



TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA, ETNOGRAFIA E PERFORMANCE EM LOS RÍOS PROFUNDOS

NARRATIVE TRANSCULTURATION, ETHNOGRAPHY AND PERFORMANCE IN LOS RÍOS PROFUNDOS

Ananda Nehmy de Almeida¹

Pós-Lit/FALE/UFMG e Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais

Resumo: O objetivo deste artigo é relacionar a pesquisa e a ficção de José María Arguedas ao discurso teórico de Ángel Rama. Pretende-se verificar como *Transculturación narrativa en América Latina* incorpora a abordagem mais geral dos conceitos de plasticidade cultural e de contraponto apresentada em *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975), recopilação dos ensaios de Arguedas organizada pelo crítico uruguaio. Na segunda parte do artigo, o espaço ficcional, a teatralidade, a performance e a tipologia de narradores de *Los ríos profundos* serão relacionados às cenas do retábulo ayacuchano. A cultura material andina, nesse aspecto, constituiu mais um repertório sociocultural incorporado aos discursos teóricos, antropológicos e ficcionais latino-americanos.

Palavras-chave: Transculturação narrativa; Retábulo; Etnografia; Performance.

Abstract: *The aim of this article is to relate José María Arguedas' research and fiction to Ángel Rama's theoretical discourse. It is intended to verify how Transculturación narrativa en América Latina incorporates the more general approach of the concepts of cultural plasticity and counterpoint presented in Formación de una cultura nacional indoamericana (1975), a compilation of Arguedas' essays organized by the Uruguayan critic. In the second part of the article, the fictional space, the theatricality, the performance and the typology of narrators of Los ríos profundos will be related to the scenes of the Ayacuchan altarpiece. The Andean material culture, in this aspect, constituted another sociocultural repertoire incorporated into Latin American theoretical, anthropological and fictional discourses.*

Keywords: *Narrative transculturation; Ayacuchan altarpiece; Ethnography; Performance.*

¹ O artigo é referente à pesquisa de Doutorado concluído em 2023 no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
Endereço eletrônico: anandanehmy@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fernando Ortiz estabelece o neologismo transculturação como resposta à concepção anglo-americana de neoculturação segundo a qual ocorreria deculturação (perda cultural) de determinada cultura no processo transitivo de contato com outra “dominante”. Nesse processo, transformam-se tanto a cultura dominante quanto a dominada no contexto colonial cubano. A colonização modificaria a produção nativa do tabaco, usado em rituais, além de implementar o cultivo de cana-de-açúcar, atividade desenvolvida em grandes propriedades com a escravização de africanos. Essas interferências seriam explicadas a partir do conceito de contraponto, que pressupõe a execução simultânea de vozes ou de instrumentos musicais. A teoria musical explicitaria as transformações socioculturais e econômicas decorrentes da colonização na ilha.

À transculturação e ao conceito de contraponto, o repertório teórico crítico de Ángel Rama (2008), em *Transculturación narrativa en América Latina*, associa a plasticidade cultural, de Vittorio Lanternari, que enfatiza a mobilização de respostas criativas das culturas submetidas a processo aculturador estabelecido em contexto de colonização. Os ensaios de antropologia cultural de José María Arguedas reunidos pelo crítico uruguaio na compilação *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975) também apresentam relatos sobre as transformações da cultura indo-mestiça decorrentes de contatos interculturais.

Ángel Rama reconhece a estratégia de escrita adotada pelo escritor etnógrafo de reelaborar elementos da pesquisa etnográfica em sua produção ficcional. A etnografia de Arguedas relaciona-se à rede conceitual de *Transculturación narrativa en América Latina* aplicada à leitura do livro *Los ríos profundos*. O objetivo deste artigo é rever os tipos de narradores, a musicalidade

e a teatralidade de *Los ríos profundos* estabelecidos em *Transculturación narrativa en América Latina*.

Parte-se da hipótese de que esses operadores de leitura propostos pelo crítico uruguaio incorporam as análises de relatos colhidos pelos ensaios de antropologia cultural do escritor peruano. Desse conjunto de textos compilados, serão analisados “*El complejo cultural en el Perú*” (1952; 1975)², “*Evolución de las comunidades indígenas*” (1957; 1975)³, “*Puquio, una cultura en proceso de cambio*” (1956; 1975)⁴ e “*Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga*” (1958; 1975)⁵. O discurso teórico de Ángel Rama, situado na década de 1980, será confrontado à noção de performance proposta por Diana Taylor (2013).

1 CONTRAPONTO E PLASTICIDADE EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Formación de una cultura nacional indoamericana (1975) contém ensaios de José María Arguedas com revisões históricas que recorrem também a informações extraídas de relatos. Produzidos na década de 1950 e relançados na compilação de 1975, esses textos analisam as mudanças da área andina considerando seus aspectos históricos, culturais e linguístico-discursivos.

Em “*El complejo cultural en el Perú*”, Arguedas (1975, p. 1-8) justifica a predominância de cultura “mestiça” como fenômeno resultante de insurreições indígenas e da unificação político-administrativa incaica nos Andes. Manco Inca se alia a Francisco Pizarro para alcançar a posição de líder nominal equivalente

² Cf. “*El complejo cultural en el Perú*”, de José María Arguedas, em *América Indígena*, México, n. 2, 1952.

³ Cf. “*Evolución de las comunidades indígenas*”, de José María Arguedas, em *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XXVI, 1957.

⁴ Cf. “*Puquio, una cultura en proceso de cambio*”, de José María Arguedas, em *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XXV, 1956.

⁵ Cf. José María Arguedas apresentou, em 1951, “*Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga*” no Congresso de Peruanistas de Lima. Esse ensaio foi publicado na *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XXVII, 1958.

à de vassalo dos conquistadores espanhóis. Opunha-se à liderança do Sapa Inca Atahualpa, esquartejado na praça pública em 1533 pelos vencedores. A mudança provoca a perda da autonomia política anterior e as sublevações de Tupac Amaru I e II.

Vilcabamba constituía o último refúgio inca liderado por Tupac Amaru I, derrotado em 1572, decapitado e esquartejado. Segue a sucessão o mestiço José Gabriel Condorcanqui Tupac Amaru, com formação jesuítica e consistente domínio do quéchua e espanhol. Exercia atividades comerciais devido à função de curaca que o livrava de trabalho compulsório imposto aos indígenas. Liderou a revolta anticolonialista de 1780 movida contra a criação de outros vice-reinados e o aumento de impostos na colônia, medidas impostas pela dinastia Bourbon. A icônica punição de Tupac Amaru II intensifica a violência das anteriores: decapitação motivada pela falha do esquartejamento.

Segundo o mito de *Inkarrí* (Inca rei), o deus mutilado e desmembrado poderia regressar após reconstituir a unidade de seu corpo debaixo da terra (*Pachamama*). As punições a Atahualpa e aos Tupac Amaru podem ser lidas a partir desse repertório mítico mobilizado por lideranças mestiças, a exemplo de Condorcanqui. Os movimentos de resistência preservam e transformam a cultura mediante o contato intercultural de autóctones, mestiços e colonos em contexto conflitivo. A manutenção da cultura pré-hispânica na região andina se deve à mudança e à assimilação de técnicas e formas de organização econômica, social, familiar e religiosa das culturas ocidental e indígenas. Para José María Arguedas (1975, p. 2), essas culturas se transformam sob a atuação do mestiço cultural.

O ensaio “*El complejo cultural en el Perú*” realiza a retomada da divisão serra, selva e costa a partir da região serrana situada nas épocas antiga e moderna. Embora reconheça os limites de uma concepção de natureza com base determinista que difunda a sua domesticação, ao relacionar “homem” e “mundo físico”, Arguedas (1975, p. 1-9) trata da interferência histórica dos meios de

transporte e de comunicação no meio serrano. O difícil acesso a essa área impulsionaria a produção da cultura mestiça além de preservar parte dos direitos de populações serranas. A maior independência econômica de suas comunidades indígenas seria resultante da posse da terra acompanhada do trabalho organizado por associações e centros culturais em Mantaro e Puquio. O perfil da classe senhorial puquiana passaria a oscilar entre mestiços e *misti* ou “*criollos*”.

Em “*Evolución de las comunidades indígenas*”, Arguedas (1975, p. 1-9) revisita a perspectiva de cronistas para explicar a “fusão” de culturas no vale de Mantaro, pertencente à cidade de Huancayo. As crônicas de Miguel de Estete relatam alianças entre indígenas de Xauxa e conquistadores espanhóis nos anos iniciais da colonização para derrotarem Atahualpa, último Sapa Inca de Tahuantinsuyu. No informe “*A los Señores Oidores*”, Hernando Pizarro expõe a quebra de expectativa: dos primeiros contatos com os indígenas na praça de Xauxa não decorreram confrontos. O vale do Mantaro exemplificaria uma integração “pacífica” de castas e culturas resultante da ausência do fator tipicamente latifundiário denominado “gamonalismo”. A independência singular dos estratos indígena e mestiço nessa área consolidou-se já na fase da conquista. Segundo Arguedas (1975, p. 88), durante a disputa territorial entre Atahualpa e os conquistadores espanhóis, o vale do Mantaro se aproximou mais do segundo grupo. Huncayo constituiria um centro de difusão de tecnologias modernas arraigado ainda à resistência de elementos antigos.

Para explicar o aparente desconhecimento do mito de *Inkarrí* pelas novas gerações, em “*Puquio, una cultura en proceso de cambio*”, Arguedas (1975, p. 34-79) descreve inicialmente os *ayllus* e o centro comercial puquianos tendo em vista essa composição populacional, predominantemente indígena e mestiça. Nesse meio, recolheu a narrativa apenas de homens maduros. Mais afeitos a se identificarem culturalmente dentro do grupo mestiço, os jovens mantinham o culto ao *wamani* em detrimento das tradições do Deus decapitado, difundidas,

nesse meio, junto à lenda da aparição, em Puquio, da figura do menino Jesus de Praga. Com tradução variável em montanha ou pampa, o termo *wamani* constituiria forma humana, “personificação” da terra, ou conceito abstrato (ARGUEDAS, 1975, p. 46-49).

O relato de Ernesto Quispe, filho de indígenas e estudante do Colégio Nacional de Puquio, é a base para Arguedas roteirizar performances. O ensaio contém transcrições e traduções em quéchua e espanhol dos hinos entoados nos rituais da Festa da Seca. Seus participantes levam oferendas aos *wamanis* depositadas pelos *aukis* no *pukullu*, construção cujas pedras planas representariam uma “tumba incaica”. Em seguida, sacrificam o carneiro e ofertam, à meia-noite, seu coração na nascente, “*el próprio ojo de la fuente*” (ARGUEDAS, 1975, p. 57).

Nesse local, os *aukis* sonham com o agradecimento das montanhas. O couro do carneiro cobre o homem que o conduziu ao sacrifício para personificá-lo. Da comida ritual, fazem parte a carne dos animais sacrificados e as espigas de “*waylla ischu*”. Usam-se as palhas para a confecção de cruzeiros instaladas nas montanhas, atividade simultânea às declamações dirigidas pelo *auki*. Cantam o “*wayli* do retorno”, publicado pelo ensaio de José María Arguedas, distribuindo suas vozes da seguinte forma:

El auki canta la letra, los versos, y con sus auxiliares el coro, el “wayli” inicial y los intermedios; el wayli estribillo lo repi ten sólo los auxiliares. El auki canta en voz altísima, en falsete, el auki menor canta el estribillo en voz grave y el pongo una octava alta. Se establece un diálogo. (ARGUEDAS, 1975, p. 57)

Entre variantes listadas no ensaio de Arguedas (1975, p. 50), *Aguay Unu*, “sangue fecundante” ou água brotada da terra, designaria o dom *wamani*: constituir uma espécie de veia onde são recebidas oferendas como o coração de carneiro ou lhama. O escritor divulga também, em espanhol e quéchua, três

versões de informantes para o mito de *Inkarrí* das quais destaca a recorrência comum ao retorno à vida do deus decapitado que criou os *wamani*. De acordo com Arguedas (1975, p. 41), o mito indígena explica assim a “*origen del universo y del hombre y de la historia y situación del indio puquiano, y de su destino final, hasta la iniciación del actual proceso revolucionario de cambio*”. O mito é incorporado ao ideário dos movimentos emancipatórios e ao messianismo judaico-cristão.

Complementa esse estudo das tradições serranas, o relato de um escultor popular recolhido pelo etnólogo. Em 1975, López Antay recebe o Prêmio Nacional de Cultura. Embora o júri tenha sido composto por artistas plásticos, pelo crítico de arte Alfonso Castrillón e pela coreógrafa Vera Stasny, segundo Manuel Munive Maco (2016, p. 72-79), o reconhecimento pelo trabalho não foi imediato devido à associação que se fazia de suas temáticas à perspectiva política dominante no período, além do *status* oferecido às artes plásticas frente ao artesanato. Antecedeu a esse reconhecimento, um período de crise e baixa nas vendas superado com algumas modificações relatadas por José María Arguedas. Em visita a Antay, Alicia Bustamante Vernal, artista plástica e colecionadora de arte popular, sugeriu que acrescentassem temas regionais de conflitos camponeses às cenas protagonizadas pelas miniaturas.

A descrição de seus retábulos no ensaio de Arguedas demonstraria a formação de uma cultura mestiça na cidade de Huamanga. A caixa que geralmente compõe o retábulo de São Marcos se divide em níveis onde são dispostas esculturas modeladas de figuras religiosas, pastores, *hacendados*, cantores, músicos populares e seus instrumentos. A correspondência entre santos e animais é paralela aos das tradições indígenas. Localizado no nível dos apóstolos, o sincretismo do condor representaria os espíritos da montanha “*wamanis, yayas ou aukis*”. O nível intitulado “Paixão” conjugaria o último ciclo de Cristo, a festa da *herranza* e o conflito entre pastor e fazendeiro. Animais de criação são marcados durante a *herranza* por seus proprietários em meio a rituais

indígenas que envolvem hinos e oferendas. José María Arguedas identifica os elementos da cultura indígena no trabalho de Antay:

Los Santos Patrones, el Cóndor, Pasión y Reunión constituyen, en el retablillo huamanguino, una conjunción mágico-religiosa mestiza, en la que el sincretismo ha obtenido una representación plástica capaz de cumplir los fines complejos que se da a los "San Marcos". (ARGUEDAS, 1975, p. 165)

Essas festividades e artefatos produzidos a partir de uma cultura mestiça seriam “indo-espanhóis”, “indo-cristãos” ou provenientes de um “catolicismo mestiço” colonial (ARGUEDAS, 1975, p. 156). O retábulo-fachada e o retábulo interno difundidos pela arquitetura barroco-jesuítica na América Latina valorizavam o interior e o exterior das igrejas construídas no período colonial. O caráter portátil do retábulo de Antay e as cenas andinas modeladas nas suas miniaturas exploram geometria e composição apresentadas pelas arquiteturas incaica e barroco-colonial. Segundo Arguedas (1975, p. 156), o escultor adequaria “interior e prática” ao executar um “ajuste harmonioso” de “normas de conduta” pertencentes à cultura de sua comunidade. As proximidades e diferenças entre história, literatura e tradições orais, a ideia de conjunto da harmonia musical e a maleabilidade de materiais relacionada à plasticidade configuram esboços teóricos apresentados pelos ensaios de José María Arguedas.

As hipóteses levantadas nos ensaios de *Formación de una cultura nacional indoamericana* que mobilizam o repertório cultural serrano servem de base para a teoria de Ángel Rama, principalmente voltada à ocorrência da transculturação narrativa e da plasticidade cultural no romance *Los ríos profundos*. A cosmovisão mestiça do narrador-personagem Ernesto associa tradições orais à musicalidade da região andina. Mulheres mestiças ou indígenas executavam as performances musicais das áreas serranas visitadas por pai e filho ou na *chichería* próxima ao internato de Abancay onde Ernesto se refugiava para ouvi-las.

Entrecortam a narrativa fragmentos de *jarahuis* e *huaynos*, canções populares peruanas de origem pré-hispânica conhecidas no Apurímac e no Pachachaca além de uma música de carnaval entoada pelo coro. A organização do texto lírico na página torna visível o seu processo tradutório para a recepção letrada, sejam leitores monolíngues no idioma canônico espanhol, sejam os plurilíngues em línguas ou culturas ocidentais e indígenas. Rama (2008, p. 140) compara esses trechos à canção de “gesta” e à partitura musical. Confronta o lirismo mestiço ao gênero lírico da Idade Média de forma a destacar a base oral comum às literaturas medieval e neoindigenista.

As citações de *jarahuis* e *huaynos*, em *Los ríos profundos*, levam Ángel Rama a problematizar a estrutura do romance burguês alterada pela transculturação narrativa. As categorias “gesta do mestiço” e “novela-ópera” explicariam o hibridismo de gêneros pertencentes às tradições indígenas e ocidental no romance arguediano. A gesta é uma canção cantada ou recitada por jograis franceses nos séculos XI e XII durante a dinastia Capetíngia. Seus temas tratam das relações de poder entre o senhor e os vassallos, exaltavam a honra pessoal, a fé cristã, o heroísmo, as armas dos cavaleiros e suas proezas⁶. De forma similar às músicas populares, as canções de gesta alcançavam os ouvintes e o escasso público leitor. O gênero novela-ópera integraria, ao romance, difundido pela cultura dominante, a canção popular peruana, baseada nas tradições indígena e mestiça, com acréscimos da lírica pós-moderna.

A tragédia aristotélica, o teatro épico e as óperas populares, citadas brevemente em *Transculturación narrativa en América Latina*, contêm, assim como a novela-ópera, inserções de outros tipos de textos ligados à lírica e à narrativa. Os ditirambos já faziam parte das vozes do coro trágico, o que inseria trechos líricos na tragédia. Da mesma forma, o teatro épico de Bertolt Brecht incorpora

⁶ Para identificar os temas da canção de gesta e seu contexto de produção, recorre-se à pesquisa de Ademir Aparecido de Moraes Arias, em *A traição nas Canções de Gesta e o fortalecimento da monarquia Capetíngia: França 1180-1328*, p. 25.

canções, poesias, narrações e projeções a uma representação anti-ilusionista e didática alcançada pelo efeito de distanciamento. Esse efeito ocorre se, no espetáculo, o personagem mostra ou demonstra um *gestus social* cuja função é provocar o posicionamento crítico do espectador. Segundo a teoria de Rama (2008), em Arguedas, o gênero novela-ópera, ligado a essa série dramático-musical, transculturaliza a novela a partir da inserção de *jarahuis* e *huaynos*.

Além das noções de contraponto, transculturação e plasticidade cultural, Ángel Rama (2008) recorre à transdisciplinaridade de *O cru e o cozido*. Seguindo a concepção musical de Richard Wagner, Lévi-Strauss (2004) compara a unidade estrutural do mito, recolhida em categorias binárias empíricas, à da partitura orquestral. Para enfatizar o caráter dramático da relação música-mito, Rama confronta a *novela* (romance) à ópera. Este gênero dramático-musical exige produção de livreto, montagem de cenários, figurinos, atuação e execução de canto pelo elenco com o acompanhamento musical. Aplicada a *Los ríos profundos*, a novela-ópera demanda a análise da cenografia restrita pelo espaço e recursos do palco, bem como de figurino, corporeidade, gestual e voz do ator.

2 O RETÁBULO E OS CANTOS DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*

A leitura de Ángel Rama busca a unidade da cosmovisão de Arguedas, semelhante à geralmente oferecida pelo retábulo, em três níveis de atuação do pensamento mítico. A voz de Ernesto apresenta um repertório de mitos, no primeiro nível, pertencente às tradições indígenas peruanas, como o mito *K'arwarasu*, o culto à montanha. As vozes do segundo nível, localizado no colégio de Abancay, partem dos alunos e do próprio narrador-personagem que realizam um processo de “mesticização” das tradições indígenas e cristãs. Seguindo um pensamento analógico, forças superiores, deuses e significações diversas tomariam formas antropomórficas, a exemplo do rio Pachachaca. O poder do rio contrasta com a observação em bloco de figuras como proprietários, colonos

e autoridades. O nível da estruturação significativa do romance constitui-se a partir da cosmovisão do autor que oscila entre o universo mágico indo-mestiço e o socialismo da geração de *Amauta*.

Sem se restringir ao hibridismo de gêneros literários tradicionais, o romance arguediano torna a cultura material andina, no sentido amplo do termo, matéria plástica da transculturação narrativa submetida, segundo a perspectiva de Rama, à harmonização de culturas locais e externas na forma romance. Essa aparente harmonia se processa em meio às rupturas de Ernesto nos mundos culturais onde transita. A visita de pai e filho a Cusco apresenta aos leitores cenários de um conflito familiar a partir dos trajetos dessas personagens em espaços fechados e abertos.

O capítulo “*El viejo*”, de *Los ríos profundos*, apresenta ao leitor o pequeno núcleo familiar do narrador personagem Ernesto. Nomeado genericamente com o adjetivo “Velho”, a figura do tio avô é construída a partir de estereótipos que associam corpos de idosos ao desgaste físico e à morte, tais como a baixa estatura, a face cadavérica e cinza. Contrapõem-se a essas características indicadoras de fragilidade as observações do narrador sobre a projeção e o tom agudo da voz, o figurino e os atos do Velho. A influência sob os “notáveis” de Cusco é sinalizada para os leitores em seus gestuais e figurino. Gestos contínuos de levantar o chapéu ao cumprimentar sacerdotes e de se ajoelhar frente aos templos católicos compõem sua performance religiosa.

O narrador detalha a constituição material da bengala do Velho que contém uma empunhadura de ouro. Possui a funcionalidade de um cetro, pois compensaria a fragilidade física com o simbolismo histórico desse metal, alvo de pilhagem no contexto de colonização. O tio avô demonstra, com esse objeto, o pertencimento dos visitantes a sua família e a inversão de papéis sociais. Da sua coleção de bengalas, o Velho seleciona, para seu uso, a adequada a um alcaide. Ao sobrinho advogado, oferece outra com cabo de ouro em forma de águia.

A genealogia de Ernesto se mantém simbolicamente na transmissão do cetro sem eliminar o conflito do núcleo familiar. O pai exercera a função de escrevente das fazendas do Velho. Em trechos de discursos direto e indireto, o relato do narrador incorpora o testemunho paterno sobre o modo avaro do tio administrá-las. A finalidade de se armazenar, até o apodrecimento, frutos colhidos nos pomares seria evitar seu consumo pelos colonos ou a venda a baixo preço em Abancay ou Cusco. As falas do pai também ajudam o narrador a reconstruir a performance vocal do Velho utilizada para se impor cultural e politicamente em espaços de enunciação indígenas e mestiços. O ato de gritar no topo da montanha, local de realização dos rituais destinados aos *wamani*, estendia a presença incorpórea desse proprietário de terras católico à comunidade de seu entorno.

Os deslocamentos e diálogos desses personagens contribuem para montar as dimensões híbridas e conflitivas da cidade natal paterna. Ruas estreitas de Cusco os levariam a tomar contato com o muro inca, vizinho à casa do Velho. As descrições do muro e da casa seguem um padrão similar no que diz respeito à sobreposição de primeiros andares às suas respectivas bases. No muro vizinho à casa, as paredes brancas, de caráter colonial, sobrepõem-se a pedras do Palácio Inca. Trata-se de uma construção colonial que se apropria da base incaica. Instaurados no interior da casa, pai e filho se deparam com um pátio a partir do qual é possível observar colunas ligadas por arcos de pedra que sustentariam o primeiro andar. Pátios, colunas e arcos constituem elementos arquitetônicos comuns a mesquitas e a catedrais incorporadas pelas arquiteturas da metrópole e das colônias espanholas.

Os efeitos da transculturação na arquitetura cusquenha incorporados a *Los ríos profundos* podem ser identificados no hibridismo exterior de suas construções, a exemplo da linha horizontal que divide o muro em dois estilos. No espaço interno da casa, sequências descritivas mescladas à narrativa

compõem personagens com diferentes perfis étnicos. Ao descerem a escada que liga o primeiro andar ao pátio, as figuras de um indígena e de um mestiço, denominados genericamente, compõem as singularidades das relações de subalternização do contexto peruano. A perspectiva do narrador apresenta aos leitores a indumentária e o tipo físico do indígena que exerce, na casa, a função de pongo explicitada pela nota de rodapé: *“Indio de hacienda que sirve gratuitamente, por turno, en la casa del amo”* (ARGUEDAS, 1985, p. 47).

Atributos indicativos de força e fragilidade poderiam explicar como o trabalho não remunerado afetaria a corporeidade dessa personagem. As abas da montera exibem seu nariz aquilino. A descrição do traço étnico é complementada por olhos fundos, indicadores de cansaço. Os tendões salientes do pescoço e a força muscular de suas pernas, exibidas em calças curtas, podem constituir atributos físicos relacionáveis ao gesto de carregar as trouxas dos visitantes da casa. A perspectiva privilegiada do narrador sob o pongo nota a ausência de reciprocidade na forma de se olhar e a diferença de pontos de vista: o olhar do indígena se esquiva de direcioná-lo aos visitantes.

O mestiço porta uma lanterna que iluminaria o caminho de pai e filho entre os corredores e pátios da casa. A descrição do mestiço concentra-se em seus trajes de montaria que parecem autorizar seu olhar “insolente” lançado aos visitantes. Nesse aspecto, a função exercida pelo mestiço na casa justificaria a expressão aparentemente mais livre de sua perspectiva. O personagem guia torna visível a área mal iluminada do segundo pátio onde cômodos seriam alugados. O perfume e os talhes brancos do caule da verbena-cidrada, localizada no centro desse pátio, despertam os sentidos do narrador. A perspectiva do narrador expande o conceito de martírio cristão ao campo vegetal: *“El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños debían de martirizarlo.”* (ARGUEDAS, 1985, p. 47).

Levados ao terceiro pátio, onde se localiza a estrumeira, o mestiço apresenta-lhes o improvisado “quarto de hóspedes”: a cozinha destinada ao uso de “tropeiros” e indígenas. Advogado de interesses indígenas em disputas territoriais, o pai interpreta o gesto do Velho como forma de ofendê-lo. Para o narrador, esse local causou-lhe bem-estar na infância, pois lhe faz recordar onde convivia com “criadas indígenas” e “concertados”, experiência imposta por seus tutores.

O espaço destinado ao preparo de alimentos e ao trânsito de personagens indígenas torna-se um *topos* no qual são produzidos discursos contraditórios. Para o advogado, constitui ofensa ocupar a área da casa destinada às pessoas pertencentes a grupos por ele representados. Por sua vez, o Velho e os tutores usam o cômodo para segregar indígenas no interior da casa, função que poderia se estender a determinados integrantes do núcleo familiar. O discurso do narrador parece indicar que esta segunda destinação se devia às avaliações dos graus de parentesco ou mesmo às diferenças paternas com o espectro ideológico da sua genealogia.

A reafirmação do vínculo parental entre Ernesto e o fazendeiro é sempre reforçada pelas correções do Velho à forma de situá-lo na enunciação: “¿Señor? ¿No soy tu tío?” (ARGUEDAS, 1985, p. 60). Nesse primeiro encontro das personagens, os espelhos da sala ressaltam como compartilham a mesma gênese histórico-social familiar. A cor ouro, presente nas ponteiros das bengalas e no relógio do advogado, herdado de seu pai, reaparece opaca nas molduras dos espelhos. Em *Los ríos profundos*, a presença da cor dourada nos acessórios que compõem o figurino dos parentes e objetos decorativos retoma simbolicamente a temática da pilhagem colonialista desse metal retirado de artefatos rituais posteriormente fundidos em outros.

Ao relatar o encontro, o narrador apela para a função elocutiva que reproduz os diálogos e descreve, no pretérito imperfeito, a sala e o paletó do

Velho, com lapela desfiada. Seu ponto de vista escapa momentaneamente dessas recordações para situá-lo num momento posterior do qual extrai a fala do amigo alfaiate de Huamanga que altera a função reflexiva do espelho. O humor do alfaiate se sustenta devido à ambiguidade discursiva do pronome de tratamento, aplicável à clientela avarenta de figurões e às feições de Deus no monoteísmo cristão: “*Aquí sólo se mira la cara el diablo que hace guardia junto al señor para llevárselo a los infiernos*” (ARGUEDAS, 1985, p. 60). A sala espelhada, com móveis vermelhos, compõe um cenário responsável por provocar a sensação de “desconcerto” do narrador. Tranquiliza-o a sujeira do paletó do Velho, interpretada, em sua duplicidade: constitui indício de sua avareza ou, assim como a opacidade da moldura, sinaliza a decadência dos tipos refletidos nos espelhos provenientes do mesmo núcleo familiar.

O traçado arquitetônico de Cusco constitui-se de camadas de construções que apresentam indícios dos processos históricos de formação urbana transcorridos nos períodos pré-incaico, incaico e pós-hispânico. Em 1536, as edificações de povos originários reunidos sob a administração incaica sofreram os impactos da colonização e da resistência local à ocupação de palácios e templos sagrados incas por colonizadores espanhóis. A administração colonial se apossa dessas construções e mescla-as à arquitetura europeia. Há também a interferência do terremoto de 1650 cuja consequência seria a reconstrução dos monumentos na cidade colonial.

O relato do narrador de *Los ríos profundos* retoma essa estratificação das edificações de Cusco. Seu trânsito pela cidade em companhia do pai antecede sua entrada na catedral. Conhecer o templo de Acllahuasi e o palácio de Huayna Capac o leva a refletir sobre as formas históricas-sociais desses monumentos. No período pré-hispânico, a casa das escolhidas ou *acllahuasi* se destinava à clausura das *acllas*, mulheres virgens que poderiam se tornar concubinas do Inca, esposas ou servas de cultos da divindade solar. A ordem dominicana se apropriaria desse

espaço onde se desenvolvia a tradição incaica de clausura feminina para torná-lo um convento de freiras enclausuradas.

A cosmogonia inca recorre à trilogia de mundos manifesta pelos simbolismos de ancestrais como o puma, a serpente e o condor. Se o puma se associa à realidade dos vivos do mundo terreno *Kay Pacha*, a serpente situa-se no meio infraterreno dos mortos denominado *Ukhu Pacha*. O voo e os hábitos necrófagos do condor andino conectam simbolicamente esses mundos. Para a preparação do ritual transculturado da *Yawar Fiesta*, o animal capturado é preso ao dorso de um touro. A ave bica sua montaria e, esta, por sua vez, movimentase para desalojá-la. Trata-se de uma integração dúbia que relacionaria a tourada espanhola à função da ave na cosmogonia andina de comunicar os planos celeste e terreno.

A visita a Amaru Cancha ou Casa da Grande Serpente, antigo palácio do Inca Huayna Capac, leva Ernesto a observar como o estilo dessa construção se apropria da figura cosmogônica de Amaru. O dintel da porta é ornado com serpentes esculpidas que mantêm a ilusão de movimento. O silêncio das ruínas de Huayna Capac é confrontado à enunciação e ao canto das pedras que compunham o muro do palácio do Inca Roca.

A saída repentina da casa do Velho de pai e filho motivada pela recusa paterna do “quarto” a eles destinado permite ao narrador retomar a exterioridade do muro inca e a catalogar expressões quéchuas que oferecem novos contextos à palavra *Yawar*. A perspectiva do narrador integra a textura e as linhas desencontradas do muro ao fluxo e ao fervilhar do sangue no corpo, aos diferentes estados da água e à denominação quéchua *yawar mayu* aplicada aos rios de verão ou turvos. Frases recorrentes em canções em quéchua, citadas e traduzidas no corpo do romance, como *yawar mayu* (rio de sangue); *yawar unu* (água sangrenta) e *puk-tik yawar k’ocha* (lago de sangue que ferve), associam a solidez da pedra e os topos hídricos rio e lago aos estados físicos da água e do

sangue. As alternativas a essas frases metafóricas estabelecidas pelo narrador, como *ywar rumi* (pedra de sangue); *puk'tik* ou *yawar rumi* (pedra de sangue fervente), relacionam a textura porosa das pedras ao movimento da água na superfície dos topos hídricos, à coagulação do sangue e às oscilações da voz no canto e na fala.

O reencontro de pai e filho com o Velho ocorrerá na Catedral Basílica da Virgem Assunção, localizada na *Plaza Mayor*. Iniciada em 1559 sob parte do Palácio do Inca Wiracocha, a estrutura de sua fachada na forma “porta-retábulo” distribui-se, verticalmente, em base sobreposta por dois níveis formados de colunas em estilo coríntio e arcos finalizada, no topo, com um ático. Seu projeto de edificação se apropria da materialidade e da cultura incaicas. Incorpora-as aos traços renascentistas, barrocos e góticos encontrados em basílicas europeias e aos objetos e peças de arte sacra preservados no interior do templo. *Los ríos profundos* aborda o histórico dessa edificação e a plasticidade do retábulo.

O ouro do sino da catedral conhecido tradicionalmente de María Angola, por exemplo, é tópico do diálogo de pai e filho. Segundo o pai, parte do seu ouro resultara da doação de joias da viúva que deu esse nome ao sino. A nota de rodapé de *Los ríos profundos* retoma a temática histórica da pilhagem de objetos cosmogônicos refundidos em outros, como a prancha de ouro com a figura de Inti, divindade Solar. A cor dourada de Inti, comum a acessórios de integrantes da família de Ernesto e às molduras de espelhos, reaparece no sino e nas gelosias douradas que separam as enclausuradas de outros integrantes da missa.

O diálogo entre pai e filho conduz à hipótese de que o ouro da María Angola poderia ser resultante da apropriação dessas pranchas. No interior da Catedral de Cusco, encontram o Velho que aponta para o retábulo *Señor de los Temblores* (Senhor dos Terremotos). As figuras do retábulo levam o narrador a produzir o seguinte comentário:

Un bosque de ceras ardía delante del Señor. El Cristo aparecía detrás del humo, sobre el fondo del retablo dorado, entre columnas y arcos en que habían tallado figuras de ángeles, de frutos y de animales.

Yo sabía que cuando el trono de ese Crucificado aparecía en la puerta de la Catedral, todos los indios del Cuzco lanzaban un alarido que hacía estremecer la ciudad, y cubrían, después, las andas del Señor y las calles y caminos, de flores de ñujchu, que es roja y débil. El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. (ARGUEDAS, 1985, p. 63).

Essa leitura da cena do retábulo parte de um fundo no qual aparecem velas e a cor dourada de Inti. A constituição interna de sua caixa reproduz os arcos e as colunas comuns às construções onde Ernesto transita. A transculturação do retábulo também se evidencia no hibridismo das figuras do pongo e do Cristo e na apropriação de flores incas sagradas como a *Salvia biflora* ou *ñujch*, segundo nota de rodapé (ARGUEDAS, 1985, p. 28). Ainda que o narrador relacione a cena do retábulo à atmosfera de “sofrimento” do templo cristão, mescla elementos cenográficos desses ambientes e personagens indígenas às cosmogonias locais. Levanta a hipótese de que os sons da María Angola seriam *illas* responsáveis pela transformação da serpente mítica *Amaru* em touros. A nota de rodapé faz referência ao mito indígena que trata dessa transformação.

Assim como ocorre no retábulo Ayacuchano, os níveis do romance tensionam e transformam narrativas e iconografias autóctones, mestiças e cristãs. As descrições de paisagens e de pessoas em *Los ríos profundos* oferecem ao romance-ópera a teatralidade portátil do retábulo, consequência da plasticidade do fundo e das figuras modeladas como miniaturas. Entretanto, é preciso considerar também que os vários deslocamentos da narrativa poderiam desmontar essa estrutura comum. A saída da forma ocidental-cristã do retábulo poderia alinhar performance ritual e canto sem restringi-los às explicações baseadas em elementos constitutivos da ópera como livreto e o recitativo.

Segundo Diana Taylor (2013, p. 72-73), a performance abarca práticas incorporadas verbais e não verbais das quais se desatacam a música, o canto, o

recital, a dança, a mímica e o ato de narrar presente em tradições orais indígenas. Sem se deter exclusivamente a textos e narrativas, os roteiros de performance recorreriam a comportamentos corporais situados. As viagens de pai e filho em povoados serranos levam o narrador a intensificar seu contato com o contexto político e o repertório performático serranos. Relata os conflitos territoriais vivenciados pelas comunidades que precisavam dos serviços do advogado, a desconfiança de indígenas em relação aos forasteiros e o desenvolvimento de atividades culturais em diferentes povoados. O capítulo “*Los viajes*” cita versos de um *huayno* guerreiro em quéchua e espanhol que performaria o canto de indígenas da comunidade Huancapi. No trecho, o discurso do eu lírico desafia o falcão e o gavião.

Em “*La despedida*”, o advogado permanece momentaneamente em Abancay. Desde o início do romance, é sinalizado para os leitores que há um projeto paterno em curso apenas revelado quando deixa o filho na cidade para estudar no Colégio de padres e se alojar no internato. Essas edificações, vinculadas à igreja e à educação católica, retomam a forma retábulo em seus corredores e pátios. Entretanto, não conseguem restringir Ernesto a esses espaços. A transculturação do retábulo mais tradicional se consolida em situações nas quais o narrador se depara com a musicalidade das *chicherías* no capítulo “*Puente sobre el mundo*”, de cunho mais etnográfico.

Segundo César Guardia Mayorga (1997, p. 66), o termo quéchua “*ayllu*” se aplica a um grupo reunido por relações reais e figuradas de parentesco observadas também nos vínculos de seus integrantes de base religiosa, social, política e econômica. O capítulo de *Los ríos profundos* reúne informações de atividades culturais realizadas no bairro de Huanupata originário de um *ayllu*. “Monturo de lixo” seria o significado pejorativo desse bairro dominado pelas *chicherías* citado em *Los ríos profundos*. Harpas e violinos constituíam os instrumentos comumente tocados nesses bares para se dançar *huayno* e *marineras*.

O solo, coberto de restos, as moscas e os móveis compõem o cenário onde circulam músicos, patroas a vigiarem jovens mestiças, mulheres que exerciam a prostituição, forasteiros, indígenas e mestiços. Os internos, colegas de Ernesto, também circulam nesses lugares e em outros bairros de Abancay.

As *chicherías* constituem espaços de reencontro do narrador com a cultura indígena. Neles, ouve os *huaynos* do Apurímac e do Pachachaca executados pelas vozes agudas e finas de mestiças. O capítulo contém trecho de *huayno* em quéchua e espanhol no qual o eu lírico direciona seu discurso melancólico ao beija-flor que perfura a flor do campo personificada. A metáfora rio de sangue (*yawar mayu*) é recuperada pelo gesto do eu lírico de chorar na “beira do rio” de água vermelha devido à perfuração da flor. No capítulo “*Yawar Mayu*”, mais versos melancólicos de *huayno* que traçam a interlocução do eu lírico com borboletas e as aves pintassilgo e falcão.

Destaca-se, entre esses trechos, o *jaylli* de Natal, definido, em nota de rodapé, como canto pré-histórico agrícola, de cunho heroico e religioso. Trata-se de um canto executado por uma mestiça dedicado a conflitos camponeses. Não se concentra em figuras e temas de integração entre o humano e a natureza como ocorria nos outros. É um canto em defesa da chichera Dona Felipa, que organiza o levante das mulheres contra proprietários de terras. O sal destinado a alimentar o gado havia sido distribuído a indígenas pelas chicheras organizadas por Felipa. Decorre, desse gesto, uma caçada à Felipa e às suas companheiras, tema do *jaylli*:

Qué has de poder,
Adónde has de huir
De Doña Felipa la mula
de perder, te perdieron
huairuro, huairuro. (ARGUEDAS, 1985, p. 240)

O trecho trata especificamente da fuga de Felipa em sua mula. Próximos à ponte do rio Pachachaca, encontram-se a mula aparentemente sacrificada e o

tecido de Castela da mantilha de Dona Felipa sob uma cruz. No capítulo “*Cal y canto*”, usará a mantilha a personagem Marcelina (Opa), ajudante de cozinha abrigada no internato, praticamente sem voz no romance, que se sujeita às experiências sexuais violentas dos internos. O roteiro da performance ritual de Marcelina consiste em se situar na ponte do Pachachaca, apropriar-se euforicamente da mantilha, dessacralizar a cruz ao abraçá-la e ao tomar o lugar do crucificado, mas de costas para o rio, um dos topônimos principais da cosmogonia indígena da região. Produz som similar a mugido que oferece uma forma possível ao seu grito.

As várias passagens do romance que contêm citações de *huayno* e do *jaylli* destacam o protagonismo das mulheres ao executarem cantos exaltando o coletivismo dessas vozes e ao participarem das lutas camponesas. A performance musical lida nessas citações permite aproximar as características dos gêneros romance e ópera, assim como Ángel Rama propôs em *Transculturación narrativa en América Latina*. Se há níveis de leitura que possibilitam relacionar o espaço e o canto à estrutura e à teatralidade do retábulo ayacuchano e da ópera, eventos protagonizados por personagens associadas à loucura ou às *chicherías* podem ser aproximados ao roteiro de performance ritual e à sua transculturação em *Los ríos profundos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira parte deste artigo revisou os ensaios de antropologia cultural de José María Arguedas que apresentaram, de forma genérica, os conceitos de plasticidade cultural e de contraponto ampliados por Ángel Rama na teoria da transculturação narrativa. Foram retomados os elementos históricos e culturais andinos coletados e analisados nos ensaios de Arguedas publicados em *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ao confrontar a rede conceitual da transculturação narrativa aos dados dos ensaios de antropologia cultural,

confirmou-se que a etnografia de Arguedas oferece relevância à plasticidade do retábulo ayacuchano e ao contraponto musical.

Los ríos profundos se apropria desses conceitos no campo ficcional. Entremeia a narrativa com versos baseados em temas e figuras cosmogônicos que circulam no repertório musical andino além de compor plasticamente o espaço narrativo. Nesse aspecto, a leitura proposta para o romance voltou-se ao seu repertório musical, à cultura material andina representada pela forma retábulo que incorpora a cosmogonia indígena e à transculturação de performances rituais incorporadas pelas personagens. A comparação dos retábulos de Antay aos cenários de *Los ríos profundos* pode conduzir ao estudo das relações da ficção com outros objetos citados em seus ensaios de antropologia cultural, como instrumentos musicais e demais peças de artesanato andino.

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Catedra, 1995.

ARGUEDAS, José María. El complejo cultural en el Perú. In: RAMA, Ángel (org.). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Editores, 1975, p. 1-8.

ARGUEDAS, José María. Evolución de las comunidades indígenas. In: RAMA, Ángel (org.). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Editores, 1975. p. 80-147.

ARGUEDAS, José María. Puquio, una cultura en proceso de cambio. In: RAMA, Ángel (org.). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Editores, 1975. p. 34-79.

ARGUEDAS, José María. Notas elementares sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. In: RAMA, Ángel (org.). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Editores, 1975. p. 148-172.

ARGUEDAS, José María. Notas elementares sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVII, p. 140-194, 1958.

ARGUEDAS, José María. Evolución de las comunidades indígenas. *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVI, p. 78-151, 1957.

ARGUEDAS, José María. Puquio, una cultura en proceso de cambio. *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV, p. 184-232, 1956.

ARGUEDAS, José María. El complejo cultural en el Perú. *América Indígena*, n. 2, 1952.

ARIAS, Ademir Aparecido de Moraes. *A traição nas Canções de Gesta e o fortalecimento da monarquia Capetíngia: França 1180-1328*. 2016. 203 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LANTERNARI, Vittorio. Désintégration culturelle et processus d'acculturation. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. 41, p. 117-132, 1966.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas: O cru e o Cozido*. v. 1. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2004.

MACO, Manuel Munive. Don Joaquín antes de 1975: Adenda para una polémica inconclusa. *Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, v. 13, n. 13, p. 72-79, 2016.

MAYORGA, César Guardia. *Diccionario Kechwa-Castellano. Castellano-Kechwa*. Lima, 1997, p. 66.

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

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

RAMA, Ángel. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 16 de abril de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 04 de junho de 2023.