por una alfombra. Espejos de anchos marcos, de oro opaco, adornaban las paredes; una araña de cristales pendía del centro del techo artesonado. Los muebles eran altos, tapizados de rojo. No se puso de pie el Viejo. Avanzamos hacia él” (ARGUEDAS, 2019, p. 161).

²⁷ “El salón me había desconcertado; lo atravesé asustado, sin saber cómo andar” (ARGUEDAS, 2019, p. 162).

²⁸ “La puerta del salón había quedado abierta y pude ver al *pongo*, vestido de harapos, de espaldas a

multiplicidade de símbolos religiosos com todos seus contrastes e contradições pode ser sintetizada no contraponto entre o Velho, definido por Gabriel como Anticristo, e o *pongo*, que Ernesto lê como um crucificado, isto é, como a figura que representa os valores e sofrimentos de Cristo. Assim, em oposição ao Velho que está sentado, vestido com paletó que, conforme o narrador, apenas figurões aventurosos usam, de olhar autoritário e opressor, chamando todos os olhares para si, o indígena maltrapilho está em pé, esforçando-se para parecer vivo e lutando para respirar, ou seja, o *pongo* não deseja ser o centro das atenções, em verdade, é melhor ficar distante, calado, pois o “peso invisível” e opressor está na sala à sua frente.

O contraponto entre as duas figuras ocorre além dos qualificativos que recebem pelas outras personagens ou pela maneira que agem, a configuração espacial e o lugar que ocupam têm papel central nesse contraste. As personagens estão separadas por uma porta, elemento fundamental para o sentido da cena. Altamiro Sérgio Mol Bessa (2020) explica que, em arquitetura, portais, arcos, janelas, portas e outras estruturas de passagem são umbrais que permitem a transição entre diferentes espaços, entre interior e exterior, seguro e inseguro, permitido e proibido, liberdade e prisão, luz e sombra, dentre outros, ou seja, os umbrais instituem um entre, um limiar. Ademais, Bessa (2020) lembra que o umbral é o primeiro enquadramento de uma paisagem quando abrimos a porta ou a janela de nossas casas, por isso, cada vez que executamos essa ação organizamos um fragmento do mundo em uma unidade de sentidos.

Reiterando essa concepção, Collot (2012) ressalta que a parte, o recorte de um espaço, é um dos elementos essenciais para a compreensão da paisagem. Essa limitação leva em consideração dois fatores: a posição do espectador, a qual determina seu campo de visão, e o relevo da região observada. Assim, o enquadramento da paisagem pode ser evidenciado de duas maneiras: por seu horizonte externo, ou seja, “pela circunscrição da paisagem a uma linha além da qual mais nada é visível” (COLLOT, 2012, p. 14); e pelo seu horizonte interno, definido como “existência, no interior do campo assim delimitado, de partes não visíveis (exceto à custa de um deslocamento do ponto de vista)” (COLLOT, 2012, p.

las verjas del corredor. A la distancia se podía percibir el esfuerzo que hacía por apenas parecer vivo, el invisible peso que oprimía su respiración” (ARGUEDAS, 2019, p. 163).

14-15). Essa dialética do visível e do invisível é fundamental para diferenciar, por exemplo, o espaço da paisagem e o do mapa, afinal, enquanto o mapa representa um espaço em sua totalidade, a paisagem, de acordo com Collot (2012, p. 15, grifos do autor), “*caracteriza-se necessariamente por espaços que não são visíveis, de um determinado ponto de vista*”.

A incapacidade de ver uma paisagem por completo faz com que a parte se constitua enquanto uma totalidade coerente que pode ser vista como um todo apreensível por meio de apenas um golpe do olhar (COLLOT, 2012). Assim, para Collot (2012), ao lado do ponto de vista e da parte, a unidade ou conjunto é outro elemento essencial para a compreensão da paisagem, uma vez que a coesão dos elementos dispostos em um recorte é o que torna a paisagem apta para significar, isto é, permite a configuração de uma unidade de sentido, a qual significa algo àquele que olha.

A heterogeneidade entre o mundo ocidental e o mundo autóctone, personificados nas figuras do Velho e do *pongo*, está materializada no espaço pela separação que a porta faz entre ambos. Ernesto, essa personagem fronteiriça, entre os dois mundos, entre a infância e a vida adulta (CUNHA, 2007), não está sob o umbral, onde, conforme Bessa (2020), pode-se olhar para frente ou para trás, recuar ou avançar, mas, de certa forma, localiza-se em um umbral poético, em um entrelugar, pois está no limiar entre as duas culturas. Se, em um primeiro momento, o narrador descreve a sala do Velho, seu horizonte externo, a partir de um deslocamento do olhar, revela o horizonte interno dessa paisagem: o indígena do outro lado da porta, o qual constituirá uma paisagem distinta. Aqui, estamos diante de uma dialética do visível e do invisível que opera a todo instante, em especial por conta dessa estrutura de passagem que marca a transição entre os dois mundos, e convida Ernesto a deslocar alternadamente seu olhar entre as duas figuras. Nesse sentido, enquanto a porta estiver aberta, uma heterogeneidade espacial se faz evidente, pois os dois universos não se misturam, mas sua relação contraditória origina uma paisagem heterogênea, a qual revela a ligação conflituosa de ambos, de um lado: o ocidental, o opressor, a riqueza; de outro: o autóctone, o oprimido, a pobreza.

Fora dos pátios, Ernesto vai em busca de muros incas, pois deseja conhecer construções diferentes daquelas que já viu em outros lugares: “Esses balcões salientes, as fachadas de pedra e os saguões entalhados, os grandes pátios

com arcos, eu já conhecia. Vira-os sob o sol de Huamanga. Eu esquadrihava as ruas procurando muros incas”²⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 8). A padronização da arquitetura de origem ocidental não é novidade para o menino, por isso, quando visualiza o muro do palácio do Inca Roca, sente-se atraído: “Era escuro, áspero; atraía com sua face recostada”³⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 8). A partir do momento que o muro está ao alcance do olhar de Ernesto, podemos estabelecer outra relação com a paisagem, a qual é, como afirma Collot (2012), esse espaço percebido pelo olhar, mas que também está à disposição do corpo, ou seja, o ver leva a um poder: “O caminho é visto como percorrível, o pomar como comestível, o sino como audível...” (COLLOT, 2012, p. 21). A interação de todos os sentidos com o lugar contribui para o que Collot (2012) chama de organização semântica do espaço, destacando, assim, o papel do corpo como aquele que une espaço e espírito, como agente mediador entre objetivo e subjetivo. O primeiro contato de Ernesto com o muro inca aciona outros sentidos além da visão:

Formava uma esquina. Avançava ao longo de uma rua larga e continuava em outra estreita e mais escura, com fedor de urina. Essa rua estreita escalava a encosta. Caminhei diante do muro. Pedra após pedra. Afastava-me alguns passos, contemplava-o e voltava a me aproximar. Toquei as pedras com as mãos; segui a linha ondulante, imprevisível, como a dos rios, em que se juntam os blocos de rocha. Na rua escura, no silêncio, o muro parecia vivo; sobre a palma de minhas mãos flamejava a juntura das pedras que eu tocara.³¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 11)

A presença do olhar é marcante, pois o menino analisa o muro de diversos ângulos e distâncias, mas o olfato está presente ao comentar o fedor, do mesmo modo que o tato é importante para a interpretação que faz da paisagem. É após tocar o muro, sentindo sua linha ondulante, que Ernesto constata uma aproximação entre a disposição das pedras com o movimento imprevisível de um rio. A audição arremata seu ponto de vista sobre o muro, pois se nesse momento percebe o silêncio da rua, depois ouvirá o canto das pedras que dão vida à

²⁹ “Esos balcones salientes, las portadas de piedra y los zaguanes tallados, los grandes patios con arcos, los conocía. Los había visto bajo el sol de Huamanga. Yo escudriñaba las calles buscando muros incaicos” (ARGUEDAS, 2019, p. 140).

³⁰ “Era oscuro, áspero; atraía con su faz recostada” (ARGUEDAS, 2019, p. 140).

³¹ “Formaba esquina. Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba en otra angosta y más oscura, que olía a orines. Esa angosta calle escalaba la ladera. Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado” (ARGUEDAS, 2019, p. 143).

construção. A maneira como a personagem experiencia o espaço coloca em xeque duas das três características apresentadas por Besse (2014) como suplementares à instituição capitalista da cultura paisagística, a saber: a cultura que, em detrimento dos outros sentidos, coloca o olho e a visão no centro do processo de percepção da paisagem; a cultura majoritariamente europeia, ocidental e branca, ignorando outras relações com a paisagem que são possíveis em outros modelos culturais; e, por fim, Besse (2014) acentua que essa “paisagem imperial” está baseada em uma cultura essencialmente masculina. Assim, conforme Collot (2013), além de ser vista, a paisagem é percebida por outros sentidos, o que confirma e enriquece a dimensão subjetiva desse espaço, que pode ser sentido e experimentado de diversas maneiras. Ao romper com a predileção pelo olhar e com a óptica europeia e ocidental, Ernesto apresenta uma percepção original sobre o muro inca:

Eram maiores, e mais estranhas do que eu imaginara, as pedras do muro inca; borbulhavam sob o primeiro andar caiado, que, pelo lado da rua estreita, era cego. Lembrei-me, então, das canções quéchua que repetem constantemente uma frase patética: *yawar mayu*, rio de sangue; *yawar unu*, água sangrenta; *puk-tik'*, *yawar k'ocha*, lago de sangue que ferve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangue. Não seria possível dizer *yawar rumi*, pedra de sangue, ou *puk'tik*, *yawar rumi*, pedra de sangue fervente? Está estático o muro, mas suas linhas todas fervilhavam e a superfície era cambiante, como a dos rios no verão, que têm um cimo assim, no centro do caudal, que é a zona temível, a mais poderosa.³² (ARGUEDAS, 2005, p. 12)

O contato com a materialidade do muro revela uma paisagem diferente daquela que construiu a partir das lembranças de seu pai, afinal as pedras são maiores e mais estranhas e não demoram para fazê-lo lembrar de canções quéchua. Como Cornejo Polar (2003) observa, não há uma explicação objetiva para Ernesto realizar a aproximação entre o muro com as canções quéchua e o rio de sangue que ferve. Aqui, precisamos enfatizar a subjetividade de sua percepção. Estamos diante de um espaço considerado a partir do sujeito como grau zero da espacialidade, segundo Collot (2012, p. 13, grifos do autor): “Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, *eu o vejo de dentro*, sou aí englobado. Afinal de contas, o

³² “Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «*yawar mayu*», río de sangre; «*yawar unu*», agua sangrienta; «*puk'tik' yawar k'ocha*», lago de sangre que hierve; «*yawar wek'e*», lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse «*yawar rumi*», piedra de sangre, o «*puk'ik' yawar rumi*», piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa” (ARGUEDAS, 2019, p. 144).

mundo está ao meu redor, não diante de mim”. Nesse sentido, Collot (2013) compreende que a paisagem demanda um sujeito que já não reside em si, mas que se abre ao fora, ao mundo, ou seja, a paisagem fundamenta uma redefinição da subjetividade humana, que já não é vista como uma substância autônoma, mas como uma relação.

Ao mirar o muro do palácio do Inca Roca, Ernesto expõe uma percepção ativa desse espaço, não está apenas descrevendo o muro, está atribuindo significados a esse espaço. Colocando em cena sua condição migrante, o menino articula, como pontua Cornejo Polar (2000), o aqui e o lá, o ontem e o agora, o muro desperta a lembrança de canções que ouviu em outros espaços, mas, ao mesmo tempo, são essas recordações que possibilitam que ouça o muro falar no presente, cessando com o predomínio visual e a perspectiva ocidental, afinal a oralidade em língua autóctone é o que afirma a ligação visceral de Ernesto com o muro. Nesse caso, vemos como a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra enquanto uma paisagem (COLLOT, 2013). E, mais uma vez, o contraste entre a percepção de pai e filho exemplifica a subjetividade da paisagem:

- Papai – disse-lhe. – Cada pedra fala. Vamos esperar um pouquinho.
 - Não vamos ouvir nada. Pois não é que elas falem. Você é que está confuso. Elas se mudam para sua mente e dali o inquietam.
 - Cada pedra é diferente. Não estão cortadas. Estão se mexendo. Pegou-me pelo braço.
 - Parece que estão se mexendo porque são desiguais, mais do que as pedras dos campos. É que os incas transformavam a pedra em barro. Já lhe disse isso muitas vezes.
 - Papai, parece que estão andando, se revirando, e estão quietas.³³
- (ARGUEDAS, 2005, p. 13-14)

Enquanto o menino está encantando pelo muro, fazendo ligações entre a construção, as canções e o rio, Gabriel apresenta um ponto de vista muito mais técnico sobre esse espaço. Ao contrário do filho, o pai apenas olha o muro e sua explicação está muito mais próxima de uma perspectiva científica. Em um de seus estudos sobre a paisagem, Alain Roger (2013) explica que ainda que o conceito tenha origem artística, foi apropriado por outras áreas, como pelas ciências,

³³ “– Papá – le dije –. Cada piedra habla. Esperemos en instante. / – No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan. / – Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo. / Me tomó del brazo. / – Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra. Te lo dije muchas veces. / – Papá, parece que caminan, que se revuelven, y están quietas” (ARGUEDAS, 2019, p. 146).

daí sua preocupação em deixar claro que a paisagem não é o mesmo que meio ambiente. O autor, então, fará distinção entre uma percepção estética e uma percepção científica. Para exemplificar as diferentes leituras, Roger (2013) argumenta que um rio contaminado pode ser visto como uma bela paisagem, do mesmo modo que o inverso pode acontecer: um espaço de livre de contaminação ser adjetivado como feio, ou seja, a análise científica do espaço não tem nada em comum com sua apreciação estética. No caso de *Os rios profundos*, Gabriel não faz uma análise ecológica das condições físicas e químicas do muro, mas apresenta um ponto de vista teórico, técnico, sobre a maneira como o muro foi construído, desprezando qualquer contemplação estética, afinal, discorda de Ernesto.

O Velho também emite um parecer sobre o muro: “– O Inca Roca o construiu. Mostra o caos do gentio, das mentes primitivas”³⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 27). Assim, em relação à referida construção, uma heterogeneidade espacial está expressa em três níveis de percepção. No primeiro, Ernesto aprecia o muro esteticamente, estabelecendo ligações entre presente e passado, em uma troca íntima e afetuosa. A leitura do muro *enquanto que* uma canção quéchua e *enquanto que* um rio revela um movimento *trajetivo* entre objetividade e subjetividade (BERQUE, 2009), em uma ação pendular não hierárquica. No segundo nível, intermediário entre os outros dois, Gabriel faz uma leitura técnica do muro, não há desrespeito ou apreço pela construção, a personagem apenas informa como foram construídos, o que revela certo distanciamento do homem em relação ao espaço. Por fim, no terceiro nível, o Velho é a personagem que menos fala sobre o muro, porém faz uma leitura totalmente oposta à de seu sobrinho. O Velho, a partir de seu olhar imperial, despreza o muro e aquilo que ele representa: uma sociedade que pensava e se organizava de outro modo. Para o homem, assim como no posicionamento dos gregos apresentado por Silvano Santiago (2000), uma construção com técnicas não ocidentais só pode manifestar a barbaridade, o caos e a mente primitiva de seu povo.

Assim, aos poucos, observamos como a dimensão subjetiva é fundamental para a compreensão de uma espacialidade heterogênea, todavia esse encontro conflituoso e contraditório também ocorre na materialidade do espaço. Em

³⁴ “– Inca Roca lo edificó. Muestra el caos de los gentiles, de las mentes primitivas” (ARGUEDAS, 2019, p. 164).

contraposição ao muro inca, o narrador descreve uma parede ocidental: “A construção colonial, suspensa sobre a muralha, tinha a aparência de um primeiro andar. Esquecera-me dela. Na rua estreita, a parede espanhola, branqueada, parecia servir apenas para dar luz ao muro”³⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 13). Aqui, a apreensão subjetiva de Ernesto continua sendo indispensável, afinal, o fascínio pela construção inca é tão grande que esquece o que está acima. Na verdade, a parede parece servir apenas para dar mais destaque ao muro, iluminando-o. A imagem é emblemática se levamos em consideração a ascendência espanhola do menino e o contato com os criados indígenas ao longo da infância. Em vista disso, estamos falando de uma construção que viabiliza a espacialização da formação da personagem: o muro autóctone como base que sustenta a parede espanhola, assim como a cultura indígena está na base de formação dessa personagem descendente de espanhóis.

Se na sala do Velho existia a porta que separava os dois mundos, entre o muro e a parede também há uma divisão clara: “A parede do primeiro andar começava em linha reta sobre o muro”³⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 8). A linha reta delimita concretamente a cisão entre as duas construções, que apesar de juntas compõem um edifício, não se misturam. Ademais, trata-se de uma linha oposta àquelas que unem as pedras do muro: “As linhas do muro jogavam sol; as pedras não tinham ângulo nem linhas retas; cada uma delas era como uma besta que se agitava à luz; davam vontade de celebrar, de correr por algum pampa, gritando de alegria”³⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 27). Nesse sentido, acima, na parede, temos linhas retas, um espaço ordenado, geométrico, homogêneo, enquanto abaixo, no muro, as linhas possuem diversos ângulos e despertam o desejo de celebrar, viver alegremente, o espaço é heterogêneo e não geométrico.

As considerações de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) sobre o espaço liso e o espaço estriado podem auxiliar nossa leitura sobre o muro e a parede. Para mostrar a diferença entre os dois espaços, Deleuze e Guattari (2012)

³⁵ “La construcción colonial, suspendida sobre la muralla, tenía la apariencia de un segundo piso. Me había olvidado de ella. En la calle angosta, la pared española, blanqueada, no parecía servir sino para dar luz al muro” (ARGUEDAS, 2019, p. 146).

³⁶ “La pared blanca del segundo piso empezaba en línea recta sobre el muro” (ARGUEDAS, 2019, p. 140).

³⁷ “Las líneas del muro jugaban con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo” (ARGUEDAS, 2019, p. 164).

apresentam alguns modelos, dentre eles o têxtil. Os autores observam que o tecido possui características que permitem defini-lo como um espaço estriado, a saber: constitui-se por dois tipos de elementos paralelos, isto é, no caso mais simples, é formado por elementos horizontais e verticais que se entrecruzam perpendicularmente; esses elementos não possuem a mesma função, pois enquanto uns são fixos, outros são móveis, transitando acima e abaixo dos fios; é um espaço necessariamente limitado, pois um tecido pode ser infinito em comprimento, mas não em largura; por fim, é um espaço que indispensavelmente apresenta um avesso e um direito. Diferentemente do tecido, o feltro é lido por Deleuze e Guattari (2012) como um exemplar de espaço liso, pois não há distinção entre seus fios, nem cruzamentos ordenados, apenas um emaranhado de fibras. O feltro opõe-se em todos os aspectos ao tecido, pois é infinito, aberto e ilimitado em todas as direções; não tem avesso; não tem centro; não estabelece elementos fixos e móveis, mas está distribuído em variação contínua.

Nessa perspectiva, o espaço estriado organiza, é métrico e homogêneo, enquanto o espaço liso está em variação e desenvolvimento contínuo, é amorfo e heterogêneo. Conforme Deleuze e Guattari (2012, p. 198, grifo dos autores): “O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*”. Assim, para os autores, enquanto o espaço estriado é *óptico*, o liso é *háptico*, ou seja, é visual e auditivo tanto quanto é tátil. Além do par *háptico-óptico*, Deleuze e Guattari (2012) dissertam sobre a linha concreta do espaço estriado e a linha abstrata do espaço liso:

Seja um sistema onde as transversais estão subordinadas a diagonais, as diagonais a horizontais e verticais, as horizontais e verticais a pontos, mesmo que virtuais: um tal sistema retilíneo ou unilinear (seja qual for o número de linhas) exprime as condições formais sob as quais um espaço é estriado, e a linha constitui um contorno. Uma tal linha é representativa em si, formalmente, mesmo se ela nada representa. Ao contrário, *uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum*, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não para de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 224-225, grifo dos autores)

Dessa forma, ao contrário da linha concreta, a linha abstrata não

pode ser geométrica ou retilínea. Em *Os rios profundos*, a parede espanhola está mais próxima de um espaço estriado, afinal, além de ser formada pela linha reta que delimita a divisão entre as duas construções, simbolicamente, o fato de estar acima, exercendo pressão, revela-a como um espaço que busca dominar e conter as pedras de sangue que fervem abaixo. Vale ressaltar que Ernesto apenas olha para a parede, visto que o espaço estriado é óptico. O muro, por sua vez, está repleto de linhas abstratas, pois suas pedras não tem ângulos definidos, de maneira que suas linhas não são retilíneas, nem pensadas como linhas que devem objetivamente ir de um ponto a outro, são linhas que passam entre os pontos de contato das pedras. Como vimos, o espaço liso, de realização da linha abstrata, também é o espaço háptico, por isso Ernesto olha, escuta e toca o muro, o qual convida a uma celebração não ordenada.

Após o contato com o palácio do Inca Roca, Ernesto e seu pai vão à catedral de Cusco. Em conferência ao *Simposio Internacional de Estudios Hipánicos*, de 1976, Tomás Escajadillo apresentou alguns tópicos e símbolos religiosos presentes no primeiro capítulo de *Os rios profundos*, os quais são pertinentes para nosso exercício de reflexão acerca da paisagem. Escajadillo (1979) explica que Ernesto é católico e, ao mesmo tempo, crê nos deuses antigos, no poder das pedras incas e no canto poderoso dos rios, por isso, ao entrar em contato com a catedral e seu famoso sino, nomeado María Angola, o menino “indigeniza” a construção e o objeto, atribuindo valores e sentidos silenciados. É o fato de possuir uma concepção indígena do ser humano e do mundo que, segundo Escajadillo (1979), instiga Ernesto a estabelecer comparações entre a natureza e a catedral, a “indigenizar” poeticamente a María Angola, afinal compreende que natureza e ser humano não estão desassociados, mas que são apenas um.

Ao mirar a catedral, o narrador diz: “Era a maior de todas que eu já vira. Os arcos pareciam surgir dos confins de um silencioso pampa das regiões geladas. Ah, se um *yanawiku*, o pato que vive pilhando nas aguadas desses pampas, grasnasse por ali!”³⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 15), ou seja, o menino além de aproximar o templo religioso da natureza, localiza o alicerce da construção em um pampa, como se sua grandiosidade e imponência não pudessem ter sido feitas por

³⁸ “Era la más extensa de cuantas había visto. Los arcos aparecían como en el confín de una silente pampa de las regiones heladas. ¡Si hubiera grasnado allí un *yanawiku*, el pato que merodea en las

mãos humanas, muito menos por espanhóis. Então, não é sem motivos que pergunta ao pai quem a construiu e recebe uma resposta reveladora: “– O espanhol, com a pedra inca e as mãos dos índios”³⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 16). Em vista disso, Escajadillo (1979) elucida que Ernesto dessacraliza a catedral ao referir-se a ela por meio de comparativos com a natureza, afinal, se, para o menino, humano e natureza são um, o templo religioso não é superior a nada, mas está em condição de igualdade com o que há no mundo. Com efeito, a natureza é o que o narrador mais valoriza em sua descrição:

Era uma fachada imensa; parecia ser tão larga quanto a base das montanhas que se elevam das margens de alguns lagos de altura. No silêncio, as torres e o átrio repetiam a menor ressonância, como as montanhas de rocha que margeiam os lagos gelados. A rocha devolve profundamente o grito dos patos ou da voz humana. Esse eco é difuso e parece nascer do próprio peito do viajante, atento, oprimido pelo silêncio.⁴⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 15)

A fachada da catedral evoca a lembrança das montanhas e constatamos que o narrador está menos preocupado em descrever o que está a sua frente do que as memórias desse outro espaço. Mais uma vez, a audição é tão importante quanto a visão. Ao refletir sobre a condição heterogênea da literatura latino-americana, Cornejo Polar (2000) comenta o conflito entre oralidade e escrita que marca as diferenças extremas entre ocidentais e autóctones. Assim, enquanto a visão é impreterível para a leitura dos textos escritos, a oralidade exige um destaque maior da audição. Ao falar de um *locus* enunciativo de sujeito migrante, a comparação de Ernesto entre a igreja e as montanhas traz à superfície a percepção alternada desses dois lugares por meio da visão e da audição, ou seja, ora de um prisma mais ocidental, ora de outro mais autóctone.

De acordo com Escajadillo (1979), Ernesto isola alguns símbolos e objetos que pertencem à cultura cristã para, depois, “indigenizar” ou poetizar. É isso que acontece com a María Angola, pois é um claro símbolo religioso ocidental que,

aguadas de esas pampas!” (ARGUEDAS, 2019, p. 148).

³⁹ “– El español, con la piedra incaica y las manos de los indios” (ARGUEDAS, 2019, p. 149).

⁴⁰ “Era una inmensa fachada; parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana. Ese eco es difuso y parece que naciera del

segundo Escajadillo (1979), sofre profundas transformações na mente da personagem. Assim, ao passo que Gabriel apresenta uma visão enrijecida do objeto, ainda ligada à tradição cristã e europeia: “O ouro, filho, parece soar para que a voz dos sinos suba até o céu e volte com o canto dos anjos para a terra!”⁴¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 22), Ernesto, ao descobrir que o sino foi feito com ouro inca, expropria, conforme Escajadillo (1979), o objeto para a cultura indígena. Ademais, ao ser questionado sobre sinos que não possuem ouro em sua composição, o pai informa que esses não são capazes de mandar sua mensagem aos céus e, por isso, os povoados em que estão ficam esquecidos, ou seja, para Gabriel, o sino faz uma conexão entre o céu e a terra, porém, para tanto, precisa ter ouro. Ernesto, por outro lado, ao ouvir as badaladas, vê, diante de si, os indígenas que foram seus cuidadores e protetores no período da infância em que estava distante do pai, assim Ernesto apresenta uma percepção renovada da María Angola:

Eu sabia que a voz do sino chegava a cinco léguas de distância. Pensei que ela fosse ribombar na praça. Mas ia surgindo lentamente, a intervalos suficientes; e o canto crescia, atravessava os elementos; e tudo se transformava nessa música cusquenha, que abria as portas da memória.⁴² (ARGUEDAS, 2005, p. 19)

Para a personagem, o sino não faz uma ligação entre o céu e a terra, mas converte-se em uma música cusquenha. Em vista disso, se Cusco era capital do império Inca, para Ernesto as badaladas da María Angola apresentam um som autóctone, daí suas lembranças de indígenas a partir desse som crescente que envolve o que está ao redor. Enquanto para Gabriel o som sobe aos céus e retorna com uma mensagem, para seu filho o som espraia-se pelo mundo, despertando no próprio sujeito memórias afetivas.

Em seu estudo sobre a natureza da realidade geográfica, Eric Dardel (2015) discorre sobre uma relação concreta que liga o ser humano à Terra, por isso distingue um espaço geométrico, que é homogêneo, uniforme, neutro, de um espaço

propio pecho del viajero, atento, oprimido por el silencio” (ARGUEDAS, 2019, p. 149).

⁴¹ “¡El oro, hijo, suena como para que la voz de las campanas se eleve hasta el cielo; y vuelve con el canto de los ángeles a la tierra!” (ARGUEDAS, 2019, p. 159).

⁴² “Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallarían en la plaza. Pero surgía lentamente. A intervalos suficientes; y el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria” (ARGUEDAS, 2019, p. 155).

geográfico, o qual é repleto de singularidades, cada planície, montanha, oceano, selva são únicos. O espaço geográfico, para o autor, pode ser material, telúrico, construído, aquático, aéreo. Em relação ao último, Dardel (2015) explica que o espaço geográfico é atmosfera, ou seja, esse elemento discreto e disseminado que envolve todos os aspectos da Terra. Trata-se, portanto, de um espaço invisível e sempre presente, permanente e sempre cambiante. O espaço aéreo parece imperceptível, mas, a todo instante, é, segundo Dardel (2015), arrancado de sua insignificância, seja pelo vento ou pela luz que chegam aos indivíduos por meio desse espaço. De acordo com Dardel (2015, p. 24), “O espaço aéreo vibra e ressoa. Rasgado pelo trovão, gemendo sob a tempestade, ritmado pelos sinos”. Sendo assim, configura-se como um espaço que reconhecemos instantaneamente sua presença (DARDEL, 2015). Dessa forma, em *Os rios profundos*, como observa Escajadillo (1979), o efeito sinestésico da *María Angola* instiga Ernesto a ampliar o significado do objeto:

Começou, nesse instante, o primeiro golpe da “*María Angola*”. Nosso quarto, coberto de fuligem até o teto, começou a vibrar com as ondas lentas do canto. A vibração era triste, a mancha de fuligem oscilava como um farrapo preto. Ajoelhamos para rezar. As ondas finais ainda se percebiam no ar, apagando-se, quando veio o segundo golpe, mais triste que o de antes.⁴³ (ARGUEDAS, 2005, p. 22-23)

Nesse momento, pai e filho retornaram ao terceiro pátio onde foram hospedados pelo Velho. As badaladas do sino interrompem a sutileza do espaço aéreo que logo é percebido pela personagem ao ouvir o som e sentir sua vibração. Nesse instante, para Ernesto, o tremor da *María Angola* desperta tristeza, e o som conduz o menino a uma imagem: “A ‘*María Angola*’ talvez chorasse por todos eles, lá de Cusco. Nunca vira ninguém mais humilhado que esse *pongo* do Velho. A cada golpe, o sino entristecia ainda mais e mergulhava em todas as coisas”⁴⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 23). Aqui, Escajadillo (1979) explica que o sino, esse símbolo de fé que transmite uma mensagem cristã, a qual é muito mais teológica do que

⁴³ “Comenzó, en ese instante, el primer golpe de la «*María Angola*». Nuestra habitación, cubierta de hollín hasta el techo, empezó a vibrar con las ondas lentas del canto. La vibración era triste, la mancha de hollín se mecía como un trapo negro. Nos arrodillamos para rezar. Las ondas finales se percibían todavía en el aire, apagándose, cuando llegó el segundo golpe, aún más triste” (ARGUEDAS, 2019, p. 159).

⁴⁴ “La «*María Angola*» lloraba, quizás, por todos ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humilhado que ese *pongo* del Viejo. A cada golpe, la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas” (ARGUEDAS, 2019, p. 160).

terrena conforme o padecimento dos indivíduos, passa a expressar um sofrimento universal de todos os humilhados, saindo, dessa forma, do âmbito cristão, por isso o *pongo* aparece como a figura mais representativa desse sofrimento, sendo um crucificado que não é cristão. A subjetividade de Ernesto e seu trânsito entre os dois mundos é o que permite a leitura renovada desse espaço, encontrando sentidos mais condizentes com seu ponto de vista sobre o mundo.

Como vimos, Ernesto chega ansioso a Cusco, deseja conhecer a cidade que marcou a memória de Gabriel, todavia, como é pontuado pelo pai: “A lembrança é melhor”⁴⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 13). Em sua rápida passagem, de apenas um dia, a experiência de viver na capital serrana revela-se insatisfatória, pois causa medo e angústia no menino:

Despedi-me da pequena árvore. Diante dela, olhando seus ramos esqueléticos, as flores amoradas, tão escassas, que tremiam no alto, tive medo de Cusco. O rosto de Cristo, a voz do grande sino, o espanto que não deixava a expressão do *pongo*, e o Velho!, de joelhos na catedral, e até mesmo no silêncio de Loreto Kijllu, tudo me oprimia. Em nenhum lugar o ser humano devia sofrer mais. A sombra da catedral e a voz da “María Angola” ao amanhecer renasciam, alcançavam-me. Saí. Estávamos partindo.⁴⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 29-30)

O prazer em conhecer as construções incas não é superior a tudo que Ernesto encontra de ruim na cidade. Assim, diante desse quadro de sofrimento, a personagem constata a opressão vivida pelas pessoas em Cusco que, de algum modo, mantém contato com o Velho. A María Angola chora por todos humilhados da cidade, especialmente pelo *pongo*, figura que expressa a condição de indígenas que trabalham para os donos de terras. Não é sem razão, portanto, que o único momento que Ernesto chora ao longo do romance é durante seu último contato com o *pongo*.

Se o menino chega à capital serrana de noite e a luz elétrica é fraca, assim como as grades incitam um desafio perceptivo, após experienciar Cusco com todos seus sentidos, conhece uma cidade diferente daquela que seu pai descreveu. Assim, ao contrário da escuridão e do desafio da chegada, ao sair Ernesto olha para

⁴⁵ “Mejor es el recuerdo” (ARGUEDAS, 2019, p. 146).

⁴⁶ “Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas esqueléticas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto, temí al Cuzco. El rostro del Cristo, la voz de la gran campana, el espanto que siempre había en la expresión del *pongo*, ¡y el Viejo!, de rodillas en la catedral, aun el silencio de Loreto Kijllu, me oprimían. En ningún sitio debía sufrir más la criatura humana. La sombra de la catedral y la voz de la «María Angola» al amanecer, renacían, me alcanzaban. Salí. Ya nos

uma cidade iluminada, a qual ele conhece materialmente: “Enquanto trotávamos na planície imensa, eu via Cusco; as cúpulas dos templos à luz do sol, a longa praça onde as árvores não podiam crescer”⁴⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 31). Nesse sentido, Arguedas cria uma oposição entre a chegada e a saída da personagem, de um lado escuridão, desconhecimento e expectativa, de outro claridade, conhecimento e realidade. Ademais, durante a partida, Ernesto olha para Cusco do alto da planície, mas não enxerga a cidade como um brinquedo a sua disposição, pelo contrário, coloca-se em condição de igualdade com o que há nela, e, nesse exercício de alteridade com o espaço, reconhece sua própria pequenez diante do universo, ao mesmo tempo em que mantém uma ligação íntima com o mundo.

O medo de Ernesto e a raiva de Gabriel pelo Velho se dissolvem quando voltam a se deslocar: “Meu pai seguia tranquilo. Em seus olhos azuis reinava o contentamento que sentia ao iniciar cada viagem longa. Seu grande projeto dera em nada, mas estávamos trotando. O cheiro dos cavalos nos alegrava.”⁴⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 31-32). Dessa forma, ao contrário da parada transitória em Cusco que proporciona sentimentos negativos, estar em movimento é o que restitui a alegria de ambos. Estamos diante de personagens que apresentam uma condição viajeira, na qual um movimento centrífugo parece fundamental, uma vez que pai e filho chegam à cidade, conhecem-na e logo se afastam. A dinâmica de fuga, de estar em deslocamento para fora, materializa a condição migrante de Ernesto, de uma personagem que fala, ao mesmo tempo, de dois espaços sem sintetizá-los (CORNEJO POLAR, 2000).

Em sua interpretação de *Os rios profundos*, Rama (2008) compreende que o romance começa apenas no segundo capítulo, pois é quando sabemos mais sobre a relação de Ernesto e Gabriel, sobre as viagens pela serra e descobrimos que o menino ficará internado em um colégio. Por entender o romance de Arguedas como uma estrutura musical, Rama (2008) explica que o primeiro capítulo precisa aparecer como uma abertura suntuosa, familiarizando o leitor com a

íbamos” (ARGUEDAS, 2019, p. 168).

⁴⁷ “Mientras trotábamos en la llanura inmensa, yo veía el Cuzco; las cúpulas de los templos a la luz del sol, la plaza larga en donde los árboles no podían crecer” (ARGUEDAS, 2019, p. 170).

⁴⁸ “Mi padre iba tranquilo. En sus ojos azules reinaba el regocijo que sentía al iniciar cada viaje largo. Su gran proyecto se había frustrado, pero estábamos trotando. El olor de los caballos nos daba

recuperação das origens indígenas e com a estratificação social. Nesse sentido, a leitura atenta do capítulo inicial de *Os rios profundos* funciona como um augúrio do que acontecerá com Ernesto em Abancay, ou seja, ao parar pela segunda vez, o menino voltará a entrar em contato com uma heterogeneidade espacial, expressa subjetivamente e materialmente, causando sentimentos positivos e negativos na personagem, todavia, dessa vez, estará só e residirá na cidade por mais tempo.

2.2.2 Forasteiros em trânsito

Antes de chegar a Abancay, o narrador revela um pouco mais dos deslocamentos de Ernesto junto de seu pai. Nesse momento, descobrimos como a experiência de trânsito da personagem contribui para a formação de sua identidade, bem como para o desenvolvimento do olhar que lança sobre o mundo. Estar constantemente em movimento é algo comum para Gabriel por conta de sua profissão: “Meu pai nunca encontrou lugar onde fixar residência; foi um advogado de províncias, instável e errante. Com ele conheci mais de duzentos povoados”⁴⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 33). As pausas e movimentos que Ernesto vive ao acompanhar o pai por essas viagens são ações que iluminam seu desenvolvimento. Aqui, a distinção que Yi-Fu Tuan faz de espaço como movimento e lugar como pausa pode nos ajudar nessa compreensão.

Apesar de neste trabalho utilizarmos as palavras “espaço” e “lugar” como sinônimos, a diferenciação feita por Tuan (2013) é pertinente. Assim, enquanto o lugar é segurança, o espaço é liberdade. As duas ideias, para Tuan (2013), estão interligadas e não podem ser definidas uma sem a outra, afinal é a partir da segurança e da estabilidade do lugar que compreendemos a amplitude e a liberdade do espaço, e vice-versa. Assim, o geógrafo sino-americano indica que o espaço permite o movimento e que o lugar são as pausas ao longo dessa ação, por isso o espaço seria mais abstrato que o lugar, e o que começa como espaço pode se tornar lugar à medida em que é melhor conhecido e dotado de valor. Porém, para

alegría” (ARGUEDAS, 2019, p. 170).

⁴⁹ “Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue un abogado de provincias, inestable y errante. Con él conocí más de doscientos pueblos” (ARGUEDAS, 2019, p. 173).

que essa transformação de espaço em lugar ocorra, Tuan (2013) indica que é preciso tempo para sentir o lugar, algo que acontece por meio das experiências contínuas e cotidianas.

Assim, quando o narrador escreve “Mas meu pai decidia partir de um povoado para outro quando as montanhas, os caminhos, os campos de jogo, o pouso dos pássaros, quando os detalhes do povoado começavam a fazer parte da memória”⁵⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 34), inferimos que as personagens saem dos povoados antes que a experiência com esse espaço se torne íntima e carregada de valores e afetos, ou seja, antes que a pausa se converta em lar, pai e filho retomam o movimento, retomam a liberdade. Dessa forma, quando identificamos um movimento centrífugo de Ernesto e Gabriel ao passarem por Cusco, vemos uma parcela de sua experiência viajeira, na qual o trânsito pelas comunidades e cidades significa amplidão e libertação. Isso faz com que Ernesto, enquanto forasteiro e sujeito migrante, perceba coisas que, por estarem cristalizadas na experiência dos moradores fixos das comunidades, tornaram-se familiares e já não chamam atenção:

Nos povoados, em determinada hora, as aves dirigem, visivelmente, a lugares já conhecidos. Vão para os pedregais, os pomares, os arbustos que medram à margem das aguadas. E, conforme o tempo, seu vôo é diferente. O pessoal do lugar não observa tais detalhes, mas os viajantes, aqueles que vão partir, não se esquecem deles.⁵¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 35)

Ao contrário dos moradores do povoado, a percepção de Ernesto dos diferentes voos das aves revela seu olhar enquanto forasteiro. Ao indicar que lugar é esse espaço familiarizado pelo tempo e que, por essa razão, cada vez mais o consideramos conhecido, Tuan (2013) explica que essa proximidade faz com que elementos e ações que antes eram vistos como novos deixem de chamar atenção, tornando-se mais confortáveis à percepção e, por isso, discretos. Residir muito tempo em um lugar pode resultar em um conhecimento íntimo, porém Tuan (2013) adverte que essa imagem pode não ser muito nítida, a menos que esse lugar também possa ser visto de fora. Voltamos, então, para aquilo que Collot (2012) fala

⁵⁰ “Pero mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria” (ARGUEDAS, 2019, p. 174).

⁵¹ “En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida” (ARGUEDAS, 2019, p. 175-76).

sobre a paisagem ser um espaço percebido que apresenta um horizonte externo e outro interno, ou seja, aquilo que é visível e aquilo que é invisível, a não ser que seja realizado um deslocamento do ponto de vista. Desse modo, quando Ernesto chega à Cusco seu olhar de forasteiro identifica a luz fraca; percebe com clareza a diferença entre os três pátios cujo Velho é dono, destacando os elementos da construção, bem como a organização, a limpeza, os objetos e marcas nas paredes; encanta-se com o muro do palácio do Inca Roca e esquece a parede hispânica, afinal é uma imagem arquitetônica recorrente em sua experiência; enfim, trata-se de um olhar curioso que identifica alguns elementos que já devem ser discretos na percepção dos moradores de Cusco.

Inclusive, o contato de Ernesto com o muro incaico ilustra outra constatação de Yi-Fu Tuan (2013): o tempo pode ser importante para que a afeição por um lugar aflore, porém, a qualidade e a intensidade da experiência com o lugar são mais importantes do que a duração. Portanto, o ser humano também pode se apaixonar à primeira vista por um lugar, de maneira que essa experiência intensa e de curta duração é capaz modificar sua vida. Para Tuan (2013), é importante enfatizar nesse processo o ciclo da vida humana, pois a experiência de uma criança e de um adulto com o espaço é distinta, afinal, na infância, mais do que na vida adulta, o mundo é conhecido por meio dos sentidos. Em *Os rios profundos*, essas considerações feitas pelo geógrafo são aglutinadas no contato de Ernesto com o muro do palácio do Inca Roca. A interação do menino com o muro é extremamente intensa, de modo que não há dúvidas de que a completude de sua experiência com a construção seja mais efetiva que a do pai que cresceu em Cusco e que a do Velho que possui residência na cidade. A qualidade e a intensidade da percepção de Ernesto perpassam tanto pelo fato de que é um menino, algo que o pai reconhece: “Você, por ser criança, vê algumas coisas que nós, os mais velhos, não enxergamos”⁵² (ARGUEDAS, 2005, p. 17), mas também pela sua vivência como sujeito migrante e contato com as comunidades indígenas.

Nesse momento, é importante refletirmos sobre o olhar que Ernesto lança sobre o mundo, o qual é oposto à óptica imperial do Velho e se aproxima do olhar fenomenológico teorizado por Alfredo Bosi. Para começar a discussão, o crítico brasileiro explica que é necessário marcar a diferença entre o olho e o olhar, ou seja,

uma palavra está relacionada ao órgão receptor externo, enquanto a outra é “o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações” (BOSI, 1988, p. 66), isto é, o olhar é um ato de intencionalidade dirigido à mente em busca de significação. Assim, desde os gregos e romanos existem, conforme Bosi (1988), dois eixos fundamentais do olhar: o receptivo e o ativo. No primeiro caso, trata-se de um ver-por-ver, sem o ato de intencionalidade, e, como exemplo, Bosi (1988) cita um cego curado de sua doença que diz “Estou vendo!”; o segundo, refere-se a um ver-depois-de-olhar, de maneira que o olhar é lançado com alguma intencionalidade, e, mais uma vez exemplificando, Bosi (1988) menciona uma pessoa que, após olhar atentamente o céu, finalmente consegue encontrar a constelação que buscava.

O que Alfredo Bosi (1988) acentua, portanto, é que o olhar está profundamente relacionado ao pensar, por isso a própria história é uma visão-pensamento do que ocorreu. Quando Mary Louise Pratt (1999) fala sobre os olhos do império que analisam e classificam o restante do mundo com base em parâmetros e teorias europeias, a autora revela como os relatos de viagem construíram a história a partir de um ponto de vista específico, a partir de um olhar masculino, eurocêntrico, racionalizador, extrativista, no qual as relações entre pessoas, plantas e as outras espécies animais eram suprimidas. Nesse sentido, a óptica imperial evidenciada por Pratt aproxima-se do prisma cartesiano que, segundo Bosi (1988), apresenta o olho central e imóvel da perspectiva geométrica, isto é, estamos falando de um olho que analisa quantitativamente, por isso é um olhar frio, afinal Descartes parte da dicotomia corpo-pensamento, valorizando muito mais a mente do que os sentidos, pois o *cogito* seria a única verdade segura, daí sua famosa afirmação “penso, logo existo”. Dessa forma, Bosi (1988, p. 76, grifos do autor) explica que para o código racionalista existe apenas “*uma* visão verdadeira, *uma* intuição certa, e esta não atende ao ‘testemunho flutuante dos sentidos’”, de maneira que há separação em vez de intersecção, o que resulta em um circuito de linhas paralelas que não devem se misturar em vez do circuito móvel olho-mente-olho.

⁵² “Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos” (ARGUEDAS, 2019, p. 151).

Todavia, o olhar não está direcionado apenas para a realidade exterior ao sujeito e Bosi (1988) lembra que o olhar muitas vezes é sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que se voltam para o cuidado com o indivíduo, de maneira que a óptica cartesiana fria e imóvel deve ser questionada. A partir das contribuições do marxismo e da psicanálise, compreendeu-se que o ser humano está intrinsecamente ligado à classe social, à cultura e à constelação familiar que pertence, bem como aos acontecimentos de sua infância, à educação que teve acesso e ao próprio corpo, de maneira que o olhar, segundo Bosi (1988), já não pode ser entendido como o pensamento cartesiano idealizou. Trata-se, agora, de um olhar que não toma o *cogito* como absoluto inquestionável, mas que se localiza no interior de uma existência finita e vulnerável, a qual também é sempre inquietante e questionadora.

Divergindo da inquestionabilidade da óptica imperial, esse olhar nasce, de acordo com Bosi (1988), filosoficamente humilde, uma vez que sabe que está enredado às necessidades e aos impulsos de cada indivíduo. Estamos diante de um olhar plantado no corpo, um olhar fenomenológico, o qual acolhe o mundo em si. Segundo Bosi (1988, p. 81): “O olhar fenomenológico vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido”. Essa relação entre o corpo e o mundo é o que Augustin Berque (2009) constata ao aproximar a paisagem do pensamento. Assim, se, a princípio, a paisagem está aí fora, diante do ser humano, o pensamento está aqui, dentro de cada sujeito, de maneira que existe uma espécie de fronteira, a qual afasta a contemplação do mundo da meditação. Berque (2009) indica que basta recordarmos a famosa escultura de Auguste Rodin: *O pensador*, um homem curvado, com os olhos direcionados para baixo, ou seja, as reflexões do pensador originam-se não de uma contemplação do mundo, mas de um olhar que se volta para si, para dentro. Contudo, segundo Berque (2009), a paisagem incita um pensar de determinada maneira, estimulando ideias que surgem por conta da contemplação do espaço. Esse pensamento requer uma abertura para o mundo, o qual já não está adiante, mas engloba o ser humano. Um quadro como *Caminhante sobre o mar de névoa* (Figura 3), de Caspar David Friedrich, expressa muito bem essa relação entre a contemplação e o pensamento, afinal é o olhar para a paisagem que dá origem às ideias de mistério, desbravamento, coragem, dentre outras. Aqui, é importante deixarmos claro que o olho, enquanto órgão receptor externo é fundamental, mas

todos os outros sentidos também estão acoplados ao referido olhar, afinal a audição, o paladar, o tato e o olfato também recebem informações analisadas e interpretadas pelo sistema nervoso. Nas palavras de Bosi (1988, p. 66): “O vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade”.

Figura 3: *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich



Fonte: Página da WikiArt⁵³.

Se falamos de um olhar que nasce filosoficamente humilde e que se abre ao mundo, entendemos que estamos diante de duas atividades: olhar e ser olhado. Mais uma vez diferindo à óptica cartesiana e imperial que apresenta uma perspectiva entendida como verdade inquestionável, o olhar fenomenológico, conforme Bosi (1988), sabe que o outro existe porque sofre a ação de sua liberdade, isto é, “O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder” (BOSI, 1988, p. 80). A perspectiva do outro, entretanto, não é capaz de nos abarcar por inteiro, afinal, nem a visão do

⁵³ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/caspar-david-friedrich/caminhante-sobre-o-mar-de-nevoa-1818>>. Acesso em: 29 set. 2022.

outro, nem a nossa nos constituem como objetos definidos. De acordo com Bosi (1988, p. 82): “tanto a perspectiva do outro desliza espontaneamente na minha quanto ‘a minha perspectiva desliza espontaneamente na do outro e, juntas, são recolhidas em um único mundo onde todos participamos como sujeitos anônimos da percepção”.

Nesse sentido, não apenas o olhar migrante de Ernesto é lançado sobre as comunidades ao longo de suas pausas, mas o menino e Gabriel também são olhados pelos habitantes do lugar. A experiência migrante, então, nem sempre é agradável, afinal, ao adentrarem os povoados, pai e filho despertam a dinâmica de pertencimento e não pertencimento, do “eu” e do “outro”, do “nós” e do “eles”, oriunda das ideias de identidade e diferença, as quais são, muitas vezes, conforme Silva (2014), impostas. Dessa forma, uma fronteira é demarcada separando moradores e migrantes, quem pertence e quem deve ser excluído. É nessa dinâmica que Ernesto passa a ser olhado pelos demais como um forasteiro, uma identidade imposta e que nem sempre é bem vista: “Certa vez chegamos a um povoado cujos moradores principais odeiam forasteiros”⁵⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 36) e “Nesse povoado quiseram nos matar de fome; [...] odiavam os forasteiros como as nuvens de gafanhotos”⁵⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 37).

Inclusive, no colégio em Abancay, espaço que Gabriel diz a Ernesto ser “seu lugar verdadeiro!”⁵⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 50), o menino também é chamado de forasteiro em perspectiva pejorativa: “– O que o forasteiro está dizendo? Ou você me diz ou quebro sua espinha! – advertiu Lleras ao Peluca”⁵⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 112) e “– O que há, *k’echas*? O forasteiro está nervoso; grita por prazer. Fora daqui! – ordenou Lleras – Fora daqui!”⁵⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 113). Além disso, Ernesto é visto por outros alunos como um forasteiro não apenas por não ter nascido em Abancay, mas também porque parece pertencer a outra cultura, ainda que fenotipicamente seja branco: “– Você pensa que já lê muito bem –

⁵⁴ “Cierta vez llegamos a un pueblo cuyos vecinos principales odian a los forasteros.” (ARGUEDAS, 2019, p. 176).

⁵⁵ “En ese pueblo quisieron matarnos de hambre; [...] odiaban a los forasteros como a las bandas de langostas.” (ARGUEDAS, 2019, p. 178).

⁵⁶ “en tu lugar verdadero!” (ARGUEDAS, 2019, p. 193).

⁵⁷ “– ¿Qué te dice el foráneo? ¡O me avisas o te rompo el lomo! – advirtió Lleras al ‘Peluca’” (ARGUEDAS, 2019, p. 260).

⁵⁸ “– ¿Qué hay, *k’echas*? El foráneo está nerviosito; grita por gusto. ¡Fuera de aquí! – ordenó Lleras – ¡Fuera de aquí!” (ARGUEDAS, 2019, p. 260).

disse-me Rondinel. – [...] Você é um indiozinho, embora pareça branco! Apenas um indiozinho!”⁵⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 104).

Assim, seja em comunidades onde a cultura autóctone predomina, seja em espaços dedicados à cultura ocidental, Ernesto é lido como forasteiro, o que se deve à sua condição migrante, de modo que a alternância entre as pausas e movimentos de sua experiência viajeira desvelam as fronteiras que se tornaram porosas. Se, como vimos a partir dos estudos de García Canclini (2019), os incessantes e variados processos de hibridação, especialmente em espaços fronteiriços, levam a uma relativização da noção de identidade, mostrando como essas já não podem ser compreendidas como fixas e imutáveis, nem como a essência de uma nação, a alcunha de forasteiro atribuída a Ernesto revela a permeabilidade das divisas e a impossibilidade de uma identidade estática.

Se, a princípio, forasteiro é o indivíduo que é de fora, Ernesto é lido como forasteiro quando está dentro, ou seja, não se trata apenas de um estrangeiro, mas de alguém que está aí, que permeou essa fronteira. A leitura de Ernesto como forasteiro expressa, então, essa identidade híbrida e heterogênea de pertencer a vários mundos e a nenhum, de ser alguém de fora que agora vive dentro, por isso, é a relação direta, específica e transitória de Ernesto com esses lugares dotados de valor que evidencia a mobilidade de sua identidade. Se falamos de relação com o espaço, voltamos para as definições que vimos sobre o conceito de paisagem, a qual é esse espaço relacional, sempre móvel, algo que possibilita experiências únicas e diversas em um mesmo lugar. Não basta que Ernesto saiba fazer uma boa leitura em voz alta para ser visto como um integrante legítimo do colégio, do mesmo modo, não basta que conheça diversas canções quéchua para pertencer às comunidades autóctones, para o menino, ser um forasteiro é ser lido ora como um “indiozinho”, ora como branco, em uma identidade que representa muito bem aquilo que Cornejo Polar (2000) denomina de heterogeneidade não dialética.

Além dos olhares depreciativos, em sua experiência como migrante e forasteiro, Ernesto também encontra pessoas acolhedoras, como, por exemplo, no colégio, o menino Markask’a que, após pedir para que escreva uma carta para a menina mais bonita de Abancay, lembra-se que Ernesto é novo na cidade e que não

⁵⁹ “– Tú crees ya leer mucho – me dijo Rondinel [...] ¡Eres un indiecito, aunque pareces blanco! ¡Un indiecito, no más!” (ARGUEDAS, 2019, p. 252).

a conhece, colocando-se a disposição para apresentar-lhe o lugar: “– Como eu sou estúpido! Não me lembrava que você era o forasteiro. Você não conhece Abancay. [...] Mas vou abrir seus olhos. Vou guiá-lo um pouco neste povoado”⁶⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 98). Algo semelhante acontece no povoado que odeia forasteiros. Nele, Ernesto encontra uma menina de olhos azuis que gosta de ouvir os *huaynos* de outras comunidades: “Vivia ali uma jovem alta, de olhos azuis. Noites a fio fui até essa esquina cantar *huaynos* que jamais tinham sido ouvidos nessa aldeia”⁶¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 38) e “Chegava à esquina, e junto da venda dessa jovem que parecia ser a única que não olhava os estranhos com olhos severos, cantava *huaynos* de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas...”⁶² (ARGUEDAS, 2005, p. 38). Dessa forma, para a menina de olhos azuis, é justamente o conhecimento daquilo que vem de fora que causa encanto. Ouvir novas canções quéchua pela voz de Ernesto faz com que ela não o odeie como os demais moradores da comunidade. Assim, a vivência enquanto migrante do protagonista é, por vezes, incômoda e difícil ao ser odiado e rebaixado, mas, em outros momentos, encontra amigos e pessoas acolhedoras. Inclusive, essa menina de olhos azuis desperta em Ernesto algumas de suas primeiras reflexões sobre relacionamentos amorosos.

Assim como as pausas do menino apresentam relações e sentimentos diversos com as pessoas e lugares, o trânsito entre os povoados, que, a princípio, expressa amplidão e liberdade, conforme vimos a partir das ideias de Tuan (2013), bem como no movimento centrífugo na passagem por Cusco que restitui a felicidade de pai e filho, também pode impor dificuldades e, no contexto dos acontecimentos do romance, um anúncio do que a personagem encontrará no colégio. O deslocamento de Cusco a Abancay é descrito pelo narrador da seguinte forma: “Tivemos que atravessar três departamentos para chegar a essa pequena cidade silenciosa. Foi a viagem mais longa e estranha que fizemos juntos; umas quinhentas léguas em jornadas medidas que se cumpriram rigorosamente.”⁶³

⁶⁰ “– ¡Qué bruto soy! No me acordaba que tú eres el forastero. Tú no conoces Abancay. [...] Pero yo te abriré los ojos. Te voy a guiar un poco en este pueblo.” (ARGUEDAS, 2019, p. 246).

⁶¹ “Vivía allí una joven alta, de ojos azules. Varias noches fui a esa esquina a cantar *huaynos* que jamás se habían oído en el pueblo.” (ARGUEDAS, 2019, p. 178).

⁶² “Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba *huaynos* de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas...” (ARGUEDAS, 2019, p. 179).

⁶³ “Tres departamentos tuvimos que atravesar para llegar a esa pequeña ciudad silenciosa. Fue el

(ARGUEDAS, 2005, p. 45).

Ernesto não sabe que o pai o deixará sozinho no internato, mas sente um estranhamento e a viagem parece demasiadamente longa, de maneira que essa distância precisa ser percorrida rigorosamente; esse rigor, inclusive, é o presságio de como será a experiência da personagem em Abancay. Em suas considerações sobre a relação entre o ser humano e a Terra, Dardel (2015) faz distinção entre um espaço geométrico e objetivo e um espaço geográfico que é muito mais perceptível, de modo que a distância geográfica, para o autor, não provém de uma medida objetiva, pelo contrário, em suas palavras: “A distância é experimentada não como quantidade, mas como uma qualidade expressa em termos de *perto* ou de *longe*” (DARDEL, 2015, p. 10, grifos do autor). Nesse sentido, o que está perto é aquilo que se pode acessar e desfrutar sem muito esforço, diferentemente daquilo que está longe e exige maior dedicação. Para exemplificar, Dardel (2015) mostra que basta pensarmos em um caminho íngreme, como o de uma montanha, que é percorrido ao longo de três quilômetros, em contraste ao percurso plano de um vale de cinco quilômetros. No primeiro caso, o indivíduo ficará muito mais cansado e sentirá que o caminho inclinado é mais longo do que aquele feito em um espaço plano, enquanto o segundo, apesar de objetivamente ser mais extenso, causará menor exaustão e poderá ser trilhado em menos tempo, provocando a sensação de ser menos longo. Portanto, apesar da menção às quinhentas léguas percorridas, inferimos que a medida objetiva é menos importante do que a subjetividade de Ernesto ao definir a viagem como longa, afinal é o fato de ser uma jornada estranha que faz com que o movimento já não apresente a sensação de liberdade e amplitude, mas de um espaço longo que requer maior precisão e dedicação.

A inquietação presente no referido deslocamento é explicada quando Ernesto descobre que o pai não ficará em Abancay, mas que seguirá para outra província. A notícia desperta no menino diversas incertezas, afinal não apenas estará sozinho, mas fará uma longa pausa na cidade, algo que abala sua condição viajeira. Apesar de Tuan (2013) definir a pausa como segurança e estabilidade, em

viaje más largo y extraño que hicimos juntos; unas quinientas leguas en jornadas medidas que se cumplieron rigurosamente.” (ARGUEDAS, 2019, p. 187).

contraste à libertação e amplidão do movimento, o que também pode gerar instabilidades e dúvidas, para Ernesto o processo acontece de maneira inversa: o movimento ao lado do pai traz segurança e estabilidade, enquanto a pausa em Abancay gera incertezas e inseguranças. Essa inversão é importante para compreendermos algo que Tuan (2013) fala sobre os lugares íntimos, os quais são lugares onde encontramos carinho e nossas necessidades fundamentais são consideradas e recebem a atenção adequada. Destarte, o geógrafo constata que os pais, para as crianças, são o seu lugar primeiro, afinal são eles que protegem, fornecem alimento e estabilidade, e, na medida em que as pessoas vão amadurecendo, dependem menos dos cuidadores e encontram a segurança em objetos, localidades e até mesmo em ideias. Nesse sentido, ao descobrir que o pai seguirá viagem, o narrador descreve como esse processo será solitário, projetando nesta imaginação menos sobre os futuros sentimentos de Gabriel do que aquilo que Ernesto está sentindo:

E entraria noutro vale ou pampa, agora sozinho; seus olhos não veriam nem o céu nem a lonjura do mesmo modo; trotaria entre as pedras e os arbustos sem conseguir falar; e o horizonte, nas quebradas ou nos picos, mergulharia com mais poder, com grande crueldade e silêncio em seu interior. Porque quando andávamos juntos o mundo era nosso domínio, sua alegria e suas sombras iam dele para mim.⁶⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 48)

A menção ao horizonte que preencherá com crueldade e silêncio o interior de Gabriel é singular em nossa pesquisa sobre a paisagem, afinal refletir sobre horizonte é sempre pensar em uma delimitação natural de todo espaço. O horizonte, conforme Bessa (2020), é essa linha do absoluto desconhecido, do novo que ainda não foi contemplado. O horizonte é aquele que aciona a dialética do visível e do invisível (COLLOT, 2012), indicando a limitação de toda paisagem, ao mesmo tempo que se abre para o invisível, abre-se para a imaginação do que há além dessa linha. Para Bessa (2020), a estrutura do horizonte está em toda paisagem, ela demarca as últimas fronteiras desse espaço percebido, de maneira que essa linha imaginária impõe um limite ao nosso caos sensorial, reunindo elementos dispersos em uma totalidade coerente. Ao pensar em horizonte, portanto,

⁶⁴ “Y entraría en otro valle o pampa, ya solo; sus ojos no verían del mismo modo el cielo ni la lejanía; trotaría entre las piedras y los arbustos sin poder hablar; y el horizonte, en las quebradas o en las cimas, se hundiría con más poder, con gran crueldad y silencio en su interior. Porque cuando andábamos juntos el mundo era de nuestro dominio, su alegría y sus sombras iban de él hacia mí”

Ernesto está refletindo sobre as possibilidades daquilo que ainda não pode ver, daquilo que ainda está oculto por essa linha.

Dessa forma, é imaginando uma paisagem que o menino consegue traduzir aquilo que está sentindo no momento. Ernesto visualiza crueldade e solidão nesse horizonte porque Gabriel é seu lar e não reconhece a segurança e a estabilidade em um espaço material, mas na companhia de seu pai. Inclusive, ao comentar uma peça de Tennessee Williams, Tuan (2013) apresenta uma reflexão semelhante: de que o lar pode ser outra pessoa, como se o ser humano pudesse se “aninhar” em outro, de maneira que o lar não é apenas um lugar físico, mas pode ser algo que existe entre dois indivíduos.

Gabriel está certo de sua decisão não só porque acredita que o colégio de Abancay é o lugar ao qual seu filho realmente pertence, mas também porque o vê como um homem, como alguém que já está maduro o suficiente para encontrar segurança em outras pessoas, locais e ideias que não o seu cuidador, por isso diz: “– Já é um homem, senhor don Joaquín – disse meu pai, apontando-me. – Com ele cruzei cinco vezes as cordilheiras; andei pelas areias da costa. Dormimos nas punas, no sopé dos picos nevados. Cem, duzentas, quinhentas léguas a cavalo”⁶⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 50). Portanto, Ernesto aprende com o pai que tornar-se homem está intrinsecamente relacionado à sua condição viajeira, afinal são as pausas e movimentos que formam e preparam a personagem para a vida adulta.

A concepção de acesso ao universo adulto que Gabriel transmite ao filho é muito diferente daquela presente no colégio de Abancay. Em seu estudo sobre *Os rios profundos*, Rama (2008) identifica um eixo que separa os meninos mais velhos dos menores. Para o crítico uruguaio, é o ingresso à sexualidade que faz com que os meninos passem de um eixo para outro, ou seja, que saiam da infância e entrem na vida adulta. Todavia, dentro das paredes do internato, essa sexualidade tem um início torpe e o ato é sempre carregado de brutalidade, afinal esses jovens mantêm relações sexuais não consentidas com Marcelina, apelidada

(ARGUEDAS, 2019, p. 191).

⁶⁵ “Ya es un hombre, señor don Joaquín – dijo mi padre, señalándome –. Con él he cruzado cinco veces las cordilleras; he andado en las arenas de la costa. Hemos dormido en las punas, al pie de los

como *Opa* por ser uma mulher demente. Um exemplo muito claro de como a concepção de “ser homem” dentro do colégio está atrelada ao sexo pode ser visto na seguinte fala da personagem Peluca ao fazer referência à *Opa*: “Eu a daria a você agora, com certeza, garantido. Está na hora de aprender a ser homem.”⁶⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 254). As palavras de Peluca a Ernesto expressam a tríade sexo, violência e propriedade (tanto da mulher, quanto de indígenas) que, segundo Rama (2008), estruturam o ingresso à vida adulta dentro do colégio e da sociedade que ele integra.

Portanto, o trânsito é algo que contribui para a formação da identidade de Ernesto, assim como para o desenvolvimento do olhar que lança sobre o mundo e que outras pessoas lançam sobre ele. Ademais, é o movimento que fornece ao menino os caminhos para o amadurecimento, de forma que a pausa em Abancay expressará uma inversão naquilo que aprendeu e viveu até o momento: não terá mais seu pai como lar; ficará tempo o suficiente na cidade para que o espaço se torne lugar; aprenderá mais sobre a cultura ocidental, o que significa dedicação maior ao espanhol e à escrita do que ao quéchua e a oralidade; a liberdade e a amplidão do movimento que o fazem viver e amadurecer será menos importante do que a propriedade.

2.2.3 Segunda parada: Abancay

Em *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Cornejo Polar (1973) identificou que os acontecimentos de *Os rios profundos* alternam-se entre dois sistemas espaciais: um fechado e outro aberto. O internato de Abancay seria, nesse sentido, o espaço fechado por excelência, afinal impõe diversas limitações a Ernesto. Por outro lado, o crítico sustenta que, mesmo toda a cidade de Abancay também podendo ser enquadrada em um espaço fechado, uma vez que é cercada pela fazenda Patibamba, o menino encontra espaços abertos nos caminhos, nos rios, nas aves, pois recordam sua vivência itinerante. Essa leitura do crítico peruano é fundamental para pensarmos a paisagem na segunda parada de Ernesto, todavia,

nevados. Cien, doscientas, quinientas leguas a caballo” (ARGUEDAS, 2019, p. 193).

⁶⁶ “Yo ahora te la daría, seguro, garantizado. Aprende ya a ser hombre” (ARGUEDAS, 2019, p. 399).

como as ideias de aberto e fechado apresentam certa estaticidade, algo que se opõe à mobilidade que é o espaço percebido da paisagem – como exemplo de mudança de experiência com o lugar, basta mencionarmos que o espaço do internato que oprime Ernesto no início do romance, ao final será visto como uma espécie de lar –, preferimos pensar que existe um movimento centrípeto nas descrições do narrador sobre o espaço, o qual começa de maneira ampla e vai se afunilando, causando a sensação de encerramento, ou seja, a descrição inicia pela fazenda que cerca Abancay, depois enfoca os diferentes bairros da cidade e, por último, o internato, que também se divide em dois pátios, sendo o segundo o mais opressivo, em oposição ao movimento centrífugo da personagem, que o tempo todo busca por aberturas que a levem para fora, encontrando-nas no contato que tem com o rio Pachachaca, ao girar o *zumbayllu*, ao integrar o motim das *chicheras*.

O movimento centrípeto de descrição de Abancay retoma e amplia aquilo que já constatamos ao analisar os três pátios que compõem a casa do Velho: questionar a disposição material da paisagem é interrogar-se sobre o mundo, o que nos permite compreender a organização da sociedade representada por Arguedas. Enquanto em Cusco o Velho era a personagem que expressava domínio sobre aqueles que viviam nos pátios de sua residência, em Abancay, a presença dos fazendeiros é quase inexistente, salvo as rápidas menções de visitas que fazem ao internato, algo que é significativo, pois indica que não possuem uma relação próxima com a cidade, não habitam esse lugar desenvolvendo laços afetivos, mas, ainda assim, possuem domínio sobre a fazenda e a cidade, ou seja, para os donos de terras, a propriedade é mais importante do que a vivência. Nesse sentido, o narrador revela um povoado que não pode expandir porque está sob domínio desses homens: “toda a terra pertencia às fazendas; a própria cidade, Abancay, não podia crescer porque estava cercada pela fazenda Patibamba”⁶⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 48). Aqui, o narrador começa a delimitar os arredores do espaço para, a partir de então, movimentar-se em direção ao centro espacial do romance: o internato, e, nesse processo, mostrar o enclausuramento e a tentativa de homogeneização de Ernesto.

A autoridade dos fazendeiros sobre a terra e a cidade instiga à

⁶⁷ “toda la tierra pertenecía a las haciendas; la propia ciudad, Abancay, no podía crecer porque estaba rodeada por la hacienda Patibamba” (ARGUEDAS, 2019, p. 191).

reflexão sobre a compreensão da paisagem como uma produção ideológica. Segundo Besse (2014), a ideia de que a paisagem é um território que se oferece à vista, especialmente de um lugar alto, comum no mundo ocidental, é reflexo do surgimento e desenvolvimento do capitalismo, pois o território, agora, é transformado em mercadoria e espaço a ser contemplado, assim a paisagem “serviu ideologicamente para ‘naturalizar’ a dimensão desigual das relações sociais, ocultando a realidade dos processos históricos e conflitantes que a produziam” (BESSE, 2014, p. 106). Basta que retomemos o estudo de Mary Louise Pratt (1999) sobre os relatos de viagem para exemplificarmos essa perspectiva: os olhos do império qualificavam e definiam o restante do mundo com base em parâmetros europeus, ao mesmo tempo em que buscavam incutir a ideia de que esse olhar era neutro.

Ademais, o vínculo entre o domínio e essa definição inicial de paisagem fica muito claro quando Besse (2014) a aproxima da imagística militar: o autor afirma que desde o século XVII, a paisagem é recorrente nos retratos dos chefes de guerra, sendo sempre compreendida como um campo de ação observado do alto, ou seja, o general mantém distância da batalha, analisando, em segurança, quais são as melhores táticas para o domínio. O que esse entendimento da paisagem desconsidera é o ponto de vista do combatente, que, ao contrário do general, está em contato direto com o espaço, de maneira que a relação estabelecida com a paisagem vai além do olhar imperial.

Aqui, devemos recordar que, no século XV, a palavra neerlandesa *landschap* significava pedaço de país não só pelo fato de que as pinturas representavam um recorte do espaço, mas também porque, de acordo com Roger (2013), a distinção lexical entre país e paisagem demorou para existir na maioria das línguas ocidentais, basta pensarmos nos pares *land-landscape* em inglês, *land-landschaft* em alemão, *pays-paysage* em francês, *paese-paesaggio* em italiano, país-paisagem em português. Não é sem razão, portanto, que, com o desenvolvimento dos Estados-nações, a paisagem se tornou mais um elemento de reivindicação nacional, sendo mobilizada, conforme Besse (2014, p. 108), “para encarnar a identidade histórica e geográfica da nação”. Esperava-se que as paisagens naturais expressassem os valores políticos, morais e culturais de uma nação.

Assim, quando pensamos em um movimento centrípeto,

identificamos a reprodução de um olhar europeizante (PRATT, 1999), o qual já não se abre ao mundo, mas busca colocá-lo sob seu domínio, em uma lógica que confirma aquilo que Rama (2008) pontuou sobre o ingresso no universo adulto estar, de acordo com o pensamento hegemônico de Abancay, associado à propriedade. E, se toda paisagem é uma construção cultural, porque é produzida dentro de um conjunto de práticas econômicas, sociais e políticas, Besse (2014, p. 32) acentua que “Toda paisagem, de um modo que lhe é próprio, é relativa a um projeto social, mesmo que esse projeto não seja ‘consciente’, mesmo se for a tradução inconsciente da organização de uma vida social”, ou seja, consciente ou inconscientemente, ao eleger o internato como centro espacial da narrativa, compreende-se que os ensinamentos e doutrinas da instituição são de grande valia para a sociedade. Por isso, quando Gabriel diz que padre Linares, o diretor do colégio, é “um santo, que é o melhor orador sagrado de Cusco e um grande professor de matemática e castelhano”⁶⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 46), muito é revelado da organização do internato e de Abancay: se o diretor do colégio é um padre, inferimos que a religião cristã é adotada como a mais correta; se ele é um especialista em castelhano, entendemos que o espanhol é o idioma eleito como padrão; do mesmo modo, se a matemática é a ciência na qual se especializou, assimilamos que as ciências europeias são aquelas que recebem destaque.

Dessa forma, quando olhamos a paisagem de Abancay de cima, o cerceamento da cidade pela fazenda e o movimento descritivo em direção ao colégio apontam para a paisagem como um espaço a ser dominado, bem como um projeto social que reproduz as principais técnicas utilizadas para a imaginação da nação, a qual busca por uma homogeneização, visto que há adoção de uma linguagem nacionalista que enxerga a fé cristã como a mais verdadeira, bem como a escolha de uma língua oficial, elementos importantes para a imaginação das comunidades, segundo Anderson (2008). Nesse processo, então, a heterogeneidade da sociedade peruana é ignorada, como se outras religiões e línguas não pudessem ocupar o centro espacial da cidade. Ernesto, enquanto personagem localizada em um entrelugar, que faz uso de mais de uma língua e prática, a seu modo, mais de uma religião, entra nessa espiral homogeneizadora que causa incômodo e desalento,

⁶⁸ “un santo, que es el mejor orador sagrado del Cuzco y un gran profesor de Matemáticas y Castellano” (ARGUEDAS, 2019, p. 189).

uma vez que está em conflito direto com sua condição migrante.

Entretanto, se a paisagem não for compreendida apenas como um território observado do alto, mas como uma relação direta com o espaço, semelhante à experiência dos guerreiros em campo de batalha e não ao olhar imperial do general, a descrição centrípeta dos três espaços de Abancay – a fazenda, os bairros e o internato – revela a impossibilidade de compreensão da sociedade representada como algo harmônico e homogêneo, uma vez que a própria materialidade do espaço apresenta uma heterogeneidade. A começar pelo contraste evidente entre a casa dos fazendeiros e o casario dos indígenas:

A casa desses fazendeiros é bem conhecida pelos índios. Dormem em camas de bronze, antigas, com dossel de varetas douradas. A casa tem um pátio e um curral, grandes; um corredor, uma despensa, um celeiro, uma sala mobiliada com bancos e antigas poltronas de madeira; e a cozinha, que está sempre longe, do outro lado do pátio, porque é onde os peões comem.⁶⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 55)

Estamos diante de um ambiente amplo, cujos móveis são feitos com um metal precioso, e a adjetivação desses objetos como “antigos” revela, por um lado, que pertencem à família e à casa há muitas gerações, o que traz a ideia de continuidade e perpetuação de uma lógica organizacional, mas, por outro, de que também já algo ultrapassado e que devia ser superado. Ademais, não apenas o tamanho da casa e os metais que compõem os móveis lembram a residência do Velho em Cusco, mas a cozinha, onde os indígenas ficam, é muito afastada, assim como era o terceiro pátio do tio de Ernesto. Dando continuidade à descrição, o narrador escreve:

O parque de Patibamba estava mais bem-cuidado e era maior que a praça de Armas de Abancay. Árvores frondosas davam sombra aos bancos de pedra. Roseiras e lírios margeavam as calçadas empedradas do parque. A casa tinha arcadas brancas, um corredor silencioso com piso de ladrilhos brilhantes e grandes janelas de grades torneadas. O pomar da fazenda se perdia de vista, suas sendas estavam bordejadas de flores e de pés de café. Num canto do pomar havia um alto viveiro de aves; sua cúpula alcançava a copa das árvores. A gaiola tinha vários andares e encerrava dezenas de pintassilgos, calhandras e outros pássaros. A sede da fazenda

⁶⁹ “La casa de esos hacendados es bien conocida por los indios. Duermen en catres de bronce, antiguos, con techo de varillas doradas. La casa tiene un patio y un corral, grandes; un corredor, una despensa, un troje, una sala amueblada con bancas y sillones antiguos de madera; y la cocina, que siempre está lejos, al otro lado del patio, porque allí comen los peones” (ARGUEDAS, 2019, p. 198-199).

aparecia cercada de muros caiados. Uma grade de ferro protegia o arco de entrada.⁷⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 55-56)

Mais uma vez a grandiosidade e a exuberância do local chamam atenção, além da vasta diversidade de plantas e aves que pintam uma imagem serena decorrente da sombra, do silêncio e da natureza abundante. Contudo, se à primeira vista o parque de Patibamba evoca a ideia de um lugar quase paradisíaco, um olhar atento aos detalhes indicará como se trata de um espaço que poucos têm acesso, afinal os muros e a grade de ferro possuem a função de separar quem está dentro e quem está fora, quem pode ou não entrar, daí exclusividade do espaço. Além disso, a disposição das árvores e das aves indica o estriamento (DELEUZE; GUATTARI, 2012) ao qual esses seres são submetidos: para organizar, metrificar e criar uma imagem harmônica, os fazendeiros encerram os pássaros na gaiola, bem como criam pomares extensos, mas com sendas bem definidas, de maneira que, apesar da vastidão, as plantas são podadas para se enquadrarem ao ideal de organização desses homens.

O contraste entre a casa dos fazendeiros e o casario dos indígenas é evidenciado no trajeto que conecta os dois espaços: um caminho coberto de bagaço, resultado do trabalho dos indígenas na moenda e do descaso dos proprietários da fazenda, afinal, o parque e a casa são muito bem organizados e limpos, mas nenhuma atenção é dispensada ao lar dos indígenas. Ademais, enquanto na residência principal de Patibamba a menção à cama, aos cômodos, à sombra, aos bancos, apresenta a possibilidade de descanso e de lazer, o espaço no qual os indígenas residem aparece marcado pela presença da moenda, pelo bagaço que nunca desaparece, em um lembrete constante de que esses indivíduos estão ali para trabalhar. A heterogeneidade espacial da fazenda é acentuada quando o narrador escreve:

O sol arde sobre o melado seco, sobre os resíduos brancos da cana moída.
A chuva cai, o bagaço fermenta, recende a aguardente, e seu bafo cobre

⁷⁰ “El parque de Patibamba estaba mejor cuidado y era más grande que la Plaza de Armas de Abancay. Árboles frondosos daban sombra a los bancos de piedra. Rosales y lirios orillaban las aceras empedradas del parque. La casa tenía arquería blanca, un corredor silencioso con piso de losetas brillantes y grandes ventanas de rejas torneadas. La huerta de la hacienda se perdía de vista, sus sendas estaban bordeadas de flores, y de plantas de café. En una esquina de la huerta había una pajarera alta; su cúpula llegaba hasta la cima de los árboles. La jaula tenía varios pisos y encerraba decenas de jilgueros, de calandrias y otros pájaros. La casa-hacienda aparecía rodeada de muros blanqueados. Una reja de acero protegía el arco de entrada” (ARGUEDAS, 2019, p. 199).

todo o casario. As paredes das casas são baixas, de adobe estreito; um telhado de folha de cana, esfarrapado, cheio de pó, cobre as casas.⁷¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 56)

Ao passo que o parque de Patibamba busca criar uma imagem paradisíaca, um lugar quase intocável, onde os indivíduos estão ausentes, o bafo do bagaço fermentado que recende sobre o casario aponta para uma percepção, sendo que o olfato obrigado a sentir constantemente esse cheiro indica a presença e a relação dos indivíduos com o espaço. Além disso, contrastam-se as ideias de unidade, riqueza e vastidão às de grupo, pobreza e limitação, ou seja, enquanto os donos de terra têm uma casa grande, repleta de móveis entalhados com metais preciosos e pomares vastos, os indígenas vivem em um casario, em uma aglomeração de casas simples e de recursos limitados. Assim, diferentemente da grandiosidade, dos arcos, da organização, do silêncio, o casario é marcado pelas paredes baixas, pelo adobe estreito, pela presença do pó. A construção desse espaço não deixa de mostrar, portanto, qual é o tratamento que os padrões dispensam aos indígenas.

Dessa forma, a diferença entre a casa e o casario aponta para o fato de que a paisagem não é apenas um conjunto de espaços organizados pelo ser humano, mas, conforme Besse (2014), uma sucessão de rastros e pegadas que se superpõem sobre o solo, constituindo, assim, uma espessura simbólica e material. A análise dos lugares da fazenda Patibamba mostra como ler e interpretar as formas paisagísticas é apreender algo sobre o projeto da sociedade em que foram produzidas. A heterogeneidade da sociedade peruana não pode ser abafada, pois está expressa materialmente na fazenda, uma heterogeneidade oriunda não apenas do conflito entre culturas, mas de uma organização social que subjuga e maltrata aqueles que não pertencem à cultura hegemônica.

Entre a fazenda Patibamba que está ao redor e o internato que é o centro espacial, existem os bairros de Abancay, sendo Huanupata aquele que recebe a maior atenção do narrador, pois, para ele, constitui-se como o único bairro alegre da cidade:

⁷¹ “El sol arde sobre la miel seca, sobre los restos blancos de la caña molida. Cae la lluvia, el bagazo hierve, huele a aguardiente, y su vaho cubre todo el caserío. Las paredes de las casas son bajas, de adobe angosto; un techo de hoja de caña, haraposos, lleno de polvo, cubre a las casas” (ARGUEDAS, 2019, p. 200).

Havia um único bairro alegre na cidade: Huanupata. Deve ter sido, antigamente, o monturo dos *ayllus*, pois seu nome significa 'monte de lixo'. Nesse bairro viviam as vendedoras da praça do mercado, os peões e carregadores que trabalhavam em ofícios citadinos, os guardas, os empregados das raras casas de comércio; lá estavam as hospedarias onde se alojavam os litigantes dos distritos, os arrieiros e os viajantes mestiços. Era o único bairro onde havia *chicherías*. Aos sábados e domingos tocavam harpa e violino nas de maior movimento, e dançavam *huaynos* e *marineras*.⁷² (ARGUEDAS, 2005, p. 62)

A menção ao significado de Huanupata indica que esse não era um espaço onde os indígenas viviam cotidianamente, mas que era um local de descarte de resíduos, todavia, o fato de agora ser o lugar em que as *chicherías* estão localizadas, bem como um espaço de trânsito constante de indígenas e mestiços, revela que a dominação dos fazendeiros e a eleição do internato como centro espacial, relegou esses indivíduos a um lugar periférico, que não era, a princípio, destinado à habitação. O sentido do bairro, entretanto, é ressignificado e ele se torna um espaço alegre justamente por conta das pessoas que vivem ali e de suas tradições. A alegria reside na variedade de indivíduos, no trânsito pelo bairro, e, principalmente, na presença das *chicherías*, um local de lazer, onde as canções quéchuas podem ser ouvidas e dançadas. Assim, a sujeira e a desorganização desse espaço ganham um sentido diferente daquele presente no casario indígena.

Ondas de moscas voejavam nas portas das *chicherías*. No chão, sobre os restos de comida que atiravam lá de dentro, caminhava uma espessa manta de moscas. Quando alguém entrava nas *chicherías*, as moscas se levantavam do solo formando um redemoinho. O chão estava batido pelo ir e vir de gente; as mesas eram baixas, e os bancos, pequenos. Tudo estava preto de fuligem e fumaça.⁷³ (ARGUEDAS, 2005, p. 63)

Ainda que a sujeira também esteja relacionada ao trabalho, como no caminho até o casario de Patibamba, aqui, são as *chicheras* e os clientes do estabelecimento que jogam a comida para fora. Entendemos, então, que se trata de

⁷² "Sólo un barrio alegre había en la ciudad: Huanupata. Debió ser en la antigüedad el basural de los *ayllus*, porque su nombre significa «morro del basural». En ese barrio vivían las vendedoras de la plaza del mercado, los peones y cargadores que trabajan en menesteres ciudadanos, los gendarmes, los empleados de las pocas tiendas de comercio; allí estaban los tambos donde se alojaban los litigantes de los distritos, los arrieiros y los viajeros mestizos. Era el único barrio donde había *chicherías*. Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban *huaynos* y *marineras*" (ARGUEDAS, 2019, p. 207).

⁷³ "Oleadas de moscas volaban en las puertas de las *chicherías*. En el suelo, sobre los desperdicios que arrojaban del interior, caminaba una gruesa manta de moscas. Cuando alguien entraba a las *chicherías*, las moscas se elevaban del suelo y formaban un remolino. El piso estaba endurecido por el caminar de la gente; las mesas eran bajas, y las bancas pequeñas. Todo era negro de suciedad y de humo." (ARGUEDAS, 2019, p. 208).

uma desorganização atrelada à presença humana e ao movimento constante no local. Inclusive, aqui podemos recordar a distinção que Osman Lins (1976) faz entre espaço e ambientação. Enquanto o primeiro é denotativo, o segundo é conotativo, ou seja, além de observar o espaço puro e simples, precisamos alcançar a dimensão simbólica do lugar, atentando-se para os processos narrativos que provocam a noção de ambiente. Dessa forma, mesmo que as *chicherías* não sejam um local limpo, o ambiente criado pelo narrador revela alegria, pois é o espaço em Abancay onde Ernesto pode entrar em contato com os *huyanos*, as danças e as pessoas que recordam as experiências vividas em trânsito com seu pai. O contraste entre Huanupata e os demais bairros de Abancay reside, principalmente, na representação de um espaço cheio e alegre em oposição a outro que é vazio e abandonado:

As autoridades municipais, os comerciantes, alguns terratenentes e um par de famílias antigas empobrecidas viviam nos outros bairros de Abancay. A maioria das casas tinha grandes pomares. A sombra das árvores chegava até as ruas. Muitos pomares estavam descuidados, abandonados; seus muros, arruinados, em certos lugares quase até os alicerces. Viam-se as raízes dos espinheiros plantados no alto das paredes, as antigas calçadas, em ruínas e cobertas de galhos e mantos de folhas úmidas. [...] Nesses bairros havia quarteirões inteiros sem edificações, campos nos quais cresciam arbustos e moitas de espinheiros.⁷⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 66-67)

Os outros bairros, portanto, abrigam pessoas que têm ou tiveram dinheiro e posições sociais de destaque. Os pomares e a sombra também fazem parte dessas casas, como faziam de Patibamba, porém o espaço é descuidado e a ideia de abandono é aquela que predomina durante a descrição. A ausência de menção à atividade humana e os quarteirões vazios reforçam a construção desse ambiente desamparado. Identificamos, então, mais uma vez, a heterogeneidade expressa na materialidade dos espaços, a qual não deixa de estar intimamente relacionada aos indivíduos que os habitam e constroem.

Nesse momento, é importante lembrar que a paisagem possui uma

⁷⁴ “Las autoridades departamentales, los comerciantes, algunos terratenientes y unas cuantas familias antiguas empobrecidas vivían en los otros barrios de Abancay. La mayoría de las casas tenían grandes huertas de árboles frutales. La sombra de los árboles llegaba hasta las calles. Muchas huertas estaban descuidadas, abandonadas, sus muros derruidos, en muchos sitios casi hasta loscimientos. Se veían las raíces de los espinos plantados en la cima de las paredes, las antiguas veredas, desmoronadas y cubiertas de ramas y de mantos de hojas húmedas [...] En esos barrios había manzanas enteras sin construcciones, campos en que crecían arbustos y matas de espinos.” (ARGUEDAS, 2019, p. 211).

dimensão objetiva e outra subjetiva, que estão interligadas em um movimento *trajetivo* (BERQUE, 2018), de maneira que não podemos ignorar a percepção de Ernesto ao realizar essas descrições. Assim, enquanto os outros bairros parecem muito distantes da realidade com a qual o menino conviveu em suas viagens por comunidades andinas, apresentando-se como um ambiente inóspito, em Huanupata, Ernesto consegue estabelecer um elo afetivo com o lugar, trata-se de um sentimento que Tuan (2012) nomeia como topofilia, ou seja, o geógrafo faz uso desse neologismo para falar dos laços de afeto que ligam o ser humano ao meio ambiente material. Ernesto constrói uma relação topofílica com Huanupata porque ali vivem pessoas que compartilham seu respeito e ligação com a cultura indígena, por isso, independente da sujeira do bairro, é um lugar repleto de sentimentos, pois os *huaynos*, as danças, as comidas e bebidas servidas nas *chicherías* fazem com que o menino estabeleça uma ligação afetiva. Ademais, é um bairro que foge à organização hegemônica de Abancay.

A heterogeneidade do espaço também pode ser identificada no contraste entre os dois pátios que compõem o colégio, o qual está relacionado à diferenciação que Rama (2008) percebe entre os meninos mais velhos e os menores. O primeiro pátio, então, é empedrado, próximo ao portão de entrada e possui luz natural, em oposição ao segundo pátio, que já não está próximo à entrada, mas no interior do colégio, por isso é preciso percorrer um longo corredor para alcançá-lo, ademais, a luz do espaço é fraca, então durante a noite fica completamente na escuridão, e, no lugar de um chão pavimentado, há uma cobertura de terra. Assim, como mostra o narrador, “De noite, alguns internos tocavam harmônica nos corredores do primeiro pátio; outros preferiam esconder-se no pátio do recreio, para fumar e contar histórias de mulheres”⁷⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 70), enquanto os meninos menores ficavam no primeiro pátio, cantando e tocando músicas, criando, portanto, um clima mais agradável, os mais velhos ficavam no segundo pátio fumando e falando de mulheres, ou seja, a materialidade espacial indica quais são os meninos que já atravessaram o longo caminho até o segundo pátio para ingressarem na vida adulta, isto é, para se integrarem à lógica organizacional de Abancay. Inclusive, esse espaço que materializa a entrada no

⁷⁵ “En las noches, algunos internos tocaban armónica en los corredores del primer patio; otros preferían esconderse en el patio de recreo, para fumar y contar historias de mujeres” (ARGUEDAS,

universo adulto é opressivo para os meninos menores:

sabia que todo esse espaço oculto pelos tabiques de madeira era um espaço diabólico. Seu fedor nos oprimia, filtrava-se em nosso sonho; e nós, os pequenos, lutávamos contra esse pesado mal, tremíamos diante dele, tentávamos salvar-nos, inutilmente, como os peixes dos rios, quando caem na água turva dos aluviões.⁷⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 82)

Nessa perspectiva, o segundo pátio envolve os alunos do internato. Parece não haver escapatória do fedor opressivo que transborda do lugar e atinge os meninos até em seus sonhos, ou seja, há um movimento *trajetivo* muito claro entre a materialidade espacial e a percepção da personagem: o fedor e a escuridão do pátio oprimem o protagonista em sua subjetividade, ao passo que a interpretação de Ernesto caracteriza esse espaço, *enquanto que* a entrada para o universo adulto, como coercivo, em um movimento pendular constante. Portanto, do mesmo modo que os peixes não conseguem escapar dos aluviões, Ernesto se sente preso nos muros do colégio, afinal, não apenas interrompeu a dinâmica de pausas e movimentos que ajudaram a construir a sua identidade, mas a concepção de universo adulto, completamente oposta ao que aprendeu com seu pai, parece fechar Ernesto nessa realidade, na tentativa, inclusive, de homogeneizá-lo, fazendo com que se comporte e pense como os outros meninos que estudam no internato. Assim, como resultado do movimento centrípeto, de encerramento, o protagonista sente que está desconectado do mundo:

Nenhum pensamento, nenhuma lembrança podia alcançar o isolamento mortal em que, durante esse tempo, eu me separava do mundo. Eu que sentia tão meu mesmo o alheio. Eu não podia imaginar, quando via pela primeira vez uma fileira de belos salgueiros, vibrando na margem de um açude, que essas árvores eram alheias! Os rios sempre foram meus; os arbustos que vicejam no sopé das montanhas, até as casas dos pequenos povoados, com seu telhado vermelho cruzado de riscas de cal; os campos azuis de alfafa, os adorados pampas de milho. Mas na hora em que voltava daquele pátio, ao anoitecer, desprendia-se de meus olhos a imagem maternal do mundo.⁷⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 84)

2019, p. 215).

⁷⁶ “sabía que todo ese espacio oculto por los tabiques de madera era un espacio endemoniado. Su fetidez nos oprimía, se filtraba en nuestro sueño; y nosotros, los pequeños, luchábamos con ese pesado mal, temblábamos ante él, pretendíamos salvarnos, inútilmente, como los peces de los ríos, cuando caen en el agua turbia de los aluviones” (ARGUEDAS, 2019, p. 227).

⁷⁷ “Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío aun lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia, que esos

O colégio, como instituição que forma os indivíduos para a sociedade de Abancay, reproduz um olhar imperial que suprime as relações entre pessoas, plantas e outras espécies animais, e os muros marcam objetivamente essa separação. Porém, como vimos, Ernesto possui um olhar fenomenológico, por isso está aberto ao mundo e aos diferentes olhares que pode receber, daí o sentimento de que o alheio, que formava parte de seu ser, está distante. Diante da impossibilidade de estabelecer uma relação *trajetiva* com o espaço exterior, Ernesto sente que está separado do mundo. Aqui, a exposição do narrador sobre como os rios, os arbustos, as montanhas, as casas dos povoados, os campos de alfafa, os pampas de milho, pertencem ao menino, dialoga com o conceito de *mediância* proposto por Berque (2018), isto é, de que o ser humano, em sua plenitude, é composto por duas metades complementares e indissociáveis: o indivíduo e seu meio. Inclusive, a compreensão do mundo *enquanto que* uma imagem maternal, destaca sua abertura aos olhares alheios, afinal o olhar do mundo sobre Ernesto é maternal, uma vez que ele sente segurança, carinho e familiaridade quando está em contato com elementos da natureza e com os pequenos povoados.

Portanto, ainda que cada um dos três espaços de Abancay apresente suas heterogeneidades, o movimento centrípeto tende ao fechamento da personagem, pois possui um caráter hegemônico e homogeneizador, como costuma ser a imaginação da nação, daí a ação oposta realizada por Ernesto: o movimento centrífugo, que busca pelas aberturas, desvencilhando-se da homogeneidade e abrindo-se para as relações com o mundo, afinal a compreensão de uma identidade estática e monolítica não faz sentido para um sujeito heterogêneo como Ernesto. E, se todo relato é, segundo Michel de Certeau (1998), capaz de organizar os lugares, pois constitui-se enquanto uma prática de espaço, a narrativa não apenas produz as geografias das ações, deslocando e transpondo os movimentos no espaço para o campo da linguagem, mas, de fato, organiza esse trânsito, isto é, “Fazem a viagem,

árboles eran ajenos! Los ríos fueron siempre míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aun las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de rayas de cal; los campos azules de alfalfa, las adoradas pampas de maíz. Pero a la hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo” (ARGUEDAS, 2019, p. 228-229).

antes ou enquanto os pés a executam” (CERTEAU, 1998, p. 200). Dessa forma, Certeau (1998) acentua que as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais, pois são capazes de regular as mudanças e circulações no espaço. Em *Os rios profundos*, então, o relato sobre o rio Pachachaca, o *zumbayllu* e o motim das *chicheras* mostra esse deslocamento espacial em busca de aberturas, de uma fuga do espaço opressor e da lógica centrípeta.

É durante os finais de semana que Ernesto encontra suas primeiras aberturas, pois é quando pode sair do colégio para percorrer a cidade, os campos e chegar ao rio Pachachaca, um lugar distante que costuma alcançar quando está triste e cansado. A leitura que o menino apresenta do rio nos lembra uma assertiva de Raffaele Milani (2015) sobre a arte da paisagem: trata-se de uma forma espiritual que funde visão e criatividade, porque cada olhar cria uma paisagem ideal em nosso interior. Nas palavras de Collot (2012, p. 20), inclusive, “O olho é, a sua maneira, artista, paisagista”. Nessa perspectiva, Milani (2015) afirma que ao percebermos o mundo nos comportamos de modo semelhante a um artista, pois, em uma atitude criativa, olhamos e selecionamos os elementos que receberão destaque. Diante do Pachachaca, Ernesto se torna artista, pinta uma paisagem que expressa força, movimento e confiança:

No rumo leste, o rio desce em corrente tranquila, lenta e trêmula; os grandes galhos de escalônia, que roçam a superfície de suas águas se arrastam e voltam com violência, ao desprender-se da correnteza. Parece um rio de aço líquido, azul e sorridente, em que pese seu ar solene e sua profundidade.⁷⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 86)

Apesar da corrente ser definida como tranquila e lenta, o rio arrasta grandes galhos e eles voltam com violência, assim, em vez de percebê-lo como um espaço de serenidade, Ernesto identifica um local forte e determinado, daí sua percepção do rio sorridente *enquanto que* aço líquido, uma imagem que evoca resistência, intensidade e possibilidade de transformação, uma vez que o aço líquido pode assumir diferentes formatos ao se solidificar. O narrador continua:

A ponte do Pachachaca foi construída pelos espanhóis. Tem dois olhais altos, sustentados por bases de alvenaria, tão poderosas quanto o rio. Os

⁷⁸ “Hacia el este, el río baja en corriente tranquila, lenta y temblorosa; las grandes ramas de chachacomo que rozan la superficie de sus aguas se arrastran y vuelven violentamente, al desprenderse de la corriente. Parece un río de acero líquido, azul y sonriente, a pesar de su solemnidad y de su hondura” (ARGUEDAS, 2019, p. 231).

contrafortes que canalizam as águas estão presos nas rochas e obrigam o rio a correr borbulhando, dobrando-se em correntes forçadas. Sobre as colunas dos arcos, o rio se choca e se parte; a água sobe lambendo o muro, tentando escalá-lo, e depois se lança nos olhais da ponte. Ao entardecer, a água que salta das colunas forma fugazes arco-íris que giram com o vento.⁷⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 86-87)

A presença da ponte sobre o Pachachaca parece retomar a imagem do muro do palácio do Inca Roca e da parede espanhola, porém, aqui, os dois elementos que compõem essa heterogeneidade espacial recebem destaque e Ernesto consegue perceber grandiosidade e poder tanto no rio quanto na ponte. Ao contrário do muro incaico que era uma construção indígena, o rio está relacionado a esse universo por conta de como Ernesto o compreende: segundo Cornejo Polar (1973), para o menino, o rio simboliza o sentido da natureza, a qual deve ser entendida como um vivente e um poder divino, aproximando-se de uma cosmovisão indígena. O rio é a possibilidade de transformação, por ser líquido, “ele coloca em movimento o espaço” (DARDEL, 2015, p. 20), e é justamente nessa ação que sua força aparece, é movendo-se e chocando-se contra a ponte que sua grandiosidade é destacada. Ademais, Dardel (2015) compreende que do movimento ritmado das águas surge uma palavra que encanta o ser humano, assim, ao contrário da terra muda, o espaço aquático fala com os indivíduos. O rio, portanto, aproxima-se do espaço liso teorizado por Deleuze e Guattari (2012), afinal, está em variação e desenvolvimento contínuo, e é amorfo.

Em relação à ponte, a construção contrasta em todos os sentidos com o rio, pois é espanhola, estável, imóvel, resistente, organizada, métrica, silenciosa. Todavia, diferindo da parede hispânica que o menino ignorou em Cusco, que se trata de uma estrutura segregadora, delimitando o espaço, a ponte é uma estrutura de passagem, funciona como um entrelugar, como um ponto de conexão entre dois lados. Assim, não há como Ernesto ignorar essa construção, afinal ela aparece como um umbral poético que dialoga com sua identidade híbrida, por isso, mesmo em sua fixidez, a ponte estimula o trânsito e as relações.

Essa primeira abertura que Ernesto encontra para fugir à lógica

⁷⁹ “El puente del Pachachaca fue construido por los españoles. Tiene dos ojos altos, sostenidos por bases de cal y canto, tan poderosos como el río. Los contrafuertes que canalizan las aguas están prendidos en las rocas, y obligan al río a marchar bullendo, doblándose en corrientes forzadas. Sobre las columnas de los arcos, el río choca y se parte; se eleva el agua lamiendo el muro, pretendiendo escalarlo, y se lanza luego en los ojos del puente. Al atardecer, el agua que salta de las columnas,

centrípeta, então, é marcada pelo movimento do rio e pela possibilidade de trânsito e conexões da ponte, que despertam no menino um sentimento de tofília muito forte: “Eu não sabia se amava mais a ponte ou o rio. Mas ambos desanuviavam minha alma, inundavam-na de força e de sonhos heróicos. Apagavam-se de minha mente todas as imagens chorosas, as dúvidas e as lembranças ruins”⁸⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 87). Mais uma vez, temos um exemplo claro do funcionamento do pensamento-paisagem proposto por Collot (2013): dessa paisagem que fomenta um pensamento, enquanto o pensamento também se desdobra como paisagem. Essa relação *trajetiva* entre o ser humano e o mundo também pode ser pensada a partir da *geograficidade*, que é definida por Dardel (2015) como uma relação concreta e visceral que liga o ser humano à Terra. Nesse sentido, o geógrafo entende que “a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social” (DARDEL, 2015, p. 32).

O olhar de Ernesto sobre o rio e a ponte revela uma personagem que está inserida no mundo, que é afetada pelo espaço porque mantém uma relação visceral com a Terra. Essa paisagem mostra o combate pela vida enfrentado pelo menino em sua busca pela liberdade, pelo movimento, pelo contato com o alheio, pelo distanciamento do internato. Trata-se de uma paisagem que expõe a base de seu ser social, pois o rio e a ponte materializam aquilo que deseja. A geograficidade é reforçada quando lemos: “Sim! Era preciso ser como esse rio imperturbável e cristalino, como suas águas triunfantes. Como você, rio Pachachaca! Belo cavalo de crina brilhante, irrefreável e permanente, que corre pelo mais profundo caminho terrestre!”⁸¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 87). Apesar de amar o rio e a ponte, Ernesto deixa claro que gostaria de ser como o rio, afinal é o espaço que apresenta a mobilidade almejada, é o espaço que escoia para fora do encerramento de Abancay,

forma arcoíris fugaces que giran con el viento” (ARGUEDAS, 2019, p. 232).

⁸⁰ “Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos” (ARGUEDAS, 2019, p. 232).

⁸¹ “¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!” (ARGUEDAS, 2019, p. 233).

além de ser o lugar associado à cultura indígena, que o menino sempre dá preferência em detrimento à cultura ocidental. A conexão do protagonista com o Pachachaca é tão visceral que gostaria de ser como o próprio rio. É importante apontarmos que o narrador não apresenta uma metáfora como figura de linguagem nesse momento, mas uma comparação, e a presença do “como” entre o ser e o rio, parece revelar a consciência da impossibilidade de pertencer exclusivamente à cultura indígena, pois sabemos que Ernesto é esse sujeito heterogêneo, que vive entre dois mundos. Algo que não diminui, de maneira alguma, a relação que estabelece com o mundo a partir de sua aproximação com a cosmovisão indígena, mas que reforça a teoria de Cornejo Polar (2000) sobre o sujeito heterogêneo que não realiza sínteses harmônicas.

Enquanto a visita de Ernesto ao Pachachaca mostra um deslocamento físico para fora do colégio, o contato com o *zumbayllu* aparecerá como uma abertura descoberta no interior da instituição. Cornejo Polar (1973) defende que o *zumbayllu* é uma resposta ao desafio dos espaços fechados, pois concentra em si recursos contra o mal, tornando-se um símbolo de ruptura do enclausuramento. A própria origem da palavra indica o motivo pelo qual o brinquedo funcionará como um refúgio ao movimento centrípeto de Abancay: de acordo com Correia (2018), o termo *zumbayllu* é uma mescla entre duas onomatopeias, uma de origem espanhola (*zumba*) e outra de origem quéchua (*yllu*), ou seja, o brinquedo, assim como Ernesto, apresenta uma heterogeneidade constitutiva, pertencendo aos dois mundos, e a sua presença dentro do colégio é possibilidade de contato com o universo quéchua. O narrador também explica que *yllu* pode significar a música produzida por pequenas asas em voo, por isso, para o menino, essa terminação incita recordações de outros elementos da cultura autóctone, como o *pinkuyllu*, um instrumento musical que os indígenas tocam em festas comemorativas, e o *tankayllu*, que pode ser tanto um inseto voador, quanto um dançarino, também recorrente em dias festivos, daí a assertiva de que “A terminação *yllu* significa propagação desse tipo de música”⁸² (ARGUEDAS, 2005, p. 91).

Se o significado de *yllu* está associado a instrumento musical, dança, festa, bater de asas, inseto e natureza, inferimos que as ideias de movimento, som e felicidade também podem estar presentes na referida terminação.

O primeiro contato de Ernesto com o *zumbayllu* ocorre por meio da audição: “Eu não consegui ver o pequeno pião [...] Depois escutei o canto fino”⁸³ (ARGUEDAS, 2005, p. 93). O protagonista percebe o entusiasmo dos alunos do colégio quando Antero traz o brinquedo, ouve seu nome, mas não sabe como é sua aparência e, antes de conhecê-la, entra em contato com seu canto, de maneira que o conhecimento primeiro do *zumbayllu* está relacionado à audição, ao som semelhante ao zumbido de um coro de *tankayllus*. O menino verá o pião depois, mas a música segue sendo o elemento que conecta Ernesto ao mundo. Por meio do canto, o espaço de fora dos muros do colégio pode entrar no interior do menino, é o som que rompe com a lógica centrípeta do internato e deixa a personagem aberta ao mundo novamente: “O canto do *zumbayllu* penetrava no ouvido, avivava na memória a imagem dos rios, das árvores pretas que pendem das paredes dos abismos”⁸⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 94). Portanto, o alheio que havia sido retirado de Ernesto é recuperado durante o giro do *zumbayllu*.

O canto do brinquedo inunda todo o espaço: “sob o sol denso, o canto do *zumbayllu* se propagou com uma clareza estranha; parecia ter um gume agudo. Todo o ar devia estar repleto dessa voz fina; e toda a terra, esse chão arenoso do qual parecia brotar”⁸⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 93). Em oposição à escuridão e ao fedor do segundo pátio, que também tomam conta do colégio, a imagem do *zumbayllu* está atrelada à luz de um sol denso e ao preenchimento do internato através do som. O corpo aparece, então, como aquele que conecta o mundo e o espírito, pois é por meio dos sentidos que esse espaço é percebido e significado. A cena reforça o posicionamento de Dardel (2015) sobre o espaço aéreo que é arrancado de sua insignificância a todo instante pela luz, pelo vento, pelo som, fazendo-se percebido, pois sua presença é reconhecida instantaneamente. Por meio do espaço aéreo, o canto chega a Ernesto e, assim como as badaladas da María Angola irrompiam o espaço, evocando tanto a lembrança dos indígenas que fizeram

⁸² “La terminación *yllu* significa la propagación de esta clase de música” (ARGUEDAS, 2019, p. 239).

⁸³ “Yo no pude ver el pequeño trompo [...] Luego escuché un canto delgado” (ARGUEDAS, 2019, p. 240).

⁸⁴ “El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (ARGUEDAS, 2019, p. 242).

⁸⁵ “bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que

parte de sua infância, quanto o sentimento de tristeza por conta da imagem de sofrimento personificada no *pongo*, o som do *zumbayllu* traz lembranças da natureza, da tradição indígena, do contato com o mundo, por isso provoca felicidade. Assim, do mesmo modo que Ernesto subverte o sentido hispânico da *María Angola*, diante do *zumbayllu* opta por associá-lo apenas a elementos autóctones.

A heterogeneidade entre o mundo ocidental e o mundo autóctone pode ser constatada durante o giro do *zumbayllu*: “Antero olhava para o *zumbayllu* com uma fixidez contagiante. Enquanto o pião dançava, todos guardavam silêncio. Assim atento, agachado, com o rosto afilado, o nariz fino e alto, Antero parecia surgir de um outro espaço”⁸⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 94). De um lado, as ideias de “fixidez contagiante” e de “silêncio” descrevem o comportamento dos meninos que ficam imóveis e mudos diante do pião, que, de outro lado, está dançando e cantando, em uma ação completamente oposta à dos estudantes. E, se os meninos representam o internato e a lógica centrípeta e homogeneizadora da instituição, não é sem razões que a estaticidade e o silêncio aparecem para descrevê-los, afinal, estamos falando de um universo encerrado em si mesmo, diferindo completamente, portanto, do movimento e do som apresentados pelo *zumbayllu*, que incitam a expansão e a relação com o outro, uma vez que o pião precisa do contato com o alheio para girar, não é um objeto fechado em si mesmo, é um brinquedo que se abre ao mundo. Por isso, até mesmo Antero, que é filho de fazendeiro e ao final do romance ingressará no universo adulto de Abancay, parece surgir de outro espaço quando gira o pião, a relação da personagem com o *zumbayllu*, pelo menos durante seu movimento, faz com que ocupe momentaneamente o entrelugar do qual Ernesto faz parte.

O espaço opressivo do colégio é ressignificado durante o giro do *zumbayllu*: “Uma grande felicidade, fresca e pura, iluminou minha vida. Estava sozinho, contemplando e ouvindo meu *zumbayllu*, que falava com voz doce, que parecia trazer ao pátio o canto de todos os insetos alados que zumbem musicalmente entre os arbustos floridos”⁸⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 118). O brinquedo

parecia brotar” (ARGUEDAS, 2019, p. 241).

⁸⁶ “Antero miraba el *zumbayllu* con un detenimiento contagioso. Mientras bailaba el trompo todos guardaban silencio. Así atento, agachado, con el rostro afilado, la nariz delgada y alta, Antero parecía asomarse desde otro espacio” (ARGUEDAS, 2019, p. 242).

⁸⁷ “Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi

modifica o lugar durante seu movimento, pois permite que uma relação *trajetiva* com o espaço exterior ocorra, a paisagem passa a ser compreendida *enquanto que* felicidade. A *mediância* pode ser observada neste trecho: “– Ai, *zumbayllu*, *zumbayllu*! Eu também vou dançar com você! – disse-lhe. / E dancei, tentando um passo parecido com o de sua pata alta. Tive de lembrar e imitar os dançarinos profissionais de minha aldeia natal”⁸⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 118). Aqui, Ernesto aparece em sua plenitude, o indivíduo e o meio são indissociáveis, o corpo do menino realiza o mesmo movimento que o brinquedo, de maneira que a felicidade e as recordações sobre as comunidades indígenas se alternam entre a subjetividade e a materialidade, o pião aviva a memória e a lembrança movimenta o corpo imitando a dança, tanto do brinquedo, quanto dos dançarinos.

A terceira abertura encontrada por Ernesto não está apenas em um deslocamento físico para longe do colégio, nem no contato com um objeto capaz de reconectá-lo como o mundo, está no questionamento da lógica centrípeta e do universo adulto de Abancay. A participação do menino no motim das *chicheras* mostra uma abertura da mente, que estimula a contestação do pensamento hegemônico dos fazendeiros e dos religiosos da cidade. Nesse momento, as ideias de espaciosidade e apinhamento apresentadas por Tuan (2013) são indispensáveis para nossa leitura do motim.

Assim, da mesma forma que espaciosidade está intimamente relacionada ao espaço – entendido aqui segundo a perspectiva de Tuan (2013), ou seja, como movimento e liberdade –, o apinhamento está à densidade de população, daí a assertiva do geógrafo de que esses dois sentimentos são antitéticos. A espaciosidade, portanto, está associada à sensação de estar livre, o que implica não apenas um espaço amplo e a possibilidade de locomoção, mas a liberdade da própria mente, e é a experiência com o espaço que possibilita ampliar o pensamento, nas palavras de Tuan (2013, p. 70): “Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis

zumbayllu que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos” (ARGUEDAS, 2019, p. 265-266).

⁸⁸ “– ¡Ay *zumbayllu*, *zumbayllu*! ¡Yo también bailaré contigo! – le dije. / Y bailé buscando un paso que se pareciera al de su pata alta. Tuve que recordar e imitar a los danzantes profesionales de mi aldea nativa” (ARGUEDAS, 2019, p. 266).

de significado”. O sentimento de espaciosidade é afetado quando outras pessoas são adicionadas à equação. Para Tuan (2013), a presença de outro diminui o espaço e ameaça a liberdade, afinal, enquanto estamos a sós, os pensamentos podem ser projetados livremente no mundo, contudo, na presença de outros, eles recuam, pois as pessoas também projetam suas reflexões no mundo.

Nessa perspectiva, Tuan (2013) explica que apinhamento, a princípio, está relacionado à abundância de coisas, por exemplo, um quarto apinhado de roupas, uma floresta apinhada de árvores, “mas são basicamente as pessoas que nos apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar de espaço” (TUAN, 2013, p. 78). É preciso destacar que o geógrafo adverte sobre a importância de explorar os significados da espaciosidade e do apinhamento em situações específicas, uma vez que a presença de apenas um indivíduo, por exemplo, já pode causar a sensação de apinhamento. Tuan (2013) ilustra isso ao imaginar um homem tímido estudando piano sozinho em um salão. A partir da entrada de outra pessoa neste local, o pianista sentirá uma restrição espacial, porque estar sob o olhar de outro, nesse caso, é como se sentir observado por uma multidão.

Ainda dentro do colégio, os estudantes ouvem o clamor das mulheres. Ao ver o motim, Antero diz: “Tem muita gente lá. É como uma enchente”⁸⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 123). A leitura que a personagem faz da paisagem *enquanto que* uma enchente se aproxima da ideia de apinhamento, uma vez que a inundação atrapalha a locomoção, causa danos no lugar, cerceia a liberdade dos indivíduos. Pensando que Salvinia, a menina por quem está apaixonado, sente medo, Antero decide ir à sua casa protegê-la do motim: “Era verdade. Em todas as casas deviam estar tremendo a essa hora. Ele não estava com medo, vi isso em seus olhos. Ao contrário, quando falou em protegê-la e se lançou para fora da multidão, parecia que ia enfrentar uma luta maior”⁹⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 127). Portanto, num primeiro momento, o apinhamento do motim causa medo e preocupação, especialmente nos indivíduos cuja base cultural é ocidental, lembremos que Antero é filho de fazendeiro e Salvinia não mora no bairro Huanupata, daí a perspectiva de que a enchente de

⁸⁹ “Hay mucha gente. Es como un repunte de agua” (ARGUEDAS, 2019, p. 270).

⁹⁰ “Era cierto. En todas las casas debían de estar temblando a esa hora. Él no tenía miedo, lo vi en sus ojos. Al contrario, cuando habló de protegerla y se lanzó fuera de la multitud, parecía que iba a enfrentarse a otra lucha mayor” (ARGUEDAS, 2019, p. 275).

mulheres nas ruas restringe a liberdade e priva de espaços, obrigando alguns moradores a ficarem presos em suas casas.

Experienciando o motim por outra óptica, Ernesto não sente medo: “A violência das mulheres me exaltava. Tinha vontade de brigar, de pular em alguém”⁹¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 124). O apinhamento desperta no protagonista o desejo de luta e de reivindicação, ou seja, a densidade de pessoas que compõem o motim não restringe a liberdade de Ernesto, mas estimula o senso de coletividade. Por esse motivo, é importante que o sentido do apinhamento seja analisado conforme cada situação e cada indivíduo. Tuan (2013), por exemplo, explica que uma família com muitos membros vivendo em uma casa pequena, experiencia conflitos e tensões constantes em razão da falta de espaço, porém, devido à grande capacidade de adaptação do ser humano, o geógrafo também acentua que essas pessoas conseguem extrair vantagens de sua moradia apinhada, como o calor humano e a tolerância. Dessa forma, Ernesto também encontra um sentido no motim que é silenciado pelo poder hegemônico de Abancay: a coletividade das *chicheras*, a luta pela obtenção do sal, um condimento essencial para a alimentação, é mais importante do que a individualidade e a propriedade. Não há, portanto, uma privação do espaço, mas uma retomada.

Dona Felipa, a líder das *chicheras*, ocupa um espaço significativo: “A mulher que ocupava o arco da torre era uma *chichera* famosa; seu corpo gordo fechava completamente o arco; seu colete azul, enfeitado com fitas de veludo e contas, era de seda e reluzia”⁹² (ARGUEDAS, 2005, p. 124). A personagem não está em qualquer lugar, está sob um arco, uma estrutura de passagem. Bessa (2020) acentua que os umbrais emprestam aos locais seus significados, e o arco, enquanto evolução do sistema viga-pilar, é uma estrutura independente, que basta por si mesma, por isso traz uma força moral ao lugar, daí sua presença em palácios, catedrais, monumentos, mesquitas, e a existência de arcos do triunfo, que já apresentam o poder e a força em seu nome. O domínio da técnica da geometria curva, segundo Bessa (2020), foi essencial para que os romanos conquistassem o mundo, pois possibilitou a construção de pontes, aquedutos, estradas, de modo que,

⁹¹ “La violencia de las mujeres me exaltaba. Sentía deseos de pelear, de avanzar contra alguien” (ARGUEDAS, 2019, p. 271).

⁹² “La mujer que ocupaba el arco de la torre era una *chichera* famosa; su cuerpo gordo cerraba completamente el arco; su monillo azul, adornado de cintas de terciopelo y de piñes, era de seda, y

ainda hoje, a forma do arco está ligada às ideias de poder, força e solidez. Posicionada sob o arco, Dona Felipa simboliza as mesmas características ligadas a essa estrutura, ademais, por ser um local de passagem, com a possibilidade de ir e vir, de avançar ou retroceder, o posicionamento no umbral revela a independência da *chichera*, da mulher que toma suas próprias decisões, rebelando-se contra o sistema opressor. Inclusive, segundo Cavalcante (2016), a líder do motim representa o feminino tanto como força de liderança, quanto como possibilidade de subversão, tendo em vista que possui dois maridos, contrariando o sistema patriarcal, cristão e monogâmico.

É significativo, então, que quando o padre Linares, representante do sistema patriarcal e cristão, tenta calar Dona Felipa, não exista o registro da sua fala e sabemos o que diz apenas por meio da contestação da *chichera*, a quem o silenciamento não pode ser imposto nessa situação: “– Deus castiga os ladrões, *padrecito* Linares – disse aos gritos a *chichera*, e inclinou-se diante do padre. O padre disse alguma coisa, e a mulher lançou um grito: / – Maldita não, *padrecito*! Maldição para os ladrões!”⁹³ (ARGUEDAS, 2005, p. 126). Paradoxalmente, a espaciosidade da cena surge junto com o apinhamento, o motim não restringe o espaço das *chicheras*, mas ajuda a recuperá-lo, com isso há liberdade da mente para questionar o sistema opressivo que impera em Abancay. Para Dona Felipa, os verdadeiros ladrões são os fazendeiros que não distribuem o sal, por isso, quando padre Linares tenta dissuadi-la de sua ação por meio da lógica cristã, a líder contesta, ciente de que não cabe a sua situação. O conflito entre a *chichera* e o líder religioso expressa uma heterogeneidade por meio dos dualismos masculino-feminino, propriedade-compartilhamento, individualismo-coletividade, cristianismo-subversão.

O acesso ao espaço pode ser sinônimo de poder, pois, de acordo com Tuan (2013), um “homem importante” ocupa e acessa mais espaços do que os menos importantes. Durante o motim, as *chicheras* conquistam o acesso ao lugar:

relucía” (ARGUEDAS, 2019, p. 271).

⁹³ “– Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares – dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito: / – ¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones!” (ARGUEDAS, 2019, p. 273).

“Derrubaram várias portas e entraram no pátio da *salineira*”⁹⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 127). As portas aparecem como símbolo de restrição, são elas que determinam quem pode ou não entrar no local e, sem ter a entrada concedida, as mulheres a conquistam por meio da força. O acesso ao espaço onde está o sal representa o poder que adquirem juntas. A derrubada das portas também simboliza uma abertura ao encerramento da lógica centrípeta, pois não apenas abrem materialmente o espaço, como também constroem uma relação horizontal com o alheio, buscando não o domínio, mas a liberdade e o compartilhamento. A espaciosidade, então, toma conta de Ernesto e das *chicheras*: “Uma imensa alegria e vontade de lutar, mesmo que fosse contra o mundo inteiro, nos fizeram correr pelas ruas”⁹⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 130). Mais uma vez, percebemos como, paradoxalmente, a liberdade e a possibilidade de locomoção da espaciosidade surgem junto do apinhamento.

Após distribuírem o sal entre as integrantes do motim, as *chicheras* vão a caminho de Patibamba para dividir com os indígenas do casario. Durante o percurso, uma das mulheres começa a cantar uma música de carnaval e as demais fazem coro, logo a caminhada até a fazenda é ritmada pela canção, deixando as *chicheras*, as mulas e Ernesto alegres e entusiasmados. O narrador continua:

Pensei que no caminho deixariam o canto e que iríamos andando. São mais ou menos dois quilômetros, de Abancay até o casario de Patibamba. O pó era revirado pelos cascos das mulas, pelos pés da gente que andava na carreira; no ar quieto o pó subia até as copas das árvores; as grandes flores vermelhas dos *pisonayes* se cobriam de terra lá no alto e seu resplendor se apagava. Dentro da língua de poeira, as mulas e as pessoas avançavam em marcha jubilosa. Cruzávamos os açudes e os charcos chapinhando, arrastávamos por um instante os transeuntes ou os incorporávamos à dança.⁹⁶ (ARGUEDAS, 2005, p. 132)

A presença do corpo e dos sentidos é muito marcante no percurso até a fazenda. A música que não deixa de ser cantada é o elemento que destaca a coletividade do motim, é o cantar em coro que une todas e é o que arrasta e

⁹⁴ “Derribaron varias puertas y entraron al patio de la Salinera” (ARGUEDAS, 2019, p. 275).

⁹⁵ “Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles” (ARGUEDAS, 2019, p. 278).

⁹⁶ “Pensé que en el camino dejarían el canto y que iríamos al paso. Hay cerca de dos kilómetros de Abancay al caserío de Patibamba. El polvo era removido por los cascos de las mulas, por los pies de la gente que marchaba a la carrera; en el aire quieto se elevaba el polvo hasta las copas de los árboles; las grandes flores rojas de los pisonayes se cubrían de tierra en la altura y su resplendor se apagaba. Dentro de la lengua de polvo las mulas y la gente avanzábamos en marcha jubilosa. Cruzábamos chapoteando los acequiones y los charcos, arrastrábamos por un instante a los transeúntes o los incorporábamos a la danza” (ARGUEDAS, 2019, p. 281).

incorpora transeuntes à dança. Ao mesmo tempo, o contato dos pés com a terra levanta a poeira que envolve todos os seres: humanos, animais, plantas, todos fazem parte do mesmo espaço, o pó está ao redor de todos igualmente. Collot (2013), com base em Merleau-Ponty, aponta que o corpo é feito da mesma carne do mundo, não há uma cisão. E, o pó que cobre todos os seres da cena indica essa ligação, além de evocar vários sentidos, uma vez que é percebido pelo tato, pela visão, pelo olfato. Trata-se de uma caminhada dinâmica e diversa, não só pelas pessoas que a compõem, mas porque a natureza pode ser percebida em minúcias, Ernesto observa como a copa das árvores e as flores vermelhas são afetadas pela poeira, ou seja, há possibilidade de olhar para os detalhes, algo que não se repete no dia seguinte:

Era o mesmo caminho atroz da véspera. Mas agora eu o cruzava de automóvel, ao lado do santo de Abancay. O padre ia rezando. As flores imensas dos *pisonays* passavam rapidamente como uma franja vermelha, no alto. Não era possível vê-las uma a uma ou árvore a árvore, como quando se está a pé.⁹⁷ (ARGUEDAS, 2005, p. 152)

O caminho é o mesmo, mas a experiência é outra. A densidade de pessoas é menor, porém o apinhamento é maior, porque a presença de padre Linares torna o espaço restrito. Ernesto não está em uma posição ativa a caminho da fazenda, é levado passivamente pelo automóvel, por isso, enquanto na caminhada com o motim podia observar as árvores e as flores vermelhas, dessa vez vê apenas um borrão, não há como perceber os detalhes. É importante salientar que, segundo Tuan (2013), as máquinas e instrumentos podem ampliar a sensação de espaço e espaciosidade, entretanto, é preciso que os sujeitos sejam ativos no uso desses equipamentos para que assim funcionem como uma prolongação do próprio corpo, caso contrário, ao ocupar uma posição passiva, a sensação de espaciosidade se torna menor, e é justamente isso que conseguimos observar nessa cena de *Os rios profundos*. Portanto, ao lado das *chicheras*, o caminho até Patibamba é sinônimo de liberdade, luta, comunidade, enquanto, ao lado do diretor do colégio, é limitação, passividade, resignação. Essas duas experiências explicitam como a paisagem é um espaço percebido que depende do ser humano para existir,

⁹⁷ “Era el mismo camino atroz de la víspera. Pero ahora lo cruzaba en automóvil, junto al santo de Abancay. El Padre iba rezando. Las flores inmensas de los pisonayes pasaban rápidamente como una roja franja, en lo alto. No se les veía una por una o árbol por árbol, como yendo a pie” (ARGUEDAS, 2019, p. 298).

não há como separar a materialidade da subjetividade.

Em síntese, diferindo da lógica centrípeta de domínio, poder e encerramento, Ernesto encontra aberturas na vivência e no contato visceral com o espaço. Dessa forma, a tensão entre os movimentos centrípeto e o centrífugo confirma o que Cornejo Polar (2000) pontuou sobre o discurso do sujeito migrante: trata-se de uma perspectiva múltipla que articula o aqui e o lá, o ontem e o hoje, por isso é radicalmente descentrado, daí a heterogeneidade conflitiva entre um movimento de fechamento, que vai em direção ao centro, e outro de abertura, de distanciamento do ponto central. Esse discurso construído ao redor de eixos assimétricos, incompatíveis e contraditórios, organiza-se de uma forma não dialética, pois não há busca pela síntese harmônica, algo que, em consonância com Moraña (1999), reforça a grande contribuição do conceito de heterogeneidade: o desmonte da noção fixa, homogênea e vertical de cultura e identidade nacional. Entre a abertura e o fechamento, conseguimos observar como a heterogeneidade está infiltrada tanto na materialidade quanto na percepção espacial, de forma que não apenas a compreensão de um sujeito heterogêneo, complexo, disperso e múltiplo se reflete na leitura subjetiva do espaço, mas a própria objetividade da paisagem, que não deixa de manifestar questões culturais, sociais e econômicas, também apresenta os conflitos e foge à síntese.

Até aqui, seguimos a perspectiva de Cornejo Polar (2000) sobre como o discurso migrante aparece em *Os rios profundos*, ou seja, como esse discurso que justapõe línguas e socioletos diversos em um ato de enunciação faz com que Ernesto fale de dois espaços sem sintetizá-los. Todavia, a experiência com a paisagem do protagonista permite que sua condição migrante também seja compreendida por meio de outro olhar, ou melhor, por meio de outra escuta. Seja em Cusco, seja em Abancay, ou até mesmo nos momentos de trânsito, a audição é um dos principais sentidos que auxiliam nossa compreensão sobre a construção identitária do menino e sua relação com o espaço. Ernesto ouve o muro do palácio do Inca Roca, as badaladas da María Angola, as opiniões de Gabriel e do Velho. Ernesto ouve o que os moradores das comunidades e os estudantes do internato dizem sobre sua condição migrante. Ernesto ouve padre Linares, o som do rio Pachachaca, a música do *zumbayllu*, o grito e o canto das *chicheras*. Trata-se de uma personagem que está à escuta. Portanto, expandimos a ideia de Cornejo Polar: Ernesto, enquanto sujeito migrante, não apenas fala, mas escuta a partir de pelo

menos dois espaços.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy (2013) enxerga uma relação muito próxima entre o escutar e o compreender, o que o conduz ao questionamento da predominância visual em detrimento da penetração acústica, daí o seu desejo de investigação sobre o que seria “um ser entregue à escuta, formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser” (NANCY, 2013, p. 162). O sentido do verbo escutar, para Nancy (2013), articula o uso do órgão sensorial externo e “uma tensão, uma intenção e uma atenção” (NANCY, 2013, p. 162). Para o autor, escutar é “estender a orelha [...] é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude” (NANCY, 2013, p. 162). Escutar, portanto, também é compreender, como se em todo escutar existisse um “escutar dizer”, isto é, o ato de escutar, segundo Nancy (2013), busca compreender um sentido possível, que pode não estar imediatamente acessível. Então, o filósofo questiona o seguinte:

Mas qual pode ser o espaço comum ao sentido e ao som? O sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço onde repercute ao repercutir “em mim”, como se diz (voltaremos a esse “dentro” do sujeito: não voltaremos senão a isso). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que equivale a dizer que ele se remete enquanto verdadeiramente “sonante”, já que “ressoar” nada mais é do que se relacionar consigo. Soar é vibrar em si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si. (NANCY, 2013, p. 164)

Dessa forma, estar à escuta é estar tendido para a um *acesso a si*. Para Nancy (2013), o acesso a si não se trata de um si próprio (eu), nem ao si de outro (ele), mas à *forma* ou à *estrutura do si*, ou seja, ao movimento de reenvio infinito. Estar à escuta é estar à espreita de um sujeito, “este (ele) que se identifica ao ressoar de si a si, em si e para si, logo, fora de si, a um só tempo o mesmo e outro de si, um enquanto eco do outro, e esse eco como o próprio som de seu sentido” (NANCY, 2013, p. 165). Portanto, escutar significa entrar em uma espacialidade que ao ser penetrada também me penetra, “porque ela se abre em mim bem como ao redor de mim, e de mim assim como em direção a mim: ela me abre em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quádrupla ou sêxtupla abertura que um ‘si’ pode ter lugar” (NANCY, 2013, p. 167). Estar à escuta é estar, ao mesmo tempo, no fora e no dentro, é estar aberto de dentro e de fora.

Nesse sentido, quando indicamos que Ernesto escuta de pelo menos dois espaços, entendemos que a escuta de outro permite ao menino uma compreensão do alheio e, ao mesmo tempo, por conta do movimento de reenvio infinito apresentado por Nancy (2013), o entendimento de si enquanto sujeito heterogêneo. Existem dois momentos no penúltimo capítulo de *Os rios profundos* que reforçam a ideia de Ernesto enquanto uma personagem à escuta: primeiro, durante o concerto que os soldados fazem na praça de Abancay e, depois, quando Ernesto vai a uma *chichería* presenciar a apresentação de alguns *huaynos*. Durante o concerto, o menino fica encantado com os instrumentos:

Os saxofones brilhavam integralmente; os soldados os levantavam dirigindo-os para nós. Cantavam com voz de seres humanos, esses instrumentos prateados nos quais não se via um único pedaço de madeira nem de metal amarelo. Sustentavam um tom longamente, com doçura; a voz grave inundava minha alma. Não era como a do grande *pinkuyllu* do sul nem como a do *wak'rapuku chanca*. Nessa praça caldeada, o saxofone, tão intensamente prateado, cantava como se fosse o arauto do sol; sim, porque nenhum instrumento que vi nos povoados dos Andes, nenhum instrumento que mestiços e índios fabricam tem relação com o sol. São como a neve, como a luz noturna, como a voz da água, do vento ou dos seres humanos. Apenas esse canto dos saxofones e das cornetas metálicas, que os soldados elevavam jubilosamente, parecia-me ir até o sol e dele vir.⁹⁸ (ARGUEDAS, 2005, p. 217)

O metal prateado e o som emitido pelo saxofone são diferentes de todos os outros instrumentos que o protagonista conhecia. O som grave e poderoso inunda a alma de Ernesto, ao mesmo tempo em que sobe ao sol e retorna, como se pudesse traduzir um canto solar. Ao contrário de outros instrumentos já conhecidos, os quais o menino identifica como a neve, a luz noturna, a voz da água, do vento ou dos seres humanos, isto é, sons mais próximos e suaves, a aproximação do saxofone ao sol indica a presença e a força do canto produzido. Nesse momento, ao contrário do contato com a parede hispânica de Cusco, o protagonista coloca a experiência com o saxofone, um instrumento ocidental utilizado pelos soldados, no

⁹⁸ “Los saxofones brillaban íntegramente; los soldados los levantaban dirigiéndolos hacia nosotros. Cantaban con voz de seres humanos, estos instrumentos plateados en los que no se veía ni un trozo de madera ni de metal amarillo. Sostenían un tono, largamente, con dulzura; la voz grave inundaba mi alma. No era como la del gran *pinkuyllu* del sur ni como la del *wak'rapuku chanka*. En esa plaza caldeada, el saxofón tan intensamente plateado, cantaba como si fuera el heraldo del sol; sí, porque ningún instrumento que vi en los pueblos de los Andes, ningún instrumento que mestizos e indios fabrican tiene relación con el sol. Son como la nieve, como la luz nocturna, como la voz del agua, el viento o de los seres humanos. Sólo ese canto de los saxofones y de las trompetas metálicas que los soldados elevaban jubilosamente, me parecía que iba al sol y venía de él” (ARGUEDAS, 2019, p. 363-364).

mesmo nível dos instrumentos que ouviu nas comunidades indígenas, afinal todos despertam importantes imagens da natureza, ademais, o saxofone é menos conhecido pela visão do que pela escuta, reforçando a importância da audição na formação do menino. O narrador continua:

Não apenas a praça; a fachada do templo, a coberta de cal; as torres, as sacadas, as montanhas e os bosques ralos que escalavam as franjas da cordilheira, até perto da região gelada; o céu límpido no qual o sol resplandecia; tudo estava encantado pela música da banda do regimento, pela harmonia imposta a tantos instrumentos misteriosos.⁹⁹ (ARGUEDAS, 2005, p. 218)

A dispersão da música mostra, em conformidade com Nancy (2013), que o som é feito de reenvios, ele se propaga no espaço, repercutindo em Ernesto, na praça, no templo, nas torres, nas montanhas, infinitamente reenviado, o som ressoa no interior e no exterior dos indivíduos. O contato com a música, então, conduz o menino a um acesso a si: “Meus sapatos de verniz eram elegantes; usava gravata; os punhos de minha camisa eram meio compridos. Meu terno novo já não me embaraçava”¹⁰⁰ (ARGUEDAS, 2005, p. 220). O conforto de Ernesto com as roupas aparece enquanto metáfora da identidade que precisa assumir dentro desse contexto. O terno novo que já não constrange revela a transformação pela qual passa durante a estadia em Abancay, que deixa de ser desconfortável e opressora como era no início. Ernesto aprende a fazer parte dessa sociedade, aprende a adaptar-se, um conhecimento que não deixa de vir por meio da escuta. Após o concerto, o protagonista vai à *chichería*, onde ouve um *huayno* de ritmo lento e triste:

Com uma música dessas o homem pode chorar até se consumir, até desaparecer, mas poderia igualmente lutar contra uma legião de condores ou de leões ou contra os monstros que dizem que habitam o fundo dos lagos de altura e os sopés sombrios das montanhas. Eu me sentia mais disposto a lutar contra o demônio enquanto escutava esse canto. Que aparecesse com máscara de couro de puma, ou de condor, agitando plumas imensas ou mostrando presas, eu iria contra ele, certo de vencê-lo.¹⁰¹ (ARGUEDAS, 2005, p. 234)

⁹⁹ “No sólo la plaza; la fachada del templo, cubierta de cal; las torres, los balcones, las montañas y los bosques ralos que escalaban por las faldas de la cordillera, hasta cerca de la región helada; el cielo despejado en que el sol resplandecía; todo estaba encantado por la música de la banda del regimiento, por la armonía impuesta a tantos instrumentos misteriosos” (ARGUEDAS, 2019, p. 364).

¹⁰⁰ “Mis zapatos de charol eran elegantes; llevaba corbata; los puños de mi camisa eran algo largos. Mi traje nuevo no me azoraba ya” (ARGUEDAS, 2019, p. 367).

¹⁰¹ “Con una música de estas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. Que apareciera

A tristeza da canção não é inibidora, não faz com que todos permaneçam em estado de resignação, mas convida à luta, à busca por mudanças. Da mesma forma que o contato com o motim das *chicheras* despertou em Ernesto a vontade de lutar, a tristeza do *huayno* convida para uma ação. Nesse caso, estar à escuta é reconhecer os sofrimentos dos povos autóctones, é uma lembrança do *pongo* e do *casario* de indígenas, uma recordação e uma identificação com as pessoas que foram muito presentes em sua infância. Por essa razão, as roupas que pareciam adequadas ao concerto causam desconforto dentro da *chichería*: “Eu gostaria de ter vestido meu terno velho; mas não era possível aos domingos. Muitos me olhavam com estranheza”¹⁰² (ARGUEDAS, 2005, p. 227) e “Meus sapatos de borracha, os punhos longos de minha camisa, minha gravata, tolhiam-me, transtornava-me. Não conseguia me acomodar”¹⁰³ (ARGUEDAS, 2005, p. 229). Destarte, para transitar entre fronteiras, entre dois mundos, Ernesto precisa ouvir e se adaptar, a roupa confortável no concerto não faz parte do espaço da *chichería*, de maneira que a necessidade de troca do vestuário aponta para uma personagem que sabe da necessidade de adaptação constante, na qual a síntese não é possível, afinal o que pertence a um mundo fica deslocado em outro.

Ao final, o acesso a si e a compreensão de que sua identidade não é estática, aliados ao tempo que passa em Abancay, estimulam o menino a estabelecer outra relação com o internato: “Pela primeira vez me senti protegido pelos muros do Colégio, compreendi o que era a sombra do lar”¹⁰⁴ (ARGUEDAS, 2005, p. 254). Desse modo, a pausa que a princípio expressava dúvidas e inseguras é ressignificada, pois o tempo em contato com a cidade a transforma em lugar, isto é, um espaço carregado de valores e afetos, fazendo do internato um lar e confirmando o que Tuan (2013) pontua sobre os lugares íntimos serem aqueles que atendem nossas necessidades fundamentais. O contato diário de Ernesto com o

con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo” (ARGUEDAS, 2019, p. 379).

¹⁰² “Yo hubiera deseado haberme vestido con mi traje viejo; pero no era posible en día domingo. Me miraban con extrañeza, muchos” (ARGUEDAS, 2019, p. 374).

¹⁰³ “Mis zapatos de hule, los puños largos de mi camisa, mi corbata, me cohibían, me trastornaban. No podía acomodarme” (ARGUEDAS, 2019, p. 375).

¹⁰⁴ “Por primera vez me sentí protegido por los muros del Colegio, comprendí lo que era la sombra del

espaço do colégio, a amizade que constrói com alguns alunos, a abertura que encontra no *zumbayllu* e a espaciosidade da mente permitem ao menino amadurecer e perceber o internato de outra forma, sentindo-se seguro para ir sozinho ao segundo pátio:

o Colégio abrigou-me naquela noite; recebeu-me com seus espaços familiares, seus grandes sapos cantores e a fonte onde a água caía no silêncio; o alto corredor onde vi chorar o pálido, o confuso Añuco, onde ouvi a voz radiante do padre diretor, aborrecido e indeciso. E então, já seguro de mim, e com a esperança de que o pátio interior também me recebia, fui para lá caminhando devagar; uma espécie de grande cansaço e sede de ternura fazia meus olhos arderem.¹⁰⁵ (ARGUEDAS, 2005, p. 254)

Aqui, próximo ao final do romance, a entrada no segundo pátio simboliza o amadurecimento da personagem. Distante do pai, Ernesto aprende a encontrar segurança em locais, objetos e ideias. Ao contrário da maneira como os outros estudantes do colégio ingressam na vida adulta, pela tríade sexo, violência e propriedade como observa Rama (2008), o movimento centrífugo do protagonista rompe com essa lógica e retoma o que foi ensinado por Gabriel: amadurecer está relacionado à sua condição migrante, pois é a liberdade e a amplidão do movimento que conduzem Ernesto à idade adulta.

A busca do protagonista pelas aberturas foge à estaticidade, Ernesto vivencia e experiencia a paisagem de forma ativa e, segundo Tuan (2013, p. 18), “Experienciar é vencer os perigos [...] Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Para se tornar um experto, cumpre arriscar-se e enfrentar os perigos do novo”. Portanto, o contato com a paisagem ensina Ernesto a se arriscar e enfrentar os perigos do novo, daí sua decisão ao final do romance: desobedecer às ordens de padre Linares e abraçar sua condição migrante, viajando sozinho em busca de Gabriel, em vez de ir para a fazenda do Velho.

hogar” (ARGUEDAS, 2019, p. 398).

¹⁰⁵ “el Colegio me abrigó aquella noche; me recibió con sus espacios familiares, sus grandes sapos cantores y la fuente donde el agua caía en el silencio; el alto corredor donde vi llorar al pálido, al confundido «Añuco», donde escuché la voz radiante del Padre Director, enfadado e indeciso. Y así, ya seguro de mí, y con la esperanza de que el patio interior también me recibiría, fui allá, caminado despacio; una especie de gran fatiga y sed de ternura hacía arder mis ojos” (ARGUEDAS, 2019, p. 398-399).

CONCLUSÃO

No discurso de agradecimento ao prêmio Inca Garcilaso de la Vega, José María Arguedas ressalta sua felicidade em falar duas línguas; nos diários de seu romance póstumo, o escritor relaciona a felicidade a um país onde os habitantes possam viver todas pátrias que integram a nação; destarte, a exaltação da diversidade e da heterogeneidade como condições que trazem felicidade também pode ser percebida em *Os rios profundos*. Ao analisar a paisagem no referido romance, constatamos que a relação visceral de Ernesto com o espaço, as paradas e o trânsito que contribuem para a formação de sua identidade, bem como seu movimento centrífugo revelam que a ideia de uma identidade nacional fixa, homogênea e rígida, além de causar incômodo no menino, não é possível em uma sociedade heterogênea, com indivíduos e culturas igualmente heterogêneos. Assim, é a partir de uma relação intensa com o diverso, com o alheio, que Ernesto, em algumas situações, sente-se desconfortável e melancólico, mas, em outras, encontra felicidade e conforto.

O menino experiencia o espaço com todo seu corpo, percebe o mundo ao redor por meio do tato, do olfato, do paladar, da visão e da audição. Esta última, inclusive, parece constituir seu elo mais forte com o mundo, através da audição Ernesto é capaz de acessar a si e a alteridade daquilo que o cerca. O privilégio dado ao ouvido rompe com a predileção do olhar e com uma óptica eurocêntrica. Notadamente, a visão segue sendo muito importante, afinal, Ernesto é um sujeito heterogêneo, que ocupa um entrelugar entre duas culturas, mas seu olhar é fenomenológico, ou seja, observa e é observado, coloca-se no mesmo nível que outros indivíduos, plantas e espécies animais, sabe que não é superior e que os outros sentidos também ajudam a formar sua visão sobre o mundo.

Ao colocar-se em posição de igualdade com o alheio, a identidade de Ernesto não pode assumir uma forma fixa, estável e bem definida, pelo contrário, é transformada na medida em que se relaciona com o outro, cambia conforme a situação que vivencia. Estar em movimento, sempre em viagem por comunidades andinas, é a expressão máxima da necessidade de transformação da identidade e de como ela também vai sendo formada por outros olhares. Ernesto não desenvolve um vínculo afetivo duradouro com um lugar, cresce na liberdade e na amplidão do movimento, assim, sua identidade também é móvel e heterogênea. Então, por conta

de sua condição migrante, consegue falar e ouvir de dois ou mais espaços ao mesmo tempo.

Todavia, apesar de transitar muito bem entre a cultura autóctone e a ocidental, Ernesto costuma preferir os espaços que representam o mundo indígena. Em Cusco, por exemplo, o menino anseia por conhecer construções incaicas e fica encantado com o muro do palácio do Inca Roca, ignorando a parede hispânica. Em Abancay as aberturas que encontra no rio Pachachaca, no girar do *zumbayllu* e no motim das *chicheras* também revelam sua predileção pelos espaços que remetem à cosmovisão indígena, enxergando-os *enquanto que* liberdade e felicidade. Existem elementos ocidentais que cativam o menino, como a ponte sobre o Pachachaca e os instrumentos musicais tocados pelos soldados na praça de Abancay, contudo, aparecem em menor medida e sempre ao lado de algum componente indígena igualmente fascinante. Na maioria das vezes, os espaços que representam a perspectiva ocidental são marcados pelas ideias de dominação, individualismo, exploração, cerceamento e intolerância, como é o caso dos pátios que o Velho é dono, da fazenda Patibamba e, a princípio, do próprio colégio de Abancay.

Ao pensar o espaço ficcional por meio do diálogo entre Literatura e Geografia, a análise da espacialidade em *Os rios profundos* sempre buscou avaliar a paisagem em duas dimensões: subjetiva/perceptiva e objetiva/material. Ademais, como toda paisagem é uma construção cultural, informada e produzida por práticas econômicas, sociais e políticas, perguntamo-nos se a sociedade heterogênea que produz uma literatura igualmente heterogênea por conta do encontro e conflito de culturas também representa um espaço heterogêneo, afinal, Cornejo Polar identifica que a heterogeneidade não está apenas no processo de produção, mas está infiltrada em cada um dos elementos que o compõem, inclusive no discurso, onde ele se detém para falar da condição migrante, e nós para pensar em uma heterogeneidade espacial.

Em relação à materialidade, identificamos alguns exemplos que exprimem uma heterogeneidade espacial, como é o caso do muro do palácio do Inca Roca e da parede hispânica, afinal temos duas estruturas que expressam a cultura e a organização dos povos que as construíram. Além disso, juntas formam uma construção heterogênea, pois não se misturam, revelando o conflito de culturas e a impossibilidade de uma síntese conciliatória. O rio Pachachaca e a ponte colonial também exemplificam o conflito de culturas, uma vez que contrastam em todos os

sentidos, de um lado mobilidade, transformação, som, enquanto de outro há estaticidade, resistência, silêncio. Dito isso, é importante reconhecermos que a heterogeneidade na materialidade do espaço é silenciada e abafada pelo poder hegemônico do movimento centrípeto que tenta imaginar a nação de maneira uniforme, ou seja, o domínio da cultura ocidental impede a cultura autóctone de realizar uma *geo-grafia* sobre o mundo da maneira como deseja. Basta recordarmos do bairro Huanupata, que apesar de expressar felicidade, era um local de descarte de dejetos, de modo que precisa ser ressignificado, ou seja, não é o espaço exato que esses indivíduos construiriam para viver, mas conseguem adaptá-lo às suas necessidades. O mesmo não acontece com o casario dos indígenas na fazenda Patibamba. Aqui, temos um exemplo da coerção sobre a cultura autóctone, afinal, os indígenas são relegados a essa moradia precária, onde não há espaço para lazer. Portanto, esse segundo tipo de materialidade espacial heterogênea está menos relacionado ao encontro e conflito de culturas distintas do que ao domínio e à força hegemônica da cultura ocidental e sua organização social e econômica.

A subjetividade espacial, por outro lado, é mais perceptível ao longo do romance e expressa nitidamente o encontro e conflito de culturas, bem como a condição migrante de Ernesto. A parada em Cusco é o momento em que o contraste de perspectivas entre as leituras do protagonista, de Gabriel e do Velho mostra com maior clareza a heterogeneidade. As três personagens percebem a paisagem de modos completamente distintos, não só porque enquanto seres humanos únicos compreendem a paisagem por meio de sua subjetividade, mas também porque exprimem as diferentes culturas que integram a nação. Essas personagens são indivíduos, porém, ao mesmo tempo, carregam fatores culturais, sociais e econômicos na maneira como enxergam o mundo, afinal não são uma folha em branco, mas se formam em contato com todas essas questões. Na parada em Abancay, percebemos uma heterogeneidade perceptiva ao comparar a perspectiva de Ernesto com a dos demais alunos – lembremos da visão divergente que o protagonista e Antero apresentam do motim das *chicheras* – e com a do padre Linares, que também pode ser contrastada com o ponto de vista de Dona Felipa, ou seja, também temos exemplos de como essa heterogeneidade espacial está relacionada não apenas à subjetividade, mas também ao encontro e conflito de culturas. Desse modo, vemos como a heterogeneidade está infiltrada na percepção espacial.

A oposição entre os movimentos centrípeto e centrífugo revela como a condição migrante de Ernesto pode ser identificada em sua percepção espacial. Assim, as três aberturas que o menino encontra durante sua estadia em Abancay – afastamento físico até o rio Pachachaca, o *zumbayllu* que penetra o colégio e possibilita o contato com o alheio, e a liberdade da mente proporcionada pelo motim das *chicheras* – mostram como o menino articula o aqui e o lá, o ontem e o hoje. Em todas essas aberturas que buscam fugir à lógica centrípeta, há essa articulação entre o presente e o passado, entre o que já viveu e o que está experienciando agora, não há, portanto, o desejo de harmonizar o conflito, Ernesto não busca pela síntese, mas, enquanto sujeito migrante, deixa-se contaminar de maneira não ordenada, afirma-se em sua fragmentação e na indeterminação de seu horizonte. O conforto e o desconforto que sente com suas roupas ao ingressar em espaços que expressam culturas distintas é um exemplo nítido dessa condição migrante descontínua e fragmentada.

Sendo assim, acreditamos que a análise da paisagem em *Os rios profundos* por meio do diálogo entre Literatura e Geografia possibilitou o acréscimo de mais um ponto de vista sobre a obra arguediana, o qual dialoga com sua tradição crítica, especialmente com a teoria de Cornejo Polar, mas que almeja expandir e iluminar caminhos que ainda não haviam sido tão explorados. Acreditamos, ainda, que a leitura que apresentamos da representação espacial em *Os rios profundos* pode instigar a análise das obras de José María Arguedas a partir de outras perspectivas e, também, de outras escutas.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 87-97.
- ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista da Anpoll*, [s.l.], v. 1, n. 35, p. 181-202, 15 dez. 2013.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. 16. ed. Madrid: Cátedra, 2019.
- ARGUEDAS, José María. *Os rios profundos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARGUEDAS, José María. *A raposa de cima e a raposa de baixo*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1988
- BAREIRO SAGUIER, Rubén. Encontro de culturas. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 3-24.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERQUE, Augustin. A cosmofania das realidades geográficas. *Geograficidade*, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 4-16, jun. 2018.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- BESSA, Altamiro Sérgio Mol. *Entre a casa e o mundo, uma teoria da paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2020. Edição para e-book, versão Kindle.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BHABHA, Homi K. Narrando la nación. In: FERNÁNDEZ BRAVO, Alvaro (org.). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 211-219.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2020. Edição para e-book, versão Kindle.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São

Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUENO CHÁVEZ, Raúl. Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. In: BUENO CHÁVEZ, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. p. 19-35.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343-362.

CAVALCANTE, Nathalie Sá. A representação da personagem Opa na obra *Os rios profundos*, de José María Arguedas. In: CUNHA, Roseli Barros (org.). *Tinkuy, encontro com a literatura e a crítica peruanas*. Curitiba: Editora CRV, 2016. p. 153-162.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 199-217.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmen; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2. ed. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. La literatura peruana: totalidad contradictoria. In: CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989. p. 175-199.

CORNEJO POLAR, Antonio. Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado. In: CORNEJO POLAR, Antonio (org.) *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. p. 99-161.

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

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, [s.l.], v. 63, n. 180, p. 341-344, jul-set. 1997.

CORREIA, Elayne Castro. *Uma leitura de Los ríos profundos, de José María Arguedas, a partir da heterogeneidade e da melancolia no narrador*. 2018. 131 f.

Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; EdUFJF, 2012. p. 163-188.

CUNHA, Roseli Barros. A transculturação narrativa de Ángel Rama: algumas de suas influências e intercâmbios. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (orgs.). *Ángel Rama: um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 137-148.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 191-228.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

ESCAJADILLO, Tomás. Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de Los ríos profundos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, [s.l.], v. 5, n. 9, p. 57-68, 1979.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; EdUFJF, 2012. p. 189-205.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 6. ed. São Paulo: Paz e terra, 2008. p. 9-23.

JAMESON, Fredric. La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional. *Revista de humanidades*, Santiago, v. 1, n. 23, p. 163-193, jun. 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Denilson. Do entre-lugar ao transcultural. In: LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 21-46.

MADERUELO, Javier. Prólogo. In: BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. p. 11-15.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

MINCA, Claudio. El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. In: NOGUÉ, Joan (Org.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Edição para e-book, versão Kindle.

MORAÑA, Mabel. Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, v. 25, n. 50, p. 19-27, set. 1999.

MORAÑA, Mabel. De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional. In: MORAÑA, Mabel (org.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Pittsburgh-Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 259-268.

MORAÑA, Mabel. Ideología de la transculturación. In: MORAÑA, Mabel (org.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Serie Críticas, 1997. p. 137-146.

MORAÑA, Mabel. Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada. In: RAMÍREZ-FRANCO, Sergio (org.). *José María Arguedas: una poética migrante*. Pittsburgh: ILLI, Serie ACP, 2006. p. 103-118.

MOREIRAS, Alberto. O fim do realismo mágico: o significante apaixonado de José María Arguedas. In: MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 221-247.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). *Outra Travessia*, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 157-172, out. 2013.

NATALI, Marcos Piason. José María Arguedas aquém da literatura. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 55, p. 117-128, dez. 2005.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

ORTIZ, Graciela Raquel. Heterogeneidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; EdUFJF, 2012. p. 143-161.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. In: PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade da São Paulo, 2014. p. 179-216.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. Literatura e cultura. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São

Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001a. p. 239-280.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b. p. 209-238.

RAMA, Ángel. Regiões, culturas e literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001c. p. 281-336.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; EdUFJF, 2012. p. 465-488.

ROGER, Alain. Vida y muerte de los paisajes: valores estéticos, valores ecológicos. In: NOGUÉ, Joan (Org.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Edição para e-book, versão Kindle.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

USLAR PIETRI, Arturo. *El mestizaje y el Nuevo Mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mestizaje-y-el-nuevo-mundo/html/01aca082-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0_. Acesso em: 23 nov. 2021.